



Parábolas filosóficas en “The Crossing” de Cormac McCarthy

Philosophical Parables in Cormac McCarthy’s “The Crossing”

Federico Bellini, Francesco Baucia*

Università Cattolica del Sacro Cuore, Investigador independiente
federico.bellini@unicatt.it, francesco.baucia@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.998939

Resumen: En este ensayo interpretamos algunas de las más complejas páginas de la novela de Cormac McCarthy *The Crossing* como “parábolas filosóficas”, es decir, como cuentos dentro de un cuento en los que el autor aborda algunas de las más estimulantes cuestiones filosóficas y éticas. Nos referimos a la ambigua relación entre vida (y muerte) humana y animal así como está conceptualizada en la figura del cazador; al complicado entramado de arraigo y andanza, destino y determinismo, sentido y sinsentido de toda vida; a la búsqueda de Dios como garante de una vida llena que nunca se puede alcanzar; a las condiciones de posibilidad de la verdad en la narración y en la historia. Finalmente, consideramos cómo la obra y la filosofía de McCarthy pueden ser interpretadas como parte de la literatura y del pensamiento postmoderno.

Abstract: In this essay we interpret some of the more complex pages from the novel by Cormac McCarthy *The Crossing* as “philosophical parables”, i.e., as a story within a story in which the author deals with some of the most stimulating philosophical and ethical issues. We refer to the ambiguous relationship between life (and death) human and animal as well as conceptualized in the figure of the Hunter; to the complicated network of roots and adventure, destiny and determinism, sense and nonsense of all life; to the search for God as the guarantor of a full life that can never be achieved; the conditions of possibility of the truth in the narration and history. Finally, we consider how the work and philosophy of McCarthy can be interpreted as part the literature and postmodern thought.

Palabras-clave: Cormac McCarthy, *The Crossing*, Parábolas filosóficas, Testigo, Animal

Keywords: Cormac McCarthy, *The Crossing*, philosophical parables, witness, Animal

* Italiano, Federico Bellini es investigador y lector de Literatura Inglesa y Literatura Comparada en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milano, en la que obtuvo un doctorado en 2013. Ha transcurrido periodos de investigación postdoctoral en Alemania (Freie Universitaet, Berlin y Goethe Universitaet, Frankfurt am Main) y Suiza (Université de Fribourg). Ha publicado varios artículos sobre Samuel Beckett, Herman Melville, George Santayana, Samuel Butler y Cormac McCarthy.

Italiano, Francesco Baucia ha conseguido un Master en filosofía en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milan en 2009 con una tesis sobre Hegel y la filosofía analítica. Trabaja desde entonces como editor por varias editoriales italiana. Ha publicado varios artículos sobre Cormac McCarthy y sobre la relación entre literatura y filosofía. En 2013 apareció su primera novela *L'ultima analisi* (Sedizioni, Milano).

Las secciones 1, 4 y 5 de este artículo son obra de Francesco Baucia, las 2, 4 y la introducción de Federico Bellini.

Uno de los rasgos más interesantes de la obra de Cormac McCarthy, que justifica su inclusión dentro del canon occidental y global – en opinión de Harold Bloom como de muchos lectores¹ –, es que en ella se da cuerpo a un pensamiento que se ubica simultáneamente en una dimensión estética, filosófica y ética como si fueran las tres dimensiones del espacio euclidiano. Si, por un lado, se le reconoce al autor una inmensa habilidad estilística, sobre todo por su experimentalismo descriptivo y por la potencia casi mitopoyética de su imaginación, por el otro, la profundidad de los temas abordados – los grandes temas de la metafísica: la existencia de Dios, el destino del hombre, el sentido del mundo – y las constantes referencias a la tradición filosófica y teológica imponen al lector una tarea de interpretación que le impide olvidarse del substrato filosófico de la escritura, aunque no se manifieste en la forma tradicional de un argumento. Al mismo tiempo, la relación entre la seducción del estilo y la interpelación filosófica está proyectada en una tercera dimensión, la dimensión ética, por lo que la pregunta radical que parece inspirar el esfuerzo creador y que el texto propone al lector es: ¿cómo vivir? ¿Cómo vivir una vida auténtica?²

En este ensayo nos proponemos dar cuenta de la estrecha relación entre pensamiento y narración, entre filosofía y literatura, y de la intención ética de la obra de McCarthy a partir de un rasgo estilístico específico que vamos a denominar “parábolas filosóficas” y que consiste en el choque entre los diferentes elementos anteriormente enunciados. Nos centraremos sobre todo en la novela de 1994 *The Crossing*, sin dejar de referirnos a las demás obras del autor. Esto será posible debido a la firme cohesión y consistencia de estilo, temas e imágenes que caracterizan toda la obra de McCarthy y que hacen de él, como diría Isaiah Berlin, un erizo más que un zorro,³ un autor

¹ “*Blood Meridian* is a canonical imaginative achievement.” BLOOM, Harold. *How to Read and Why*. Simon & Schuster, New York, 2000. p. 255. “Cormac McCarthy is the worthy disciple both of Melville and of Faulkner” BLOOM, Harold. *Cormac McCarthy*. Bloom’s Literary Criticism, New York, 2009. p. 1.

² En esta dimensión ética de su escritura McCarthy se demuestra digno heredero de la literatura estadounidense del siglo diecinueve representada, además que por Herman Melville, por Nathaniel Hawthorne y Walt Whitman, y al mismo tiempo responde a las solicitaciones del debate ético y político contemporáneo.

³ BERLIN, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy’s View of History*. Weidenfeld & Nicolson, London, 1953.

casi obsesivamente fijado en una única idea entorno a la cual su obra gira como planetas alrededor de una estrella.⁴

En primer lugar, hay que definir lo que queremos indicar con el término “parábolas filosóficas”. Se trata de un elemento evidente del estilo tan idiosincrásico de Cormac McCarthy, pero al que la crítica no parece haberle prestado suficiente atención. Nos referimos a la inclusión sistemática en todas sus novelas de momentos en los que la narración parece quedar suspendida para dejar espacio a cuentos autónomos, densos en imágenes oscuras y escritos en el lenguaje de los profetas de la *King James Bible*. Al encontrarse con estos pasajes el lector ineluctablemente se queda perplejo, ya que interrumpen repentinamente la narración y lo arrojan en un laberinto de imágenes confusas, símbolos difíciles de interpretar y razonamientos aparentemente paranoicos.

Desde el punto de vista textual son tres los elementos que identifican estas “parábolas”. El primero es el hecho de que éstas constituyen una unidad de alguna forma autónoma del texto. Casi siempre se trata de un cuento aislado del resto de la obra por medio de varias técnicas, de modo que su relación con el cuento principal no parece nada obvia: son como islas en el medio de la novela o como claros del bosque en los que de repente el lector se encuentra en una luz y en un aire nuevo, quedándose con la sensación de que algo especial ha sucedido. Por esas razones la forma narrativa elegidas para estas parábolas casi siempre es el monólogo, que permite aislar el cuento colocándolo en un marco definido.

El segundo criterio es que estos cuentos siempre son pronunciados por personajes que de una forma u otra están al margen (al margen de la sociedad, al margen de lo humano, al margen de la geografía de la novela). Son eremitas que viven en desiertos lejos de todo, mendigos desheredados, hombres singulares que parecen desafiar cualquier tradicional definición de lo

⁴ Esta disciplina ascética de la escritura del autor estadounidense, que parece acercarle más a autores de otros siglos que el nuestro, está demostrada por el hecho de que no se ha dejado captar por el circo mediático y siempre ha declinado comentar sobre la interpretación de su obra, dejando así el lector a un confronto directo con la obra misma.

humano. Además, muy a menudo estos personajes son marginales también con referencia a la narración misma, o sea que su rol dentro de la novela se limita al de pronunciar la parábola antes de desaparecer.

El tercer elemento que identifica las parábolas filosóficas de McCarthy es su evidente carácter alegórico. Recogiendo un rasgo típico de la literatura americana moderna, de Nathaniel Hawthorne y Herman Melville, y diferenciándose de los textos contemporáneos europeos, los elementos de la narración muy a menudo parecen “estar en el lugar de” alguna realidad diferente. Y es por medio de su carácter alegórico que las parábolas de McCarthy abordan los temas metafísicos de los que hablábamos. Estas alegorías, sin embargo, no son transparentes, sino que mantienen un nivel de opacidad muy fuerte y la interpretación nunca parece llegar a un punto firme.

A estos tres elementos puramente formales se añade otro aspecto que justifica su calificación de “parábolas filosóficas.” La parábola, que el diccionario en línea de la RAE define como una “narración de un suceso fingido de que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral”, tiene en la tradición principalmente dos significados. El primero está formalizado en la *Retórica* de Aristóteles (*Rhet.*, II, 20) y sería (así como el apólogo) una forma de ejemplo dirigida a la persuasión, no a la demostración, al modo de los entimemas. Su contribución a la estrategia retórica, entonces, no depende de su verdad intrínseca o de su colocación dentro de la estructura argumentativa, sino que es totalmente auxiliar.

El segundo sentido de la parábola es obviamente el que tiene en el Evangelio. En este caso la relación de semejanza entre lo que se dice y lo que se quiere decir, así como la colocación dentro de la estructura argumentativa del texto, son diferentes del sentido que la parábola tiene en Aristóteles. Aquí no se trata solo de una ilustración de un concepto, de un ejemplo, sino de la fuente de reflexión sobre un asunto, en el que la verdad no precede al cuento sino que está contenida en el cuento mismo. Por esa razón la potencia de la parábola reside en ofrecer la posibilidad de interpretaciones variadas, mientras que en el sentido de Aristóteles una parábola que permita ser interpretada de formas diferentes sería una parábola fallada. En este sentido,

la parábola vale *menos* que el discurso, ya que la verdad que contribuye a atestar está en la argumentación que la incluye. Al revés, la parábola evangélica vale *más* que el discurso, ya que se propone como generadora de significado.

En las parábolas de McCarthy hay una tensión entre los dos sentidos bosquejados. Por un lado, estos cuentos son, como las parábolas del Evangelio, mucho más que simples ejemplos, condensando una cantidad de símbolos e imágenes que explotan en una cantidad de interpretaciones. Por el otro, ninguna de estas interpretaciones puede llegar a ser cerrada y definitiva, ya que siempre parece que falta algo. Las parábolas de McCarthy están entre el ejemplo sobre-interpretado y el apólogo evangélico sin final, entre el exceso de sentido y su falta, entre el *demasiado* y el *no suficiente*.

En *Blood Meridian* el juez dice a los que le han escuchado hablar y se quejan de no haber entendido: “Your heart's desire is to be told some mystery. The mystery is that there is no mystery”⁵. Las parábolas de McCarthy se colocan en medio del espacio abierto por esta paradoja: por un lado anuncian un misterio y denuncian su engaño, por el otro, por medio de esa misma denuncia, estimulan la sed de misterio, llevando así el lector a un cortocircuito cognitivo. Precisamente en ese cortocircuito se anudan las tres dimensiones del arte de McCarthy: la dimensión estética es vivificada por la referencia constante a las demás dimensiones; la componente filosófica es activa, pero el texto no se reduce a ser didáctico; y la apelación reiterada al lector a involucrarse en la interpretación y en la experiencia solicita una respuesta ética.

1. “Es cazador, el lobo”: la violación de un orden antiguo

La primera parte de *The Crossing* está constituida por un episodio que casi parece autónomo del resto de la novela. Se trata del relato del encuentro y de la relación entre el protagonista, el joven Parham, y una loba que ataca al

⁵ MCCARTHY, Cormac. *Blood Meridian, Or the Evening Redness in the West*. Picador, New York 1990. p. 266.

ganado de la familia del muchacho. La historia, que empieza como una caza, gradualmente se transforma en una especie de cortejo y sigue con la cura por parte del muchacho de la loba que él mismo ha herido y con la promesa obstinada y absurda – como han de ser muchos propósitos de juventud – de devolver la loba capturada a sus tierras, más allá de la frontera con México.

En ese escenario, en el que se enfrentan en un baile trágico y delicado un muchacho y un astuto animal, el autor inserta la primera parábola de la novela. Este primer claro en un bosque narrativo de por sí muy denso, en el que el cuento afloja el paso y su dimensión alegórica se manifiesta, está dedicado a cuestionar la relación entre el hombre y el animal, presentándola como más estrecha y esencial que el simple hecho de compartir un mismo mundo. En particular, las páginas de McCarthy giran en torno a la idea de que existió un pasado en el que esa relación tan estrecha fue interrumpida y olvidada y la caza sería la actividad que, de forma simbólica y ritual, recuerda esa cercanía y esa ruptura problematizándola. De hecho, la caza es un tema común en la obra de McCarthy: juega un rol fundamental en el proceso de autodeterminación del joven Rattner al lado del contrabandista Sylder en *The Orchard Keeper*⁶(1966) o en el extenso episodio sobre la caza a los perros salvajes en *Cities of the Plain* (1998), la tercera novela de la “Border Trilogy” protagonizada por el mismo Parham ya adulto y su amigo John Grady Cole. La idea de la caza según McCarthy no tiene nada que ver con la visión pastoral de una convivencia edénica entre hombre y animal interrumpida por la entrada en escena de la violencia del hombre hacia el animal. Todo lo contrario: la relación primigenia entre hombre y animal consistiría en la diferenciación gradual de ambos en la violencia del uno hacia el otro, ante lo cual la caza constituiría un acercamiento de ambos elementos en un común “juego del mundo”. Hacia esa interpretación nos guía la reflexión de Roberto

⁶ Muchos elementos de esta primera novela de McCarthy reaparecen de forma casi igual en *The Crossing*. Se puede notar una semejanza muy fuerte no solamente entre los protagonistas John Wesley Rattner y Billy Parham (con respecto a su deseo de independencia y a la lealtad con la que interpretan el juego ritual de la caza como parte de un rito de iniciación a la madurez), sino también en algunos detalles del cuento que se repiten en las dos novelas. Por ejemplo, el libro que Parham encuentra en la barraca de Mr Echols, *Trapping North American Furbeares* de S. Stanley Hawbaker, ya había aparecido en *The Orchard Keeper*, regalado a Rattner Warn por Arthur “Ather” Ownby, el viejo modelo de muchos otros eremitas de McCarthy.

Calasso en su reciente monografía *Il Cacciatore Celeste* (2016), octava etapa de la obra empezada en 1983 con el libro *La rovina di Kasch*.

Empecemos entonces analizando la primera parábola de *The Crossing*. Habiendo perdido ya varias cabezas de ganado, Billy y su padre deciden pedir ayuda a un experto cazador de animales selváticos, Mr Echols. Aunque no logren encontrar al hombre (ocupado quizás en una de sus largas y solitarias misiones de caza), reciben el permiso de entrar en su barraca. De las estanterías el padre de Billy saca una matriz, o sea una ampolla de un líquido orgánico que simula el olor del lobo para acercarlo al cepto. Los Parham organizan de esta forma la emboscada, pero fracasan míseramente ya que la loba desentierra repetidamente los ceptos casi como burlándose de ellos. El muchacho decide entonces emprender un viaje – el primero de una larga serie – más allá de la frontera, para ir a hablar con otro famoso cazador de la zona, un hombre viejo y enfermo que vive en una cabaña de barro con una pariente lejana. Este, extenuado, recibe Billy sin poder levantarse de la cama hablándole sin dejar de apretar su mano. El muchacho interroga al viejo sobre las trampas más eficaces, a lo que el viejo, luego de algunas respuestas confusas, responde que los métodos de caza de Echols intentan saber lo que quiere y piensa el lobo pero “no man knew what the wolf knew”. El viejo reconoce que “Echols had caught all the wolves”⁷ en su territorio, pero invita Billy a repensar de forma más profunda la actividad de la caza que recién comienza a practicar; así es cómo comienza la primera parábola: con los rasgos de un discurso sapiencial. Para entenderlo es necesario moverse a lo largo del texto, conectando elementos distintos, ya que la escritura de McCarthy está atravesada de comparaciones asimétricas, en este caso, entre los métodos de Echols y los del viejo mejicano. En el momento en que Billy y el padre entran en la barraca del cazador americano se encuentran con un escenario que parece cercano al de un laboratorio científico:

There in the dusty light from the one small window on shelves of rough-sawed pine stood a collection of fruit jars and bottles with ground glass stopper and old apothecary jars all bearing antique octagon labels edged in

⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, Picador, New York, 1995. p. 46.

red upon which in Echols's neat script were listed content and dates. In the jars dark liquids. Dried viscera. Liver, gall, kidneys⁸.

Todos esos asépticos restos de disecciones anatómicas de los lobos matados por Echols son, desde otro punto de vista, “The inward parts of the beast who dreams of man and has so dreamt in running dreams a hundred thousand years and more. Dreams of that malignant lesser god come pale and naked and alien to slaughter all his clan and kin and rout them from their house”. Todos los instrumentos de Echols, que aún parecen tan eficaces para atrapar los lobos en un lado del *border* entre USA y México, no pueden nada contra la loba que ha llegado desde más allá de la frontera, donde la exterminación metódica de la raza de los lobos todavía no se ha consolidado. Se inserta en este punto el discurso del viejo y la invitación a repensar la actividad de la caza a partir de una idea diferente de la naturaleza del animal y de la relación entre el hombre y el lobo: “El lobo propio no se puede conocer. Lobo o lo que sabe el lobo. Tan como preguntar lo que saben las piedras. Los árboles. El mundo. [...] Es cazador, el lobo, he said. Cazador. Me entiendes?”. En primer lugar, entonces, el viejo mejicano restablece una equiparación entre hombre y lobo que en la actividad de la caza se vuelve parte de un mismo orden del Ser. Pero no sólo el lobo sabe lo que sabe el cazador, ya que él mismo lo es, sino que sabe también algo más: “He said that the wolf is a being of great order and it knows what men do not: that there is no order in the world save that which death has put here”. La superioridad del lobo reside simplemente en tener un conocimiento inmediato y radical de la ley a la que obedecen todos los seres: la de dar y recibir la muerte. En *Blood Meridian*, esa misma ley está descrita como la guerra eraclítica, el principio metafísico por el cual todo lo que existe existe destruyendo y derrumbándose al mismo tiempo “It makes no difference what men think of war [...] War was always here. Before man was. [...] War is god”¹⁰. Los hombres fingen no darse cuenta de esta realidad ocultándola en las “actividades y las ceremonias” para olvidarse de ella.

⁸ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 17.

⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 17.

¹⁰ MCCARTHY, Cormac. *Blood Meridian*, pp. 262-3. Esta frase es una referencia a Eraclito y a su metafísica, por lo que véase BELLINI, Federico. «The Gnostic Dark Side of Nature in Herman

Between their acts and their ceremonies lies the world and in this world the storms blow and the trees twist in the wind and all the animals that God has made go to and fro yet this world men do not see. They see the acts of their own hands or they see that which they name and call out to one another but the world between is invisible to them¹¹.

Entre esas “actividades y ceremonias” sin duda están las parafernalias ideadas por Echols para ejercer su dominio sobre los animales salvajes. En el modelo de caza practicado por el americano se revela la separación entre la naturaleza humana y la naturaleza animal, la transformación de la “ley de la muerte” en derramamiento de sangre y afán de dominio. El mismo nudo problemático está presente en Roberto Calasso:

Por qué Homo no logra hacer sin su sentimiento de culpa? [...] Homo se volvió en predador [...] que, a diferencia de los demás, usaba instrumentos concebidos precisamente para matar. Nada parecido pasaba entre los animales. Homo utilizaba de una forma nueva y extrema la imitación. [...] la diferencia radical del reino animal no estaba en el hecho de matar, sino en este género de imitación por medio de prótesis. [...] Homo mataba, como muchos animales, pero mataba imitando a esos animales que eran sus más peligrosos enemigos. De esta forma, que distinguía Homo de los demás animales pero también de sí mismo, ya que le imponía como modelo su enemigo mismo, tuvo origen la maraña de la que no lograba desenredarse: *la culpa*¹².

Los “pecados capitales” en la historia que aleja el hombre del reino animal son entonces la *imitación*, que tuvo lugar “cuando Homo se acercó, en su forma de portarse, a los predadores” (representada en *The Crossing* por la matriz), y la *separación*, que tuvo lugar “cuando Homo decidió oponerse al *continuum* zoológico, seleccionando algunos animales como siervos y considerando los demás como material potencialmente útil para sus fines”¹³. Esta misma idea parece resonar en las palabras de McCarthy: “The ranchers said they [the wolves] brutalized the cattle in a way they did not the wild

Melville and Cormac McCarthy: Carrying the Fire out of Arcadia». En SCHNEIDER, Richard J. (editor). *Dark Nature. Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*. Lexington Books, Lanham, 2016. p. 65.

¹¹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 47.

¹² CALASSO, Roberto. *Il Cacciatore Celeste*. Adelphi, Milano, 2016. pp. 122-23.

¹³ CALASSO, Roberto. *Il Cacciatore Celeste*, p. 119.

game. As if the cows evoked in them some anger. As if they were offended by some violation of an old order. Old ceremonies. Old protocols”¹⁴.

El viejo mexicano, entonces, a diferencia de Echols, se demuestra consciente del “orden antiguo” y de los “pecados capitales” que determinaron su ruptura y precipitaron la diferenciación entre hombre y animal. Por consiguiente, sus consejos para Billy no podrán ser *técnicas* para capturar al lobo; aparentemente sólo cabe rendirse frente a la imposibilidad de conocer la esencia del animal y del surco que se ha excavado, quizás demasiado profundamente, entre el hombre dominador y los demás seres vivientes:

You want to catch this wolf, the old man said. Maybe you want the skin so you can get some money. Maybe you can buy some boots or something like that. You can do that. But where is the wolf? The wolf is like the copo de nieve. [...] If you catch it you lose it. [...] The wolf is made the way the world is made. You cannot touch the world. You cannot hold it in your hand for it is made of breath only¹⁵.

Si no tiene respuestas técnicas, aparatos y prótesis¹⁶ que ofrecer al muchacho para que la caza tenga éxito, el viejo puede presentarle ese *old order*, antiguo orden, en el que el hombre todavía no se había diferenciado dentro del reino animal y en el que la ley de la muerte todavía no estaba identificada con la caza dirigida al exterminio y a la supremacía. Entonces se trataba mas bien de un dar y devolver la muerte dentro de un orden universal (idéntico para los hombres como para los animales) que representaba la respiración eterna de la Creación, si no de Dios mismo. Una respiración que, de alguna forma, aún persiste y que el muchacho tiene que aprender a conocer si quiere lograr acercarse a su presa deseada:

The matriz will not help you, the old man said. He said that the boy should find that place where acts of God and those of man are of a piece. Where they cannot be distinguished. [...] Lugares donde el fierro ya está en la tierra, the old man said. Lugares donde ha quemado el fuego. [...] He said

¹⁴ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 25.

¹⁵ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, pp. 47-48.

¹⁶ CALASSO, Roberto. *Il Cacciatore Celeste*, p. 127.

that it was at such places that God sits and conspires in the destruction of
that which he has been at such pains to create¹⁷.

De hecho, siguiendo las palabras del viejo, Billy logrará capturar a la loba escondiendo un cepo debajo de los restos de un fuego de campamento; es decir, en lugar de pretender conocer el pensamiento de la loba, intentando atraerla con las “matrices” producidas a partir de entrañas de lobo, Billy confía en la fascinación suscitada en el predador (la loba) por el otro predador (el hombre) y por sus instrumentos y huellas (el fuego). En este sentido, en su rol de mentor de la empresa del joven Parham, el mejicano se parece al personaje de Quirón, aquel sabio centauro que fue maestro de la mayoría de los más importantes héroes de la mitología clásica. Como aquel, el viejo es al mismo tiempo hombre y animal, y sólo así, uniendo las dos categorías del ser puede ver ese “old order” del mundo y cómo éste se ha transformado luego de la ruptura de su originario equilibrio. Escribe Roberto Calasso:

Quando pasó ese evento que fue *el* evento de toda historia antes de la historia, cuando se separó algo que habría sido llamado animal por parte de algo que habría sido llamado hombre nadie pensó que la sabiduría hubiese podido encontrarse si no en alguien que participara de las dos formas de vida. Entre las grutas y las forestas del Pelio, el centauro Quirón devino la fuente de la sabiduría, el que más que cualquier otro podía enseñar la justicia, la astronomía, la medicina y la caza¹⁸.

Y así como Quirón, el mejicano vive al margen de la sociedad, al margen del mundo, de lo humano y de su propia vida: “Y por eso soy hereje” dice al terminar su discurso después de haber enunciado la ley de la muerte según la cual Dios mismo conspira mediante la continua destrucción de su misma obra para que siempre siga generándose. Y ese estar al margen de todo lo humano (que justifica su posesión de un conocimiento dual, híbrido, monstruoso) está reiterado por la mujer que cuida al viejo: “They say he is brujo. They say God has abandoned this man. He has the sin of Satanas. The sin of orgullo. [...] He thinks he knows better than the priest. He thinks he knows better than God. [...] You know what a terrible thing it is to die

¹⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, pp. 48-49.

¹⁸ CALASSO, Roberto. *Il Cacciatore Celeste*, p. 20.

without God? To be the one that God has cast aside?”¹⁹. Esta posición marginal vuelve al viejo mejicano similar a otros personajes “del margen”, por medio de los cuales se da voz a una razón más profunda del ser, que han podido conocer precisamente por haber sido olvidados (o echados) de Dios y de los hombres.

La lección, la *paidéia*, que el viejo imparte al muchacho-héroe, sólo se cumplirá a medias: si, por un lado, las palabras del viejo le ayudan a capturar a la loba, Parham olvida la lección sobre la imposibilidad de conocer de verdad la naturaleza y sobre la imposibilidad de atrapar, junto con su presa, la respiración del mundo. El mismo rechazo de sacrificar la loba por la seguridad del ganado y la romántica voluntad de llevarla otra vez adonde había llegado al final, sólo significará llevarla hacia la muerte, ya que en ese camino un grupo de mejicanos, luego de quitársela al muchacho, la harán pelear contra unos perros de riña quienes la lastimarán mortalmente, por lo que el mismo Billy decidirá aliviar su sufrimiento sacrificándola con su rifle. En Estados Unidos la loba corría el riesgo de ser destruida en el masacro racional, sistemático y tecnológico con el que el hombre barría del territorio todo lo que se oponía a su deseo de colonización, a la extensión de su dominio, y a su explotación de la naturaleza. En México, por el contrario, en lugar de la posibilidad de regresar a un estado primigenio inaccesible, que tal vez nunca existió, la loba debe enfrentar la muerte por un juego inútil e infantil. El muchacho, al matar a la loba, se da cuenta de que es así, y se prepara para empezar otra vez desde su sueño derrotado, simbolizado por el cadáver de la loba que le es concedido a cambio de su rifle, la última atadura al mundo de sus padres. Si la loba es “como un copo de nieve”, entonces quedará claro que “You catch the snowflake but when you look in your hand you dont have it no more”²⁰. Así se vuelve a la culpa originaria e irredimible, una herida incurable en el orden del ser y una violación de ese “old order” irreparable: el hombre no puede recomponer en el mundo la separación que él mismo produjo dentro de sí en el amanecer de los tiempos.

¹⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 49. Véase el párrafo 4 por lo que tiene que ver la cuestión en relación al cura y el anacoreta.

²⁰ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 47.

2. “What was to be found here was not a thing”: Destino, sentido y cuento

“Doomed enterprises divide lives forever into the then and the now” (132): la segunda parte de la novela empieza cuando el muchacho comprende que no puede volver atrás, que la vida, como la flecha del tiempo, siempre es direccional y que el pasado no permite cambios. La aventura con la loba ha dejado al muchacho sin objetivo ni dirección, errando todavía por México, tan confundido que en cierto momento “he sat the horse on a promontory overlooking the Bavispe River and the river was running backwards” (133), y sólo al día siguiente se dio cuenta de que se había perdido hasta el punto de que estaba al otro lado del río. Estamos aquí frente al tan antiguo y difundo tema arquetípico del errante que McCarthy utiliza en muchas de sus novelas, en las que muy a menudo los rumbos de sus personajes están descritos de forma muy detallada, pero aparentemente sólo para demostrar su casualidad, como por ejemplo en *The Road*²¹.

En este contexto se inserta la segunda parábola de *The Crossing*. El muchacho llega a una aldea deshabitada después de haber sido destruida por un terremoto, en la que sólo queda un hombre, un eremita, que le invita a su casa, le da de comer y le cuenta su historia, la historia de su conversión a partir de una confrontación con la divinidad: “I was a Mormon. Then I converted to the Church. Then I became I dont know what. Then I became me”²². En esa historia se despliega una compleja meditación sobre el destino y la libertad del hombre en la que se anudan varias series de imágenes que juegan un rol central no sólo en esta novela, sino en toda la obra del autor.

El hombre le cuenta al muchacho cómo vino a la aldea después del terremoto para buscar “evidence for the hand of God in the world”²³ en medio de esa

²¹ En este caso la imagen del errante está reforzada por la referencia implícita al más famoso errante de la historia de la literatura en inglés: el marinero de la *Rime* de Coleridge que tiene que pasar, como la noche, “from land to land”. El capítulo, de hecho, se abre con el muchacho que mata a un águila como en la balada el protagonista había matado al albatros sin ninguna razón aparente. La centralidad, además del tema de la errancia, de los del cuento y de la naturaleza refuerza esta relación intertextual.

²² MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 143.

²³ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 145.

destrucción. “I thought – dice el hombre – that men had not inquired sufficiently into miracles of destruction. Into disasters of a certain magnitude” (145). Allí esperaba encontrar una explicación en forma de culpa de los habitantes de la aldea, que explicara la venganza de Dios o, tal vez, una explicación basada en su perversa maldad o en la necesidad divina de destruir lo que ha creado; pero no quedaba nada. “What did you find?” le pregunta el muchacho. “Nothing. A doll. A dish. A bone” (146). En el medio de la devastación sólo quedan objetos desconectados, fragmentos, residuos mudos en su inutilidad y en su incomunicabilidad. No obstante, aunque sin respuesta, esta pregunta no lleva a un simple silencio. Como toda pregunta filosófica su fuerza está en los términos en los que está planteada y que incita a la reflexión misma. Explicando al muchacho lo que fue a buscar, el hombre le dice que eso era “Not some cause. I can tell you that. Not some cause. Causes only multiply themselves. They lead to chaos. What I wanted was to know [God’s] mind. I could not believe He would destroy his own church without reason”²⁴.

La distinción entre *causes* (causas) por un lado, y *reason* (razón) por el otro, puede ser la llave para descifrar esta parábola²⁵: *causes* y *reason* se oponen como dos principio de interpretación e interrogación del mundo y, al mismo tiempo, como dos dimensiones ontológicamente distintas del mundo mismo. Por un lado, las causas representan el reino del determinismo en el que todo evento tiene un antecedente del que deriva necesariamente. Aquí todo está entramado dentro de una red de concatenaciones necesarias de hechos, y todo evento aparece como la consecuencia de los que le han precedido. De esta forma los hechos nunca parecen tener en sí mismos su sentido y su principio, sino que siempre deben ser interpretados sólo en función de aquellos que los precedieron, y así retroactivamente multiplicando las

²⁴ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 145. Todo este capítulo está inspirado de forma evidente y determinante a los conceptos de la filosofía de Gilles Deleuze, sobre todo a su libro *La logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969.

²⁵ Esta oposición está inspirada a la oposición identificada por Deleuze en el pensamiento estoico entre “cuerpos” y “efectos”: “Ces effets en sont pas des corps, mais à proprement parler des “incorporel”. Ces en sont pas des qualités et propriétés physiques, mais des attributs logiques ou dialectiques. Ce en sont pas des choses ou des états des choses mais des événements”. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 13.

concatenaciones causales, hasta que, lo que a primera vista puede parecer un principio de orden, se convierte en un generador de caos.

Por el otro lado, la *reason*, en cuanto reflejo de la mente de Dios en el hecho, sería el sentido interior de éste, su razón de ser independientemente de toda causa. En este caso, la interpretación no se mueve hacia atrás, hacia el pasado y hacia las causas, sino hacia el futuro del pasado, es decir, hacia los rastros dejados por el evento, para buscar un sentido en lo que queda – en ese “Nothing. A doll. A dish. A bone” – . Aunque la razón no aparezca, aunque los rastros se queden mudos, la distinción entre causas y razón abre el evento a una posibilidad de interpretación que en su mismo desarrollarse produce, si no un sentido, al menos su posibilidad.

What was to be found here was not a thing. Things separate from their stories have no meaning. They are only shapes. Of a certain size and color. A certain weight. When their meaning has become lost to us they no longer even have a name. The story on the other hand can never be lost from its place in the world for it is that place. And that is what was to be found here. The corrido. And like all corridos it ultimately told one story only, for there is only one to tell²⁶.

A la oposición entre causas y razón se le superpone entonces otra: la oposición entre cosa y cuento. Al nivel de las causas todo es cosa, *thing*, y las cosas no tienen sentido en sí, están muertas, son sólo el efecto o el conjunto de otras cosas. La razón en cambio está en esa vida de las cosas que es el cuento, que el narrador llama el “corrido” y que coloca las cosas dentro de una narración en la que lo que es relevante no es el remontar atrás de las causas, sino el descender de los efectos, que siempre son al mismo tiempo consecuencias y efectos de sentidos, efectos narrativos, impresiones en el ánimo del que escucha el “corrido”. Si las causas y las cosas llevan a una dispersión infinita hacia atrás, el cuento de la razón posible insiste en un lugar limitado y específico, lo constituye como lugar abriéndolo a otras dimensiones de sentido. Como enseñan los narratólogos, todo cuento está contado desde un punto de vista; o sea, todo cuento nace dentro de una cultura, de un idioma, de una experiencia. Todo cuento crea un mundo

²⁶ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 146.

limitado y procede por medio de una diégesis orientada y que nunca puede ramificarse infinitamente. Al mismo tiempo, por muy distintos que puedan ser los cuentos, siempre están basados en los mismos procedimientos narrativos, en la misma acción de imaginar lo que no está presente, y por esta razón todos testimonian el mismo deseo de sentido humano.

Igualmente, a la doble oposición causa/razón y cosa/cuento se le superpone una tercera, la oposición entre espacio y lugar²⁷. Por un lado, al nivel de las causas, todo está conectado y todo es necesario, de modo que la interpretación solamente consistiría en perderse en el laberinto de las causas, que siempre de nuevo se remontan a otras causas; en una investigación de las cosas, que sólo son partes de otras cosas; y en una abstracción del espacio, que sólo es un mapa que no representa su territorio. Más adelante en el relato, el muchacho pregunta a un hombre por la dirección y éste le dibuja en el polvo un extenso y muy detallado mapa de la región para explicárselo. Cuando se ha ido, otro hombre que había presenciado la situación se ríe del mapa ya que, según observa, es el fantasma parido por la mente de un loco que nada tiene que ver con la realidad.

He said that what they beheld was but a decoration. He said that anyway it was not so much a question of a correct map but of any map at all. He said that in that country were fires and earthquakes and floods and that one needed to know the country itself and not simply the landmarks therein. Besides, when had that old man journeyed to those mountains? [...] his map was after all not really so much a map as a picture of a voyage. And what voyage was that? And when? Un dibujo de un viaje, he said. Un viaje pasado. Un viaje antiguo.²⁸

El mapa sólo es una forma abstracta que poco significa si está desconectado de la experiencia, la experiencia pasada sobre la que se funda y la posibilidad de experiencias futuras que ofrece. En esta abstracción del espacio, el tiempo se reduce a una cuarta dimensión igualmente abstracta y bidireccional, de modo que así como de A se llega a B, de B se puede igualmente remontar a

²⁷ Edward Casey ha reconstruido la historia del concepto de lugar en la historia de la filosofía occidental, mostrando como ésta ha sido caracterizada por una supremacía del concepto de espacio, criticada en las últimas décadas. CASEY, Edward S., *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley 1997.

²⁸ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 189.

A. El reino de las causas, el mundo de las cosas, la abstracción del espacio-tiempo constituyen entonces tres aspectos del mismo principio, en el que todo está determinado pero, al mismo tiempo, todo es accidental, vacío y desconectado de la experiencia humana. En cambio, en el nivel del cuento – que no es un mundo inventado, sino un mundo vivido – todo es necesario y sólo existe en la medida en que forma parte de la experiencia.

There is but one world and everything that is imaginable is necessary to it. For this world also which seems to us a thing of stone and flower and blood is not a thing at all but is a tale. And all in it is a tale and each tale the su of all lesser tales and yet these also are the selfsame tale and contain as well all else within them. So everything is necessary. Every least thing. This is the hard lesson. Nothing can be dispensed with. Nothing despised. Because the seams are hid from us, you see. The joinery. The way in which the world is made²⁹.

En el cuento, que es el espacio en el que aparece la posibilidad de la *reason*, ésta se anuncia como la representación de una necesidad total, de un tejido universal en el que siempre las costuras que unen las varias partes se escapan a la observación. Y no podría ser diferente ya que “those seams that are hid from us are of course in the tale itself and the tale has no abode or place of being except in the telling only and there it lives and makes its home and therefore we can never be done with the telling. Of the telling there is no end”³⁰. Así como en el remontarse de las causas hacia atrás, también el cuento puede seguir indefinidamente, pero estamos ante dos infinitudes diferentes: la de las causas que siempre se remontan a otras causas hasta perderse es, como diría Hegel, el “mal infinito”, el infinito vacío y estéril al que se llega mediante la negación abstracta de la finitud. Por el contrario, el infinito contar que todo cuento presupone manifiesta la dinámica generada por la finitud misma que descubre en sus propias entrañas la infinitud, la única que permite al espíritu, así como el eremita, llegar a ser él mismo.

En este punto se inserta en la parábola del eremita el cuento sobre cómo ha llegado a vivir en esa aldea destrozada y a ser él mismo. Como en una *mise en abyme*, el protagonista del cuento es otro eremita, que había sobrevivido de

²⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, pp. 146-7.

³⁰ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 147.

niño al desplome de un edificio en el que habían muerto sus padres y que igualmente sobrevivió, por casualidad, al terremoto que mató a su hijo. "Men spared their lives in great disasters often feel in their deliverance the workings of fate. The hand of Providence"³¹. El hombre, desesperado, empieza a pensar que su vida piadosa puede ser en realidad un fragmento de un destino más grande elegido por Dios, pero un Dios que quiera esto tiene que ser por principio un dios tremendamente malvado.

Who can dream of God? This man did. In his dreams God was much occupied. Spoken to He did not answer. Called to did not hear. The man could see Him bent at his work. As if through a glass. Seated solely in the light of his own presence. Weaving the world. In his hands it flowed out of nothing and in his hands it vanished into nothing once again. Endlessly. Endlessly. So. Here was a God to study. A God who seemed a slave to his own self-ordained duties. A God with a fathomless capacity to bend all to an inscrutable purpose. Not chaos itself laid outside of that matrix. And somewhere in that tapestry there was the world in its making and in its unmaking was a thread that was he and he woke weeping³².

El hombre decide entonces ir a vivir como un anacoreta debajo de la cúpula en peligro de derrumbamiento de una iglesia, pretendiendo así suscitar una respuesta de Dios y "strike a colindancia with his Maker"³³. Así es como lo encuentra el cura Mormon, quien se convertiría más tarde en el narrador del cuento mismo. Es a través de un insistente diálogo con el viejo anacoreta que el cura abandona su ingenua visión de Dios para comenzar una búsqueda de las huellas de la razón detrás de la acción divina. Volveremos a este diálogo más tarde. Lo que es relevante en este contexto es cómo los dos – el cura contador y el anacoreta – empiezan su búsqueda a partir de la elección de un lugar: la cúpula en peligro de derrumbamiento y la aldea hecha pedazos por el terremoto. Lugares de ruinas y soledad, que, sin embargo, llevan claramente en sus superficies las heridas de sus respectivas historias. Heridas que producen cuentos, producen el corrido, que "can never be lost from its place in the world for it is that place"³⁴. Porque, aunque todos los cuentos

³¹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 150.

³² MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 152.

³³ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 154.

³⁴ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 146.

sean el mismo, sólo se puede escuchar y vivir uno por vez, y para que eso pase hay que estar arraigado a un lugar, al único y universal lugar de ese cuento.

Llegamos así un cuarto pliegue de la serie de oposiciones: luego de las oposiciones causas/razón, cosas/cuento y espacio/lugar, aparece la oposición entre andanza y arraigamiento. "The world itself can have no temporal view on things"³⁵ o sea, desde el punte de vista del mundo todo es indiferente: "[the world] can have no cause to favor certain eterprises over others, the passing of armies and the passing of sands in the desert are one. There is no favoring, you see"³⁶. Desde el punto de vista del mundo no hay historia. No hay cuento. Este sólo puede existir desde el punto de vista del lugar, de un lugar, en el que se vive, que concentra al mismo tiempo la accidentalidad y la necesidad de toda existencia. Poco antes de encontrar al eremita, el muchacho encuentra a un anciano – otra figura del viejo sabio tan común en la obras de McCarthy –, quien en otra breve parábola le explica aquello que sólo podrá entender más adelante.

He told the boy that although he was huérfano still he must cease his wanderings and make for himself some place in the world because to wander in this way would become estranged form men and so ultimately from himself. He said that the world could only be known as it existed in men's hearts. For while it seemed a place which contained men it was in reality a place contained within them and therefore to know it one must look there and come to know those hearts and to do this one must live with men and not simply pass among them. He said that while the huérfano might feel that he no longer belonged mong men he must set this feeling aside for he contained within him a largeness of spirit which men could see and that men would wish to know him and that the world would need him as even as he needed the world for they were one. Lastly he said that while this itself was a good thing like all good things it was also a danger. [...] he thanked him for his words but he said that he was in fact not an orphan [...]. Eres huérfano. Eres huérfano. But the boy only raised one hand and touched his had and rode on³⁷.

La andanza tiene que terminar, sólo arraigándose a un lugar puede buscar su propio sentido. El muchacho aprende así otra lección, y decide volver a la

³⁵ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 151.

³⁶ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 151.

³⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 151.

casa con sus padres, que son sus raíces. Desafortunadamente lo que descubrirá a su regreso será su casa vacía y a sus padres muertos, lo que le demostrará que nunca se puede regresar, que la experiencia misma que permite descubrir sus raíces, su propio cuento, es una experiencia de desarraigo irredimible que divide “the then and the now”³⁸. Desde ese *now* el muchacho tiene que reiniciar su andanza. Pero, esta vez lleva consigo a su hermano, traumatizado por haber asistido a la matanza de los padres, y tiene como nuevo objetivo el de recuperar los caballos robados, símbolos de un sentido que sigue huyendo.

3. “Strike some colindancia with his Maker.” Confines de Dios y testigos del mundo.

Como ya se dijo, los personajes que cuentan las parábolas en las novelas de McCarthy siempre son personajes marginales, personajes que viven al margen de la razón, de la humanidad, de la vida. Muchos son eremitas, que viven físicamente lejos de todo y casi parecen seres de otro mundo. El rasgo más común de estos personajes es su ceguera, un elemento presente de forma casi obsesiva en la producción de McCarthy. Hay personajes ciegos que cuentan parábolas no sólo en *The Crossing* y en *Outer Dark*, sino también en *Suttree*, en *Cities of the Plain* y en *The Road*, o sea en cinco de las diez novelas del autor. La ceguera pone en contacto a estos personajes con imágenes estereotípicas de profetas y sabios antiguos, a la vez que recalca su condición de voces marginales ubicadas entre la realidad ficcional del cuento y otra realidad más allá de ésta.

Además, esta presencia casi obsesiva de ciegos sabios en la obra de McCarthy testimonia una reflexión radical sobre el estatuto de la experiencia y del testimonio. El ciego es el que, simbólicamente y paradójicamente, ve mejor que los demás y logra acceder a una visión más profunda del mundo. Si tradicionalmente el ver es una metáfora del conocimiento racional, el ciego encarna una sabiduría a la que se llega de una forma diferente, no por medio de la racionalidad sino por medio de una extensa experiencia directa. Si

³⁸ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 132.

muchos de los sabios de McCarthy son ciegos, también son solitarios, lo que amplifica la centralidad de la experiencia individual como forma de llegar al conocimiento. “Whatever is learned is learned in the doing”³⁹ dice el protagonista de la obra teatral *The Stonemason*. Solo, arraigado a su historia y a la geografía en la que esa historia acontece, el hombre puede llegar a entender, por lo menos en parte, el principio del mundo aparentemente desbocado en el que vive. La comunidad en McCarthy no es principio de conocimiento alguno a menos que no se reduzca a formas mínimas como, por ejemplo, en el caso del núcleo familiar padre-hijo en *The Road*, de la amistad entre dos en *Old the Pretty Horses*, o del sentido de responsabilidad entre hermanos en *The Crossing*. No obstante, el hecho de que las parábolas estén contadas por personas radicalmente solitarias no significa que no tengan nada que decir a las comunidades. Todo lo contrario, las parábolas filosóficas de McCarthy siempre intentan interpelar a lo humano y a la vida del hombre dentro de la sociedad.

Nos encontramos aquí enfrente de otro nudo problemático: por un lado la experiencia individual, y por el otro la comunicación mediante parábolas del conocimiento que deriva de esta experiencia y de su valor moral. Y otra vez el procedimiento filosófico de McCarthy está en el moverse en la frontera entre las dos alternativas, buscando figuras que inciten al pensamiento, a imaginar ese territorio sin frontera que es la frontera misma⁴⁰. En este caso la problemática se encuentra relacionada con el tema que atraviesa toda la obra de McCarthy, pero *The Crossing* de forma especialmente radical: el tema del testigo.

Para ver eso cabe entonces retomar la parábola en la cual el cura cuenta su prolongada confrontación con un anacoreta que le ha permitido llegar a ser quien es. Después de haberlo perdido todo, padres e hijo, raíces y deseo, “severed from both antecedents and posterity alike [and having become] but

³⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Stonemason: A Play in Five Acts*. Vintage Books, New York, 1995. p. 65.

⁴⁰ “La historia del joven cowboy [...] representa la vida como tensión entre cosas opuestas: la existencia entonces como ‘frontera’ que simboliza los conceptos de vaguedad y movilidad”. BAUCIA, Francesco. «La vera frontiera. Discorsi, sogni e opposizioni in *The Crossing* e *Cities of the Plain* di Cormac McCarthy». En *Il Pensiero*, N° LIV, Roma, 2015, p. 193.

some brevity of a being”⁴¹ es cuando aquel hombre se vuelve anacoreta y se va a vivir debajo del transepto derrotado de la Iglesia de La Purísima Concepción de Nuestra Señora de Caborca. Con eso el anacoreta decide exponerse a la misma destrucción que ya se había llevado a sus padres y su hijo, y enfrentar a Dios en el terreno sagrado de su iglesia para, al oponérsele, definir dónde está el límite entre Dios y el yo.

It seemed that what he wished, this man, was to strike some colindancia with his Maker. Assess boundaries and metes. See that lines were drawn and respected. Who could think of such a reckoning possible? The boundaries of the world are those of God's devising. With God there can be no reckoning. With what would one bargain?⁴²

Los temas de la metafísica clásica reviven en estas parábolas en una síntesis radical con la imaginación literaria. Si el hombre es limitado y Dios es ilimitado, ¿adónde estaría entonces el límite entre el hombre y Dios? ¿A través de cuál frontera se articula esa relación entre el hombre y Dios? Si Dios es el principio de los confines del mundo, ¿cual será el confín entre el mundo y El? El confín mide la propiedad y la propiedad es el principio del intercambio, del crédito y del débito. Si Dios no tiene límite, si no tiene confín o frontera, ningún ajuste de cuentas es posible con El: créditos y débitos deben permanecer sin poder ser saldados.

Es por eso que el cura, llamado por la comunidad para hablar a ese hombre que no se sabe si es santo o loco, comienza intentando convencerle de la bondad del plan divino apelándose a unos “high canonical principles”⁴³ en los que se fundamenta su propia fe. Se encuentran así, por un lado, el anacoreta que pretende definir el límite entre Dios y el mundo, entre Dios y el yo y, por el otro, el cura, representante de una religiosidad venida a menos, de un “pensamiento débil” que imagina a Dios como ilimitado y presente en todas partes, “a boundless God without center or circumference”⁴⁴. De un lado, la petición gritada para llegar a un ajuste de cuentas con un Dios que se queda mudo; del otro, un Dios que habla incesantemente en toda la

⁴¹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 150.

⁴² MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 154.

⁴³ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 155.

⁴⁴ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 156.

Naturaleza, “in the murmur of the wind in the trees”⁴⁵, pero al que no hay nada que pedir ni preguntar. La manifiesta ausencia antepuesta a la indiferente presencia.

Aunque distintas, estas dos visiones de Dios y de su relación con el mundo a fin de cuentas no resultan ser tan opuestas. Del mismo modo que el anacoreta quiere llegar a un *bargain*, a un trato con Dios para establecer un equilibrio, también el cura cree que ese equilibrio con su Dios sin centro ni circunferencia ya esté garantizado: “By this very formlessness he'd sought to make God manageable. This was his colindancia. In his grandness he had ceded all terrain. And in this colindancia God had no say at all”⁴⁶. Mientras el anacoreta deja a un Dios que se queda mudo frente a la responsabilidad de la explicación del sentido, el cura da esa explicación por asumida y evidente en las cosas mismas, de modo que “to see God everywhere is to see Him nowhere”⁴⁷. Por eso, dice el narrador, o sea el cura mismo después de varios años, los dos son al fin y al cabo heréticos: “Both of them heretics to the bone”⁴⁸. La etimología de herético (de *aireo*, elegir) dice de una voluntad de elegir por sí, distinguiéndose así del grupo. Los dos hombres son hombres solitarios, que no pueden compartir sus convicciones ni sus creencias: el anacoreta porque no puede referirse a un Dios que se queda mudo, el cura porque un Dios que dice todo no dice nada. Estas son, como dice Matthew Potts, nada más que “caricaturas de la teología natural. El cura es un medio panteísta y el anacoreta algo como un gnóstico”⁴⁹, pero McCarthy utiliza estas caricaturas para desarrollar un discurso autónomo.

Como aclara el narrador, aunque ambas visiones sean heréticas no valen lo mismo. “With this difference, he said. With this difference. The priest wagered nothing. He'd nothing at hazard. He stood on no such ground as the crazed old man”⁵⁰. Mientras el viejo anacoreta habla desde la sombra de

⁴⁵ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 156.

⁴⁶ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 156.

⁴⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 156.

⁴⁸ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 155.

⁴⁹ POTTS, Matthew L. *McCarthy and the Signs of Sacraments. Literature, Theology and the Moral of Stories*. Bloomsbury, New York, 2015. p. 154.

⁵⁰ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 155.

un transepto que puede caer en cualquier instante, el cura se queda afuera de este terreno peligroso; esta simple diferencia del *ground* desde el que los dos se enfrentan, el *suelo* que pisan como el *fundamento* de sus ideas, lo cambia todo. Exponiendo su propio cuerpo a la destrucción en el terreno sagrado de la iglesia, que es al mismo tiempo “blessed and frightful” (155), el anacoreta hace que su opinión no sea mera opinión, sino testimonio. “By his arrogance he had engaged the living thing. On that perilous ground he had made of himself the only witness there can ever be.” (155) Sólo el que se atreve a exponer su propio cuerpo y su propia vida a la prueba de sus ideas deja de ser un mero opinante y se convierte en testigo. Los fundamentos (*ground*) de la experiencia del testigo siempre son “perilous and transitory”, su visión siempre es parcial y partisana, pero “you must make your case there or nowhere”⁵¹. Exponiendo su propio cuerpo al mundo, radicando su fe en la experiencia, el anacoreta está más cerca de la verdad que el cura.

He understood what the priest could not. That what we seek is the worthy adversary. For we strike out to fall flailing through demons of wire and crepe and we long for something to oppose us. Something to contain us or to stay our hand. Otherwise there were no boundaries to our own being and we too must extend our claims until we lose all definition. Until we must be swallowed up at last by the very void to which we wished to stand opposed.⁵²

Mientras el cura con su fe débil abandona toda idea de conflicto con Dios y con el mundo de modo que “his way through the world was so broad it scarcely made a path at all”⁵³, el anacoreta, por su lado, acepta que todo conocimiento del mundo parte por una fricción con el mundo mismo, por un conflicto con lo otro. Mientras “as with all priests” la mente del cura “had become clouded by the illusion of his proximity to God” el anacoreta tiene constantemente presente el sinsentido y el caos: “The ten thousand insults. The catalogue of woes. [...] nothing was lost to him”⁵⁴. Y precisamente esta fricción con el mundo es el principio del testimonio. Para ser testimonios de algo hay que tener experiencia de eso, hay que haber estado presente; pero,

⁵¹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 155.

⁵² MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 157.

⁵³ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 156.

⁵⁴ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 159.

haber estado presente pasivamente no es suficiente, ya que también es preciso poder expresar lo que ha sido experimentado.

De hecho hay dos dimensiones del testimonio: por un lado, el testigo es un espectador pasivo, que observa un evento al que asiste por azar, por el otro, el testigo es una presencia activa que hace que un ritual sea performativamente válido. El testigo siempre tiene que ser al mismo tiempo presencial y presente, espectador y actor, encarnación de una perspectiva en sí limitada y certificador de la verdad. El testigo participa en los eventos y permanece a cierta distancia a observarlos, es el hombre que en su vida, en su piel y en su carne experimenta la tensión entre pasividad y actividad, destino y libertad, límite y trascendencia. En este sentido, el testigo es la cicatriz entre actividad y pasividad, entre arraigamiento y andanza, entre territorialización y deterritorialización.

Acts have their being in the witness. Without him who can speak of it? In the end one could even say that the act is nothing, the witness all. It may be that the old man saw certain contradictions in his positions. If men were the drones he imagined them to be then had he not rather been appointed to take up his brief by the very Being against whom it was directed? As has been the case with many a philosopher that which at first seemed an insurmountable objection to his theories came gradually to be seen as a necessary component to them and finally the centerpiece itself. He saw the world pass into nothing in the very multiplicity of its instancing. Only the witness stood firm. And the witness to that witness. For what is deeply true is true also in men's hearts and it can therefore never be mistold through all and any tellings. This then was his thought. If the world was a tale who but the witness could give it life? where else could it have its being? This was the view of things that began to speak to him⁵⁵.

Dentro de la complejidad de símbolos puestos en juego por McCarthy subyace un razonamiento tajante: si todo el mundo es un "corrido", una narración, entonces el testigo es el principio ontológico de la realidad misma, ya que es el que certifica la legitimidad del cuento. Si el mundo se reduce al inevitable pasar de la nada a la nada, entonces lo único que queda es el espectador participante, la inútil presencia, el testigo. Si todo está

⁵⁵ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 158.

determinado, la única libertad será la de estar presente, la de friccionar con el destino aunque sometándose a él.

Esta visión no es aún la final ya que contiene dentro de sí misma su negación. Partiendo de la idea del testimonio como cimiento del mundo, el anacoreta se remonta al principio del testimonio mismo: ¿Quién será el Testigo Final? ¿Y quién podrá entonces ser testigo de Él, garantizar así Su existencia?

And he began to see in God a terrible tragedy. That the existence of the Deity lay imperiled for want of this simple thing. That for God there could be no witness. Nothing against which he terminated. Nothing by way of which his being could be announced to Him. Nothing to stand apart from and to say I am this and that is other. Where that is I am not. He could create everything save that which would say him no⁵⁶.

Dios no tiene testigo de su existencia porque nada puede oponerse a Dios. Nada puede friccionar contra Dios. O, mejor dicho, el hombre sólo puede ser testigo pasivo de Dios, pero no puede dar testimonio activo de su existencia. El testigo de Dios sólo puede preguntarle por qué, pero nunca decirle que no. Dios se queda mudo ante el anacoreta, el transepto no cae, todo sigue como antes, y el hombre acercándose a la muerte se da cuenta de que "in the end he said that no man can see his life until his life is done and where then to make a mending? It is God's grace alone that we are bound by this thread of life"⁵⁷.

Finalmente, aquí es el cura quien da un paso más allá que el anacoreta. El cura ve que su adversario se va a morir y finalmente se atreve a entrar abajo del transepto. Allí escucha el cuento de la vida del anacoreta y de lo que había aprendido a lo largo de ésta. Así expone su propio cuerpo al riesgo, pero no para desafiar a Dios, sino para escuchar a otro hombre. Y eso, otra vez, lo cambia todo. Él, que pensaba oír a Dios hablar en todas las cosas, finalmente escucha su voz en la voz de otro hombre, y no es ninguna voz conciliadora, sino de esas que "wreak all unknown upon some ancillary soul a havoc such that that soul is forever changed" y que llegan a poseer "that elusive freedom

⁵⁶ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 158.

⁵⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 160.

which men seek with such unending desperation"⁵⁸. Lo que el cura descubre escuchando al testimonio del anacoreta, y que le permite superar su impasse, es que el testigo no es testimonio *del* Otro ni de la alteridad, sino *para* el otro. La sutura entre pasivo y activo producida por el testigo se cruza con otra sutura entre identidad y alteridad, y es en esta sutura que habita Dios. Dios, entonces, no se encuentra, como suponía el anacoreta, en la alteridad que no puede tener testigo ninguno, sino es el principio de la alteridad misma que permite dar testimonio a otro de lo que a veces ni se conoce. No Dios como Otro, lo que sería una simple herejía, sino Dios como condición de posibilidad de la alteridad misma, espacio vacío en el medio a través del cual puede transmitirse el testimonio.

What the priest saw at last was that the lesson of a life can never be its own. Only the witness has power to take its measure. It is lived for the other only. The priest therefore was what the anchorite could not. That God needs no witness. Neither to Himself nor against. The truth is rather that if there were no God then there could be no witness for there could be no identity to the world but only each man's opinion of it. The priest saw that there is no man who is elect because there is no man who is not. To God every man is a heretic. The heretic's first act is to name his brother. So that he may step free of him. Every word we speak is a vanity. Every breath taken that does not bless is an affront. Bear closely with me now. There is another who will hear what you never spoke. Stones themselves are made of air. That they have power to crush never lived. In the end we shall all be only what we have made of God. For nothing is real save his grace⁵⁹.

4. La tercera historia

Las últimas páginas de *The Crossing* contienen la tercera y última larga parábola de la novela que, junto con la del cura analizada en los párrafos precedentes, es por su amplitud y densidad de pensamiento la más relevante

⁵⁸ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 162.

⁵⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 162. En el final se retoma una referencia al *Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (véase nota 21) con la que se había abierto el capítulo. Como en ese caso, la orden de contar es al mismo tiempo una orden de rezar. La oración que libera al marinero de la pesadumbre, de la culpa y de la maldición de la soledad es a mismo tiempo el cuento que está obligado a repetir y repetir a los que, de camino a la fiesta, quieren escuchar y pueden entender. Oración y cuento son de la misma forma testimonio de una experiencia de vida que sólo adquiere sentido al estar dirigida a otro.

de toda la obra de McCarthy. Billy Parham se está preparando por última vez para cruzar la frontera con Estados Unidos. Ha descubierto que su hermano Boyd ha sido asesinado en México, ha ido a recuperar sus huesos y ahora los está llevando consigo hasta que unos bandidos profanan los restos e hieren gravemente el caballo de Billy. El muchacho encuentra entonces un grupo de gitanos que le ofrecen curar al animal y, mientras uno de ellos prepara un cataplasma, Billy, en una charla con el jefe de los gitanos, le pregunta por qué viajan arrastrando una carcasa destartalada de un avión. El gitano empieza así una larga narración sobre la historia de un avión en el que había perdido la vida un joven piloto americano al precipitarse entre las montañas desiertas de Sonora. El padre del piloto le encargó a él junto con un grupo de hombres de buscar la carcasa del avión y llevársela para aliviar un poco el dolor del luto teniendo algo para recordar. El lector hasta este punto ha sido llevado a pensar que el gitano está hablando del avión que lleva consigo, pero gradualmente la narración se revela mucho más complicada de como parece al principio. En realidad, cuenta el gitano, *dos* aviones parecidos se habían caídos por esas misma montañas pero el tiempo los habían atacados hasta dejarlos irreconocibles.

Cosas distintas que parecen iguales, diferentes historias que se cruzan y se sobreponen, y la relación entre cuento y realidad que se hace cada vez más compleja. El gitano comunica desde el principio que su parábola va a ser una reflexión sobre el estatuto de la verdad en la narración: “He said that the strategist did not confuse his devices with the reality of the world for then what would become of him?”⁶⁰. Así surgen las preguntas ¿cómo puede una imagen corresponder a un objeto o a un hecho? ¿Cómo puede una narración reflejar la realidad del mundo? Estos temas, que por primera vez se presentan de esta forma en la novela, retoman en parte la reflexión de McCarthy sobre el tema del testimonio. En este caso aparece a partir de una reflexión sobre el tema de la historia y de su constitutiva ambivalencia,

⁶⁰ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 415.

haciendo referencia a la ambigüedad de la palabra misma: historia como “conjunto de sucesos” e historia como “cuento”⁶¹.

Por medio de la imagen simbólica de los dos aviones indistinguibles la parábola quiere subrayar de forma inmediata la necesidad de la intervención del testigo para impedir que el cuento se convierta en pura ficción. Pero, si esa fuera la única moraleja de la parábola, sería fácil atenerse a lo que había dicho el cura en la parábola anteriormente comentada: “Acts have their being in the witness”⁶². Sin embargo, ese sólo es el principio de una reflexión sobre la historia y va mucho más allá de la simple enunciación de la necesidad de tener un punto de referencia como condición para la representación de la realidad. En su exigua formulación el relato de McCarthy abre desde el principio la puerta a una visión del estatuto paradójico del testigo de una forma más radical que la simple diferencia entre ficción y realidad. Esta visión ha sido expuesta con notable eficacia por Jacques Derrida en una conferencia del año 1995 titulada *Demeure. Fiction et témoignage*. El filósofo francés explica así esta condición que califica de “complicidad inquietante entre ficción y testimonio”⁶³.

Dentro de nuestra tradición jurídica europea, un testimonio debería quedarse lejos de la literatura y, sobre todo, dentro de la literatura, de lo que es ficción, simulación o simulacro. [...] Y no obstante, aunque el testimonio no pueda reducirse a la ficción, no existe testimonio que estructuralmente no implique en si mismo la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la disimulación, de la mentira y del perjurio – o sea también de la literatura. [...] Si esa posibilidad que parece prohibida fuera

⁶¹ Dianne C. Luce subraya como McCarthy “repeatedly suggests the ambiguous function of the historical artifact in its capacity to evoke or to displace the thing of which it is the record the primacy of memory and imagination over mere record, the paradoxical frailty of memory”. LUCE, Dianne C. «‘They aint the thing’: artifact and hallucinated recollection in Cormac McCarthy’s early frame-works». En WALLACH, Rich (editor). *Myth, Legend, Dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester University Press, Manchester-New York, 2000, p. 21. Para una visión de conjunto de las reflexiones filosóficas sobre la historia, sobre todo a partir del pensamiento postestructuralista francés, véase TARIZZO, Davide. *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*. Raffaello Cortina, Milano, 2003. pp. 135-161.

⁶² MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 157.

⁶³ “complicité troublante entre la fiction et le temoignage”. DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Galilée, Paris, 1998, p. 50.

efectivamente excluida, si el testimonio, entonces, deviniera prueba, información, certidumbre, o archivo, perdería su función de testimonio⁶⁴.

La primera parte del diálogo entre Billy y el gitano gira alrededor de este asunto: cuando el hombre le dice al muchacho que sobre la historia del avión hay tres diferentes versiones, Billy contesta que él quiere escuchar la verdadera. El gitano se muestra entonces frente al muchacho como el testigo consciente de lo paradójico de su condición en tanto testigo:

He spoke of the identity of the little canvas biplane has having no meaning except in its history [...]. He said that men assume the truth of a thing to reside in that thing without regard to the opinions of those beholding it. [...] One could even say that what endows any thing with significance is solely the history in which it has participated⁶⁵.

Sin embargo, en la epopeya del rescate de los aviones estaba presente otro elemento, que podría ser decisivo para resolver el enigma que parecía no tener solución. Durante la intrépida misión uno de los dos aviones había caído en un río, por lo que el problema de la identidad del objeto era resuelta mediante una especie de *deus ex machina*. Entonces este vuelco en el cuento parece sugerir la pregunta de si existe, acaso, un diseño pre-ordenado que da a los acontecimientos una interpretación incontrovertible. Pero ante la pregunta de Billy acerca de si él creía que era Dios quien había tomado la decisión, el gitano le responde que “he believed that to be so but he did not believe that by this act God had spoken to anyone. He said that he was not a superstitious man”⁶⁶. La intervención de Dios, según el gitano, no apunta a solucionar un dilema ni sirve de ayuda para poner en orden las cosas del mundo. Por el contrario, la intervención divina tiene el efecto de profundizar en la cuestión sugiriendo que “the great problem with the world was that

⁶⁴ “Dans notre tradition juridique européenne, un témoignage devrait rester étranger à la littérature et surtout, dans la littérature, à ce qui se donne comme fiction, simulation ou simulacre [...]. Et pourtant, si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature [...]. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage.” DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*, pp. 30-31.

⁶⁵ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 416.

⁶⁶ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 421.

that which survived was held in hard evidence as to past events”, mientras que “the past was little more than a dream and its force in the world greatly exaggerated. For the world was made new each day and it was only in men’s clinging to its vanished husks that could make of that world one husk more”.

Regresamos entonces a la afirmación inicial del gitano según la cual la historia del avión podría ser contada mediante *tres* cuentos diferentes. El *primer* cuento es el del avión que el padre del muchacho desea recuperar: un esquema simple todavía no perturbado por la existencia del otro avión gemelo. El *segundo* cuento se centra en el problema de la identidad de los dos aviones y de la intervención divina que, lejos de resolver esa duda, la exalta. El *tercer* cuento debería ser la versión final en la que la historia encuentra su significado, su verdad o, por lo menos, eso es lo que Billy y el lector esperan del gitano. Pero, frustrando estas expectativas, el cuento final del gitano sólo parece una capitulación:

La tercera historia, said the gypsy [...] Es que ultimadamente la verdad no puede quedar en ningún otro lugar sino en el habla. [...] The past, he said, is always this argument between counterclaimants. Memories dim with age. There is no repository for our images. The loved ones who visit us in dreams are strangers. To even see aright is effort⁶⁷.

Se escucha aquí el eco de Friedrich Nietzsche, cuando a la pregunta por “qué es entonces la verdad?” había respondido: “Un ejército móvil de metáforas [...] las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado la naturaleza de ilusión, son metáforas que se han deteriorado y han perdido toda fuerza sensible”.⁶⁸ Todavía lo que parece ser una capitulación frente al caos, también puede ser leída como un desafío ético al individuo; y es en ese sentido en el que insisten las palabras del gitano, que terminan muy significativamente con una interrogación. “This is the third history. It is the history that each man makes alone out of what is left to him. Bits of wreckage. Some bones. The words of the dead. How make a world of this? How live in that world once made?”⁶⁹. Cada hombre tiene que construir su mundo precisamente a partir

⁶⁷ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 422.

⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari*. DTV-de Gruyter, Muenchen, 1967. Vol. I, p. 880-1.

⁶⁹ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 422.

de esos restos, de esas trazas, de esos fantasmas del pasado que no pueden dejar de ser fantasmas, así como ese mundo nunca podrá tener una consistencia definitiva y final. Una vez más, las páginas de McCarthy se remiten entre una obra y otra, y precisamente las frases del gitano serán sintetizadas en la página final de la obra teatral *The Stonemason* (1995): “To make the world. To make it again and again. To make it in the very maelstrom of its undoing”⁷⁰.

Regresando una vez más a la reflexión de Derrida sobre la condición paradójica del testigo, se puede ahora entender la torsión ética que le da a su análisis en el pasaje que sigue al que citamos anteriormente.

[El testimonio] tiene que dejarse parasitar por lo que excluye de su foro interior, o sea la *posibilidad*, por lo menos, de la literatura. Es en este límite indecible que vamos a intentar residir. Ese límite es una oportunidad y una amenaza, el recurso al mismo tiempo del testimonio y de la ficción literaria, del derecho y del non-derecho, de la verdad y de la mentira, de la fealdad y del perjurio⁷¹.

El hecho de que la verdad del pasado no esté garantizada (ni siquiera por la intervención divina) y que el testimonio siempre esté habitado por la posibilidad de la mentira es seguramente una amenaza, pero – con Derrida – también una oportunidad y un recurso: la condición inevitable para que la puesta en juego en el desafío ético de cada individuo sea real. Las palabras del gitano sugieren a Billy – todavía turbado por la muerte del hermano querido y frustrado por las dificultades encontradas en su viaje de regreso – construir un barco con las ruinas de su naufragio; como dijo Hans Blumenberg⁷², los restos del pasado sólo son verdaderos si se logra recomponerlos en un cuadro que tenga sentido de cara a un proyecto futuro.

La conclusión de la parábola del gitano insiste en esta idea en un pasaje muy fascinante. El hombre cuenta a Pelham como durante su juventud dio vueltas con su padre por ambos lados de la frontera recolectando escombros casa por

⁷⁰ MCCARTHY, Cormac. *The Stonemason*, p. 133.

⁷¹ DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*, p. 31.

⁷² BLUMENBERG, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. p. 87,

casa para luego revenderlos. El padre quería que las viejas imágenes fotográficas encontradas en los cofres (“these likenesses had value only to the living who had known them and with the passage of years of such there were none”) fueran pegadas en la bóveda del carro de modo que “The faces became very familiar to him: [...] The photographs that hung from the wire became for him a form of query to the world. [...] What he came to see was that as the kinfolk in their fading stills could have no value save in another’s heart so it was with that heart also in another’s in a terrible and endless attrition and of any other value there was none”⁷³. En ese sentido, escribir la historia, testimoniar, sería el esfuerzo por reconstruir ese valor que en cada instante corre el riesgo de perderse.

5. Para una interpretación postmodernista de Cormac McCarthy

El análisis llevado a cabo ha permitido identificar en el uso de la forma de la parábola un rasgo decisivo del estilo de Cormac McCarthy y de evidenciar la importancia de la dimensión alegórica y filosófica en su obra narrativa. Analizando en detalle estos fragmentos en la novela *The Crossing*, el texto central de la *Border Trilogy*, hemos podido discutir cuatro temas que son pilares del pensamiento del autor, verdaderos núcleos de su visión del mundo, que atraviesan su producción desde el principio hasta sus últimas obras en todos los géneros y formas: novelas, teatro, guiones para el cine y la televisión. Estos temas – la relación entre hombre y animal, la libertad, el testimonio y la historia – nos llevan a considerar al autor dentro de la escena literaria contemporánea y lo colocan en relación a su cronotopo cultural y literario.

Desde el punto de vista del análisis literario, empezamos por leer lo que escribe Luca Briasco sobre *Blood Meridian*, la novela unánimemente considerada la más relevante del autor: “[*Blood Meridian*] ha sido considerada a veces un anti-western, a veces un western metafísico, a veces incluso un western postmoderno. Si «postmoderno» quiere decir que la novela quiere

⁷³ MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*, p. 424.

deconstruir el mito de la frontera, también la tercera definición podría ser correcta. Pero la deconstrucción (como de hecho cualquier forma de antinovela) no representa el objetivo principal de McCarthy⁷⁴. Por lo tanto, Briasco admite que la obra de McCarthy puede ser considerada postmoderna, pero sólo porque pondría en discusión la fundación de un mito originario de la cultura de EEUU, el mito de la frontera. El análisis de los temas de *The Crossing* que hemos realizado en el ensayo revela que la obra de deconstrucción de McCarthy va mucho más allá de la simple revisión de un depósito histórico-cultural. En su obra, McCarthy produce una verdadera recopilación de algunos conceptos centrales del pensamiento filosófico y, sobre todo, metafísico occidental. Esta empresa está perseguida por medio de una estrategia en primer lugar narrativa, pero que también se relaciona con las reflexiones contemporáneas sobre esos temas. La estrategia de McCarthy empieza por la literatura y mediante el instrumento textual de la parábola llega a una síntesis de lo filosófico-sapiencial y lo narrativo, en el que ninguna de las dos partes prevalece en el tejido general de la obra. En este caso, sí es cierto – como dice Briasco – que, a diferencia de muchos autores más marcadamente postmodernos, el objetivo de McCarthy no es el de producir una antinovela pero, al mismo tiempo, no se puede negar que para el autor la forma de la novela tradicional no es del todo satisfactoria y lo demuestra el frecuente uso del instrumento textual de la parábola.

Por un lado, entonces, será preciso subrayar en McCarthy una clara intencionalidad deconstructiva (o postmodernista) expresada en dos elementos principales: el primero es la voluntad de poner en discusión los conceptos básicos del pensamiento occidental tradicional (Dios, la historia, la moral) a través de una perspectiva no demasiado lejana de autores como Deleuze, Derrida y Lyotard⁷⁵. Al mismo tiempo, se puede notar la intencionalidad deconstructiva del autor en la necesidad de superar o, al menos, de hibridar la forma-novela con tipologías textuales y técnicas de escritura heterogéneas. El segundo elemento que marca la voluntad

⁷⁴ BRIASCO, Luca. *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*. Minimum fax, Roma, 2016, p. 156.

⁷⁵ Como muchos de estos pensadores postmodernos, deconstruccionistas o postestructuralistas McCarthy no esconde su deuda con el pensamiento de Nietzsche, evidente sobre todo en *Blood Meridian*.

posmodernista de McCarthy es su reutilización de los géneros. Esto puede quedar más claro considerando la observación de Frederic Jameson sobre un aspecto típico de las obras postmodernas:

the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, [...] The Postmodernists have, in fact, been fascinated precisely by this whole "degraded" landscape of schlock and kitsch, of TV series and Reader's Digest culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply "quote," as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance⁷⁶.

Leyendo bajo esta perspectiva la obra de McCarthy, aunque no se pueda seguramente hablar de un interés por paisajes degradados, sí se debe admitir cierto kitsch en la importancia concedida a los géneros literarios populares escogidos como modelos⁷⁷; entre estos se puede mencionar, por ejemplo, la novela negra (*No Country for Old Men*), la ciencia ficción (*The Road*) y el *western* (*Blood Meridian* entre otros). La forma en la que McCarthy usa estos géneros va mucho más allá de la simple cita: las formas, la lógica, las estructuras de estos géneros son asumidas para luego ser transformada por la presencia de temas abismales y de un pensamiento intenso. Aunque de una forma peculiar, estamos frente el derrumbe de la frontera entre la alta cultura y lo popular del que hablaba Jameson. Y esto tal vez explica por qué al cine no le fue difícil apoderar sus historias, adaptándolas, a veces con bastante éxito (por ejemplo en *No Country for Old Men* de los hermanos Coen, que ha ganado cuatro Oscar y se ha convertido en una verdadera película de culto)⁷⁸.

⁷⁶ JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 2003, p. 3.

⁷⁷ Alessandro Baricco ha dedicado páginas muy interesantes a este asunto (*Una certa idea di mondo*. Biblioteca di Repubblica, Roma, 2012, pp. 81-82).

⁷⁸ Hasta hoy, cuatro de las novelas de McCarthy han sido adaptadas por el cine (*Child of God*, *All the Pretty Horses*, *No Country for Old Men*, *The Road*). La "novel in dramatic form" *Sunset Limited* en 2011 ha sido filmada para la tele. McCarthy además ha escrito, siempre para la televisión, el guión de *The Gardener's Son* (1977), y de la película *The Counselor* (2014).

Estas consideraciones nos llevan a sugerir una imagen de McCarthy radicalmente diferente de la que se tiene usualmente. Luca Briasco en otra parte del ensayo que citamos al principio de este capítulo escribe:

En la primera novela de McCarthy, *The Orchard Keeper*, uno de los protagonistas, el viejo Arthur Ownby, es definido por un asistente social como un *anomic type*. El término «anomic», con su extremada precisión e originalidad, es el primer signo de un recorrido mental que llevará McCarthy a una siempre mayor originalidad en la dimensión filosófica de su obra. El término «anomy» no indica el rechazo de la ley y de las reglas de la convivencia y del progreso civil que caracteriza a los tres protagonistas de su primera novela, sino la falta absoluta de esas mismas leyes, una falta que puede ser aún más perturbadora al no poderse traducir en una contestación de lo que ella no conoce. Es «anomic» el difícil adjetivo por medio del que es posible definir a los personajes de las siguientes novelas de McCarthy. [...] Cada uno de ellos representa un enigma y un desafío para la sociedad de los hombres: un espejo oscuro en el que la conciencia colectiva descubre los impulsos más secretos, el lugar de una confrontación de la que el hombre aflora – y sea dicho sin contradicción ninguna – en toda su bestialidad no menos que en su extraña grandeza⁷⁹.

Si entonces McCarthy, como expresa tan claramente Briasco, es magistral en el narrar el mundo de los *anomic type*, esto no significa que él mismo pertenezca a esa categoría. Su famoso perfil bajo y su falta de interés por los centros de poder cultural han sugerido a varios críticos asimilarlo a esos “personajes del margen” cuyas vicisitudes se pueden leer mediante las parábolas que se encuentran en las páginas de sus novelas. Es precisamente en esta forma híbrida entre literatura y filosofía que se puede reconocer su propuesta, original pero no desconectadas de otras experiencias postmodernas, que trata de poner en cuestión la estructura de la novela tradicional. Además, los temas que McCarthy trata en esos “claros del bosque”, que aparecen en su obra, han revelado una cercanía, en los objetivos y en los resultados, con las reflexiones más profundas del pensamiento filosófico contemporáneo, orientadas a una “deconstrucción” de los fundamentos de la metafísica clásica. En tercer lugar, su creativa transformación de los géneros literarios marginales en alta literatura le acerca a muchos otros autores que han querido diluir la frontera entre cultura de

⁷⁹ BRIASCO, Luca. *Americana*, pp. 155-56.

masas y alta cultura. Entonces, si la imagen de un McCarthy solitario y obstinado tejiendo la tela de araña de su obra – parecido a los individuos marginales y sin leyes de los que quizás sea el mejor narrador en vida – puede beneficiar a su leyenda, un análisis más cuidadoso demuestra cómo en realidad el autor participa atento a las discusiones de su tiempo y de su mundo, ya que su obra parte de un diálogo productivo con la cultura y la literatura contemporáneas a él.

Bibliografía

- BAUCIA, Francesco. «La vera frontiera. Discorsi, sogni e opposizioni in *The Crossing e Cities of the Plain* di Cormac McCarthy». En *Il Pensiero*, N° LIV, Roma, 2015, pp. 191-203.
- BELLINI, Federico. «The Gnostic Dark Side of Nature in Herman Melville and Cormac McCarthy: Carrying the Fire out of Arcadia». En SCHNEIDER, Richard J. (editor). *Dark Nature. Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*. Lexington Books, Lanham, 2016. pp. 107-118.
- BERLIN, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History*. Weidenfeld & Nicolson, London, 1953.
- BLOOM, Harold. *How to Read and Why*. Simon & Schuster, New York, 2000.
- BLOOM, Harold. *Cormac McCarthy*. Bloom's Literary Criticism. New York, 2009.
- BLUMENBERG, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- CASEY, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. University of California Press, Berkeley, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1969
- DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Galilée, Paris, 1998
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 2003
- MCCARTHY, Cormac. *Blood Meridian, Or the Evening Redness in the West*. Picador, New York 1990
- MCCARTHY, Cormac. *The Stonemason: A Play in Five Acts*. Vintage Books, New York, 1995
- MCCARTHY, Cormac. *The Crossing*. Picador, London, 2011
- POTTS, Matthew L. *McCarthy and the Signs of Sacraments. Literature, Theology and the Moral of Stories*. Bloomsbury, New York, 2015
- TARIZZO, Davide. *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*. Raffaello Cortina, Milano, 2003
- WALLACH, Rich (editor). *Myth, Legend, Dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester University Press, Manchester-New York, 2000