



Colección Artes y Humanidades

Literatura, historia, circunstancia

Darío Ruiz Gómez



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Literatura, historia, circunstancia



Colección Artes y Humanidades

Se recogen en este libro conferencias, artículos, reseñas, escritas a lo largo de mas de treinta años bajo un objetivo muy claro: enfrentar la tentación del conformismo y la inercia ética, verificar la escena contemporánea, revisar el legado de la modernidad y rescatar el significado de la literatura en momentos en que el marketing atenta contra esta noción. Historia como definición de una temporalidad en medio del conflicto, instante como certificación de un presente vivo y relación necesaria con lo universal. La tarea de rescate de algunos nombres y obras obedece a este rigor para situar la obra literaria en su contexto verdadero. La presencia de un gran estilo en el autor recuerda finalmente lo dicho por Baudelaire que la verdadera crítica es un género literario.



Darío Ruiz Gómez

Literatura, historia, circunstancia



Colección Artes y Humanidades

Ruiz Gómez, Darío, 1938-
Literatura, historia, circunstancia / Darío Ruiz Gómez. —
Cali : Universidad del Valle, 2007.
258 p. ; 22 cm. — (Colección Artes y Humanidades)
Incluye índice.
1. Literatura - Historia y crítica 2. Literatura colombiana
-Historia y crítica 3. Literatura latinoamericana - Historia y crítica
4. Crítica literaria I. Tít. II. Serie.
809 cd 21 ed.
A1139296

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Literatura, historia, circunstancia*
Autor: Darío Ruiz Gómez
ISBN: 978-958-670-601-8
ISBN PDF: 978-958-765-739-5
DOI: 10.25100/peu.250
Colección: Artes y Humanidades - Estudios Literarios
Primera Edición Impresa octubre 2007
Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Darío Ruiz Gómez

Diseño de carátula: UV Media

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

Para Alba

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INDICE

62 DE CORTÁZAR: HACIA UNA LITERATURA DE CONSUMO.....	9
ENTRE LA VIDA	19
SENTIDO DE LO MARGINAL EN LA LITERATURA	
LATINOAMERICANA.....	25
FINES DE LO POLÍTICO Y COMPROMISO DE LA LITERATURA	43
LA OTRA NOVELA COLOMBIANA.....	51
VERDAD HISTÓRICA Y CONSULTORIO SENTIMENTAL.....	69
LA IMAGINACIÓN AL PODER	73
CHARRY LARA: UNA POESÍA MAYOR	79
PETER WEISS: ENTRE MARAT Y SADE.....	85
CESAR URIBE PIEDRAHITA	89
T.S. ELIOT: LA CITA, EL BRICOLAJE, EL TEXTO	105
ACERCA DE LO POSMODERNO.....	109
CARLOS OBREGÓN: LA SOLEDAD DEL AMIGO	119
JOSÉ MANUEL ARANGO: IMAGEN Y SENTIDO.....	125
OCTAVIA DE CADIZ & BRYCE ECHENIQUE:	
LA <i>BOUTADE</i> NARRATIVA.....	131
SOBRE CIORÁN.....	135
FERNANDO GONZALEZ: EL PASEANTE	149
HACIA UN NUEVO INTELLECTUAL COLOMBIANO	163
HA MUERTO DON LEONARDO SCIASCIA.....	169
FERNANDO CRUZ KRONFLY: RAZONES DE LA ESCRITURA	171
CASTAÑÓN, EL TRADUCTOR	179
SOBRE PIGLIA.....	183
RAZÓN DEL PAISAJE	187
CESAR ANTONIO MOLINA Y GAMONEDA	193
EL PAISAJE QUE ESTÁ ABIERTO EN MÍ.....	201
INTELLECTUALES DE PROVINCIA	207
ESPERANZA HUMANA, RAZÓN POLÍTICA, RAZÓN FILOSÓFICA....	213
¿ESTÁ LA POESÍA EN AQUELLOS QUE SE LLAMAN A SÍ MISMOS	
POETAS? ¿ES LA POESÍA UN RITUAL O UNA PROGRAMACIÓN	
CULTURAL?.....	223
CRÍTICA PASIÓN Y MORAL	227

DE EL EMILIO A GUY DEBORD: LA MIRADA RECÍPROCA	229
SÍ, CERNUDA, NADA MENOS.....	237
EL HOMBRE INVISIBLE.....	245
ROBERT WALSER: LAS ESTRATEGIAS DE LA MODESTIA.....	251

Rayuela supuso, dentro del ámbito de la cultura latinoamericana, el comienzo de la conciente disolución de unos valores —iniciada subterráneamente por cierta literatura folclórica—. La necesidad evidente de cuestionar a través del lenguaje y la forma narrativa una cultura determinada. La necesidad, como lo señala el mismo Cortázar, de sacar a flote toda esa problemática que enjuiciará así: “Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser”?

Porque ese “escribir bien” (en el cual se equiparan nostálgicos y snobs) rezagos de siglos de colonialismo económico y mental, supuso y supone una clara muestra de traición frente a la realidad propia. Tenía *Rayuela*, por consiguiente, varias dimensiones comunes a aquellas obras que en nuestra época han demostrado

que no hay literatura —como señala Barthes— sin “una moral del lenguaje”. Que éste debe ser en sí mismo el vehículo de la provocación, del conflicto, o sea, del paso necesario para una nueva literatura. Porque reducida a los límites precisos de la historia contada, fuera pues de este juego conciente del lenguaje, de este escamoteo de la lógica tradicional, *Rayuela* no pasaría de ser el relato simplón del latinoamericano jugando a ese París bohemio, una sucesión ininterrumpida de tópicos sobre una geografía mucho más tópica. Pero sobre este esquema secular la palabra rompe con el lugar común, se convierte ella misma en punto de vista, pone en evidencia la moral de quien se ríe de todo convencionalismo académico, porque la palabra, hiere la historia. Porque de este modo la escritura sostiene un juego formal que de otro modo sería simplemente un artificio, una pirueta fácil.

Y esto es más o menos lo que sucede con sus cuentos, en los cuales “la invención” y “lo fantástico” sobrepasan este denominador y este esquema para convertirse, gracias a la vocación del lenguaje, en traducción de atmósferas ciertas, en morbosos, somnolientos o febriles estados del alma de una realidad nacional, donde la paradoja y el absurdo adquieren una ubicación geográfica concreta. Pero hay que fijarse bien en el hecho que en ambos casos —¿y no es acaso éste el denominador de toda gran obra?— hay un sobrepasamiento de los esquemas, de la literatura o del estilo por esta capacidad de dar al lenguaje un valor específico, por hacer del discurso un signo mismo de la realidad. Por esta capacidad de hacer de una preocupación, de una técnica personal, una reflexión sobre el tiempo y las circunstancias en que se vive. Porque cuando esta preocupación desaparece —ese deseo de unir la palabra con la historia— queda simplemente el artificio. Las reglas sarcerianas de una nueva versión de “la pieza bien hecha”, ejemplo: *Todos los fuegos el fuego*.

Aquí a Cortázar parecen importarle más los finales sorpre-

sivos que las verdaderas atmósferas. Una historia que tendría que haber sido magistral como la de la autopista —porque parodiando a Ortega uno tendría que decir que una obra se juzga no sólo por lo que hizo, sino también por lo que dejó de hacer— se desvanece en la memoria por la ausencia de situaciones verdaderas, de un lenguaje donde viva esa incomunicación de los seres, la soledad y el aislamiento de la vida moderna. Lo mismo sucede en la historia del aviador, donde detrás de “la invención” no queda nada, porque a Cortázar parece sucederle lo que a ciertos autores de historias policíacas, atrapados en la necesidad de estar inventándose hechos insólitos o finales sorprendentes; lo cual pone una vez más en evidencia el hecho de que la narrativa para serlo, tiene que ir más allá de unos esquemas, de esos puntos de apoyo donde el eterno “Había una vez” se renueva, como en el momento presente a través de esta reflexión del lenguaje.

La historia de Don Quijote y Sancho, en fin de cuentas, es la misma de cualquier novela de caballería, la diferencia radica en el propósito del lenguaje; éste, como visión ideológica de una realidad, sobrepasa el esquema del género. De ahí entonces el que los modelos, los esquemas, el oficio, en tanto que adquisiciones a través de una búsqueda personal, sean puntos de expresión ellos mismos, reflexión sobre algo determinado pero a un cierto nivel; perdida esta capacidad de reflexión, se convierten ya en algo superfluo. Máxime en una época donde lo característico es esta destrucción de los esquemas, esta tendencia —una vez acabadas las últimas “vanguardias” —a hacer que la propia obra se devore a sí misma porque —hay que repetirlo— esos medios expresivos en tanto no obedezcan a una búsqueda lógica, en tanto no adquieran un valor de metafísica, pueden de hecho ser únicamente recetas literarias institucionalizadas. Nombres como Dumas, Sue, Montepin, señalan la profesionalización comercial de unos logros novelísticos anteriores. Son ellos quienes utilizan una técnica presente en

Fieldine, Walter Scott, etc., y lo convierten en una receta. De ahí entonces el que el calificativo de “buen novelista” sea en realidad un tanto equívoco. Pero a la vez nos pone en evidencia el hecho de que el oficio es también un factor relativo, nadie como ellos maneja un género como la novela, nadie como ellos sabe dosificar sabiamente la receta. Porque ser “novelista”, es decir, “hacer novelas”, puede ser un oficio como cualquier otro, así como, también tener un buen estilo supone a veces un don natural como el tener una buena voz. Desde este punto de vista la novela es, desde luego, un género al uso, máxime hoy donde por obra de una sociedad de consumo ha adquirido los visos de una auténtica industria. Un buen novelista, lo es por ejemplo, según esta lógica, Henry François Rey, autor de *Los pianos mecánicos*, obra que demuestra ese conocimiento necesario del oficio para dosificar los puntos culminantes, mantener el interés de la acción, crear personajes de impacto, etc. Y además de esto François Rey es un narrador que conoce las técnicas actuales de la novela desde el monólogo interior, el *flash back*, hasta los elementos objetalistas, los cuales convierte en fórmulas potables al gusto de cualquier desprevenido lector.

En cambio, leer una novela como *Otro país* de James Baldwin, es encontrarse con un escritor que aparentemente desconoce la técnica novelística, los trucos de la novela actual, que a cada paso, además está creyendo en las frases más increíblemente cursis que uno haya podido leer, pero que sin embargo tiene un vigor narrativo, un poder de convencer, que derivan de su pasión furiosa por arrojar luces sobre ciertos aspectos de la relación humana. Basta tener en cuenta la obra de un escritor como Giorgio Basani para darse cuenta de que lo que caracteriza a la novela en este momento es, precisamente su capacidad de ir más allá de ciertos esquemas consagrados. De que existe una comercialización de ciertos logros fundamentales, como el monólogo, la técnica objetal, etc., que nos demuestran que la escogencia *a priori* de una determinada forma, no indica

necesariamente esa voluntad histórica que debe caracterizar a toda verdadera obra.

O, que cuando se escoge una forma —mejor: se llega a una forma— ésta debe convertirse en esa perspectiva metafísica de la que habla Sartre. Hablar entonces de 62 como de algo para armar supone ya en cierto modo una ingenuidad, sobre todo porque 62 es ante todo una historia convencional, narrada de una forma tradicional: las historias que se cruzan, entrelazan, etc., que no es en modo alguno un método decrepito, sino que puede erigirse en sí mismo como un motivo central de novedad. Aún cuando las primeras páginas del libro, las del restaurante, creen esa sensación de visión rota, de juego para organizar a gusto, donde la disposición convencional de la historia ha desaparecido. Pero luego Cortázar cambia ese ritmo mediante el cual, como en las mejores páginas del objetalismo, se hace vivir el mundo de las cosas, de los gestos, se crea un nuevo laberinto lleno de señas, de pequeñas indicaciones, para caer después en la técnica al uso de las historias que se entrecruzan, cambiando de plano sus propósitos. Porque el rompecabezas de *Tropismo*, de Nathalie Serrault nos habla de un mundo donde verdaderamente la lógica clásica ha sido rota, donde la novela no busca ya la mimesis, sino la presentación de un mundo donde la relación de las cosas y del hombre con éstas, se define de un modo diferente. Donde los caracteres, el tiempo lineal, el estilo, han sido erradicados por un ámbito donde la palabra tiende a ser, antes que nada una, señal de algo. Donde no se representa una historia, sino que se presenta algo. Y como señala Max Bense, toda presentación supone siempre una descomposición. En este sentido los pastiches de Proust, son una genial intuición, un antecedente de lo que este método de presentación supone: se presenta un orden para mostrar sus grietas, para poner en evidencia su envejecimiento. En *Livia*, Visconti se da cuenta de que la mejor manera de construir la crítica de la aristocracia decadente es precisamente haciendo esa crítica desde las formas

culturales que caracterizan a dicha clase. La grandilocuencia de la ópera, pone de presente un tipo de relación humana abstracta y decadente.

El *comics* en Lichenstentein, como dice Massota no es “información sobre la realidad”, sino sobre un modo de información de la realidad. Este *verfremdung*, caracteriza precisamente esta gran corriente del arte, la literatura que “expone” un lenguaje, un sistema de códigos para señalar lo que detrás de ella se encubre. De ahí esa especie de disyuntiva de la que hablaba Bense y que hoy es realidad; entre “un mundo de signos que es realidad” y “un mundo de signos que significa realidad”. Ya que, en el ámbito de los medios de comunicación, de las nuevas imágenes ¿no es acaso difícil el seguir pensando en una especie de realidad primigenia, anterior a esta nueva semántica creada por la televisión, el cine, la radio, etc.?

Inequívocamente esto es lo que Cortázar proponía en *Rayuela* con su parte “opcional”: además de la historia tradicional, además de la literatura, esa otra realidad: la de la información. La verdadera disyuntiva: representación y presentación. Mímesis y señales de identidad para recomponer, desde un supuesto caos, la imagen de un mundo cuyo sentido es imposible ya de traducir con las palabras y los medios formales de una literatura secular.

O sea pues, el hombre y sus noticias. Una imagen que se “hace” en la conciencia de cada lector, ante cuyos ojos se ha dispuesto una realidad que debe ser completada mediante un juicio propio y libre. Porque en un mundo cerrado, pleno como el de la novela clásica, está implícita la idea de una autoridad. Es un mundo donde nada está puesto en duda: el espacio y el tiempo son categorías absolutas, porque como señala Argan, pertenecen a un orden revelado. Por extensión podemos decir que lo clásico obedece en nuestra época a ese tipo de obras que parten de la idea de que todo está dado, de que nada se mueve, o sea por ejemplo, el campo que conocemos como el estilismo: la “pureza idiomática” dispensan del estudio de la realidad: los

garcilasistas, Larrea, Caballero Calderón, etc. o aquellos que ven ciertos logros formales como simples fórmulas al uso de los “proustianos”, los “joycianos”, ese falso vanguardismo que de este modo se dispensa igualmente de profundizar en una realidad determinada y del cual surgen esas equivocadas realidades literarias, esos presuntos laberintos, esas “profundas” visiones sobre el género: Elizondo, el último Leñero. O, el Vargas Llosa de ciertos capítulos de la *Casa Verde* o de *Los Cachorros*, ade-rezando el monólogo joyciano de ciertos giros locales.

Porque en nuestra época lo formal implica ante todo el fin de una investigación sobre la realidad, la culminación de un proceso que va de la palabra a la historia. Ese proceso mediante el cual un tema, una narración, se convierten en acto de cultura. De ahí la diferencia de escribir novelas por oficio y escribirlas para aclarar situaciones que son significativas dentro de cierto contexto. Queda como obvio el hecho que, así mismo, un estilo, la muestra de una capacidad de oficio, no es por sí solo un gesto de cultura mientras no exista como propósito dentro de un orden general, como señal y comunicación en un proceso histórico. Porque cuando se queda en este estilismo en que cae Cortázar, sucede lo que dice el mismo Barthes: “El escritor al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales”.

Felipe Trigo y Eduardo Zamacois fueron novelistas de oficio, representativos del estilo vigente en un momento determinado, como lo es hoy Carlos Fuentes, novelista al uso desde *Zona Sagrada*. Y así como ingenuamente se habla hoy del *boom* de la novela latinoamericana, basta recordar el tiempo de los Gómez Carrillo, de los Vargas Vila o de los anotados antes, para darse cuenta de que una cosa es el éxito y otra la verdadera misión de la literatura. De que es entonces justo el sobresalto de García Márquez “al darse cuenta de que estaba siguiendo un camino parecido al de don José María Vargas Vila”.

Porque al olvidarse de la única fuente válida para esas experiencias: la sociedad, el escritor entra de lleno en el espejismo de lo formal por lo formal, del literaturismo, o peor aún de ese cosmopolitismo donde el único propósito parece ser el demostrar que también los latinoamericanos podemos escribir novelas sobre temas, paisajes y experiencias privativas de los europeos, cuestión presente en 62, donde el estilismo —repito— conduce a un lenguaje cerrado a las imágenes del hoy, a esta visión desde la cultura mediante las cuales sí, las experiencias pueden adquirir un carácter más universal. El *Mobile* de Butor señalaba eso, la ingerencia en la palabra y por consiguiente en la narración de todo aquello que se ha agregado a una realidad primigenia *tickets*, anuncios, señales de tránsito, etc., no como *Collage* tal como ingenuamente piensan algunos, sino como incorporación lógica de un nuevo sistema de códigos que ya impera y desempeña además una determinada función dentro de la estructura social. La visión de Cortázar cambia y se hace plana, lineal, porque no es pues un mundo en entredicho, aprehendido según estos nuevos métodos, sino según los clásicos, los de la mimesis.

Además 62 viene a ser una especie de paradoja: la de volverse atrás después de haber llegado a donde había llegado con *Rayuela*. La paradoja pues de volver a un concepto decimonónico de la novela después de haber escrito una antinovela, según la única línea que dicho trabajo puede señalarse hoy en día: ése de romper con un orden establecido, ese demostrar la mentira de unos estilos y a la vez descubrir un nuevo sistema de comunicaciones. La renuncia a esta labor queda implícita en la presencia de un estilo que pretende existir como tal, dentro de los términos de una especie de clasicismo personal que jamás podría señalarse como madurez. O sea, como esa etapa donde el novelista, trascendidos los esquemas formales, ha llegado a un casamiento total entre forma y contenido, Guimaraes, Basan, Borges, Musil, etc. Aquí en 62 el estilo significa simplemente

que lo literario ha ganado la partida a lo real, la descripción a la reflexión, que Cortázar ha preferido encerrarse en el mundo de sus propias limitaciones, haciendo de sus propios mitos una especie de muralla detrás de la cual quizás esté aún vislumbrando esa realidad de la cual se ha apartado. El mundo de 62 es pues, un mundo quieto, inmovible, donde la trama no pasa de ser una convención más en esta especie de homenaje a ciertas guías para turistas cultos, donde cada vida tendrá un resultado determinado. Pero esas vidas ¿de qué son representativas? ¿Qué relación con algo tienen?

Celia, Nicole, Austin, Polanco, Calac, Eléne, paradójicamente quedan como esos caracteres de cierta novela oficial de principios de siglo, pero no como personajes que son signos de algo, que llevan en sí la preocupación o la tortura de un tiempo. Es decir, insisto, esa preocupación que convierte el acto de escribir en algo más que un oficio. Eso que convierte un carácter en un personaje representativo, lo que *Rayuela* hacía de la Maga y de Oliveras, personajes símbolos de una realidad como la nuestra, porque en su desazón, en ese hilo de terror que inunda a quien se siente fuera de la historia, rotas sus palabras, en entredicho su verbo, nos encontramos plenamente representados. Pero, ¿qué decir de este argentino desdibujado de 62 cuya mayor heroicidad parece ser la de pasar del vos al tú?

¿Y de esta Viena de Fräü Marta? Ese aire de misterio señala una nostalgia de aquel filme de Carol Reed y lo increíble a la postre es que de veras se crea en ese viento lúgubre, en esas plazas barridas por el viento, en esos pasillos, en fin, en ese escenario decadente. Piensa uno, ahora cuando Robbe Grillet publica una obra maestra como *La casa de Hong Kong*, el puntillazo genial a todos aquellos que aún creen en el nudo dramático, en cierto aire policiaco para mantener la atención del lector, o en esos escenarios empolvados. Porque 62 como “modelo para armar”, como obra que entra de lleno, supuestamente, claro, en esa línea de novela que como la objetalista ha tomado para sí la

labor de dinamitar conceptos caducos, antiguas normas, tiene que ser juzgada lógicamente dentro de esos propósitos, dentro de esta tendencia. Y es obedeciendo a esto como claramente se ve la paradoja de Cortázar que queriendo hacer una antinovela se ha encontrado haciendo una novela al uso, bien escrita, y hasta adosada con esas muestras de narcisismo literario como lo son el bis bis de Feuille Morte y el caracol Osvaldo, dádivas para alimentar la propia leyenda por boca de tanta jovencita estudiante de humanidades, de tanta escritora de vanguardia necesitada de estas referencias en el estrecho mundo de nuestros intelectuales puros, de ese filisteísmo cultural que tan peligrosamente se extiende por nuestras capitales y del cual ha surgido, casi naturalmente, esa crítica institucionalizada y maniquea en cuyo ámbito, decir la verdad, equivale a ser excluido de ciertas mafias. Pero en el caso de Cortázar, y manteniendo viva la enorme admiración por una obra como *Rayuela*, es necesario señalar este peligroso derrotero que como en el caso de Fuentes, puede derivar hacia una especie de vargasvilismo, de un nuevo desarraigo. Es decir, a una nueva mistificación de una tarea como la que esta novela se había propuesto al asumir esa historia prohibida. La imagen de ese hombre, aún sin rostro, que ya debería estar creada por esta narrativa ahora al borde de una disyuntiva creo que definitiva: o esta tarea de devolvernos la memoria de nuestro propio presente, del lugar de nuestros hábitos y sueños, la patria verdadera, o simplemente la fabricación de esta literatura de consumo para esa diletancia dispuesta a acoger con entusiasmo cualquier sucedáneo de la dura realidad en que se vive.

El Colombiano, 1972.

ENTRE LA VIDA

*“No invoquéis experiencias ajenas.
Un poquito de riesgo personal, os lo ruego”*

Jerzy Andrzejewsky, El Pájaro de papel.

De entre espesas capas de lenguajes y representaciones, olvidado entre indagaciones sobre el alto cielo o el desconocido Dios, aprisionado en juegos de imaginación, como señala Foucault, la imagen real del hombre, su estatura de sueños, su dolor de víscera o su pequeña esperanza escolar, son apenas visiones casi recientes. Algo que, “un cambio en las disposiciones del saber” nos arrojó imprevistamente en medio de una fragmentación de esos lenguajes, al final de un discurso cerrado y solemne sobre todos los órdenes del cosmos o de la naturaleza, después de que la inteligencia tocó sus más altos límites y puso a la vez en evidencia todos los horrores. Lo paradójico es que esta visión, este hombre, aparecen como en el último auto-retrato del viejo Rembrandt, no con la exultante felicidad de quien nace a algo nuevo, a un horizonte mejor después de haberse desprendido de muchas ataduras, sino, con la triste sonrisa de quien lo ha visto todo sin haber obtenido de esto, recompensa o

felicidad alguna. Con el gesto escéptico de quien ya al final de la vida y con la sabiduría que sólo ésta concede, sabe de las nuevas y terribles cosas que devienen a quienes apenas nacen a su verdad; a quienes en la expectativa ante esta nueva condición no alcanzan a prever lo que de veras pasará. De ahí, ese dolor continuo, esa desesperanza, esa búsqueda de verdaderas razones para justificar este nuevo reino de la historia.

Un positivismo grosero, un mesianismo político, una lógica ramplona y en última instancia un inquisidorismo cultural, hacían aparecer esta incertidumbre como un condenable subjetivismo, como una evasión de las responsabilidades históricas, sin darse cuenta de que en realidad, casi siempre, esa posición incómoda, terrible, venía a ser el termómetro mediante el cual certificábamos la presunta eficacia de ciertas panaceas políticas, como la réplica necesaria a ciertos paraísos gratuitos. Porque, atomizada una visión integral del hombre, reducida su visión a fórmula de economista o planificador; colocadas entonces en el olvido, las verdaderas razones de este hombre, el corazón de su voz, su hábito de cigarrillo mañanero, su tos vallejana, el periodo que vive la nueva desilusión es mucho más grave: rebota contra la bonhomía de quienes entraron al recinto de la historia como a un nuevo templo, se da de bruces contra esas fórmulas sobre la felicidad que los nuevos mecanismos de la tecnocracia comienzan a emplear, así que otra vez esconde al hombre. Otra vez esconde su melancolía, su cuerpo desnudo, pero otra vez se niega a la abstracción, otra vez levanta voces nuevas para su desesperanza. Otra vez ante el discurso de estos hombres cultos e indiferentes, vuelve a desaparecer, en el ocaso de los lenguajes que se pretendieron nuevos, de las palabras que se presentaron como el comienzo de una ruptura secular, como ese horizonte donde la vida como exigencia y la historia como culminación, se abrirían en un espacio poético definitivo.

Ya que también esos gestos de ruptura con un pasado, esas catarsis para conmover el alto y grueso muro de la cultura oficial, obstáculo entre la vida y la palabra, entre la verdad y la ternura, terminaron sintomáticamente por volver a esa cultura: el orinal con

que Duchamp despachaba el solemne ámbito del arte, el eructo y la ventosidad de Jarry o ese mundo anterior y virgen con que el surrealismo nos abría la posibilidad de entrar en territorios ignorados. El artista, el escritor, el filósofo, no fueron, a la postre, capaces de renunciar a esas viejas denominaciones que combatían, asumir ese mundo interior no herido por esta historia, y regresaron a ese mundo cerrado y pequeño donde su condición de intelectuales los preservaba de nuevas inclemencias.

Así, entre cábalas y supuestas proposiciones, en este pugilato entre profesores y artistas, en el área exclusiva de los hombres cultos, vuelve a perderse la imagen de ese hombre, solitario de gestos, solitario de palabras, fuerza de la historia, pero sin voz aún, perdido en esta maraña de conceptos y estructuras, reducido al esquema de un comportamiento, al lugar común de un domingo en el cine o una conversación en la oficina. A ser, ocasional pretexto, en la teoría de moda.

Nosotros, subsidiarios de esa cultura, equivocamos de principio la memoria: creímos otearnos en esos recovecos, bajo ese alud de palabras cansadas nos pusimos a vivir bajo los gestos de sus abstracciones, y a hacer nuestros esos conflictos. Basta ver la obra de ciertos “clásicos” para darse cuenta de lo incongruente y lamentable del empeño: la piedra no es piedra y el sol apenas es relampagueo suave sobre las aguas de un lago suizo. La figura de ese hombre semidesnudo que emerge entre las lianas del grabado de época, cargando sobre sus espaldas al observador europeo, ha sido apenas un pretexto plástico.

Los profesores de literatura han señalado, enseguida, los otros pasos: tenemos que aprender a distinguimos en esas tímidas palabras con que se describe una comida familiar o se relata una excursión a los indios. Tenemos, con la santa ira de seres civilizados, que indignarnos ante las denuncias sobre cierta condición social, navegar sobre la espalda de los ríos o clarear en la espesura de selvas tropicales. Pero sabemos que la limitación está precisamente en ese candor, en esa supuesta indignación de ser civilizado ante la injusticia que se

ejerce sobre “seres olvidados”, en esta mirada de hombres cultos que, incapaces de nombrar su propia realidad, de sumergirse en el espacio de la propia memoria, poniendo a prueba todos los datos de una cultura adquirida, se quedan en el margen de una cultura donde los conflictos son ficticios, donde no aparecen rostros incómodos ni hay malos olores. Solamente la imaginación de Sade, la zozobra de Nietzsche, la vacilación dolorosa de Bataille, siguen siendo un espacio de claridad para estas comprobaciones negadas.

Ya a estas alturas el problema se hace evidente: no es la realidad —esa mezcla de todas las cosas posibles— la que dicta nuestras formas, no es la hoja, la esquina, el cono de nieve, la memoria creciendo sobre la realidad; el tristear rememorando extraños días o el acabarse en el delirio de las borracheras, lo que crea esta palabra, construye su sintaxis, lo que levanta, contra el triste oropel de una cultura colonial, el eco de esta melancolía, el sentido de esta esperanza negada, sino, fatalmente, el monolítico verbo de una cultura prestada. A ese hombre, lo vemos distante: a ratos cruzando por entre la lluvia de barro, por entre las densas palabras de Lezama, asomado a la luz blanca de los extramuros entre los laberintos de Borges, aturdido y lejano en el espacio de una historia que no es suya, recostando su gesto, su voz irracional, entre el cartesianismo de Carpentier. Estuvo en su punto de desnudez, en la frontera de su propia realidad en el Oliveira de Cortázar, para después sumergirse otra vez en el palacio de los espejos literarios. Queda barbado, melancólico, escéptico, pero leal a su calle, en las palabras de Onetti y cruel y doloroso, abismado del eco de su atavismo en el espacio de Carrasquilla, de Rulfo o en ese límite azaroso en que lo dejaron Quiroga y Arlt.

Pero, ¿cómo llamar joven a una generación que en lugar de serlo es en cambio “borgiana”, “cortazariana”, “vargasllosiana”? Néstor Sánchez, José Agustín, Bryce Echenique ¿a dónde puede llegar el delirio de vivir en la literatura? ¿De dispensarse del acto elemental de abrir la ventana y ver el mundo?

Aquí situados, la empresa alcanza ya un tinte tragicómico: el

músico cortazariano pierde su angustia y se convierte en paseante de niñas burguesas, los paseos ciudadanos los hemos visto muchas veces en el cine, lo popular se convierte en palabrerío de costurero y lo absurdo y mágico se transforma en tema esotérico de charlatán de domingo. Pero, ¿quién soporta hacer el amor y hablar a la vez de los films de Schlesinger, de la epistemología de Piaget? Estos muchachos con vocación decidida y costumbres de cafetería —hijos indirectos de Carlos Fuentes, nuestro mundano de turno— señalan el otro límite de nuestra infelicidad: la bonhomía.

Esos lenguajes arrancados de la calle, transitados por una tristeza real, metafísica de este hombre que llegó a su historia sin pedirle permiso a esta cultura, este rasgar de tango como palabra primera de ausencia, ese frío interior de la guaracha, pasados, entonces, por la literatura, entre las sillas de Saarinen, y convertidos en lenguaje al uso de escritores de “vanguardia”: Lo que podría ser catarsis, lo que naciendo de una historia nueva podría oponerse a ese desvaído ámbito de una cultura impuesta, va fatalmente a convertirse en fórmula envejecida prematuramente: el monólogo joyciano aderezado de lugareñismos, la experiencia del lenguaje reducida a la pobreza conceptual de un estructuralismo criollo y otra vez, en fin, la trampa de la literatura, esa mediación, en que la realidad queda convertida en estilo: los personajes entrañables de ese mundo real en que nuestro pueblo construye diariamente su lenguaje, violenta la norma impuesta; Gardel y Beny Moré, convertidos según estos denominadores en “iconos” o “niveles de información” —Gudiño Kiafer—, mientras el agua del pozo sigue sin beberse, ese ancho mundo de la esquina, el ámbito de la vida en esos rostros impasibles con que llega a encontrarse el Che Guevara, la voz esa, lejana pero próxima, lejana por estas limitaciones en que aún nos tienen esos antiguos oficios, esas viejas denominaciones. Como seres obstinados que se niegan a ver y construyen su propia cárcel, aislando el oído del clamor de una vida que frente a la historia, frente a esas vanas argucias de los museos y las nuevas academias, frente a los extraños cubículos en que flotan los últimos vestigios de una antigua

cultura, está haciendo su propio itinerario, su propia memoria, su propio canto. ¿Por qué, entonces, se pregunta uno, esa nostalgia de una condición que ni siquiera es nuestra? ¿Ese temor a abandonar el resquebrajado mundo de las bibliotecas para hundirnos en esta posibilidad? ¿No queríamos palabras nuevas? O, ¿no soñábamos con esa aventura última, liberadora, donde las exiguas razones de que nos alimentábamos entre nosotros mismos dieran paso a este horizonte donde todo comienza? Porque también hay un demonismo prestado, un “fracaso” de salón —“Zona Sagrada”— mientras el verdadero maldito —Osorio Lizarazo— aquel que transgrede las normas, los estilos, las prebendas, sigue en el olvido.

No es entonces en rigor la “crisis de la cultura”, sino la crisis de unas formas culturales de las cuales somos lejanos epígonos, la crisis de una condición de la cual, como en ese paso que conduce a la edad de la razón, tenemos miedo de desprendernos. Cómodos, tranquilos, en nuestro mundo deletéreo, haciéndonos el invento de “una” realidad, estamos ya pues, como al borde de esa infelicidad en que comienza toda verdadera madurez. Una cercana coyuntura al respecto, cuestionadora a fondo de estos problemas, sirvió para poner las cosas en su punto y mostrar cómo bastó una invitación para dar este paso y desprendernos de ese orbe ficticio, para que muchos levantaran los gritos de espanto, se sintieran asustados de pararse en la calle y sentirse de una vez bajo un cielo innombrado, frente a un confín apenas hollado por las palabras, en medio del clamor de un habla que hace y rehace su propio destino con significados, con alusiones a un hombre que nadie conoce pero que ya está en su sitio de la historia: porque desde esta precaria condición de seres cultos, de minoría con su crisis a cuestas, una cosa es cierta: para llegar a esa presunta revolución, a esta vida como recuperada totalidad, hay que llegar desnudos.

Festival de Teatro de Manizales. Septiembre, 1971.

SENTIDO DE LO MARGINAL EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Los hombres tienen historia, porque se ven obligados a producir sus vidas, y deben además producirla de un determinado modo.

Karl Marx

Uno de los errores de los cuales nos vamos a arrepentir larga y dolorosamente, es sin duda ese de creer que nosotros, nuestros libros, nuestras revistas llenas de chismes literarios, constituían el mundo. Que habíamos dejado atrás un pasado rudo y salvaje, una noche alta, un horizonte de grandes e inquietantes montañas, para vivir en los términos de un paisaje doméstico, tan amable y falso como las supuestas proposiciones culturales que nos inquietaban.

Sin embargo, basta un paso adelante y ya estamos afuera, en medio del calor, de un frío inclemente, junto a la presencia de animales, plantas, situaciones que carecen de nombre para nosotros. Donde sentimos el infinito terror que se desprende después de comprobar que lo nuestro no ha pasado de ser un monólogo de “civilizados”, y que ahí —como lo demuestra entre otras cosas el inevitable proceso político— está lo que constituye nuestro único

suelo existencial: el imprevisto, la sinrazón, el mundo del instinto. En fin, otra medida a esa de años, meses, días, con que nos pusimos a deambular, a medir la vida de seres ajenos por completo a ese sentido del tiempo. De una conciencia que nada sabe de esas medidas, de esos teoremas.

Porque el afán de urbanizarse, de salir de ese terreno difícil de lo innombrado, para vivir en el más cómodo de “la cultura”, para establecer barreras contra esa realidad, para internacionalizarse, que fue el programa de vida sobretodo en el último decenio, se contrapone pues hoy, dramáticamente, con la realidad específica que se vive. Porque América lógicamente era otra cosa, otro principio, tal como lo establecieron ciertos pioneros, tal como se asume en un momento determinado en Norteamérica, como acertadamente lo señala Frederick Turner en su célebre obra *La frontera en la historia americana*, es decir, el paso que existe entre unos valores culturales impuestos —mucho más obvios en un continente conquistado como el latinoamericano— y el proceso que se sigue al sometérselos a un medio ambiente, a unos medios de producción diferentes, a otras condiciones de vida. Ya esto lo señalaba Santayana: “Había poetas, historiadores, oradores, predicadores, la mayor parte de los cuales habían estudiado literaturas extranjeras y habían viajado. Se mantenían concienzudamente al corriente de los tiempos: eran humanistas universales. Pero todo eso no era más que una cosecha de hojas; esos notables tenían una visión expurgada y estéril de la vida: la suya era la pureza de la dulce ancianidad. A veces intentaron rejuvenecer sus mentes mediante el tratamiento de temas nativos: querían demostrar cuanta materia poética encerraba el nuevo mundo, y así escribieron el *Rip van Winkle*, *Hiawatha* o *Evangeline*. Pero la inspiración no pareció más norteamericana que la de Swift, Ossian o Chateaubriand. Esos cultos escritores carecían de raíces nativas y de savia fresca, porque el propio intelecto norteamericano carecía de ellas. Su cultura era mitad un piadoso sobrevivir, mitad una adquisición deliberada, no era el florecimiento inevitable de una nueva experiencia”.

Ya que, sin embargo, el colono que va hacia el oeste, va dejando atrás esos esquemas: ¿De qué le sirve Platón en medio de un pantano? ¿Son verdaderamente salvajes los hombres que encuentra a su paso? ¿No necesita aprender de ellos el lenguaje de los ríos, de los árboles? Y cuando esto sucede ¿no es precisamente cuando empieza a amarse un horizonte geográfico? Dos bellos films, *El hombre salvaje* de Sarafian y *La ley del tali3n* de Sydney Pollack, ponen de presente esta transformaci3n. La 3ltima palabra de Henry D. Thoreau antes de morir fue: “pielroja”. 3l, que preguntado alguna vez sobre si su estoicismo ten3a algo que ver con Zen3n respondi3 que el 3nico estoicismo que conoc3a era el de los pielrojas. “Las similitudes entre una y otra civilizaci3n, o entre uno y otro pa3s, pueden ser importantes, pero m3s importantes a3n son las diferencias y es tarea de la historia identificarlas”, dice Ray A. Billington refiri3ndose a la obra investigativa de Turner. Pero es este salvajismo el que marca una continuidad en la aparici3n de una verdadera cultura latinoamericana, desde Melville, Hawthorne, hasta London, Faulkner, Hemingway; desde Remington hasta Bellow, Homer, Pollock.

“La relaci3n vital mutua entre la perspectiva y lo t3pico es la base sobre la cual el escritor realista de talento est3 en condiciones de comprender y plasmar las tendencias y orientaciones hist3rico-sociales conforme a la realidad. Sin embargo, su coincidencia con la verdad no se produce en el 3mbito pol3tico-social en s3, sino all3 en donde lo esencial es la fijaci3n y la variaci3n de las formas de conducta humanas, su valoraci3n, los cambios en los tipos existentes, el surgir de nuevos tipos, etc.”. La especie de definici3n de Luk3cs coincide plenamente con esa tarea exploratoria, con esa voluntad de riesgo de quienes fundando una realidad, por as3 decirlo, est3n a la vez ejerciendo esa capacidad de explorador que Graham Green pon3a como condici3n de todo verdadero creador.

La paradoja de la inteligencia latinoamericana radica pues en que, metidos en la soledad de su paisaje, hu3rfanos de la “cultura”—viviendo, entonces, un proceso diferente—vienen a darse como todo lo contrario del explorador: acad3mico, catedr3tico o 3ltima-

mente ese producto manufacturado que es el intelectual. Porque además, secretamente, sigue alentando aún la nostalgia del criollo. Así se creó y se impuso la academia para mantener el vínculo de dependencia con la metrópoli, así se habló de una pureza idiomática para dispensarse de penetrar en una nueva realidad, y se adoptó la actitud del hombre “culto” y “civilizado” para no quitarse el sueño con problemas de fondo. Y no es entonces que quiera recurrir al simplismo de decir que sólo regresando al campo, adentrándose en la selva, se puede volver a escribir, a pintar, sino que de todos modos ese acto fundamental de todo gesto cultural, el nombrar, se hizo y se hace entre nosotros por aquellos que escogieron para sí esa soledad de su paisaje, esa calle sin nombre, esa música secreta de otra noche no recorrida aún por extrañas clasificaciones. Porque ya la escogencia de un lenguaje no sólo implicaba la identificación con estas nuevas situaciones, sino la impugnación de todo lo que a nivel de ideología dominante significaba ese lenguaje. Relación, problema, entre lenguaje e ideología lo suficientemente aireado en nuestro tiempo y que en el caso latinoamericano viene a guardar las debidas concomitancias con la subversión del lenguaje en nuestra época desde el siglo XIX hasta hoy, y lo cual elimina en este caso una identificación del problema que planteo —su versión de formas, de lenguajes en conflicto— con un llamado al regionalismo patriotero, a una literatura “nacional” en abstracto.

¿Qué si no es esto, lo que da sentido a *El matadero*? ¿Qué si no es esto, lo que llena de sentido la obra del Alejaidhino? ¿Qué si no es esto, lo que da significado a la total impugnación que tiene la vida de Simón Rodríguez? Pero hay presupuestos que siguen actuando bajo cuerda y que sólo la habitual ceguera de los intelectuales —por lo demás una clase vergonzante— no deja ver con la debida claridad. Por ejemplo, el de una tradición, el de una historia, palabras las más de las veces manoseadas sin sentido alguno y en cuya óptica reposa sin duda el meollo del problema: ¿Cuál es nuestra historia? ¿Buscar esas diferenciaciones entre una y otra situación supone acaso renunciar a la cultura universal?

¿No es acaso necesario en una cultura dependiente recuperar esa historia pero en la verdadera libertad? ¿Volver a Platón pero en la verdadera libertad? Porque hasta ahora esos valores en abstracto de “la cultura universal” se identifican con el atropello, con el espolio, con la indignidad.

En su estudio sobre la historia dice Hegel que América es la ensoñación —lo virgen, lo posible, lo no tocado por la infelicidad—, mientras Europa es precisamente la historia, es decir esa malla densa, sombría, ese pozo insondable donde esa felicidad, esa inocencia son apenas sueños inalcanzables. Pero el sueño del colonizado de hoy como el del criollo de ayer puliendo el idioma para no dejar de ser metropolitano, proviene de este deseo suyo de hacer propio un proceso histórico que no vivió, de esa sensación de derrota e incapacidad al vivir en una geografía con la cual no se identificó jamás; entre esquinas y rostros que en nada le recordaban las calles recorridas por el viento de la verdadera historia. Y por el salvajismo y la irracionalidad de un medio, de unos grupos humanos que lejos de esas preocupaciones y nostalgias, fueron creando nuevas formas culturales, un horizonte, una botánica según sus propios valores, según su propia óptica. Pero sin embargo lo que podríamos llamar escogencia de esa a-historicidad, de ese salvajismo —y qué lejos de don Ricardo Palma, de Marroquín, de Vicuña Mackenna— no es muchas veces un acto consciente ni siquiera en autores que se inscriben en posiciones políticas progresistas, ya que, o se ha obrado bajo esquemas políticos tan abstractos como los de cierto “realismo”, cierto proletarismo, sino bajo rótulos como la literatura comprometida, de denuncia, etc., rótulos pues y no posiciones vitales que son al fin y al cabo las únicas capaces de producir esa catarsis, esos lenguajes, esa otra cultura.

Ya que me pregunto: ¿Qué sentido puede tener una literatura que se diga revolucionaria y que no se plantee a nivel de esta impugnación? ¿De esta rotura? ¿Quién podría argumentar que no son revolucionarias las obras de Rulfo o Guimaraes, simplemente porque aparentemente desde un punto de vista de militancia política

no lo son ellos personalmente? Y lo increíble es que el deseo de muchos de esos escritores —por no aludir a nuestro marxologismo universitario— es meternos en esa camisa de fuerza de la historia; es, sacarnos de nuestro propio espacio, de nuestro propio tiempo para meternos en ese que caracteriza al hombre occidental. Walter Benjamin cuenta cómo los revolucionarios de la Comuna a la misma hora y en lugares diferentes dispararon espontáneamente contra los relojes de las torres. ¿No significa acaso la revolución una recuperación de un sentido propio del tiempo? ¿Una negación de un tiempo racionalizado?

La occidentalización, es decir, la negativa a ese espacio, a ese sentido del tiempo propio, sigue actuando en escritores que como Carpentier empiezan por racionalizar lo mágico, por historizar personajes, por envolverlos en el denso lenguaje de otra cultura. Steiner en su estudio sobre Tolstoi y Dostoievski señala las dudas, los contrasentidos de un escritor como Henry James: “No hay soberano —dice James de Norteamérica— ni corte, ni lealtad personal, ni aristocracia, ni iglesia, ni clero, ni servicio diplomático, ni hidalgos, ni palacios... Ni Epsom, ni Ascot”. Pero Steiner lógicamente se pregunta si la lista debe tomarse en serio: “Tanto la corte como los deportistas en la Inglaterra de James, daban poca importancia a los valores del artista. La más dramática relación de Oxford con el genio poético había sido la expulsión de Shelley”. Y el mismo Steiner en esas extraordinarias páginas iniciales de su estudio en donde fija con claridad el problema de Europa, la decadencia de la novela, con respecto a Rusia y Estados Unidos —dos pueblos salvajes— dice: “Ambas civilizaciones llegaban a su mayoría de edad e iban en busca de su propia imagen. (Esta búsqueda fue uno de los temas esenciales de James). En ambos países la novela contribuyó a dar al espíritu un sentido de lugar”.

¿Significa esto hablar de una “literatura nacional” en el sentido ramplón que hoy se le pretende dar, o, plantear problemas de una literatura en un momento dado? Es esta paradoja la que plantea la obra de ciertos escritores marginales para llamarlos de algún

modo, frente a quienes incluso desde el marxismo hablan de que no existe una historia nacional o hablan de una epistemología en abstracto y de una ciencia en abstracto —¡aún después de Levy Strauss!— frente a quienes presupuestan esos caracteres, mágicos, irracionales; un mundo donde lo que sirve para vivir no es la erudición, esa “cultura” impuesta, sino las glándulas, el instinto, la sexualidad. Un mundo que se plantea concretamente desde las propias situaciones que le toca desvelar. Y recuérdese aquí la claridad con que Karel Kosick ha mostrado cómo la “irracionalidad” —ese “subjetivismo” tan criticado— no es más que el resultado de la racionalidad, y, por consiguiente sería absurdo confundirla en este caso, con formas de conocimiento que permanecieron al margen de las llamadas sociedades históricas.

¿Vivimos nosotros el proceso que desde el feudalismo va creando esa racionalidad? ¿Se opera en nosotros ese cambio económico que incide como es lógico, en la aparición de nuevos géneros y que va desde *Le roman de la rose* a *Madame Bovary*? Hablamos pues de la tierra de la memoria de Felisberto Hernández, de la tierra de nadie de Onetti, del suburbio bestial e innombrado de Osorio Lizaraso, del frenesí escatológico de Rulfo, del mundo pulguiento, picaresco de Carrasquilla, etc. Algo que Vargas Llosa, cuyos personajes de *La ciudad y los perros* viven precisamente a este nivel, a esta escala —de ahí su extraordinaria calidad poética— va olvidando en la medida en que inconscientemente se impone la tarea de ser una especie de Balzac latinoamericano: el mundo seco, el lenguaje sin vida de *La casa verde*, los personajes “historizados” de *Conversación en la catedral*. Es decir, personajes cuya vida es falseada por la adopción de un género literario que como esa clase de novela fue el resultado de cierto tipo de condiciones económicas y sociales. De vidas, cuyo drama proviene de padecer esa historia —la de héroe desilusionado como bien lo califica Lukács— mientras a todo nivel el drama, el sentido de la tragedia que dimensionan al hombre latinoamericano, la forma misma que adopta la vida de éste, son absolutamente diferentes: es el reencuentro telúrico de

Pedro Páramo, la vida callada de Larsen, la orilla del silencio de Guimaraes Rosa, la muerte entre el viento de hormigas de Aureliano Buendía; el azar —esa forma típica de nuestra falta de razón— del *Sur* de Borges. Algo radicalmente diferente a los padecimientos morales de Raskolnikoff, a la vida mediocre de Madame Bovary; a la lucha económica de los personajes de Thomas Mann, a la náusea de Roquentin, etc. Pero no por eso menos ilustradoras de la condición del hombre de nuestro siglo. No por eso menos válidas como testimonio de un hombre concreto.

“Admitir y gozar en otro la propia animalidad”, como señala Onetti en *Tierra de nadie*, ya que, esa animalidad constituye un valor, una manera de afirmar la individualidad en un medio donde el poder de la geografía, el peso abrumador de los crepúsculos, la violencia de las relaciones, tiende a aniquilarla. Se entiende entonces que esa que llamaríamos animalidad —característica de toda sociedad a-histórica, irracional— no se puede plantear a través de la óptica de una cultura que a lo largo de un proceso perdió esa animalidad, atomizó la experiencia del hombre. Y que sólo a través del repudio, del gesto, trata de encontrarla o mejor, de recuperarla. Ya que, esa forma de conducta corresponde plenamente a las premisas que impone un medio como el nuestro en donde la muerte, el pasado, el olvido, carecen de ese sentido racionalizado, des-sacralizado, que caracteriza a la cultura europea y que sólo a través del esfuerzo de un Sade, por ejemplo, trata ésta de recuperar. Allí donde la cultura se erige —como corresponde a la ideología dominante— en una enemiga del hombre, asfixiado éste por esas redes densas de lenguajes, por esas desuetas taxonomías, por esa opacidad que diría Barthes, por esas fatales imposiciones que llegan a convertirse en una especie de peso muerto.

Y donde esos géneros literarios —repito— fueron creados por ese mismo proceso, ya que, al fin y al cabo todo género literario es expresión de una forma de la realidad y no una forma preceptiva al uso de cualquiera —porque sería como pensar que la obra de Larreta *La gloria de don Ramiro* es un gran logro literario y no una

caricatura cultural— y así mientras la novela burguesa se desintegra, mientras busca otras formas acordes con la nueva realidad, la barbarie de un Grass, el sentido poético de un Claude Simón —piénsese en *La batalla de Farsalia*—, la explosión verbal de un Gladda, mientras Pavese recuperaba el valor moral de la provincia a través de la experiencia norteamericana —rehuyendo una tradición muerta— nosotros en medio de una realidad desenfrenada, poética, virgen, fijamos como meta la consecución de esos personajes atormentados, de esos espacios convertidos en capítulos. Y así a pesar de su admiración por Carrasquilla, Hernando Téllez, quien llegó a decir que entre nosotros no existiría la novela —esa clase de novela, se entiende— mientras no hubiésemos pasado por una revolución industrial, por el desarrollo de una burguesía, y lógicamente para ser consecuentes —que no es un chiste— por una ontología, por una metafísica, en lo cual paradójicamente tenía razón; sin darse cuenta de que lo importante no era el rótulo literario al uso, sino el desvelar el sentido de vidas cuyos valores eran otros a esos que él admiraba en Sthendal, en Balzac, en Zola. Por eso mismo, absorto en la prosa de Walter Pater o Therry de Maulnier, no fue capaz de ver ese mundo real, sórdido, grande, que a su lado trazaba un escritor como Osorio Lizaraso.

Escritores que fuera de la tiranía de esos rótulos, de esas exigencias de parecer “cultos” —¿qué hubiera sido de Celine entre nosotros?— fueron creando alrededor de la crónica de estas experiencias una verdadera tradición cultural. Tema que aún parece soliviantar a muchos y que en la presente hora sigue aún empantanando en esa especie de disyuntiva entre lo precolombino y lo europeo con los necesarios matices que ha venido sufriendo: el indigenismo, el latinoamericano universal de Fuentes, la derecha y la izquierda, etc., como vemos, sin darse cuenta de que la tradición comienza por el primer hombre, que en cualquier circunstancia, en cualquier lugar geográfico, empieza a identificarse con esta parte del mundo, empieza a reconocer en el silbo del viento en las altas montañas, su propia melancolía; en los espacios que crea para construir el

sueño, su propio signo cultural. O en los rostros, en la vida de estos hombres olvidados, explotados, su propio destino, como en la vida de Fray Servando de Mier, señala extraordinariamente Lezama.

Es esa característica que Thomas Wolfe describe así: “Pero ésta es la razón de que nunca se olviden esas cosas, de que nos sentimos tan perdidos, tan desnudos y solitarios en América. Sobre nosotros se extienden cielos inmensos y crueles; nos vemos impulsados a seguir marchando sin cesar y no tenemos casa. Por lo tanto, lo mejor que recordamos no es el lento y acompasado gotear de la arena de los días sin número que son la ceniza del tiempo, ni la enorme monotonía de los años perdidos, ni el inventario insoslayable de la vida perdida y los rostros demasiado conocidos. Lo que mejor recordamos es aquella cara que vivimos una sola vez en medio de la multitud y que desapareció para siempre; un ojo que nos miraba, un rostro que sonreía para desvanecerse en seguida desde un tren en marcha”. Y aclarando aún más esas diferencias, dice Wolfe: “En las civilizaciones de Europa y Oriente, el artista americano no puede hallar norma precedente, ningún plan constructivo, ningún cuerpo de tradición capaz de dar a su propia obra la debida validez. No es tan solo que se vea obligado a elaborar en cierto modo una nueva tradición para su propio uso, una tradición procedente de su misma vida y de la enorme amplitud y energía de la vida americana... es más que eso, más que la labor necesaria para una completa y total articulación; la tarea que se le presenta es el descubrimiento de todo un universo y de todo un lenguaje”.

Una tradición, una tarea de quienes renunciaron a “esa dulce ancianidad”, de quienes no son cosecha de hojas, sino que buscaron esa soledad, esa meta. La de quienes tuvieron que crear una escala de valores alrededor de esta experiencia, para fijar esos rostros fugaces, esa melancolía desesperada, esas voces sin nombre. Contra este historicismo —que aún prolifera sobre todo en “teóricos” universitarios— es el sentido que Walter Benjamin propone: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo

tal y como relumbra en el instante de un peligro”. Por eso en *Pedro Páramo* el regreso a Comala es el regreso al origen, a la verdadera tradición, a los verdaderos significados y a la muerte verdadera.

Por eso en *Rayuela*, la locura final de Oliveira es el regreso a una intemporalidad, a esa a-historia, a ese punto en blanco donde ya vivimos fuera de esa historia, donde parecemos recuperar la inocencia que esa cultura nos había quitado. ¿No fue esto lo que buscaron —este punto en blanco, la pérdida inocencia— Nietzsche, Rimbaud, Artaud? “Morir en los ríos bárbaros”, decía Rimbaud y es significativo el final de un poema de Passolini donde recalca esta nostalgia de la vida fuera de esas camisas de fuerza: “¡África! Mi única alternativa”. Esta mitologización, obedece pues no sólo a la necesidad de crear valores representativos sino también a la necesidad de un lugar, de una tradición: Comala, Macondo, Santa María, territorios para que se reconozca un nombre a través de su propio palpito, a través de la memoria de su sangre. Ese hombre que nada tiene que ver con supuestos laberintos precolombinos, o con supuestos desgarramientos europeos. Pavese lo señala en una de sus cartas: “Ahora bien, este estado de auroral virginidad de que gozo, tiene el efecto de hacerme sufrir, porque sé que mi oficio es transformarlo todo en ‘poesía’. Lo cual no es fácil. Más aún, mi primera idea fue que cuanto he escrito hasta ahora eran cosas tontas, trazadas según esquemas ajenos, que no tienen el menor sabor del árbol, de la casa, de la vida, del sendero, etc., tal y como yo los conozco. Yendo por la carretera del salto en el vacío entendí precisamente que se necesitan muy distintas palabras, muy distintos ecos, muy distinta fantasía. Que, en resumidas cuentas, es preciso un mito”.

De ahí que el tango implique esta mitologización del suburbio, el bautizo del extramuro, los valores sentimentales de un hombre cuya óptica, cuyo proceso vital, obedece a ese acercamiento a las cosas, a ese nombrar las nuevas experiencias, a ese estructurar un lenguaje característico que viene a ser en definitiva lo que le da sentido y validez, y por otra parte lo que crea la verdadera cultura. Y no es

que vaya a señalar que el tango o el bolero, por ejemplo, influyan en cierto tipo de literatura —a no ser a lo *camp* que lógicamente no pasa de ser una moda— sino que en la medida en que como género musical traduce en una escala de valores, una filosofía de la vida, se identifican con un mundo narrativo que dimensiona situaciones idénticas. Basta ver lo que en este sentido implica el tema amoroso en Onetti, la visión que esos hombres viejos, barbados, tienen de un amor que los acaba, que termina por hundirlos en una especie de nada húmeda. Así en *El astillero*, hay un momento en que la mirada de Larsen obedece a este patrón humano: “...miraba las mesas e iba repasando letras de tango, despreocupado de los que maltrataban la guitarra y alargaban el gesto, los silencios y lo que había de humano en los rostros agolpados sobre los vasos”.

Al hablar en *El origen de la tragedia* de la canción popular (“Volkslied”), de Arquíloco, su introductor, Nietzsche señala: “¿Pero, qué es la canción popular opuesta a la epopeya exclusivamente apolínea, sino el *perpetuum vestigium* de una mezcla de lo apolíneo con lo dionisiaco?” Y agrega: “Históricamente sería posible demostrar que toda época fecunda en canciones populares sintió también el tormento agudizado hasta el más alto punto, de las agitaciones y de los arrebatos dionisiacos, que debemos considerar como fondo y su posición de la canción popular”. Véase, fuera de tipismos, la galería de mujeres de un Homero Manzi, de un Discepolín, de un Lara, y se verá este mundo ácido, doloroso, donde el amor es sometido como las cosas al más implacable de los deterioros. Donde lógicamente es imposible que el amor se plantee a un “nivel de ideas” —¿No es ahí donde hace aguas la Alejandra de Sábato?— de abstracciones, para plantearse en cambio como eso que puede parecer elemental, simple, pero donde reside sin embargo la esencia de lo humano: la lealtad, el sentido de la amistad, la fidelidad a un origen social, la capacidad de la renuncia, es decir, lo trágico.

Porque hubo un momento en que se creyó que entre la gente del pueblo no existía la incomunicación, la agonía existencial, las crisis

ideológicas, etc. —eso que pensábamos que era exclusivamente “la cultura”— y entonces según una de esas gratuitas definiciones de los hombres cultos, pensamos que el pueblo —ese suelo cultural— carecía de cultura, sin darnos cuenta de que esas manifestaciones venían a ser propias de otro proceso histórico. Que nosotros vivíamos otras situaciones, éramos otros personajes. Basta tener en cuenta el personaje femenino de *Zona sagrada*, su vida de jet set, para darse cuenta de la agria y desolada caricatura en que puede convertirse este intento de “universalizarse”.

El matrerismo, la sentimentalidad, son asumidas, ya que traducen valores reales, formas sociales que necesariamente deben desembocar en una forma de vida acorde, tal como ha desembocado en una forma musical. Porque adentrarse allí, dejando atrás los recelos, los tópicos, significa descubrir el verdadero rostro de ese hombre, el llegar hasta sus palabras verdaderas, hasta ese *perpetuum vestigium*. Ahí donde el civilizado no ve sino crueldad, primitiva vulgaridad, se descubre entonces la poesía de un medio, el carácter de ciertos ritos sociales, el sentido real de ciertas formas de organización social. Porque el error consiste en creer que la individualidad sólo es posible a través de los procesos que crearon la noción de individuo en Europa. Que, esta noción sólo existe en la medida pues en que se padece cierto tipo de angustias, en que uno se inscribe en cierto tipo de paisaje. Que no existe individualidad en el rostro del hombre que se pierde entre la niebla de una montaña. Ni palabras en los extramuros solitarios e innombrados. Ni lógica en el músico de aldea, ni futuro ni pasado en el pie que remueve el húmedo detritus de una selva. ¿Pero qué si no el padecimiento de ese individuo, su verdadera metafísica es la obra de Fernando González, de César Vallejo, de Onetti o Borges?

Así, es curioso comprobar cómo la urbanización, que es siempre un fenómeno que obedece a premisas sociales y económicas muy concretas, se llega a tornar en este afán de olvidar ese pasado salvaje, esa realidad incómoda, en un proceso abstracto donde la meta consiste en crear esas avenidas adoquinadas, bordeadas de

plátanos, esas plazas perdidas en la bruma, esos interiores de buen gusto. El Buenos Aires de Silvina Bullrich, el México de Fuentes, remedos urbanos de las ciudades europeas con que se sueña.

Sin tener en cuenta que ese proceso de urbanización, de creación de un espacio urbano —es decir de un espacio característico— es entre nosotros completamente diferente y obedece a un proceso diferente. Esto es claro en el México que está detrás de la llamada Zona Rosa, de las cafeterías, de las galerías de arte —remedo urbanístico, cultural— y el otro México que descubre Oscar Lewis a pocas cuadras de allí. Contraposición a Santa María el lugar de la oscura nostalgia, los arrabales blancos de Borges, el Buenos Aires de Marechal, calles, espacios, voces en las cuales el lenguaje visual, el olor, el aula que recorre la tarde, pertenecen a seres que marginados de esas pomposas avenidas, de esos estólidlos ambientes de “alta cultura”, de esas elucubraciones “llenas de ingenio de Victoria Ocampo, espacio, hábitat, contruidos celosamente como ciudadela contra la barbarie, han desarrollado formas culturales propias, su propia ciudad, el muro donde crece el lamento de Gardel, donde Tartarín Moreira habla del hambre y la tristeza.

Como en esa Caracas que describe Garmendia, calles, lugares, recuerdos donde todo está sometido a la destrucción violenta para dar paso a la imagen estereotipada de una ciudad construida según los planos de un colonialismo agresivo.

Lo marginal, lo oculto, lo despreciado —lo pecaminoso, casi en el sentido cristiano— se identifica pues con ese término que tanto se utiliza hoy, para señalar precisamente a quienes viven fuera de ese ámbito, de esas ciudadelas: La Habana de *Tres tristes tigres*, el Bogotá de Osorio Lizaraso, el Buenos Aires miserable de Daniel Moyano. Hay un claroscuro, algo sombrío y despiadado pero vital en el suburbio de Manuel Rojas, de Vicente Leñero, en los pálidos protagonistas de Julio Ramón Ribeyro. ¿No existe entonces, una semántica de esas casas? ¿En esos muros donde palpita un recuerdo? ¿En esos vericuetos llenos de extraños giros?

Decir, como se decía hace poco, que ya no existía la novela rural y que se hacía necesario crear una verdadera literatura ur-

baña —como si la verdadera literatura fuera la urbana— es pues, seguir tratando de plantear nuestro proceso histórico bajo esquemas comprobadamente espurios. La ciudad es una forma que corresponde como espacio y como estructura no sólo a esas diferentes circunstancias sino también a los valores de la comunidad que la crea. Y porque entre otras cosas esa supuesta antinomia entre campo y ciudad ha sido ya demasiado revaluada.

Otra cosa es el problema cultural, social que plantea la clase dirigente que construye esos remedos. Pero pensar que para hacer novela tenemos que cambiar el aspecto de nuestras ciudades, crear remedos de avenida, de alamedas, de parques silenciosos donde tendrán vida las verdaderas heroínas de nuestras lecturas de adolescentes, nos lleva a pensar que una ciudad diseñada así, construida así, es tan falsa como la gente, como la mentalidad que identifica. Como esa imposible nostalgia de colonizado que trata de encontrar allí el rostro de lecturas amadas, un París de cartón, una Venecia de *papier maché* —ahí queda el profundo revival, de lo que esconde este supuesto “buen gusto”—. No pues el lugar virgen, vasto, violento que Evaristo Carriego termina —como cita Borges— por reconocer como su propio destino. La ceiba del Parque de Envigado donde Fernando González asume su propia soledad e inicia la pregunta. El gran sistema espacial que Lezama descubre desde su patio de La Habana. Esa flor, ese labio reseco, esa insondable alma de la gente que estremece toda la obra de Neruda.

Aquí es sintomático el caso de nuestra intelectualidad, ésa que leyendo a Cyril Conolly, se consumió en los chistes y una bohemia vergonzante —la que dijo que se necesitaría en muchos años para saber si en realidad *Cien años de soledad* era una buena obra—. Ésa de estólidos santones de universidad que consideran que hablar de Althusser constituye “un acto de cultura, pero hablar de Carrasquilla, de Barba es sólo “un acto de provincianismo”. Olvidando en ese temor la profunda cultura de Carrasquilla —su relación directa con la gran novela francesa y rusa—, la insólita clarividencia desde el punto de vista marxista de un Luís Tejada. Confundiendo pues,

información con cultura. Y bastaría comparar libros como *El remordimiento*, *Los viajes y las presencias*, de Fernando González, con *La experiencia interior* de George Bataille, o, *La tentación de existir*, de Cioran, para darse cuenta de la extraordinaria claridad con que el escritor antioqueño se adelanta a esa línea de pensamiento contemporáneo. Porque si en los actuales momentos se regresa a Nietzsche, ¿quién sino él, asimiló y dio sentido en Latinoamérica a esa óptica moral, a esa visión del individuo?

La conexión —que diríamos— “lo contemporáneo”, es decir, ese paso entre “lo provinciano” y “lo universal”, nuestra tradicional piedra de escándalo, viene a darse pues a este nivel de vivencias coyunturales —que son las que definen todo acto cultural— y no, entonces como una repetición mecánica de una información. El mundo de un Quiroga, de un Lam, de un Enrique Molina, se emparenta con el mundo de un Gauguin, de un Breton, de un Artaud en la vivencia concreta de un mundo a-histórico, y, no pues, porque Molina imite el manifiesto surrealista —otra cosa es la saludable influencia que éste ejerce— o porque ese mundo demencial, violento de Quiroga copie el gesto con que pretenden borrarse siglos de racionalismo.

Bastaría ver toda esa infinita cantidad de basura “vanguardista”, de surrealismo de biblioteca de colegio, de “escritura automática”, de trastienda, para darse cuenta de lo que significa el tomar el rábano por las hojas.

Las afinidades se producen pues, a este nivel. Y, a este nivel se produce la tarea concreta de la escritura; a este nivel específico se producen las impugnaciones semánticas, las roturas formales. De ahí lo discutible de la idea de Octavio Paz acerca del modernismo como una especie de ámbito espiritual en abstracto, ya que, bastaría pensar en lo que éste supone como réplica al mundo religioso, moral, a las estructuras económicas y sociales de la Colonia, para darse cuenta de que el espíritu que alienta a este modernismo no es el mismo en Francia que en Latinoamérica y el mismo Paz lo señala en la identidad —desde vivencias diferentes— de López

Velarde —el de *Zozobra* y el primer Eliot— el de *Prufrock and other observations*—.

Porque el problema de Joyce se plantea como espina dorsal de su obra —“forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”— no pues, “un problema nacional”, sino que señala la rotura con un inglés académico en el cual siente la imposibilidad de expresarse. Y ésa es la rotura que señala la obra de Celine, de un Gadda, de un Becket, roturas a este nivel íntimo, y no simplemente aventuras formales, vanguardismo sin sentido. Digo esto porque estas especies de malentendidos, de falsas disyuntivas, siguen siendo el lugar común de una intelectualidad aterrada como la latinoamericana dentro de la cual cualquier intento de crítica responde siempre a un determinado rótulo, ya sea el “político” o el culteranista.

De manera que la crítica se ha venido polarizando entre un moralismo político y un supuesto culteranismo deformando de este modo el problema, los criterios a seguir. O sea que, parodiando esto, podría uno preguntarse: ¿Es el romanticismo alemán un nacionalismo sin sentido o una perspectiva válida? ¿Las alusiones a Parnell el héroe irlandés convierten la obra de Joyce en un lamentable pasquín patriotero? ¿La poesía de Robert Lowell de Robinson Jeffers, de Robert Frost, es una poesía provinciana porque habla de terneros, de caléndulas y truchas?

Los temores de nuestra inteligencia merecerían, pues, un largo capítulo, sobre todo porque en lugar de cesar han aumentado de manera considerable. Y aquí valdría la pena recordar aquello de Mariátegui de que la revolución no es un problema entre reaccionarios o no, sino entre gente sin imaginación y gente con imaginación. Ya que estas consideraciones sólo expresan las dudas de un escritor que a nivel creativo vive estos impasses, pero que de ninguna manera está haciendo un llamado patriótico para realizar una cultura colombiana con bandera, himno y todo lo demás. Simplemente que asusta tanta falta de imaginación. Simplemente que agobia tener ante los ojos un horizonte tan árido. O que el moralismo —la

morada de los mezquinos, tradicionalmente— esté acabando con los mejores amigos y nos esté dejando solos.

P.D.: En su *Diario argentino*, Witold Gombrowicz relata sus impresiones del grupo de escritores de la revista *Sur*, de Borges, de Silvina Ocampo, de Bioy Casares —“¿Cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París”— y, dice: “El arte es ante todo un problema de amor; si queremos conocer la verdadera posición del artista debemos preguntar: ¿De qué está enamorado? Para mí era evidente que ellos no estaban enamorados de nada o de nadie y si lo estaban era de Londres, París, Nueva York, o en fin de un folclor bastante esquemático e inocuo. Pero ninguna chispa auténtica brotaba entre ellos de esa masa oscura de belleza “inferior”.

De no ser así, hubiesen captado la poesía junto a la cual pasaban con las narices sumergidas en los libros. Y, más adelante, se pregunta Gombrowicz: “¿No consistirá el papel de una cultura joven, además de repetir las obras adultas, en crear sus propios puntos de partida? ¿No será que las palabras “arte”, “cultura”, “historia”, “poesía”, suenan aquí en forma diferente que en Europa, y por lo tanto no es posible pronunciarlas del mismo modo? ¿Debe el joven obediencia al maestro o por el contrario debe, con arrogancia, con atrevimiento, abrirse paso? ¿No era ésta la plataforma ideal para someter a una crítica creadora todos los mecanismos gastados del espíritu europeo, poner en claro todas sus estupideces, liberarse de sus convenciones? Por eso la corrección del arte argentino, su aire de alumno aplicado, su buena educación, eran para un testimonio de impotencia frente a su propia realidad. Prefería *gaffes*, equivocaciones, hasta suciedad, pero creadoras”.

Revista Unal. Abril, 1976.

FINES DE LO POLÍTICO Y COMPROMISO DE LA LITERATURA

Paradójicamente hace unos quince años, aún el problema del llamado compromiso del escritor no parecía ser tan ambiguo, tan oscuro, como lo es hoy. De hecho esto era más evidente en un mundo como el latinoamericano en el cual la lucha contra la explotación, contra la injusticia, se planteaba también como la lucha contra unas determinadas formas culturales. Contra unos valores a través de los cuales se había ejercido a lo largo de siglos una explotación económica, un vasallaje cultural.

En Colombia, por ejemplo, de *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, obra en la cual aparece de un modo nítido, espléndido, este nuevo escenario, este nuevo discurso, a *Cien años de soledad*, existe pues una larga y dura trayectoria en busca de una identidad cultural propia. Ya que esta escritura no sólo vino a romper con unos modelos culturales impuestos, si no que a la vez instauró por así decirlo, su propio espacio vital, su propio discurso en el que ya alentaba una experiencia diferente de la vida.

Eso que una fraseología al uso denomina “ideología dominante”, fue rota pues por este nuevo tipo de expresión que, repito, patentizaba como fondo histórico las luchas por romper, primero con las antiguas estructuras coloniales y después con el “civilismo” republicano, el cual pretendía disfrazar en la retórica humanista toda su

carga de injusticia. Civilismo que de Carrasquilla al mismo García Márquez, pretendió desconocer además a todos aquellos nombres que no hicieran parte de ese concepto familiar y aristocrático de la “alta cultura”. Esto fue evidente en los comienzos del auge internacional de *Cien años de soledad*, cuando la prensa oficial —es decir, el grupo oligárquico— muchas veces sin haber leído la obra, pretendió menoscabar su importancia atribuyendo su éxito a “las maquinaciones del comunismo internacional”.

Civilismo humanista que en nuestro país continúa siendo el denominador común de la cultura oficial, de la ideología dominante, ya que, los elementos de ruptura introducidos por la “otra” cultura, o han sido asimilados bajo el rótulo peyorativo de lo popular, o simplemente dejados a un lado bajo el prejuicio de que no son “cultos”, como lo demuestra el hecho de que Carrasquilla es aún considerado un escritor “folclórico”, y, Osorio Lizarazo es todavía un marginado. El caso reciente de las *Memorias* del expresidente Alberto Lleras Camargo, tratada de presentar como una obra maestra de “estilo literario”, tratada de convertir en mito, a pesar de la pobreza de calidad, evidencia pues la importancia que aún se da al hecho de “escribir bien”, claro, dentro de los moldes característicos de este civilismo y dentro de los moldes de este humanismo criollo que en el fetichismo del “estilo”, pretende ignorar el significado mismo de la realidad. Además de pretender hacer de la “Historia”, su “historia”.

Hasta aquí la tarea, el análisis científico del problema literario —basta ver hoy los clarividentes planteamientos de Enríquez Huereña— respondió, como en toda Latinoamérica, a un problema real, en el cual a nivel de los posibles significados de un texto, lo que se debatía era un real contenido social, el romper con la “profundidad”, con el “magisterio del espíritu”, con la “impecabilidad”, el “estilo” y la verdad y la Ley. Es decir, con todas esas “virtudes” de una escritura burguesa, con todos los mitos de una literatura a través de la cual se pretendía perpetuar un estado de cosas.

Ahora bien; ¿qué sucede cuando a esta experiencia de un conflicto se agrega la óptica marxista? El caso de José Carlos Mariátegui es ejemplar, no sólo porque plantea la necesidad de utilizar el marxismo como un método para dilucidar su realidad histórico-social, sino también porque al hacer este análisis, se aleja de toda concepción maniquea sobre la literatura y, sobre la relación de ésta con la acción política. *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, lo demuestra con su explicación, por ejemplo, de Eguren, un poeta cuya obra podría fácilmente ser tachada de “intimista”. Pero de otro lado en *La escena contemporánea*, al examinar el caso de la cultura europea, de la verdadera vanguardia, lo que propone es salirse de los linderos de un provincianismo, de esos nacionalismos a ultranza que tanto daño hicieron posteriormente.

Esto que digo sobre Mariátegui, Marinello, podría decirse igualmente sobre algunos pensadores que llegan a sentir la influencia del marxismo, pienso en Zea, en Nieto Arteta, Martínez Estrada, etc., todos dentro de una línea de revisión de nuestra verdadera historia, del verdadero significado de nuestros conflictos y su respuesta en la búsqueda de una nueva expresión cultural. Sin embargo lo que sucede en estos momentos, al calor de las diferencias internas de los países socialistas y China, de los diferentes juegos de estrategia diplomática —en su reportaje sobre Angola, García Márquez se preguntaba por la ayuda china a Sudáfrica— viene a ser completamente diferente y el enfoque del problema toma otro matiz: el que le da la universidad, es decir, la pequeña burguesía, ese público, ese personaje histórico que surge a partir del vertiginoso e irracional proceso de nuestro desarrollo urbano.

Porque a partir de cierto momento el mismo escritor pierde las riendas del asunto y es el enfoque de este marxismo lo que va a contar en definitiva, el enfoque de estos teóricos de gabinete, lo que va a señalar la pauta a seguir. Teóricos en quienes además la influencia europea y china va a ser, paradójicamente parecida al europeísmo de los viejos humanistas, tal como lo comprueba el miedo al país real, a la historia concreta; el que su incesante división

en grupúsculos obedece a situaciones no que plantea la coyuntura que se vive, sino los diferentes textos teóricos que se importan. Ya que, una reducción muy simplista los lleva a considerar que “saber” de este marxismo es ya conocer la historia, la ciencia y por supuesto el arte. Desapareciendo el método, el análisis científico sobre las relaciones sociales a todos los niveles, y, apareciendo en su lugar un texto sacralizado, una moral al uso. Porque lo curioso es que en esta retórica marxóloga —la beatería de que hablaba Foucault— existe más sacralización que en la misma escritura burguesa, ya que, se toma religiosamente un texto sin someterlo a una crítica, sin enjuiciarlo o someterlo al proceso que dice enunciar. Se toma un texto para colocarse un “techo”, como dice Simón de Beauvoir.

Ya que lo político se toma no como una posición crítica frente a la cual se desemboca, sino como la inscripción *a priori* en una retórica que ya está dada; como un decálogo a cumplir por el escritor, quien deberá dejar a un lado sus preocupaciones, las razones que toda obra en desarrollo va exigiendo, las exigencias específicas de una búsqueda, para acogerse pues a estas fórmulas rígidas de un programa “sobre la labor política de la literatura”. De ahí que se mutile la capacidad revulsiva del texto, la respuesta que éste podría y debería hacer frente a unos lenguajes establecidos, frente a una ideología dominante. Y de ahí que la capacidad vulneradora de la ficción sea rotundamente descalificada en nombre de una supuesta “función testimonial”.

De manera que en lugar de nacer una literatura como respuesta, como oposición a los llamados valores instituidos, como desacralización de unos textos —la posibilidad que enuncia García Márquez sobre la ficción cuando un periodista le debate sobre el número de muertos en las bananeras y él le responde: “A ver a quién de los dos nos va a creer la historia”— lo que viene en cambio es una literatura sobre “guerrilleros”, sobre “las clases populares”, en la cual, al negarse la especificidad de la literatura, al amputarse los verdaderos elementos críticos, es decir, la posibilidad de una nueva escritura como respuesta a la escritura burguesa, aparece una espe-

cie de género híbrido, desodorizado, limpio de “malas palabras”, lleno de buenas intenciones pero que, lógicamente, carecerá de eficacia como respuesta y pasa desapercibida por entre un mundo de dudas y terribles comprobaciones, de dolorosas catástrofes, de desconocidas esperanzas y aproximaciones tímidas al rostro, a la voz de ese hombre inmisericordemente explotado como tema en canciones, afiches, en una literatura destinada a disfrazar la mala conciencia de quien la hace, a ser absorbida por un sistema frente a cuya ideología se pretende contestar paradójicamente con otra ideología.

¿Cuál puede ser entonces, el posible compromiso del escritor que a diferencia de esto, vive las situaciones, las interroga, se interroga a sí mismo, pero no está alineado en uno de esos minúsculos vocabularios políticos en los cuales reside “la verdad”? El caso del poeta salvadoreño Roque Dalton, cuya trayectoria revolucionaria nadie puede poner en duda, ajusticiado en nombre de la “verdad” de otro grupo revolucionario, evidencia pues y más que significativamente, el impase que vive hoy el escritor latinoamericano en el momento en que las viejas ideas en las cuales alentaba la esperanza, en el cual se presupuestó la lucha contra un sistema injusto, en el que se buscó, precisamente, una desalineación del lenguaje, otra forma de la escritura, se han convertido en un código cerrado, en un espacio verbal con un sistema policiaco tan corrompido como aquel que pretendía combatir.

Y tomo mi país, no como el ejemplo de una situación general, sino como una referencia inmediata y cierta. Ya que, sin existir verdaderas corrientes de pensamiento, sin la existencia de un verdadero pensamiento marxista —ya que se carece de una verdadera praxis— la beligerancia de ese supuesto discurso político alcanza una violencia dogmática casi inusitada. El asesinato de un abogado marxista bajo esa serie de “razones” y la amenaza a otros —también marxistas— demuestra pues esta coacción implícita que conlleva cada discurso de grupo, la manera como se ha deformado la verdadera misión del discurso literario para dar a este discurso un sentido funcional estrechamente ligado a esos “objetivos”.

De este modo la crítica permanece asociada a este tipo de función, de modo que nunca interesa en el momento de juzgar, el sentido mismo de la obra, su relación con un proceso histórico, su inserción en una verdadera respuesta cultural, sino su fidelidad a esta retórica. De este modo mientras a todos los niveles se vive el derrumbe de una sociedad, mucho más obvio en los escritores cuya inmensa mayoría pertenece a la clase media; mientras lo importante sería dar constancia de estas evidencias, mientras la penetración imperialista es mucho más fuerte, mientras las verdaderas luchas populares permanecen anónimas, se propugna entonces una literatura plana, ejemplarizante, sin asomo alguno de contradicciones, o riesgos. Una literatura en la cual una moral instituida va a reemplazar la indignación, el desafío, eso que solamente puede testificar quien a un nivel personal acusa la existencia de un conflicto.

Es curioso comprobar cómo uno de los objetivos de esta retórica, de esta literatura funcional, consiste precisamente en eliminar cautelosamente esas diferencias de la vida, esas preguntas, la necesidad de un discurso que nazca de vivir las contradicciones internas de una cultura, como también lo que se denomina historia nacional —hablo de un hecho concreto, de la historia real que empieza a ser puesta de presente, y no pues de un término jurídico decimonónico— en nombre de unas abstractas “diferencias teóricas”.

Porque, hay que decirlo, la paradoja es que hasta los términos que desde hace un siglo ha utilizado este tipo de literatura en Europa, no han sido analizados a conciencia en realidades en las cuales, por ejemplo, el término burgués viene a ser ambiguo, ya que no existieron los procesos sociales y económicos que dan sentido a la historia europea, ya que se pertenece a una sociedad inscrita dentro de un típico periodo de formación económica pre-capitalista. Y porque existen —como en las comunidades indígenas, en los núcleos negros— factores culturales que señalan en la diferencia, y en la defensa de esta diferencia, la única posibilidad de respuesta cierta al imperialismo. Porque es el sentido de esta subcultura como discurso otro, lo único que puede oponerse a los mecanismos de

alienación y de penetración cultural.

De este proceso del cual el mismo Marx llegó a ocuparse, esta desviación de la pequeña burguesía, viviendo una falsa praxis, cayendo cada vez más en una anarquía gratuita, podría ser tomada como una muestra de un “sector del pensamiento” y que no puede generalizar un estado de cosas. Y sin embargo el estado de cosas es general, ya que el poder político de cada grupúsculo es cada vez más fuerte, obedeciendo a las extrañas reglas de un juego diplomático, mientras a los ojos del espectador común estas “razones” carecen de sentido. Estas justificaciones de una retórica en la cual todo encuentra una fácil explicación. Mientras se entra, como ahora, en el proceso de una gradual desilusión al no encontrar salidas al impasse que se vive. Al carecerse de elementos propios para encontrar una respuesta fuera del ámbito de estos discursos cerrados.

“El arte es todo lo opuesto a las ideas generales: sólo describe lo individual y no desea más que lo único. No clasifica: desclasifica. Por mucho que ello nos preocupe, nuestras ideas generales pueden ser similares a las vigentes en el planeta Marte, y tres líneas que se cortan forman un triángulo en todos los puntos del universo”, decía Marcel Schwob, en una afirmación que hoy permanece fuera de un sospechoso “subjetivismo pequeño burgués”. Porque lo que asoma detrás de esta proliferación de “verdades” institucionalizadas, de esta nueva visión del poder, es pues la sintomatología de un proceso de disolución a una escala social y cultural en el cual unos se aferran a la tabla de salvación que les ofrece una retórica, para poder olvidarse de la crisis del matrimonio, del terror frente a la muerte, para justificar una forma de incapacidad intelectual, o simplemente poder dormir a pierna suelta. Mientras que otros han terminado por perder el sueño, las esperanzas en una revolución, y el texto que tratan de escribir es un poco la constancia de esas preguntas, de esos inenarrables pasos en el vacío, de esa nostalgia profunda por un mundo que pudo haber sido...

Medellín, 9 de marzo de 1977.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LA OTRA NOVELA COLOMBIANA

*Me parece importante deshacerse del todo, de la unidad...
hay que desmigajar el universo, perder el respeto por todo*

F. Nietzsche

Uno de los aspectos más dramáticos de nuestro actual “pensamiento”, de lo que piadosamente y más que generosamente llamamos nuestro “mundo de las ideas”, es su unilateralidad. Una unilateralidad que nace —y hay que apresurarse a señalarlo— no precisamente de la identificación —convergencia de búsquedas en un momento dado— sino de la pereza y el conformismo.

Y como un seudodiscurso —ya que el verdadero discurso nace de la contradicción— permanece fuera de las verdaderas situaciones históricas y sociales que estamos viviendo. Es pues, una forma lánguida, descompuesta de sacralización, de continuidad, del *status* en nombre de los supuestos alcances de una desteñida utopía. Una forma doctrinaria de cerrarse a los riesgos, de asumir lo que comporta una posible disidencia. ¿Qué haría entre nosotros Blanchot? ¿O un Ciorán o Groddek? ¿Qué sería en nuestro ámbito de libros como *El culpable* o *Breviario de podredumbre*?

Para Mejía Duque que Carrasquilla rezara el rosario se constituye en una especie de prueba de ablandamiento literario, de torpeza creativa. ¿Qué haríamos entonces con Graham Green? ¿Qué haríamos con Paul Ricoeur? ¿Qué sería de Eliot o Chesterton? O ¿es que —tiene uno que preguntarse— el aporte está en la impudicia de quien niega sus conflictos para vivir en el ámbito de una retórica que piensa por él, o, en quien es capaz de asumir hasta el final sus propios infiernos?

No importa, claro, que Nietzsche haya demostrado la falacia de esas metodologías, de esos conformismos al señalar que al escribir nos abrimos a algo de lo cual desconocemos el final. Y por eso puso de presente igualmente que el ensayo o la filosofía no constituyen el bien particular de los profesores, de los burócratas del espíritu. Abrirse al aforismo, desencadenarse en el poema, fue abrir las compuertas a una definitiva claridad esa “claridad” a la cual se niega el usador de rótulos con etiquetas de lo “científico”, lo “histórico”, etc., etc.

Retórica, decía Yeats, es todo aquello que se hace con la voluntad y no con la imaginación. El ojo avizor, aquel que busca en la contradicción esa primera mirada de que hablaba Huidobro, ese volver al alba inicial, da paso entonces, a un moralismo político desolado y huero, o a ese mundo plano de los hacedores de tesis, de los profesores de literatura en los cuales lo más gratuito encuentra cabida y hasta justificación.

Asusta entonces el pensar que nuestra literatura carece aún de ese señalar significados dispersos, de ese constatar desde la fuente misma de la historia real, así como Mathiessen llega un día a definir desde sus experiencias y búsquedas y sinrazones, una literatura como la norteamericana. ¿Ha señalado alguien la verdadera importancia de lo que el gesto torvo, sucio, de Osorio Lizarazo señala, contra el impermeable mundo de nuestras instituciones culturales? ¿Contra la impecabilidad de nuestro humanismo? Es entonces la certeza íntima y palpable de comprobar que un Celine permanecería entre nosotros en el más completo olvido. O, se le

reduciría a una simple tarea escolar de enumeración de sus obras, su temática, etc., clásica treta para disimular lo que podría comportar una escritura molesta.

Y no traigo a colación al autor de *Viaje al fin de la noche*, por un prurito justificatorio tan en boga hace unos años cuando por ejemplo en Felisberto Hernández se veía a un “Proust uruguayo”. Facilismo argumentario pero que en este caso de Osorio Lizarazo viene a identificar una voluntad de deterioro, un deseo total de ir hasta el fondo de los convencionalismos de un idioma: acto catártico para corroer el muro solemne de un lenguaje honorable. Además, insisto, porque de lo que se trata es de eso, de mostrar —tal como Octavio Paz lo intentó con el modernismo— la sincronización histórica de ciertas actitudes —y esto ya es vencer la óptica provinciana—. O como en Onetti, el primer Onetti, existen ciertos elementos narrativos que posteriormente veremos aparecer en el *nouveau roman*.

Es pues esa sincronización que veíamos en Carrasquilla respecto de Chejov, de Turguenev, de Clarín, y que parte siempre de una comprobación: que la única vanguardia es la que crea el proceso interno que lleva a cada escritor a encontrar en sí todo el material de trabajo, todas las formas y todos los posibles horizontes. “Hay mil escritores que pueden crear personajes convincentes hasta la perfección, por cada uno que pueda decir algo nuevo sobre el fuego del infierno”, dice Malcom Lowry. Y es ese sentido del absurdo, de la ferocidad de la vida, la metáfora universal que brota de Quiroga y cuyos bordes sólo podremos encontrar en la ferocidad destructiva de un Artaud o de un René Daumal.

De lo que se trata es pues, como hemos señalado, del proceso de una ruptura que alcanza diversos matices: la proletarización deliberada de Osorio Lizarazo, el ir a fondo en los recovecos de un lenguaje tal como lo hizo Carrasquilla o simplemente una justeza de palabra, una anti-retórica tal como se expresa en: *La muerte en la calle*. Aquella manera con que Uribe Piedrahita incluye la necesidad de abrir el texto de la novela a unas nuevas relaciones

semánticas, incorporando el elemento gráfico, la distorsión tipográfica y que al parecer —sólo conozco magníficas referencias— llega en la novela impublished de Álvaro Medina sobre el *Junior*, a un verdadero logro formal. Incorporación de ópticas que a nivel latinoamericano vemos desde Quiroga, Arlt, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, hasta su culminación en *Rayuela*, *Paradiso* y *El Otoño del patriarca*, en los cuales esas rupturas cristalizan ya en otra instancia cultural: un espacio, una historia, una metáfora, libres ya de mediatizadores.

Digo cristalizar en el sentido de que ese rompimiento con un discurso colonial se ha ido operando a través de las erosiones que crearon el costumbrismo, el indigenismo y cierto populismo, a un discurso amparado en los fantasmas de lo “profundo”, de lo “impecable”. A esa lógica de “comprender” —de justificar perdones o condenas— y entre nosotros, como en la novela europea y norteamericana se produce sincrónicamente, solamente que la romez mental de nuestra crítica no lo quiso ver así. No quiso darse cuenta de la revolución que iba operándose a través de nuestros contenidos, de esa guerra abierta contra unas normas vigilantes.

Porque de Icaza a Rulfo está señalado claramente este proceso que va de los contenidismos, del realismo que llamaríamos primario —elementos de ruptura— de la lucha contra una mimesis, contra una gramática, a la entrada definitiva en lo que Rilke llama nuestra única patria: el lenguaje.

Y es también —el adiós definitivo a los “rulfismos” a los “macondismos” a los “paradisismos”, es decir, a ese submundo literario que reduciendo la realidad a una serie de tópicos ha creado al socaire de lo latinoamericano una verdadera industria de “tercermundismo”. Que, bajo unas supuestas razones de tipo político, quiere cerrar los ojos ante la complejidad y riqueza del proceso que se vive, ante lo que implica en el sentido creador haber llegado a ciertas experiencias en las que la búsqueda de una identidad ha sido ya sobrepasada y lo que importa de ahí en adelante es pues el problema de una escritura a secas. Esa verdadera posibilidad

de superar los géneros, los contenidos, los clichés en que un saber instituido quiere aprisionarlo todo.

Partiendo de estas experiencias específicas que son las que dan sentido a la literatura conectándolas con la cultura universal, radica sin duda la labor de la verdadera crítica. Porque ya vimos a lo que conduce el creer que lo universal son las tres o cuatro ideas generales que parecen caracterizar a una época y en aplicarlas buena y dogmáticamente a un proceso cultural específico. Ya que, lo que identifica a Carrasquilla con Turguenev o Clarín es la vivencia de ciertas experiencias bajo condiciones diferentes. No pues —eterno error del marxologismo— la vivencia en común de esas dos o tres o cuatro ideas generales con que posteriormente se va a caracterizar un periodo histórico y cultural.

El caso de Carlos Fuentes y su imposible deseo de universalizar lo que no puede ser universalizado, es un buen ejemplo de lo que acabamos de señalar. Ya en *Zona Sagrada* y en *Cantar de ciegos* se hacía presente, por ejemplo, la ingenuidad de creer que la apertura de la literatura latinoamericana hacia lo “universal” radicaba en adoptar ciertas costumbres del *jet set*. En enumerar marcas de whisky o hacer gala de cierto refinamiento gastronómico ¡otra vez, Vargas Vila o Eduardo Zamacois! en caer en la pedantería de convertir en escenario de sus historias un mundo social —un epifenómeno— que sólo podría tomar consistencia desde una perspectiva crítica.

Problema acaso más dramático en Cortázar en donde el proceso que lleva a *Rayuela*, abertura a un nuevo tipo de lectura, a un campo de significados, a otras búsquedas, se convierte después paradójicamente, en un malabarismo formal sin sentido como en 62: *modelo para armar* o en la pretendida reflexión de *La vuelta al día en ochenta mundos* o, en ese patético producto que es *El mundo de Manuel* donde a unos clichés formales se pretende inyectar un “contenido político” con el resultado más lamentable.

“El verdadero lenguaje —dice Brice Parain es aquel que nos devora” ¿No sucede esto con Lezama? ¿Con Guimaraes? ¿Con

Macedonio? Devorar no consiste en desaparecer, sino en volver a morir a cada instante, en envolverse en el infierno de esas palabras que como señala Lacfadio Hearn, cambian de texturas, de colores, como los camaleones, según las circunstancias. Es el camino que en nuestros días señala Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, crónica de un tiempo, reflexión sobre una edad y unos recuerdos, o *El Conde Julián* desencadenamiento de esa voracidad que en *Juan sin tierra* tocará el límite más doloroso de un apocalipsis: el de sentir el exilio en las palabras, la orfandad en las palabras, la condenación en las palabras. Límite que señala entre nosotros la infernal experiencia de los poemas y cuentos de Jaime Jaramillo Escobar: la palabra nos exila, nos condena, nos conduce a una existencia sin límites y sin finales.

“Las utopías —señala Foucault— consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso, despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles aún si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar a esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan; porque arruinan de antemano la sintaxis y no sólo la que construye frases”. Es el camino que recorre Ramiro Cruz, el deshacer del mito y la fábula, el entrar en la ciudad, es decir, en el pecado: allí se anula todo, todo se disgrega y tal vez para nombrarnos sólo queda la música nostálgica de una canción de barrio. Es el “estoy acabado” con que se cierra *Aire de tango* o el camino hacia el horror a través de la lucha política de los personajes de *Estaba la pájara pinta*. Es esa constancia del desamparo que da la escritura fragmentada de Duque López. Lugar donde el escribir se anula, donde la insistencia en los géneros, en los esquemas, sería pues eso: la falta de imaginación para asumir una tragedia, para des-hacerse de sí mismos, para poner en entredicho una historia.

Es lo que García Márquez en *El Otoño* viene a dar como culminación de un proceso en el cual se liquida un mundo: el ámbito del mito telúrico, ahí donde la palabra no se cuestiona, donde la muerte

y la vida se identifican en el tiempo, donde el retorno a las cosas es el volver a la memoria del mundo. Donde culmina el tiempo de la fábula, de las ensoñaciones. ¿Cómo se logra dar en un mismo autor la anulación de este mundo? ¿Es decir, la entrada en el adiós, en la desilusión, en la certeza de que las palabras ya no guardan la antigua facultad de nombrar, sino lo contrario, son el índice de una sospecha, el índice de un vacío, el comienzo de un horror?

Valle Inclán en *El tirano banderas* al despojar el lenguaje de localización, al utilizar indiscriminadamente varios argots latinoamericanos, al servirse de las imágenes tópicas del europeo que mira nuestros países, llegó por intensidad en el tratamiento, a destruir esas imágenes. A elevarlas hasta el espacio de una nueva metáfora, venciendo a través del despropósito, de lo onírico, de lo grotesco y lo tierno, la estrechez y maniqueísmo de toda visión “realista”.

En *El proceso del método* existe en cambio la historia con mayúsculas: la enuncia la palabra que intenta aprisionar una realidad, palabra que viene ya transida de opacidad, de otra referencia cultural. La concede ese espacio retórico en el cual los gestos, las sonrisas, el sudor inguinal, se truecan en el yeso de un decorado quieto, es decir, en signo fijo, en referencia congelada frente a la cual escapa el flujo de esa realidad: el cielo sin límites, la naturaleza y su perenne metamorfosis, la risa sin referencias al pasado. Carpentier desoye esa provocación e intenta introducir ese flujo dentro de los esquemas, de las morales y políticas de su “cultura”. Él ve un dictador, bajo la misma óptica con que lo ve Moravia, no pues bajo las condiciones que deberían partir de un estudio a fondo, desde sus propias premisas, de esta realidad.

El otoño... nace fuera de ese marco de referencias: y no hay historia como cronología, porque es la vida, la fuerza de la naturaleza lo que anula y destruye esas categorías. Prueba clara de esto, la ausencia de consideraciones políticas —en el sentido moralizante— que en cambio en Carpentier como en cualquier racionalista es lo que importa: trasgresión de una norma, desobediencia a una juricidad, desafío de unas costumbres.

La mirada pues, del “civilizado” que anematiza al enfocar una realidad con presupuestos que no le corresponden. Como hace Shakespeare en *Macbeth* aquí en *El otoño del patriarca* lo que importa es la fatalidad, algo que no está en los códigos, sino en la sangre: lo que interesa es entonces una metáfora sobre el poder y no la consideración civilista sobre un personaje convertido en tópico a través de la visión paternalista del europeo.

García Márquez se niega pues a esa positividad, a estas reducciones —a que en el caso de Shakespeare, llegó cierto marxologismo intentando ver “causas y efectos” económicos donde no había ni hay nada de eso—. Gilles Deleuze al hablar del bárbaro se acerca más a una visión objetiva y por lo tanto dialéctica del personaje: la máquina milagrosa en la cual confluyen la riqueza, los honores, pero a la vez la máquina que no disfruta de esas riquezas: de ahí la soledad, de ahí el cuerpo sin órganos en donde todo vuelve a ser materia, en donde no puede caber un yo fijo, personal, sino los miles de rostros de una multitud.

La relación de soledad, la aparición del cuerpo sin órganos, la sacralización, provienen del proceso productivo, de la máquina que irradia producción, del lenguaje que registra: por eso, siendo una metáfora viene a ser la anulación de esa metáfora, siendo un mito viene a ser la anulación de ese mito. En este sentido la catarsis busca un olvido, intenta fijar un origen olvidándose de una historia, de una moral. Haciendo cierto aquello de que la metáfora de lo imposible surge siempre cuando se quiere mostrar el desacuerdo con el tiempo que se vive.

En los cuentos de Eréndira era manifiesta la falsedad con que trataba de utilizar un tipo de metáfora: aquello que en *Cien años* había llegado a su culminación. Pero carente de justificación la metáfora se convertía en esos cuentos en un simple artificio. Eréndira, frente a las divagaciones, a la metáfora doméstica de un Ray Bradbur aparecía como el intento fallido de hacer sobrevivir un mundo ya extinguido, a través de un grave defecto literario: la manera.

En *El otoño* impone no sólo pues un nuevo tipo de lectura, sino algo más fundamental: la necesidad de unos nuevos códigos, la necesidad de nueva moral, la necesidad de seguir constatando dificultades y abismos. Pero *El otoño* hizo salir a flote además una línea narrativa que no sólo la academia, sino el realismo a ultranza habían ignorado.

¿Por qué hablo de *El Padre Elías* como una novela? El diálogo es la presencia de una subjetividad que se exterioriza, preguntándose, en el sentido que a este acto le da Jacobo Böhme: “La referencia es a mi propio libro que está en mí, abierto”. Una subjetividad negada por el colonialismo cultural para el cual nuestra literatura debe estar exenta de estas preocupaciones: el ser que sale y se indaga, el alma que busca un sentido en la muerte fuera de las palabras con que esta ha sido mirada —y aquí se hace obvio el papel retrógrado que esos “realismos” cumplen. La rotura frente a un lenguaje tradicional tiene entonces esta vía de lo fragmentario: es un texto que en realidad niega su contexto. Busca romper el sentido teológico del discurso colonial— piénsese en Caro, en Suárez haciendo evidentes las figuras de un mundo que ya ha sido sobrepasado. Al hacerlo, sus citas, sus referencias, no toman el carácter de lo “erudito” sino que son referencias existenciales: Heidegger o Spinoza encuentran su razón de ser en los vericuetos de estas almas, en estos días donde el ser está preguntándose por lo que significa su presencia.

¿Cuál hombre? ¿Cuál historia? Lo dice Nietzsche. “Bosques, montañas, no son solamente conceptos, son nuestra experiencia y nuestra historia, un pedazo de nosotros”. Hablo pues de elementos claves para llegar a un discurso frente al cual la habitual ceguera de nuestra crítica se ha estrellado al acusarlo de no tener sistema, de no crear un orden coherente de ideas; de no ser filósofo o pensador según esos cánones académicos frente a los cuales se estrelló Nietzsche, se estrellaron Husserl y Wittgenstein. ¿Cómo podría clasificarse el *Tractatus Logicus Philosophicus* y sus múltiples verdades? ¿Qué consideración podrá tenerse con una obra que trata

de ser poema, relato, aforismo? No hay que olvidar pues que para esa alma académica, George Steiner no pasa de ser una especie de “viejo verde”, un “pornógrafo” cuya crítica carece pues de sistematización, metodología, bla, bla, bla.

Porque lo no reducible a lo “científico”, es decir, lo inaprehensible es inmediatamente tachado de “deformación” pequeño-burguesa de “metafísico”.

¿Es acaso un intento de novela “filosófica” al estilo de López de Mesa? Ya sabemos —y el caso de estas dos novelas es más que diciente— lo que ese tipo de novelas implica: recuérdese *Amor y pedagogía* de Unamuno. Recuérdese el caso de Paul Bourget. Recuérdese engendros literarios como *Cemento* de Gladkov: siempre el laboratorio, la tesis, la idea preconcebida en donde se niega pues lo fundamental en la novela: la autonomía de su discurso. Hablo de la novela como resultado excepcional: el caso de Huxley lo puso en evidencia. Lo puso Lyonel Trilling con *En la mitad del camino*. Lo pusieron Malraux y Sartre llegando a la novela por una necesidad expresiva.

Y esto se hace evidente en *Martina* en donde la reflexión a través de dos vidas, dos conductas, une todo ese material dándole una estructura interna: el pensamiento político, la conjetura religiosa, el cuadro de costumbres, etc. Textos diferentes que adquieren a través de esta técnica el sentido de un perfecto bricolaje. Textos cuyo sentido encontramos diferenciado en obras anteriores: el libro de viajes en *Viaje a pie* la reflexión sobre la vida en un libro fundamental como *El hermafrodita dormido*, *El remordimiento*.

Es decir, la relación de la experiencia existencial, alejado de mediatizadores como la geografía, la historia, el estilo, etc. De ahí la extrema virulencia de su discurso: va a la palabra prohibida y le restituye su verdadero sentido crítico, su verdadera relación cultural. Por eso habla de los mocos, de las pelotas, de las nalgas, los bostezos, los vómitos.

Frente a lo sacralizado del discurso civilista interrumpe esa falsa paz con esta singular maestría para utilizar el despropósito: exige

algo que ha tenido despistados hasta ahora a esos críticos con alma de profesores el que el texto sea la filosofía, sea la literatura, sea la experiencia.

¿No es esto lo distintivo de una verdadera ruptura y de una verdadera modernidad? ¿No es lo disperso, lo ilógico, lo abierto lo que se opone pues a los sistemas, a las metodologías, es decir, a todas esas argucias con que se quiere perpetuar un estado de cosas?

Martina no es entonces la novela de un novelista, si no la excepcional cristalización en una obra que corresponde a todas estas experiencias de alguien que siempre estuvo bordeando el género. De alguien que como Bataille o Ciorán no puede ser calificado de “filósofo” según las normas de un saber academizado, de poeta según esa ingenuidad tan cara aún a nosotros de creer que sólo es poeta no quien tiene una poética, si no quien hace poemas. O de novelista según la idea extendida de que sólo lo es por oficio quien fabrica historias, como práctica contra el tedio.

Simplemente hablo de aquel que podría hacer suya esta respuesta de Ezra Pound: “Mi cultura no es de especialización profunda. Está hecha de *frammenti*. De puntos luminosos. Creo que aquel que se especializa deja de ver los contornos”. Aquellos a quienes escandaliza aún que el filósofo, se preocupe por el fútbol, el cine, las modas o las canciones populares. Es decir, a quienes se niegan a reconocer esto que señala Fernando Savater:

“Si alguien sigue creyendo, como le enseñaron en el colegio, que la literatura es la expresión de la belleza por medio de la palabra, que la filosofía busca las causas últimas de las cosas, mientras que la ciencia se contenta con las causas secundarias y en resumen, que el arte busca la belleza y la sabiduría, la verdad, ya puede irse despertando de su estuporoso sueño dogmático. Es difícil seguir leyendo la realidad tan plácidamente; en realidad las personas que en cada época han estado despiertas nunca la han leído así. Es difícil sostener, pese a las exigencias de la división del trabajo, que Shakespeare sabía menos psicología que Skinner, o que el principal encanto de la ÉTICA de Spinoza, más allá de cualquier coincidencia

o discrepancia con las ideas en ella expuestas, no tiene nada que ver en lo primordial con la emoción estética; en este siglo es francamente ridículo suponer que la verdad (o la Verdad, la VERDAD... como se quiera) pertenece a Husserl pero no a Kafka, a Gramsci más que a Orson Welles, a Heisenberg en lugar de Borges, a Ortega en mayor medida que Juan de Mairena, a Altusser pero no a Groucho Marx”.

Esta discusión de unos límites ficticios, esa pasión por la palabra desde dentro —el padecerse— es lo que sitúa su obra en un punto crucial de nuestra literatura: por eso decimos su escritura. Porque nace del conflicto dialéctico, de la indagación que se ahonda, de lo latinoamericano como significado esencial —ahí lo metafísico se recupera como en Vallejo o Martínez Estrada— de lo latinoamericano sin caer en las trampas en que paradójicamente aún nos seguimos debatiendo: los nacionalismos, los “realismos” y su inconfesada incapacidad, disimulada en las “razones históricas”, etc.

Todo esto sería obvio en una literatura que se piensa, que se reflexiona desde los límites, desde los horrores. Pero no lo es entre nosotros donde la literatura carece de estas desgracias, de estos impases. *Cien Años de Soledad* novela culminante de una escritura, decimonónica, de un mundo de significados que nada tienen que ver con este mundo fragmentado, deteriorado, acabó —con su grandeza— de prolongar aún más el equívoco de una narrativa que siempre ha negado el yo: es decir, el ahora, el presente, la duda, la caspa, el horizonte sin grandeza. Porque incidir en el yo, es concretarlo en frente de una tarde, de una nube, frente al peso de un recuerdo, envuelto en la acidez de las palabras que se niegan.

Esto es lo interesante en *Aire de tango*, el rompimiento con un estilo: porque en *El día señalado* lo que existe es eso: un predominio, un ejercicio ingenioso de la frase hecha. La frase que se encadena sistemáticamente hasta lograr el efecto de una imagen visual.

Esto que podría ser un limitante —digo, frente a la “modernidad” digamos del monólogo, del juego tipográfico, etc.— es en Manuel Mejía una muestra de virtud: hace del terreno conocido su terreno, la purifica y protege.

En ello sigue una gran tradición retórica de origen popular: es un estilo que se entona, que se marea con el corazón, que languidece de ternura, a través de los lugares comunes de ese corazón. Por eso la tentación del argot, que de algún modo había merodeado por su obra, estalla de repente como una necesidad física: como para no esconderse más y convertirse en algo vergonzante.

Solamente que aquí el trastrueque encuentra su plenitud. La expresión, el dicho, el giro oral se llevan al límite de su posibilidad expresiva. Se constituyen ellos en la única realidad posible: anteriormente la frase bien hecha estaba en función del escenario de la historia, seca, como en un guión de cine buscando la imagen que le diera validez.

Ahora es esta desafortunada metáfora la que a sí misma confiere validez. ¿Qué sucede? Que lo que antes fue endeble en esa narrativa: la grandilocuencia de las situaciones, lo acartonado de las frases y de ciertos personajes, deja de tener importancia en la medida en que es el texto el que pasa a convertirse en verdad: de ahí que no importe el que Jairo y sus cuchillos, a nivel de lógica corriente, desde el punto de vista de lo “cierto” sea una figura tan aparentemente falsa, ya que, lo que cuenta es toda esa estructura verbal donde por fin encuentran acomodo y significación los mitos y fábulas de una subcultura.

Irrupción formal que certifica una conducta: la del hombre devorado por la literatura: novelas, cuentos, coplas, teatro, poemas y charlas y trago en un agotarse y renacer sin fin donde a cada segundo desde ese deliberado tono menor que ha escogido para esconderse de los cantos de las sirenas, sigue enredado en sus objeciones, clamando por la palabra iluminadora. Rompiendo de ese modo la escala jerárquica de los géneros, la descripción convencional del escritor.

En *Alguien muere al grito de la garza* está la eterna visión de la búsqueda personal: la huida hacia lo salvaje, hacia lo que se considera un mundo inocente, la vida que nace, es, como el paréntesis de una palabra que cae. Solamente que aquí a diferencia

de *La Vorágine* hay un regreso. Los personajes carecen pues de sentido heroico, de dimensiones anormales. Lo importante es pues el tratamiento que se da tan alejado también de ese tono lírico de Gallegos o de ese realismo extremo que aprendimos en Traven: como en las búsquedas a través de los caminos, de Kerouac, el desplazamiento, la búsqueda de otros ambientes, el contraste de formas de vida sólo obedece a una razón: verse a sí mismo. De ahí que la impermeabilidad del discurso se niegue pues a las aperturas insospechadas que daría lo salvaje: piénsese en *Gran Sertón Veredas*, piénsese en *Pedro Páramo*. Ahora no, ahora lo urbano como otro tipo de reflexión es la óptica que prevalece: un discurso que se nutre de metáforas vitales pero que literariamente se inserta en esa experiencia renovadora del monólogo que va de Dujardin, Joyce, a Virginia Wolf, a Jack Kerouack y William Burroughs.

Porque el lenguaje de Humberto está, como reflejo de esa experiencia vital concreta llena de habla generacional, de las señales urbanas que tiene todo desvarío sobre el pasado. Por eso, mientras muchos de sus compañeros creían que la vanguardia consistía en utilizar los lugares comunes de un Guinsberg, de un Gregori Corso, de un Michaux, mientras otros creían que la vanguardia consistía en la fabricación de metáforas gratuitas, Navarro empleando una metodología del horror como parte de una indagación personal en sus caídas desemboca en una poética de extraordinario vigor (algo a lo cual de modo más deliberado llegará en algunos momentos Andrés Caicedo).

Lo admirable en *Alguien muere al grito de la garza* es el tratamiento adulto que se da a una temática en la cual habitualmente se sigue empantanando la narrativa colombiana. Porque aquí la palabra que se describe está cargada de todas las resonancias que viven en el alma de quien la escribe: fantasmas, experiencias ocultas, indagaciones subterráneas, eso que creó en nosotros la vida, los conflictos, las lecturas y que llegan a aflorar nítida, esplendorosamente en esta valoración del instante: lo cual indica como tarea, un esfuerzo inenarrable en que la página es desde el comienzo, el

itinerario de un intenso esfuerzo. Es el *tour de force* gracias al cual el extravío tiene sentido, lo *devoyé* alcanza la plenitud y justificación como ruptura y la vanguardia, lo joven sale de ese terreno pantanoso de publicidad comercial en que ha estado limitado para encontrar su verdadero sentido, su verdadera plenitud.

Escribir es pues sudar, llorar, abrirse a los significados de la noche, a la resonancia de las palabras, a la extraña música de los muros y las calles. Es caer de lleno en el horror de eso que en términos dieciochescos se denomina aún la vocación de escritor. Ese punto inicial de lucidez que da una fiebre, una capacidad de llorar en público como en Stevenson, una especie de sollozo trémulo como lo indica Rilke: “Al hacer poesía uno siempre es ayudado y hasta arrastrado por el ritmo de las cosas exteriores; porque la cadencia lírica es de la naturaleza; las aguas, el viento, la noche. Porque para darle ritmo a la prosa es preciso profundizar en uno mismo y encontrar el ritmo anónimo y múltiple de la sangre. La prosa debe ser construida como una catedral: allí uno realmente está sin nombre, sin ambición, sin socorro: en los andamios, con la sola conciencia”.

En *Amor en grupo* Navarro logra lo que el deseo de efectos formales gratuitos, dejó a medias Andrés Caicedo: la ácida, temible descripción del mundo de la droga, y más que eso, de la generación urbana para la cual no hay entrada ni salida. Solamente la soledad terrible bamboleándose en el espacio de los huesos. En *Alguien muere al grito de la garza* dice Marcos: “El alma, es un término que uno nunca debería usar, pero es un viejo resabio que uno conserva desde niño. Es la palabra o qué sé yo, es un profundo pozo árido donde no hay luz ni sopla este viento que arrecia más y más. Acecho esa sombra y siento un miedo terrible, duda, desesperación y lo no vivido ya no podría vivirse. Será por fin, por fin, digo, la gran revelación que concede la paz”. Sólo que aquí en estos prisioneros ya no hay paz: también los códigos se han roto, también una moral al uso. También la ternura de las cosas.

Navarro como W. Burroughs en *El almuerzo desnudo* hace fluir el inconsciente: la droga, recupera los muros olvidados, nuevos olores, frases que oímos fugazmente y que de pronto pueden ser la clave de nuestra desgracia.

Pero es la frontera que toca Artaud, es la falta de intención de Robert Waltser: el instante se repite, pero en cada instante está el descubrimiento de un color, de una franja de alucinaciones, de un dato en que la desdicha encuentra su aumento.

Personaje fuera de todo, rector de su extravío, Navarro vive al abismo que ahonda, la herida que lo caracteriza. En eso rehuye el histerismo con que Silva Plath o Andrés Caicedo consuman su protesta. Aquí en estas páginas ya no hay ayuda, ya no hay voces que nos llaman tratando de salvarnos.

“Los personajes —dice en *Alguien muere al grito de la garza*— son casi que los múltiples factores de un mismo individuo, y el principal de todos es seguramente un gran tedio”. Pero esto no es la inanidad burguesa, esto no es la falta de programas: esto es el hueso, la tos vallejana, una escritura que exige de nosotros ese poco de riesgo necesario para olvidar todo lo convencional que hay en nuestra alma, en el discurrir de nuestras vidas.

¿Existe o no una narrativa colombiana? ¿Está en crisis esta narrativa? Bla, bla, bla. Supuestas preguntas de una inteligencia que observa la literatura desde lejos: desde el objetivo “político”, desde el alma de una nueva academia.

Bajo esas “razones” tan frágiles y tan paternalistas del rigor, de la profundidad, de lo adulto, etc., exigencias bajo las cuales se sigue disfrazando el conformismo (aquí nuestro marxologismo ha llegado a extremos delirantes) y se olvida pues aquello que nos quita el sueño: la literatura.

Digo la novela, esa especie de estadio último que se nos propone ya cuando hayamos dejado atrás la sin razón, el amor a los crepúsculos, la fascinación por las canciones populares, las mujeres y sus recuerdos: cuando nos hayamos olvidado de nuestras contradicciones, de nuestros terrores, de esos vacíos eternos que los días de sol

señalan en las vísceras. Cuando entendemos la literatura como un oficio escolar, como un ejercicio diario de virtud y brillantez y no como el acto desesperado de quien carece de vínculos y certifica su soledad. De quien no encuentra respuestas pero sabe de todos modos que la literatura no puede ser un sucedáneo de nada.

¿No es este después de todo el único camino para reconocer semejantes? ¿Para reconocer voces amigas? Contra el chantaje de los positivismos, contra el chantaje de los sistemas ¿No es éste el único camino posible para mantener el único resquicio de la libertad? Digo entonces que la literatura es también este azar de ahondar los propios infiernos y en este sentido antes que una “ojeada crítica”, que una “visión conceptual”, etc., terminachos falaces de nuestro saber oficial, esta es simplemente una lectura en la cual se reconoce una identidad en la desgracia común. El problema, y en esto tiene razón Updike, es un problema semántico. Pero la novela está ahí, en ese azar donde lo imposible sigue siendo el único camino a recorrer: donde cabe la esperanza de que empiecen a nacer las identidades dispersas, las voces perdidas donde la vida y la historia puedan encontrarse y darnos el significado que ahora nos falta.

“Vendimión soñaba desde su escondrijo. Un amor le entraba por el amasijo de su carne enferma.

Es una gran aristocracia hacer de nuestro espíritu el huerto de todas las corrupciones espirituales” señalaba en unos apuntes Fernando González.

Espero que así sea, para bien de nuestra literatura y para mal de los propietarios del futuro.

El Pueblo. Marzo, 1978.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

VERDAD HISTÓRICA Y CONSULTORIO SENTIMENTAL

“El escritor debe estar de parte no de quién hace la historia sino de quienes la sufren”.

Jean Paul Sartre

Berthold Brecht en la época del fascismo hablaba de “diez maneras de decir la verdad en tiempos de opresión”. Pero su *Diario* —dado a conocer recientemente— presenta el rostro de alguien que a la vez que indaga por el sentido de eso que se llama “decir la verdad”, se pregunta igualmente por lo que significa el “para qué decir la verdad”. Esto, cuando ya el estalinismo era a todos los niveles esa verdad con mayúsculas.

Y que como toda verdad que se instituye, no admite entonces, preguntas o dudas, es, un hecho irreversible y ante ello sólo cabe la respuesta de un diario íntimo para oponer al sobresalto, para darnos el otro rostro de la prosa frente a esa verdad que no admite titubeos. Pero aquí, afuera de los escenarios en los que se representa esa verdad oficial, el hombre se ríe de sí mismo, como el hombre que se siente solo y se hurga la nariz o se rasca la ingle, se ríe de los funcionarios que lo rodean, de esas almas torpes justificadas en

la fría sombra de esa verdad absoluta. El diario viene a recordar en este caso aquella tablilla en la cual un esclavo —un cero a la izquierda para esa verdad— que vivió en la antigüedad puso de presente aquello del *Carpe Diem*; “Vive siempre exprimiendo la hermosa flor del día”.

Hace poco Juan Goytisolo hablaba de los escritores españoles y latinoamericanos que cómodamente dormitan a la sombra de esa verdad política. Sin sobresaltos, sin indagaciones, de espaldas a la voz anónima que en algún lugar de esta geografía exprime la hermosa flor del día y certifica en una expresión sentimental ese trozo de alma en donde está indeleble su particular filosofía de la vida. Iba a decir de la vida y la historia ¿pero a quién en estas circunstancias puede importarle la historia?

Porque tampoco hay que darle más vueltas, “decir la verdad” es pues en este caso, en este “para”, en esta función de la palabra, seguir dándole la razón a una historia abstracta. Instituir la ciegamente como la única verdad, una verdad irrefrenable como una máquina programada, sin ojos ni oídos. Sin atención posible para tantos casos de consultorio sentimental. Y ¿no es acaso toda crisis social un problema de consultorio sentimental?

¿Qué pasa además cuando esa verdad pretende ser el bien particular de mil sectas que la quieren para su uso exclusivo? ¿Para anematizar a diestra y siniestra? Vivir una decadencia sería abrirse a mil posibilidades vitales, alejarse de las momificadas tradiciones, de los decálogos que nos constriñen y quieren quitarle a la palabra ese otro fondo en donde las dudas, las incertidumbres pueden hacernos vislumbrar un nuevo estadio sin rejas y sin policías. Lo paradójico es entonces que ni siquiera esto lo sabemos vivir, ya que, esa verdad como la imagen de una vieja ramera ante los ojos de unos necesitados reclutas, borra la sonrisa, elimina la piedad, nos hace cerrar los ojos haciéndonos ciegos ante lo que pasa a nuestro lado.

Por eso necesita de una prosa que acepte, de un cuerpo que se niegue al clímax, de un saber que niegue el extravío, de una voluntad de militante. Por eso mismo, repito, lo primero que hace es

cerrar el consultorio sentimental en la medida en que lo sentimental es el signo más evidente del desvarío ¡Ah una hoja que cae! ¡Ah el tibio recuerdo de alguien amado! ¡Ah el gesto de un niño que no ha sido aún torturado por las palabras! ¿No es esto un desacato inaudito frente a los profesores, los jueces, los guardianes disfrazados de escritores, es decir, los vigilantes de esa verdad? ¿Cómo llegar a este sanedrín con nuestros temores, con la carga de ilusiones del día? Es decir, con la filosofía del hombre común y corriente para el cual ese romper la historia no sólo consiste en edificar el futuro, sino en más horas de baile y amor, más ratos de sueño.

Y lo maravilloso y trágico es que únicamente esto es lo que podría hacernos libres, dejarnos nuevos en una verdad íntima, renovada que no necesita de monumentos, medallas, sino de situaciones nuevas para el sentimiento. Ya que, sólo este “envilecimiento” podría anular esa cárcel secular que hoy quiere prolongarse disfrazándose convenientemente de verdad histórica irrefutable.

Pero la catarsis exige demasiado a quienes invocan la vida para volverla simple acción, para quien oculta estas desvergüenzas, estas caídas; detrás de los conceptos y de las ideas. Tenemos la canción popular, los arrabales, el gesto virgen de quien está detrás del escenario, pero lo tenemos para hacer turismo literario, para encubrir horrores y no para descubrir en ese límite, el alma milenaria que podría hablarnos. Que podría descubriarnos la razón de ser de un hombre ignorado cuya voz hemos tomado buenamente para hacer decálogos políticos de ocasión, para disimular nuestros tedios, el miedo a regresar a casa.

Vivimos un tiempo, dice Machado ante quienes se han constituido en guardianes de ese saber, donde el subversivo es el profesor de retórica, de poesía. Que tomen entonces la palabra —pero ¿es que no la han tomado ya?— los profesores de gimnasia.

El Semanario, 1979.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LA IMAGINACIÓN AL PODER

STANISLAW LEM

Lem, como diría Perogrullo, es Lem. Lo que quiere decir que a nadie ni a nada recuerda, sobre todo porque al hablar de estrellas y de viajes espaciales por pura pereza mental se tiende a pensar en Bradbury (que sigue siendo una buena referencia) o en Arthur C. Clark o Isaac Asimov (mortales de aburridos); pero no, en sus estrellas y sus cielos hay otra cosa. Si de Lem se insiste en el carácter satírico de su literatura es porque realmente su preocupación es decididamente moral. Y en un medio, Polonia, donde la literatura jamás ha perdido su carácter contestatario, esas estrellas y esas nubes no sólo exaltan el territorio de la imaginación sino que nos ayudan a comprender toda la falsedad y la mistificación de la literatura que por encargo hacen los supuestos notarios de “la realidad”: ¿nos habla Lem de la condición del hombre —para recurrir a otro lugar común—?

El término, bien lo repetiremos, ha terminado por gastarse y su “vigencia” sólo puede mostrar en todo caso nuestra incapacidad para mirar al hombre no sólo bajo la situación que ahora vive sino en su respuesta a todo aquello que a nivel político se planteó como un futuro a corto plazo, no olvidemos que ya la sociedad de Lem —sobre todo respecto a nosotros— debería estar verdaderamente en el futuro. Y aquí nuestro error radica en no saber cambiar de

lenguaje y seguir utilizando metáforas gastadas de un humanismo cuya imagen del hombre se enterró hace mucho tiempo. Este otro lenguaje es el que Lem nos indica haciendo que sea necesario leerlo, ya que su sátira no está en las ideas sino en el lenguaje; no sólo por la manera como llega a proyectar en el espacio los vicios de la vida actual, los fracasos de ciertas escrituras, sino ante todo porque su galería de caracteres, su particular bestiario tienen que ser digeridos mentalmente ya que es a nuestra mentalidad conformista como lectores a lo que va dirigida su descarga eléctrica. Y es por esto que huye de las teorías y que cautamente nos seduce hasta dejarnos encerrados en el texto.

¿Distanciación brechtiana? Puede ser, pero sin convertir esa distancia en supuesta fantasía, en futurología de supermercado: Ijón Tichi y sus memorias en *Diarios de las estrellas* constituyen pues ante todo un larguísimo viaje al país de la ética, tal vez, como sabemos, el país más remoto. La larga lista de derrotados nos coloca enfrente no del fracaso de la ciencia —¿podría fracasar algo que es abstracto?— sino una vez más del fracaso del hombre: Igor Sebastián tratando de transformar la unión de los cuerpos en un acto neutro, muere a manos de la gente que lo acusa de golpear a los electrocerebros. Lem acepta el hecho de que Igor, quien antes ha llegado a la conclusión de que toda idea debe ser defendida por la fuerza, muere precisamente por falta de una policía que lo respalde. Y así el profesor Tarantoga, el padre Lacimón, muestran diversas facetas de estas nuevas conductas donde la distancia, los cohetes no hacen sino acentuar los viejos vicios, las tradicionales brutalidades.

Algo así como una matizada e impía descripción de algo más que los cincuenta caracteres de Canetti: viaje ético alrededor de las modernas mitologías, de los nuevos fetichismos de la ciencia —monstruo que Lem conoce por dentro— enclavado en paisajes de una desoladora tristeza donde ya se anuncia la soledad y la mugre de nuestras ciudades, los melancólicos desiertos en que se convertirán nuestras montañas, porque esa lejanía es en realidad el

fatamorgana de nuestra actual realidad física, de nuestros miedos: desperdicios, cadáveres sin dueño, latas que flotan en un espacio donde una linterna abandonada llega a ser confundida con una nueva estrella, donde las indecencias de los turistas suplantán el significado de un trueno, donde las papas se han revelado contra el hombre, y los semánticos, los neopositivistas, los neokantianos —preclara jauría de la “inteligencia” moderna— discuten y proponen teorías, trabajos, etc. O sea la perfecta *misce en escene* de la llamada cultura contemporánea en donde quien verdaderamente está ausente es precisamente el hombre que discurre y ama lejano a esas taxonomías, a esos sabios lascivos e intrigantes. Lem pone pues de presente que si el ámbito que escogió se parece a algo, es a él mismo: un ojo agudo que indaga sobre una realidad histórica y para hacerlo recurre a aquella virtud que Norman O. Brown celebra en J. Swift: “Para adelantarme a las objeciones, permítaseme decir que el psicoanálisis swiftiano difiere del de Freud en que el vehículo para la exploración del inconsciente no es el psicoanálisis sino la agudeza”. De manera que en eso recobra una tradición, la ética repito, que nada tiene que ver con los textos sobre los textos de Borges, o las acrobacias de Calvino, al fin y al cabo reflexiones sobre el destino mismo de la escritura pero nunca una manifiesta actitud frente a la neurosis universal, frente a lo que la llamada “cultura” entraña como disimulada manera de sublimar los problemas. Y en *Vacío perfecto* la agudeza está encaminada precisamente a desmitificar lo que la industria de la cultura manipula: teorías y modas, *tics* culturales para satisfacer el universal filisteísmo, para embaucar a un público potencial.

Pero consciente del valor de la agudeza, de la posibilidad del chiste sabe que el arma de esa sublimación es el trascendentalismo, la seriedad y éstas solamente pueden ser combatidas por la burla radical y no pues por la mera broma: en Raymond Seurat*, alusión a un concepto de la literatura que va de Quenau a Le Clezio, sin

* *Vacío perfecto*: Stanislaw Lem, Bruguera, 1981, Narradores de Hoy.

olvidar los predicados de ese expapa, Robbe Grillet, alude entonces con su sarcasmo a esa particular tendencia de buscar lo original por lo original (olvidando el verdadero papel de la literatura): un texto que rompe supuestamente la “servidumbre” del escritor ante el lector, que escupe supuestamente al rostro del lector —después de haberlo hartado con el “anti-texto”—. Pero como dice Lem, trayendo a cuento a Michel Leiris: “Para que un libro insultante sea eficaz, para que sus imprecaciones hagan efecto de una verdadera agresión, tiene que dirigirse a unas señas exclusivas y concretas. Pero entonces deja de ser un libro y se convierte en una carta”.

¿Cómo entonces criticar además? En su prólogo él mismo recuerda que si el escritor llega a perder la libertad en su propio libro, el crítico la pierde en un libro ajeno. De ahí su velada pero obvia propuesta: el poder llegar a hablar de libros de ficción —y esto es precisamente *Vacío perfecto*— así como la literatura nos ha hablado hasta ahora de personajes de ficción. ¿No sería ésta una manera de recobrar verdaderamente la libertad? Lo que sucede es que Lem no sólo utiliza la agudeza como arma de combate sino que valiéndose de su extraordinaria cultura —físico, astrónomo, escritor— va más lejos y coloca patas arriba ese único ojo juzgador: el del crítico de oficio. Y esto llega él mismo a confesarlo: “en este caso *Vacío perfecto* es una narración sobre las cosas deseadas, pero imposibles de obtener. Es un libro sobre sueños que jamás se cumplen”.

Porque la mirada que valiéndose del sarcasmo desentraña vicios y traiciones —y éstas últimas han estado siempre a la orden del día en los críticos más atentos a las “razones” de la historia que al papel liberador de la imaginación, etc.— es la mirada que en ese sueño de lo imposible manifiesta un radical deseo de que la literatura expresada como libro llegue a tener otro significado: no es entonces solamente el sistematizar la pedantería o la broma sino devolver al conocimiento como memoria y erudición lo que los filisteos quieren negarle con sus heladas parodias de la cultura: una lectura diferente de todas las cosas; ¿no es acaso la biblioteca lo

que el filisteo quiere suplantar? En la descripción de Odis de Itaca lanzado a buscar en basureros, cañerías, muladares, los posibles manuscritos desconocidos de los genios ignorados, llega entonces a la comprobación de que el genio de primera clase no está al borde mismo del cauce, y por eso no participa en los trabajos del espíritu, y por esto mismo no llegamos a reconocerlo, de ahí que se malogre un sentido diferente de la vida ya que ellos además son como caminos en desuso. Los reconocimientos de fundaciones y universidades son para genios de segunda categoría, aquellos que expresan no lo que está más allá del cauce sino lo que de frustración y caricatura existe en una vida sin altura: elogiar al mediocre es elogiar a sí mismo buscando tener “compañía” en la amargura.

Estas reseñas incluyen no sólo un pronunciamiento sobre lo que cada “libro” y cada “autor” suponen como una definida actitud cultural sino también una descripción, a veces minuciosa, de la historia que supuestamente narra el libro reseñado. Con lo que Lem plantea sutilmente otra pregunta acerca de lo que realmente significa narrar, y sobre todo lo que implica el escribir novelas, o sea el esclavizarse para desarrollar convencionalmente un tema: por eso Lem nos da los temas gratuitamente. Hay pues en cada reseña una teoría en boga, un concepto cultural en beligerancia y describe además diversos personajes: otro Robinson, un Arthur Dobb mezcla de Russell, Popper, ya que Lem conoce no sólo lo que se cuece en los *The Newyorker*, los *Tel Quel* sino lo que detrás de cada entidad científica se planea, se fragua y hasta ahora sólo se nos ha dado a cuentagotas: ¿qué otros sabios han sido tan lascivos como Russell?

Tanto tema descrito sirve como reflexión de unas costumbres culturales que ayudan a comprender nuestro aburrimiento, nuestra creciente pereza ante la pérdida del mundo real. Porque el lector del siglo XIX tuvo el África de Ridder Haggard, la India de Kipling, los Mares de Conrad, ¿qué nos ha dejado Lem? No sólo la evidencia de que ese fetiche Roland Barthes es realmente un tipo poco profundo sino la evidencia de que los campos de nuestra

imaginación están violados ya por aventureros sin fantasía, por falsos beduinos, por científicos obscenos y a la larga ya no seremos capaces de llegar a la única respuesta: el silencio. *Gruppenfuhrer Louis XIX*: la historia de un ex SS que, cómo no, huye a Argentina donde funda no una comuna de mozalbetes rosados sino una re-encarnación de la sociedad de Luis XVI: encontramos un gazapo que —seguro— Lem debe atribuírselo a Zellerman —para qué sino se hizo la ficción—, el sexagenario escritor: unas “ruinas aztecas” de hace dos siglos en plena pampa: ¿imaginación de Lem o travesuras de la antropología del siglo de las Luces?

El Imaginario, 17 de abril de 1982.

CHARRY LARA: UNA POESÍA MAYOR

En tiempos difíciles a la poesía sobre todo suele pedírsele una labor redentora: que nos saque del caos y de la ignominia, que resuelva las dudas y nos enseñe a salir adelante, etc. Y ya en esta actitud edificante se plantea el filisteísmo de hacer que la poesía hable entonces un único lenguaje: aquel de los inevitables profetas, de los inevitables funcionarios disfrazados de clarividentes, lo que Milán Kundera llama con justicia la poesía del totalitarismo. Hay entonces poetas de éxito que recurren a una vibrante fórmula: un poco de surrealismo, la inevitable profecía social y ya está, no la poesía, sino lo que ese filisteísmo quiere hacer pasar como la poesía, es decir, Saint John Perse despojado de su esencia poética y convertido en vendedor de admoniciones aderezadas de tonos amorosos de gente *in*.

La poesía —no sé a quién cito— es el poema como es, entidad que pasa a ser realidad misma: celebrar los lugares en el sentido de Bonnefoy, estar en el significado de los hechos y no en la descripción de éstos; como en Char, metido en la memoria con que los lugares nos recuerdan como en Molina; ¿qué pensar entonces de una poesía que parte de las retóricas establecidas y lo que es peor de los “buenos sentimientos”? ¿Qué ha sido de tanto muchacho inflamado de esos “buenos sentimientos”? La vida del *slogan* es

acaso más efímera que la misma vida de las profecías. Por eso la poesía se establece contra esa actualidad, contra esa consigna que nace de un poder y niega la realidad del instante, ya que, el instante supone la crítica real —la *aletheia*: revelación— de la historia, la condena de todo aquello que trata de no dejar que la vida sea. Poder de la poesía, sin embargo pero en el sentido de la revelación y de la posibilidad, que busca en el poema que se hace, nacer a la reflexión sobre aquello que se vive. Y a la vez, certidumbre de una invisible identidad con lo fugaz, que viene a ser aun cuando parezca paradójico, lo único que realmente llega a ser nuestro, lo único que nos ha sido concedido: es el valor de un recuerdo como impugnador de las adulteraciones del presente y como nueva expectativa en el sentido de la permanente insatisfacción proustiana: “Uno sólo ama lo que no posee completamente”, o sea el deseo como el permanente elemento de exploración, como total negativa al hábito de vivir. Y el hábito de vivir, el hábito de amar es, recordémoslo lo que todo totalitarismo, todo capitalismo nos proponen con su visión de una sociedad “normal”, desapasionada.

Este elemento del amor —negado por los teóricos de lo “trascendental”, o sea del hombre en abstracto— es el elemento definitorio de estos poemas de Charry Lara¹. Por el amor nos oponemos al tiempo abstracto y por el amor recuperamos el derecho de cada hombre en particular a las únicas certidumbres reales, las íntimas. Charry Lara sitúa entonces la desolación en un paisaje reconocible, y ya no es el amor o la soledad como definiciones esenciales —en el sentido platónico o místico— de una condición, o como constancia de lo que es la poesía como teoría al uso —“estoy enamorado del amor”— sino la certificación de un dolor que es más dolor en la medida en que se realiza en un escenario reconocido; la ciudad tiene entonces, rostro propio: “Por entre callejuelas en sombras/ próximas a tu mano” “la ciudad en que soñaste prisionero” “...Un caminar perpetuo entre la lluvia /en la ciudad de nubes y agonías”.

¹ *Pensamientos del amante*. Colcultura, 1982

Lo lírico como consonancia poética deviene en una abierta actitud romántica: el constatar lo fugaz de toda acción, la imposibilidad de unir anhelo y realidad, o sea, el descubrir la larga herida del sentimiento a causa de una sociedad que hace imposible el delirio del amante y que ha desterrado del conocimiento lo fundamental, la ternura: “Me veías llegar desconocido me veías/ Amante que perdió su memoria el rostro amado”. De ahí que finalmente llegue a la desolada comprobación: “el/ rostro amado/ Huésped del laberinto y la nada”.

Donde la imagen de la amada, “siempre vestida de impalpable”, vaga por la geografía de esos adioses, de esas casualidades heridas: “Y la palabra/ La palabra del intruso que deshizo/ Vuelta ceniza la luz de aquel instante”. En el sentido en que Deleuze le concede al escribir: “Sólo se escribe por amor. Toda escritura es una carta de amor”. Ya que, el amar entraña no sólo un deseo milenario de encontrar el reposo identificándose en lo amado, allí donde nos despojaríamos de nombre y apellido para ser no sólo anhelo, sino también como radicalmente lo plantea Marx: “Te quiero más que al proletariado”, lo que lo hace hombre en ese camino al reconocerse como tal; ya que, en este amar nos sería concedido de nuevo lo fundamental: la perdida totalidad. Porque es la nostalgia de esa totalidad destruida —por la historia, por las ideologías—, la que mantiene en vigilia permanente a quien nació, en la comprobación de esta desgracia, a esta extrema lucidez donde hasta el fin

—Cernuda, Pessoa, Milosz— nos encontraremos solos. Pero aquí la soledad —recordemos al mejor Luckács— no es la supuesta aristocracia de apartarse del mundo, sino en realidad la única manera de enfrentar la realidad, desvelándola desde este dolor, desde esta nostalgia, o sea, comprobando que no es posible la felicidad, ya que, lo amado se ha convertido en lo pasajero, en la triste comprobación del hueco vacío de una almohada.

“Es más hondo el amor que nadie nombra”. En Charry su raíz surrealista tomada de algunas experiencias de Aleixandre, emparentado con un cierto Octavio Paz, pero definitivamente hijo no

vergonzante —al contrario de las modas— de la mejor tradición lírica española desde sus albores, sabe renovar con su reflexión de lo dolido, la palabra que da la inteligencia y dimensiona la pasión: por esto no tiene miedo de ser transparente y en eso se diferencia del último Paz en el cual la transparencia se convierte en fórmula por falta de soporte existencial y la tradición del poema —o sea una identificación con una particular perspectiva del mundo— se reflexiona desde la nueva palabra que concede la visión del solitario: “Allí en los poetas antiguos —señala H. Friedrich— el ideal especialmente lejano permanece espiritualmente próximo. Aquí en lo moderno, la proximidad espacial se convierte precisamente en lejanía íntima”.

De ahí esa especie de conclusión —que no pues resignación—: “Quiero que entre mis brazos lenta/ oscura/ Desnuda surja la verdad del mundo/ Y no la eterna vibración de labios/ De labios que jamás una palabra/ Una palabra que no sea la palabra/ sueño/ Sueño de ser el despierto contigo a/ solas/ A solas en secreto el pensamiento/ Solitario”. La insulsez de ciertas propuestas “renovadoras” radica en olvidar que un estado de ánimo para que llegue a constituirse en razón poética, necesita de ese origen aceptado como referencia de la culpa, como dato de una expiación que se acepta como aclaración necesaria a lo que contemporáneamente me presenta la realidad a la cual el poeta se enfrenta sólo con el recuerdo de lo que podría llegar a ser, y con el espacio en blanco donde la conclusión no significa balance, ya que el camino no se cierra, sino que por el contrario se abre al infinito palacio de las lágrimas, a esa tarde apollinaireana donde llueven nombres de mujeres como si estuvieran muertas hasta en el recuerdo: esa soledad no es pues el poema —reducto de los felices, de los satisfechos— sino la poesía, el espacio donde a través del dolor nos puede ser concedida la visión de las doradas colinas, de los ríos absortos; donde, “las enojosas tortuosidades que alargan el camino” (Goethe) podrían ser allanadas, y traspuestas las puertas de la nueva ciudad, pero no por nosotros.

A esta certeza la han antecedido las melodías de la música

popular, esas metáforas del desconsuelo que la voz del poeta que recuerda en la lluvia, hace suyas en lo más prístino del sentimiento. De León Hebreo, de Góngora a Cernuda esa visión lírica encuentra aquí un trazo histórico y un llegar a ser en la fugaz esencialidad de todo tiempo. Lejos está la retórica con que Neruda recubre el cuerpo amado, o el pansexualismo de Paz, la referencia intelectual de Gaitán Durán. En la desnudez, repito, de la mejor soledad cernudiana, Charry incorpora en el escuálido panorama de nuestra poesía, este llegar a ser, deshaciéndose como comprobación en medio de un paisaje que nos castigará hasta el fin, en la medida en que no cambia, en la medida en que ahí permanecerá, “mientras el otro/ Que aún eres/ de soledad y avidez”. Porque el grado mayor de una comprobación sin amargura, aquella del grabado de Durero, viene como colofón: “Persistirá voraz el buitre de la melancolía”.

Rivera vuelve a Bogotá constituye la radiografía del niño que al mirar al poeta muerto sabe que al leer los hitos de esa vida de soledad e incomprensión, está leyendo su propia vida dentro de “ese gobierno amigo de las letras”, al lado de la incomprensión de los inevitables sabihondos de tertulia, los vendidos a la vida sin penurias que es la vida política. Ocho poemas bastan en su sobriedad para indicarnos el paisaje melancólico y triste de la comprobación, de la imposibilidad no del amor, sino de la amada, pero como dice Cernuda, “Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad profunda”. Aceptar esto es comprender lo que verdaderamente significa ser poeta en tiempos de penuria.

El Mundo. 1982.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PETER WEISS: ENTRE MARAT Y SADE

En Peter Weiss se expresa cabalmente lo que sigue siendo la encrucijada del escritor en nuestro tiempo: en *Marat-Sade* ilustra la actitud del revolucionario, sus razones, y por otro lado el ácido fondo del anarquista. La contraposición de estas dos actitudes constituye en realidad un monólogo entre el Weiss político, comprometido con una causa, el Weiss que lleva a su esplendor un teatro renovado en las ideas de Piscator, *El fantoche lusitano*, *Vietnam* y aquel otro Weiss donde su subjetividad encuentra fuera de la exigencia de la historia tomada políticamente, lo que es su humana preocupación: el mundo de los padres, el libertino de las nuevas ciudades, las viejas obsesiones, la confesada pasión por aquello que está latente en el lenguaje y jamás nos atrevemos a liberar, ya que lo político considera a la literatura como una libertad peligrosa para el orden que se quiere instituir.

Marat, lo entendemos de comienzo, es la renuncia a esta pasión del indagar, es el obediente de aquella moral que crea el acontecimiento que ya se considera historia. La moral del revolucionario está presa en esa siniestra objetividad de los hechos, en no poder escapar del escenario a donde ha sido confinado y en donde finalmente terminará por perecer: la lógica del suceso se establece como una ciega fatalidad en la cual la pureza del

héroe se rescata por su propia vida y no pues por lo que en sí pudiera tener de trágico la circunstancia; ya que lo propio de la revolución es la negación de lo trágico en el sentido real del término: “Aquellos que hacen revoluciones a medias —dice Saint Just— no han hecho más que cavar sus tumbas”.

Pero este anarquista, este aguafiestas que camina del lado del verdadero despropósito de la sin-razón, sabe lo que ya sabemos: que fatalmente en el poder está la degradación y que luego del crimen no aparece necesariamente la virtud y el reino de la imaginación constituye entonces el verdadero peligro para las instituciones: “Lo prohibido —dice Bataille— señala el punto en que cesa el poder”. Sade entonces pasa por ser el criminal en medio de asesinos justificados y presuntamente absueltos por ese extraño y gratuito Tribunal de la Historia. ¿En qué medida repercutió en el Weiss político la irracionalidad alucinante de la guerra de Campuchea, el enfrentamiento China-Vietnam? Marat no es un iluso sino un soñador: la ilusión del revolucionario ante esas fuerzas abstractas que determinan fatalmente los hechos termina por hundirlo: ese tipo de revolución no está interesada en el héroe puro ya que su presencia sería siempre cuestionante, de ahí que sea más importante el argumento del burócrata, ya que los modelos morales que propone esta revolución están en abierta contradicción con la libertad del lenguaje, con una verdadera liberación de la costumbre, ¿qué significa entonces lo que aún se llama un deber histórico? ¿Cuál debe ser el papel de la literatura sino es el de alcanzar el verdadero reino de la imaginación que es precisamente el lugar en donde se anularían por fin todas las contradicciones y el hombre encontraría su perdida totalidad?

Este impasse que a otros condujo al silencio, al suicidio, parece agotar en un momento dado el talento de Weiss quien durante años se dedica a hacer una horrenda pintura “realista”. Su última obra fue una adaptación de *El proceso* de Kafka, lo que otra vez no deja de ser diciente, aun cuando de todos modos aquel monólogo seguía siendo una puerta abierta y su teatro jamás pretendió con-

vertirse en una lección de comportamiento político. Indagarse, no olvidemos, supone entonces volver a lo que la imaginación como reducto no alienado nos propone como libertad y no lo que los hechos en abstracto exigen como una moral de circunstancias.

En cierta ocasión llegó a esta clara certidumbre: “Así llega el escritor, dando un rodeo por el desastre y la impotencia, al escribir, y cada palabra con la que él conquista una verdad ha surgido de dudas y de conflictos. Antaño fue cortado de todo enlace y arrojado a una libertad en la que se perdió de vista a sí mismo. Pero se manifiesta la posibilidad de que él, gracias al lenguaje que le sirve para su trabajo y que sólo en él tiene una residencia fija, encuentre su hogar en todo punto de aquella libertad”. Lo que dijo hablando de Strindberg, de Dante, lo que está en la prosa de *La conversación de los tres caminantes*, *La sombra del cuerpo del cochero*, el “Adiós a los padres”. “Y este comprender que todo/lo emprendido hasta entonces, era falsedad y fracaso/, podría tal vez mostrarle la salida/ hacia un nuevo camino”. Porque en Dante ve aún la figura del escritor que debe vivir la circunstancia y a la vez preservar su libertad por encima de maniqueísmos y preservar esa libertad es afirmarla contra la íntima convicción de que todo lo que nos rodea está ya en ruinas, casas, habitaciones, lugares... Weiss guarda un lugar especial al afecto: “Ahora sólo se encuentra en un mundo en ruinas. Nada más tiene que hacer aquí. Por un tiempo reina el más extremo silencio. Pero luego, él comprende que no todo ha terminado”.

El diálogo con Kafka —“La palabra falsa seduce, la palabra justa conduce”— no podría indicar otra cosa que el regreso al fragmento, al aforismo lugares del lenguaje donde jamás puede llegar la norma, donde la historia muestra su otro rostro de horror y donde el comunicar algo se realiza no a través de la información, de la literatura sino de ese espacio en silencio donde todos los hombres logran hermanarse verdaderamente y que es a estas alturas la verdadera tarea del escritor; el regreso a los bosques del mito, a la vieja sabiduría, a la poesía de la niebla milenaria...

Esto nos deja Weiss: ese infierno de la libertad tratando de hacernos nuevos, oponiendo lo trágico que hay en la felicidad afirmada, a la mediocridad del conformista. Todo aquello que los tibios de corazón ignoran deliberadamente o consideran evasiones. Ilustrar esta encrucijada es lo que hace a Weiss presente y ejemplar, pienso.

P.D.: fue a buscar a Estocolmo a Carlos A. Betancourt para invitarlo a Manizales al Festival de Teatro. Le abrió la puerta del apartamento la mujer del escritor quien le dijo que éste se encontraba en el parque ya que ese día le correspondía cuidar los niños. Y en el parque estaba Weiss con los niños, como un padre más.

30 de mayo de 1982.

CESAR URIBE PIEDRAHITA

La responsabilidad moral de la novela —su inacabada herencia— ha sido puesta de nuevo sobre el tapete y con su habitual lucidez por Milan Kundera. Esto en un momento en que la industria de la cultura ha hecho del Kitsch su producto estándar y el facilismo, las recetas novelísticas al uso imperan por doquier. Basta recordar la oleada novelística de los últimos años en nuestro país para darse cuenta de lo que significa este facilismo, estas recetas al uso en las que la novela aparece no como la respuesta a las exigencias del conocimiento, a las exigencias de una tradición abierta: Cervantes, Sterne, Diderot, Flaubert, Dostoievski, etc, como posible acercamiento a realidades más complejas desde el punto de vista social y cultural, como una exigencia ética de madurez y crítica sino como un simple acto mecánico de “hacer novelas para publicarlas”.

El largo interregno cultural de los últimos diez años donde en nombre de un supuesto compromiso político se llegó a considerar como perniciosas las literaturas europea y norteamericana, tiene mucho que ver en esta institucionalización de la mediocridad. La blandenguería necrofílica alrededor de Andrés Bello pone igualmente de presente este temor a aceptar la responsabilidad de la literatura, a madurar y aceptar por lo tanto las verdaderas y únicas exigencias que tiene un escritor: la literatura. ¿No ha sido

esta irresponsabilidad intelectual una constante —la principal quizás— de toda la literatura colombiana? La idea de que tener una formación cultural, leer, abrir los ojos a otras experiencias, a otras narrativas podía perjudicar el “estilo personal” de un autor ha llevado entonces a esa serie ininterrumpida de autores de un solo libro, poetas, narradores silvestres que presos en la lánguida receta de un único libro se mueren en vida repitiéndose una y otra vez sus vacías “conquistas” hasta que ya viejos, los amigos o las instituciones oficiales necesitadas de héroes ocasionales los rescaten también fugazmente del olvido.

He aquí igualmente el temor a la crítica que termina por desembocar en un vacío como el actual donde las publicaciones culturales dedican largas páginas a un rey del folclor y desconocen olímpicamente lo que entraña la indispensable y urgente discusión acerca de lo que significa la literatura en tiempos de barbarie. Esta involución cultural e histórica hecha bajo razones de tipo político oportunista produjo, una vez más —como en los últimos años— la presencia de una literatura silvestre cuyos términos “estéticos” llegan en muchos casos al infantilismo: ¿puede acaso ser inocente ante la literatura un escritor? El infantilismo está entonces en creer que un discurso político y un emocionalismo —gratuito y oportunista— constituirá de por sí la única respuesta ante las complejidades de las nuevas situaciones históricas, los profundos cambios operados en nuestra sociedad con la aparición violenta e inesperada de una pluralidad social que se sentía en su complejidad más allá de esas visiones maniqueas burgués-proletario, terrateniente-campesino, etc. La ignorancia, es claro, no puede jamás equipararse con la inocencia, la incultura por decreto no puede tomarse como una virtud sino como una irresponsabilidad ética, como un marcado temor a la madurez crítica.

¿Cómo entender, bajo estas premisas, a la novela? Entre nosotros las exigencias de Valéry cobran toda su dimensión, ya que, nuestra novela —salvo las clásicas excepciones— continúa anclada en aquellos términos decimonónicos del relato académico a que aludía

Valéry: “La Marquesa salió a las cinco de la tarde...” La presencia y vigencia de una literatura se da no por la periódica aparición de libros de poesía y novelas, sino por una decidida voluntad formal para soliviantar de este modo la modorra intelectual de un público anestesiado por la ideología de la cultura, o sea abrir un espacio donde las nuevas formas de vida señalen un cambio en la referencia, en los hábitos de los lenguajes. Tanto la poesía como la novela incluyen ya a través de la reflexión del lenguaje, del cuestionamiento de las formas vigentes, la posición crítica sin la cual no es posible una teoría del conocimiento ni un espacio ético que haga justa la presencia de la literatura en un medio social determinado, con lo cual también —como se ve— se replantean las leyes que deben regir la lectura, al liberar al lector de la sumisión de aquello que sólo el mercado le da como lectura.

Podemos ver aquí con claridad las dimensiones estéticas y por consiguiente morales, que la irresponsabilidad de los escritores colombianos alcanza a través de nuestra historia. La ideología o las ideologías imponen en todo momento no sólo un modelo de escritura sino también de lectura y lector. De este modo ciertos reconocimientos, la “exaltación” en vida —tal como lo mostró con clarividencia Hermán Broch— dependen siempre de la sumisión del escritor a la ideología y a los modelos que ésta impone. Y de aquí parte la soledad de quien se aparta de esos supuestos cánones para buscar, desde allí, aquello que precisamente se esconde detrás de la opacidad de los lenguajes establecidos. La palabra “mayoría” y la palabra “minoría” adquieren entonces su dimensión verdadera, así como la adquieren —fuera ya pues de escrúpulos políticos populistas— en estos momentos de pleno auge editorial de consumo, el calificativo consumidor de libros y el calificativo lector de libros, antiguo y exigente calificativo. Y porque además detrás de esta diletancia donde siempre el supuesto autor está dispuesto a abandonar la literatura por algo más productivo desde el punto de vista económico, está presente la inexistencia de ese espacio que sólo el ejercicio crítico de la literatura puede crear y

que igualmente, sabemos, su ausencia atribuir —¡oh paradoja!— a la “ausencia de crítica”.

Espacio crítico y beligerante que confundimos infantilmente con los habituales manuales de literatura, nombres, obras que sin embargo nunca crean esa secreta e invisible estela que fija en el tiempo a un lector y le habla también secretamente a este de una tradición y de un pasado. Es esto lo que hoy llegamos a confundir más deplorablemente aún, con la verdadera presencia de un público lector cuando repito, este lector como ahora ha sido despojado por la influencia de los *mass-media* de su libertad de criterio, de elección. De este modo aquellas obras que como *Frutos de mi tierra*, *La Vorágine*, *Mancha de aceite*, *El otoño del patriarca*, *Amor en grupo*, *Hojas en el patio*, *Falleba*, *La tejedora de coronas*, *Toque de Diana*, se salen de los parámetros convencionales de la literatura oficial, de los linderos de la ignorancia de los grupos intelectuales, permanecen adrede en un olvido cómodo sometidas a las más lamentables “versiones” académicas sin que su exigencia estética encuentre el eco necesario en lo que esas obras implican como premisas que no pueden desconocerse ya que es en ellas en donde está la noción nuestra de modernidad, de universalidad liberadora; para seguir escribiendo novelitas folclóricas, “urbanas”, etc.

La voluntad formal de la novela es —hay apresuradamente que aclararlo— algo muy diferente a escribir novelas por encargo, voluntad, vocación incluso que son, éstas, virtudes propias de la vida cívica, pero que nada tienen que ver con el riesgo y el azar de la verdadera creación. Constreñido a la idea de género —“la novela debe ser...”— el honesto y el mediocre coinciden —o suelen coincidir— en la misma falta de capacidad para aceptar la tradición de la literatura y para vulnerar las reglas establecidas donde la novela suele convertirse en una receta al uso. De ahí que mientras millones de hombres, mujeres, adolescentes en todo el mundo escriben cientos y cientos de novelas mensualmente, el verdadero novelista en cambio suele escribir apenas aquello que logra adquirir la forma de su obsesión, aquellas premisas que Cer-

vantes, Flaubert, Diderot, Nabokov dejaron para que en el tiempo alguien ahondara en ellas rescatando así las palabras, los gestos, los silencios del hombre de siempre.

Decir así que un novelista viene de la novela no es decir nada ya que un escritor no viene de la literatura sino que va hacia ella. La literatura en cada momento está, repito, traspasada por el peso de la ideología vigente que pide obras que nada tienen que ver con el esfuerzo supremo que consiste en tratar de encontrar la huella de la literatura, de la novela detrás de la hojarasca que la cubre: ¿quién aún podría asegurar que tanto *A la sombra de las muchachas en flor* como *Ulises* son en realidad novelas según el término académico y no pues búsquedas sin código establecido por los manuales literarios? Es en este sentido que César Uribe Piedrahita no es un literato, un novelista a la fórmula sino un escritor que va hacia esa forma desentrañante de la literatura que es la novela.

Y es esta conciencia la que le permite estar a un lado de la oprimente hojarasca literaria de sus contemporáneos. ¿Se debe esta capacidad crítica, de ascesis a su vocación científica? El argumento es ingenuo porque tiende a desmembrar a la totalidad del ser, César Uribe Piedrahita, como si aquello que lo define en la narrativa como justeza, no fuera a la vez lo que en la ciencia lo define como indagador, cuyo discurso científico se sitúa más allá del positivismo en que hemos venido a identificar la ciencia y al científico. En esto César Uribe Piedrahita es fiel a una tradición donde lo que llamamos ciencia —hija del asombro y la perplejidad— no ha separado su discurso de la ética, ya que, el nombrar es santificar la palabra, devolver a las cosas su verdadera identidad: el conocer es así parte de una peripecia vital indivisible.

El camino que va de Don Manuel Uribe Ángel a Joaquín Antonio Uribe corresponde a la actitud científica que trata —desde el eco vivo del Iluminismo— de hacer frente a las irracionalidades de la religión convertida en superchería, del ámbito crítico de la cultura reducido al más degradado folclorismo y a la vida social reducida al temor y a la marginalidad histórica como fatalidad. De

este modo crear un espacio geográfico consiste en crear una noción completa y no abstracta de una patria civil concediendo existencia tanto al pequeño riachuelo como a la remota aldea, al árbol nativo, al sendero, a la flor doméstica que pasan a constituirse de esta manera en referencias simbólicas.

Y así, incorporando en la visión la universal dimensión de la cultura recuperada a través de un inmenso esfuerzo intelectual, tener la presencia de los verdaderos modelos morales, de la libertad como la exigencia de una cultura que nos afirma, sí en lo entrañable, pero también nos demuestra que nuestro linaje está más allá de los estrechos límites y sumisiones de lo municipal. Frente al retrógrado ultramontanismo de los comerciantes, frente al terror religioso, el telurismo a ultranza, esta sabiduría viva se constituyó en exigencia ética de una teoría del conocimiento para hacer frente a las irracionalidades y los inmediatismos.

Así pues frente a la ignorancia por decreto este saber crea la responsabilidad de la ciencia y la literatura y a la vez concede al hasta entonces anónimo y despreciado habitante de estas breñas el derecho a los universales eternos del hombre. De este modo tanto el yo como la noción de naturaleza, adquieren una noción liberadora: como reconocimiento y como una identidad que se ha liberado por fin del magma telúrico, de la madre de los atavismos. La noción de novela —rescatada del oficio recreativo de hacer novelas— pone así de presente lo que la relaciona, pues, con la búsqueda y reflexión acerca de una realidad múltiple, compleja que exige del novelista una capacidad agotadora de hacer frente a tantas exigencias. Porque la novela es precisamente desde Cervantes, una exigencia de la cultura que no sólo busca esa suma de experiencias dispersas sino crear además las expectativas éticas propias a toda reflexión. Porque la conciencia que acompaña a la novela es en este sentido no la presencia escueta de un género sino la fuerza moral que supone el acreditar una forma literaria, ya que, esto implica no sólo el esfuerzo de una palabra liberada de connotaciones ideológicas sino también la creación de un público lector diferente que acepte

la aventura moral que la novela le propone. La aparición de un protagonista supone la tarea de individualizarlo pero también de acompañarlo. La creación alcanza de este modo su dimensión real: el escritor es presa de sus criaturas.

Es aquí donde se hace necesario volver a establecer la diferencia entre relato y novela, es decir, entre aquellas obras en las cuales aún el documento, la crónica de sucesos, la glosa imperan pero de los cuales está ausente aquello que es propio de la novela: la ficción. El valor y alcance de la ficción como acto genuino de creación literaria en donde es posible esa totalidad dispersa, esos silencios. Aquello que espléndidamente define Calvino: “lo que quieren los escritores de novelas es tejer una red que ligue la experiencia guardada en los libros durante siglos con esa dispersión de experiencias que encontramos cada día en nuestras vidas y que nos resulta siempre más inasible e indefinible”. Estas son pues las reglas y los objetivos de la ficción.

Pero en nuestra época donde la noción del suceso a través de la prensa adquiere carta de ciudadanía literaria, escribir, se ha repetido hasta el crimen, es un “deber político”, como si el cínico interlocutor fuera el político. Esa espada de Damocles ha justificado la mediocridad y los mediocres y en muchísimos casos ha impedido que muchos escritores —obsesionados por su mala conciencia— hayan realizado las verdaderas exigencias de su obra para dedicarse a menesteres más lucrativos pero menos rigurosos, literalmente hablando.

En Uribe Piedrahita cercano a las ideas de izquierda y quien vive además el proceso fundamental del gobierno de López Pumarejo, la idea de modernidad política va acompañada de una conciencia liberadora desde el punto de vista científico y cultural: ¿no está asociado acaso a la noción de un país ultramontano, reaccionario, negado a los más elementales cambios sociales, una idea de retoricismo, de casticismo a ultranza, de cerrazón frente a los hitos de la ciencia? Porque los posibles alcances que debió tener el modernismo de Silva y Barba se diluyen en medio de esa especie

de apagada y tenebrosa constante de la vida colombiana que es el provincianismo, la reducción de la literatura a un escarceo vacío. Aquí cualquier búsqueda languidece, se estrella contra la incompreensión y la desidia.

La inteligencia de Uribe Piedrahita radica en saber eludir aquello que hace parte, como ideología académica, de lo que “debe ser la novela”. Porque la ideología vigente en este caso no es sólo aquella que caracteriza a la ideología de derecha —el centenarismo inventando el costumbrismo dulzarrón, el castizismo, como aquella inefable *La gloria de Don Ramiro* de Larreta sino también la pedantería intelectual de *Iola...*, de López de Mesa. Pero, fundamentalmente desde la izquierda, la llamada novela social: el indigenismo, el realismo social, verdaderos despropósitos donde el relato jamás alcanza la categoría de novela, ni siquiera de expresión literaria nueva y este relativismo pretende —en nombre de un americanismo inventado— desconocer las raíces históricas del género.

Contra este infantilismo cultural clamaba sin encontrar eco la lúcida inteligencia de Mariátegui, recordándonos aquello que paralelamente y a nivel de búsquedas estéticas estaba sucediendo en la escena contemporánea, en especial en el terreno de la novela. Ya que, ese americanismo se establecía como deber ineludible a los escritores progresistas sin que a éstos —tal como sucede aún hoy— se les dejara alternativa alguna. El americanismo consistía pues en hacer tábula rasa con una tradición literaria —ya parte de nuestro acervo— para, supuestamente, desde los ojos de esos escritores provenientes además de la pequeña y alta burguesía, crear un literatura “indoamericana” que era, según ellos claro, la visión propia y específica del pueblo latinoamericano.

Basta releer cualquiera de esas obras para encontrarse con lo que constituye una mezcla imposible de ligar, y, además algo inefable: la retórica modernista cuajada de exclamaciones e hipérbolos —subsidiaría pues de la ideología imperante— y al lado el “habla indígena”, negra, mestiza en una “transcripción”, que sólo produce en nosotros una risa melancólica. Así lo es y así sigue siendo hasta

hoy 1986, la vigencia de esa actitud involutiva que con su narrativa de cartón sigue caricaturizando el verdadero rostro de las clases populares cuyos códigos, salvo alguna excepción, siguen siendo algo desconocido para nosotros.

El Uribe Piedrahita que llega a la novela, soslaya con la inteligencia que le da su cultura esta trampa y en sus dos historias lo que se plantea frente a esa realidad es entonces la forma que desde una nueva novela hable de esa dolida, triste y agobiante realidad, de ese trópico sin alegría —así lo vería mucho después Levy Strauss en su *Tristes Trópicos*— donde sentimientos, penas, hojas, se pudren y confunden en un mismo limo.

A la manera de la *bildung-roman* tanto *Toá* como *Mancha de aceite* constituyen ante todo novelas de iniciación en la vida, de certificación de lo que la vida implica, es decir, de aquello que está más allá de la calleja provinciana como incitación al vivir, como tarea frente a la desconocida geografía del mundo, que es, pues, el comienzo del extrañamiento, o sea, el enfrentar el yo consigo mismo. La aventura se torna así en una situación límite donde la vida puede mirarse desde aquel lado que había permanecido a oscuras. Sólo que en ese proceso de encontrarse a sí mismo le iba a suceder lo que a Rivera: encontrarse con la ruda y amarga realidad de un país. Pero en *Toá* no existe ni la retórica metáfora de la selva ni la muerte como regreso a la naturaleza inclemente; se presenta bajo las razones de un terror metafísico tal como lo hace Quiroga.

Antonio se busca a sí mismo. El otro en este caso no sólo es la naturaleza como término a resolver frente a la pregunta de la cultura y de la ciencia sino el otro: el indígena, aquel interlocutor que termina por convertirse en el amigo entrañable a través del cual las preguntas de Antonio van teniendo un hilo conductor y ese escenario mancillado la dimensión de la desventura, sí, pero también de la demencia. Por un lado la presencia de las compañías explotadoras del caucho ha supuesto el genocidio de los grupos indígenas, la destrucción despiadada de sus valores religiosos y culturales y la conversión de aquel ámbito que fue sagrado —reposo del mito,

espacio de lo sagrado— en un escenario dantesco, ríos, ciénagas envenenadas, cuerpos humanos destrozados por centenares, etc.

Uribe Piedrahita plantea entonces la novela desde el punto de vista de un narrador que objetiva aquello que ve. De este modo elimina la tentación colombiana de la prosopopeya, de las metáforas gratuitas y de este modo puede objetivar —no reducir a cosas, distingamos— las conductas de los personajes mediante una técnica narrativa que sólo encontraremos después en ciertos novelistas objétales; así, entonces, nunca cae en el tipismo: Tomás el indígena va siendo así su propia dimensión, aquella que le concede la descripción de esa mirada objetiva y aquella que podemos vislumbrar en los reconditeces de su diálogo.

Toá podía haber sido un elemento narrativo fácilmente gratuito: romance ingenuo para mostrar la bondad de su raza y la maldad del hombre blanco, por ejemplo. Pero Uribe Piedrahita la convierte gracias a esa mirada objetiva en una referencia necesaria al pavor de Antonio, rastro de aquello que se ha perdido para siempre, aquel paisaje intacto, reino de una mitología que ya jamás regresará: De ahí la inutilidad de la botánica, de la ciencia ante esta derrota donde un árbol que desaparece, un pez que se pudre, jamás entrarán con nombre propio a las taxonomías de esta ciencia, ya que, la pérdida y el fracaso de ese escenario se dan como regreso al vacío. De este modo la enfermedad es parte integrante de este discurso de lo que se acaba: estar enfermo no es aquí un contratiempo de salud, un exceso de ésta sino el proceso que lleva al cuerpo humano a regresar a ese vacío, esto lo sabe muy bien Antonio que es un médico.

El genocidio adquiere de este modo su alucinante dimensión apocalíptica: los estragos de la casa Arana y su inaudita violencia ¿en qué se diferencian del genocidio que actualmente y en nombre del progreso se hace en muchas regiones del Brasil? Esta visión objetiva de grupos indígenas a la deriva, mujeres violadas, niños asesinados, ancianos amarrados y conducidos como bestias son a la postre las inquietantes y conmovedoras imágenes de la derrota de lo sagrado. Colocar palabras indígenas como definición de

los capítulos no es una ingenuidad “indigenista” como podría pensarse sino una referencia directa a ese espacio sagrado que desaparece bajo la violencia inclemente.

Suponer que existen temas que ya han sido gastados es una más de las tantas ingenuidades literarias colombianas: la selva de Rivera, las caucheras de Rivera nada tienen que ver con este ámbito donde la metáfora de la naturaleza se hace añicos y la aventura de un hombre en busca de sí mismo, en confrontación directa con aquellas razones que supuestamente deben fundamentarlo, amor, piedad, dolor, desembocan en un agrio y desolador retrato de una derrota histórica —así como después con una extremada inteligencia Humberto Navarro nos dará la selva como ese límite del yo en su *Alguien muere al grito de la garza*— La justeza con que Uribe Piedrahita describe el paisaje es la justeza de quien sabe que las palabras sólo deben nombrar aquello que es y al recobrar esta propiedad lo que se describe es aquello que ese ojo objetivo mira en este itinerario donde la degradación conduce pues a un silencio sobre el cual es imposible predecir nada, anunciar un recuerdo.

Antonio ya había tenido la premonición al echarse en la hamaca y soñar que ríos de sangre corrían por la selva ofendida, la sangre de los habitantes sin nombre de esas culturas sin futuro ya, de esos lenguajes que no se guardarán ni siquiera como curiosidad etnográfica porque se han perdido para siempre los espacios, los silencios, los sonidos que los justificaban como expresión de lo sagrado. Ahora tiritante sabe que esos ríos de sangre siguen corriendo y en sus delirios, parte ya de aquello que se pudre, el mar se constituye en la imagen necesaria a la muerte: un más allá de espacios claros, refulgentes donde las aguas azules del vasto mar funden por fin el anhelo de los sueños imposibles. Sólo que ahora Toá —que es el fuego— no está con él: y la parábola de esta educación sentimental termina con la muerte. Es decir, sin el regreso. Parábola que como en Barba, Tejada, Rendón, León de Greiff señala su propia vida de exiliado antioqueño.

“Ciérrese los ojos; abráselos; agudicen el oído, desde el susurro más ligero hasta el ruido más intenso, desde el sonido más simple hasta la armonía superior, desde el grito más fuerte de la pasión hasta la palabra razonable más dulce —y sólo tendremos a la naturaleza que habla, a su ser mismo, su fuerza, manifestándonos su vida y sus relaciones, de suerte que el ciego, al cual le está excluido el acceso a lo infinitamente visible, en lo audible puede captar algo infinitamente vivo”. *Mancha de aceite* es una novela de los sonidos. La naturaleza como señala Goethe es aprehensible a través de todos los sentidos y así llega a estar dentro de nosotros, incorporada como una dimensión del cosmos. Sólo que esa armonía que buscó Goethe así como Hölderlin aquí se transforma una vez muerto el mito, verdaderamente, en el caos. Despojado el hombre de su humanidad que es lo que lo hace un dios como afirma Max Scheler, pasa entonces de lo sagrado a la vulgaridad de las economías que lo alienan y despojan: así el antiguo habitante de aquello que como naturaleza fue sonido y olor, calor y sabor es ahora una comparsa sin nombre abocado a la reivindicación de lo inmediato: la comida.

Nace pues en el espíritu progresista y en el espectador conmovido por los atropellos del imperialismo norteamericano la necesidad de la denuncia, la necesidad del testimonio. Uribe Piedrahita formado en los Estados Unidos, conocedor del idioma inglés ¿desconoció acaso la profunda conmoción producida en 1922 con la aparición del *Ulyses* de James Joyce y las consecuencias renovadoras que sobre toda la narrativa tuvo esta obra singular? Recordemos además que en la misma Unión Soviética la aparición de novelas como *Cemento* de Gladkov señalaron el intento formal de renovar los agotados presupuestos del llamado realismo socialista. *Mancha de aceite* obedece en su concepción formal a este objetivo de ir más allá no sólo del realismo, la novela psicológica sino también de aquello que constituirá la novela colombiana, propósito claro en compañeros suyos de generación como Jorge y Eduardo Zalamea: la narrativa que venía amparada en la conciencia crítica

de la cultura moderna y en la definición formal de lo que llevó a Uribe Piedrahita a decir, refiriéndose a los presuntos novelistas colombianos: “Concedámosle el nombre porque después de todo han hecho el intento de construir novelas”.

El médico protagonista es en principio el extraño que constata la dimensión de los estragos del llamado progreso: aquello que tiene que ver directamente con la explotación petrolera, los norteamericanos privilegiados, Mc Gurn el gerente y Peggy su esposa y posterior amante de Gustavo. Unos y otros constituyen casi deliberadamente conductas desdibujadas no por la incapacidad del novelista, sino porque circunstancias y sobre todo la economía los han convertido ya en estereotipos. Pero es lógicamente Gustavo quien guarda aún aquello que es propio de un personaje: su perplejidad. De ahí que la mirada conserva el escrúpulo ético que buscará al final con su muerte dotar de un significado simbólico a su vida: ¿por qué muere? ¿Por qué se decidió a la protesta abierta? De manera magistral Uribe Piedrahita conduce los diversos planos de la historia: por un lado esta historia personal conducida casi de manera tradicional, por otro el escenario: el lago mancillado, la naturaleza destruida, árboles, vegetación reducida a muñones polvorientos, la construcción de una carretera y su enorme cuota de muertes de hombres del pueblo. Aquí las descripciones alcanzan una sobria objetividad mediante la cual el escenario adquiere un papel protagónico, ya que, no es el telón de fondo de una acción sino el mismo protagonista de la historia: “El fuego abatió las torres, devoró los edificios y corrió desbordado por las colinas hasta el lago. Hervía el agua en los arroyos. Todas las cosas ardieron como yesca y estallaron en pavesas que volaron entre el humo que ascendía hasta la nubes alumbrados por la tea del incendio”.

Uribe Piedrahita tiene la virtud de convertir la descripción en imagen, aquí en imagen símbolo de un proceso de expolio y atropello: la naturaleza está muerta, Gustavo se abre a su verdad de bruces sobre la tierra sintiendo el sabor de la sangre, puesto ya contra un punto cero de su vida donde ni siquiera son posibles ya

los puntos suspensivos. La lírica ha muerto, la lírica, relación del hombre con la naturaleza, memoria, continuidad de la sangre, ha muerto y sólo es posible la muerte anónima. El pozo que estalla, las llamas que cubren el cielo con sus voraces lenguas, con las bocanadas de humo, el fuego que crepita y consume todo, es así la imagen postrera con que se cierra ese proceso.

Cartas, ordenanzas, recortes de periódicos constituyen un tercer plano: como texto ellos son la Historia con mayúscula, lejana, abstracta, y para la cual las razones de un hombre, la significación de una vida, no importan en absoluto así como no importa en absoluto la calidad de un medio, el origen de una especie vegetal, la sobrevivencia de un pez: el agua muerta del golfo donde ya no hay ni peces ni pájaros es *per se* una metáfora cruel de este expolio donde frente a las fuerzas abstractas de este poder irracional, la historia particular del país con sus militarotes, sus intelectuales revolucionarios, sus obreros explotados es apenas una dolorosa farsa. Poder que hace gratuito incluso el valor de la historia personal. Por eso una vez concluida la novela sentimos que la realidad sobra ante esta fuerza tecnológica y los diálogos de los protagonistas quedan en nuestra memoria como el apagado murmullo de una conversación escuchada en medio de los sobresaltos del sueño: palabras, medias palabras, reducidas al simple y pedestre papel de comunicar lo inmediato, ya que, lo demás no existe, así de fuerte es el papel de esta economía inhumana.

El diálogo ha muerto en el doble sentido: porque ha muerto el alma donde se posaban los afectos, los recuerdos, las imágenes primeras y últimas de toda vida y porque ha muerto la fuente de la poesía, la raíz del origen, el bosque, la naturaleza. Ni siquiera pues el hombre ha quedado solo, lo cual constituiría aún una categoría metafísica, ni ha desembocado en la nada, lo cual supondría una renuncia. El hombre sometido a este poder no es nadie: por eso se han borrado todas las taxonomías, todos los destinos.

Se ve entonces cómo al objetivar la historia pudo César Uribe Piedrahita darnos toda la dimensión de un proceso personal donde la

educación sentimental ante estos poderes, carece ya de sentido. Por eso es otra novela. Los grabados se incorporan a medias al valor visual del texto donde en la ordenación gráfica de la página, el cambio de tipo de letra según sea un comunicado, un recorte de prensa lo que nos habla de otro tipo de lecturas: aquella que en planos simultáneos comenzó a plantear en *Caribe* sin saber que la señora muerte se lo iba a llevar tempranamente. Voluntad formal que es conciencia de apertura hacia la modernidad y que no puede confundirse con un “vanguardismo” vacío.

Modernidad es la exigencia total que pedía Rimbaud: condición recuperada de lo trágico, el asumir la cultura como una tradición viva sin la cual es imposible pedir el absoluto; es decir, romper los amarres con aquello que destruye al hombre, que le niega su dignidad: los atavismos, las irracionalidades justificadas por el provincianismo, la sumisión de la mentira institucionalizada, etc., y su secuela de folclorismos al uso, de literatura hogareña, de poesía patriótica, etc., allí donde la posición crítica de la cultura ha sido desterrada para poner en su lugar el lánguido olimpo de las glorias locales.

¿Novela antioqueña? La diáspora de la intelectualidad antioqueña, la derrota de los artesanos, la derrota de la Antioquia liberal, el cierre de la Escuela de Artes y Oficios y el triunfo de los comerciantes, entrañó la entronización del más crudo ultramontanismo, la muerte de la cultura y la aparición de la “antioqueñidad” como una imagen comercial necesaria a las nuevas clases sociales faltas de historia, de pasado. Un costumbrismo edulcorado —como tantas veces lo ha hecho— es necesario entonces para tener la idea de un pasado sin fisuras, sin desgarramientos. Así lo que es expresión de una lucha como en el caso de los imagineros, de los ebanistas y maestros de obra, trata de mirarse hoy no bajo las razones de la universalidad que los alentó sino bajo la óptica de un tipismo que reduce la historia a una serie de anécdotas, de gracejos simpáticos, etc.

Dejemos aparte la obra de Fernando González en la cual esa universalidad, la dimensión de la tarea intelectual exige hoy precisamente una explicación no en la anécdota parroquial, sino en las constantes universales que propuso pero señalemos una novela como *Martina la Velera*: ¿no está aquí igualmente el planteamiento formal que responde a las exigencias de aquello que se quiere relatar? ¿No es desde la reflexión crítica de la cultura desde donde se mira esta aldea haciendo de ella un universo? Hay pues otra novela antioqueña que está más allá de aquellos parámetros en que sabemos identificar ésta bajo razones ideológicas sabidas: Hablo pues de *Martina la Velera*, de *Pozo cegado* de Cadavid Uribe, de *Café exasperación* de Jesús Botero, de *Amor en grupo* de Humberto Navarro, que certifican la presencia de unos novelistas que se plantean desde otro discurso diferente a ese que el nuevo tipismo quiere seguir imponiendo como deber fatal.

Como lo demostró Joyce o Faulkner esas patrias de héroes de pacotilla, prisiones del alma, cárceles del espíritu sólo sirven al verdadero escritor para certificar una primera constatación y descubrir así que la verdadera patria es invisible y que los únicos deberes y responsabilidades son, repito, aquellos que nos crea como exigencia ética el espacio crítico de la cultura recuperada: la casa de César Uribe Piedrahita en el barrio Villa Hermosa tenía un aire severo, de grave austeridad, la pátina oscura del cemento endureciendo las volutas del estilo republicano. Hoy esa casa no existe: gratuitamente fue demolida por dueños que seguramente no escucharon jamás aquellos ruidos de adolescente inquieto, aquella voz de barítono, el dulce y lánguido sopor del aguardiente en la temprana bohemia: ¿dónde está la casa de Ricardo Rendón? ¿Dónde está la casa de Tobón Mejía y de Francisco A. Cano? ¿Dónde la casa de Tejada?

El exilio es pues el destino lógico de aquellos que fueron heridos por la luz y fueron marcados por el fuego. César Uribe Piedrahita, como hemos visto fue uno de ellos.

13 de mayo de 1986.

T.S. ELIOT: LA CITA, EL BRICOLAJE, EL TEXTO

Es famoso el manuscrito de *Tierra baldía* corregido minuciosamente por Ezra Pound. ¿Cambió sustancialmente gracias a esas correcciones el sentido, el alcance del poema? Una prueba de mentalidad municipal es esa que aún cree en la radical “originalidad” de un texto, en el gesto adánico del creador que milagrosamente no parte de otras experiencias diferentes sino de aquello que supuestamente “inventa”. “Originalidades” parroquiales: ¿de dónde viene Horacio? ¿No rescató del pasado el *Carpe Diem*? Aquí reside el primer aporte de Eliot y Pound: el poema es realmente un palimpsesto. La pintura a través del collage y posteriormente del bricolage tornó trozos de la realidad-madera, la realidad-arena, la materia-hoja de periódico, etc. buscando un efecto final nuevo, otra materia, más allá de esos trozos de realidades específicas. La arquitectura desde Bramante hasta Venturi sabe convertir la cita en parte del lenguaje personal de la obra —un trozo gótico, un recuerdo popular—. Así en la poesía de Eliot y Pound las citas casi siempre obvias terminan por perder el encomillado: ¿dónde están los poetas isabelinos? ¿Dónde está Cavalcanti y dónde la poesía provenzal? ¿Dónde Jules Laforgue, Renard?

El farsante simplemente pega “citas” tratando de “demostrar una cultura”. En mi novela *Hojas en el patio* hay innumerables citas

sin comilla de Woodsthwort, Gide, San Juan, integradas armónicamente a un párrafo al final de un capítulo. La experiencia de Eliot se sumerge además en una difícil impureza: el lenguaje popular. Utilizar el *cockney* habla de barrio y por lo tanto repudiado por la respetabilidad del inglés, utilizar ciertas resonancias del *music hall* se ha prestado a más de una aberración, Eliot lo redime como contrarréplica moral envuelto en la resonancia viva de la Biblia, de Heráclito, del Bahagavad Ghita, de Pascal. El ser es la búsqueda en la desolación, lo cruel pero no lo apocalíptico. La incertidumbre no es la sinrazón. La desesperanza no es el agonismo.

La capacidad simbolizadora del poeta rescata esas citas dispersas, esos fragmentos desde la visión de un pensamiento que reflexiona el tiempo, el suceso, la Historia, cada verso bucea en el detritus del siglo. En *Tierra baldía* hay un verso famoso: “Junto al Lemán me senté y me puse a llorar”. El protagonista de *Hojas...* dice: “Junto al río Medellín me senté y me puse a llorar”. Para el mismo desconsuelo bastaba un cambio de nombre en el río. ¿Una poesía que no piensa? La grandeza de René Char es llevar hasta sus últimas consecuencias el filosofar del fragmento, el pensar del aforismo. ¿Cómo desligar de Eliot al poeta que nos hace ver la poesía bajo la perspectiva del rigor donde la visión del escenario —en lo que es tan magistral como el mejor novelista— callejuelas, arrumes de trapos, embarrados resumideros, alcantarillas, alcanza el sufrimiento de los hombres pero lo eleva a través del bálsamo lírico?

Eliot ilustra además al tipo de intelectual anacrónico, católico, exnorteamericano como Henry James, monárquico, toda esa serie de características “reaccionarias” que pondrían en ascuas a nuestros “progresistas” de cafetería. Nada más aleccionador al parecer que un fin de siglo: —la visión de Des Esseintes recuperada— la perspectiva es suficiente para mirar atrás y contemplar lo que está muerto y lo que enmudeció, lo que sigue vivo, retoñando entre el cementerio de los lugares comunes. ¿Podríamos decir acaso que “la buena voluntad” de Shojolov está retoñando y en cambio está muerta la “indisciplina” de un Eliot, un Pound, un Celine? Eliot

supo delimitarse la frontera, la extensión de su tarea como con objetividad podemos ver desde su tarea crítica.

Aclararse a sí mismo era aclarar aquello que lo obsesionaba, en el texto total de la poesía. La fe católica le dio los fundamentos de su concepto del tiempo: “En mi principio está mi fin”, de la presencia de la maldad como de las oscuras fuerzas que persiguen al hombre. Y a un gran poeta, lo define en el tiempo esta capacidad de sereno equilibrio, de reposado lirismo que finalmente un poco más de tiempo y magisterio saludable convierten en aquello que solemos llamar un clásico o sea alguien que sabe e irradia sabiduría.

P.D: En 1971 Seix Barral publicó la versión de Vicente Gaos con el célebre estudio de F. O. Matthiessen, hubo otra versión de Jorge Ferrer Vidal-Turrul. *El compás de otro swan* hizo en 1982 una sofisticada edición de *Tierra baldía*.

El imaginario de *El Mundo*, 1986.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ACERCA DE LO POSMODERNO

Se habla, respecto a Colombia, de la constante de la barbarie en su historia. Hablar por lo tanto de un concepto de la modernidad supone el referirse a la vigencia temporal de anhelos como el de la libertad, la tolerancia aprendidos en Rousseau, Voltáire, en Montesquieu, en Bentham y Tracy, para tratar de construir el espacio imaginario de una República. La barbarie se ha opuesto por lo tanto a este sueño de edificar el espacio de la convivencia, la humana relación con una naturaleza, el deseo de penetrar en los recovecos de un alma popular. Y con el intento de hacerse con la tradición moderna del pensamiento desde el Renacimiento hasta la revolución burguesa, hasta el romanticismo. Aquí se definen dos vías, dos tareas; por un lado el cuestionamiento de la palabra y su origen que llevará a la emancipación de la palabra escrita, del gesto literario que descubre así la importancia de los acentos, de los fonemas regionales, de las sintaxis raciales, etc. Y por otro la noción de emancipación personal en el afloramiento del yo individual.

Descubrimiento que lleva a la libertad y a la incorporación de una medida existencial de las cosas más allá del magma telúrico. En esto no hay “latinoamericanismo” sino un manifiesto deseo de universalidad replanteando la medida de aquello que llamamos los universales: de Darío a Vallejo la constante es más que clara como

actitud frente a las palabras que diferencian y como actitud frente al desconsuelo de vivir. En Colombia Tomás Carrasquilla pone de presente con su habitual lucidez la existencia de un modernismo retoricista, carente de un fondo de búsqueda moral que sólo cuenta con Silva y posteriormente con el deslumbrante paganismo de Barba Jacob. Pero el propio Carrasquilla entiende que lo moderno es ante todo construcción de un espacio, hábitat necesario para el desencadenamiento de un habla hincada en infinitas experiencias, presupuestada desde infinitas memorias.

Hay aquí en este punto algo que señalaba agudamente María Zambrano respecto a España: ¿cómo decidirse sólo por la razón cartesiana en un país nutrido por tantas tradiciones populares vigorosas, es decir, por tantos enfoques de la vida no constreñidos por la razón cartesiana? O sea que la pregunta es inevitable: ¿de qué proyecto de modernidad hablamos? Porque las llamadas clases dirigentes no titubean al escoger lo que les interesa, o sea la modernidad del progreso. Y al hacerlo se produce un divorcio radical entre progreso material, tecnológico y progreso moral, divorcio cuyas funestas consecuencias podemos observar aún en la mayoría de los países latinoamericanos, donde el programa de la modernidad como emancipación del individuo adquiere así los visos de una cruzada subversiva a la cual se perseguirá con saña. De manera que la barbarie desde el patriarcalismo ultramontano del siglo pasado a las dictaduras militares apoyadas por la burguesía, al modelo neoliberal de hoy, cambiará de rostro según la convenga a esa ideología del progreso.

Y esta discontinuidad producirá como sabemos una serie de contrasentidos que adoptarán incluso la paradoja de un regresismo a lo telúrico tomado en abstracto tal como sucede con la falaz idea del regreso a una supuesta “identidad”. Me explico, ¿se llamaría a sí mismo indio César Vallejo? Vallejo es el yo emancipado que sobrepasa la etiqueta fatal de la etnia para dar la imagen universal del desconsuelo, de la tristeza del ser humano ante la historia, ante la muerte, ante el dolor. Mantenerse artificialmente en esa etnia

consistiría en negar su universalidad creadora para seguir viviendo en lo que ha sido impuesto al colonizado: poesía india, poesía negra y no la poesía que hace a secas quien no puede retrotraerse a tradiciones de la cultura que ha hecho suyas y a las cuales ha conferido un nuevo aliento. ¿Hubiera hecho la revolución del idioma Rubén Darío pensando en estos términos tan al uso aún de ciertos grupos políticos? ¿Se pensó como mulato Machado de Assis o se pensó como novelista que enfrentaba los problemas de la novela?

Cuando se examina la historia de Latinoamérica “recreada” por Galeano se descubre otro sentido de esta ideología de la identidad: no sólo el maniqueísmo de ver al español como el malo y al indio como el bueno sino la manera como se elude lo fundamental, esto es la complejidad de la historia que vivimos, los ambiguos términos de las supuestas modernidades que enfrentamos. Este infantilismo en la llamada literatura cubana de la revolución hacia un epepeyismo donde los personajes se sitúan en el espacio de la leyenda telúrica pero nunca entre las contradicciones de la historia real, de la sociedad real y que son —caso de Angola— experiencias insoslayables.

¿Qué sino enfrentan hoy los jóvenes escritores que quieren establecer una escritura diferente? Ya que, en un monolítico lenguaje oficial donde no hay fisuras, géneros como el ensayo y la novela que son por excelencia los géneros de la contradicción del individuo, de la anarquía propia de todo cuestionamiento permanente de lo establecido, tienen que desaparecer como en efecto desaparecieron y sólo la clandestinidad nos está dando su presencia.

¿Modernidad inacabada? En países como Colombia este modelo político produjo un acto de barbarie de funestas consecuencias: el olvido por censura de aquellas obras que constituyeron la construcción de una civilidad. El calificativo de “extranjeras” bastó para eludirlas en sus significados esenciales acerca de conceptos básicos como región, espacio público, democracia, etc. Desaparecido este suelo de una tradición viva se colocó en su lugar la receta de un latinoamericanismo sin aliento alguno que como receta al

uso consumió lamentablemente la energía creativa de toda una generación y políticamente a través de la acción armada hoy es más una muestra de delincuencia organizada que una respuesta política revolucionaria, que una tarea de emancipación cultural.

Regresemos entonces al comienzo: la modernidad es ante todo y sobre todo un proyecto ético del hombre occidental. Y al decir esto me estoy refiriendo a un aspecto fundamental de este proyecto: el individuo y la vida. Y a partir de estas nociones —de este entrar en la desilusión, en la edad adulta— el enfrentar toda la carga filosófica, jurídica, estética que implica el aflorarse a un yo en medio del discurso del mundo, del discurso de los otros, en medio del inmenso palimpsesto de la historia. ¿Cómo, nos preguntamos, mantenerse en estas condiciones, en la ingenuidad de una fábula postiza? ¿Cómo, entonces, negar las fisuras del lenguaje, el desamparo, la soledad metafísica para regresar al amparo de un mito telúrico vacío? ¿Y el desamparo de Darío, de Vallejo?

¿Qué entonces viven hoy las grandes sociedades metropolitanas de Latinoamérica? ¿Qué sino hoy viven las pequeñas aldeas cuyos hábitos culturales han sido modificados de cuajo en esa repentina noción de lo planetario que dan las antenas parabólicas, la irrupción de los *mass media*? Hay aquí un desfase notorio entre realidad y experiencia y lo que académicamente llamamos lenguaje literario. Y no quiero señalar con esto que la escritura deba electronizarse para ser consecuente con esta nueva modernidad sino que las temporalidades, las espacialidades y por ende la estructura de la escritura, la resonancia de la palabra se han modificado de manera radical en la manera en que igualmente de manera radical se han modificado los contenidos de vida de todos los grupos sociales. Es la distancia que va del realismo norteamericano de los años 30, Steinbeck, Farrell, al nuevo realismo de los nuevos pobres de Carver, Ford, etc. Ayer lo social era la impronta, era el objetivo —Icaza, Ciro, Alegría— hoy el pobre es dimensionado desde algo más complejo y más terrible: su soledad real, su hondo desamparo metafísico. El pobre ha rescatado su entidad de individuo,

ha decidido su destino y no ha aceptado al destino que la buena voluntad política del narrador realista quería darle para “encauzar la historia” y justificarla. ¿No ha sucedido esto con la irrupción de esa novela rusa que estuvo prohibida? Alcohólicos, desterrados de sí mismos, místicos de suburbio o sea la raíz de la modernidad verdadera rescatando el rostro que pregunta, la palabra que indaga en la desolada condición de la vida en medio de los poderes, de las nuevas irracionalidades.

Mientras Roa Bastos desde su prolongado exilio termina su ciclo novelístico sobre la ya tópica imagen del dictador latinoamericano ¿cuál es el Paraguay real? ¿Cuáles son las condiciones de su nuevo campesinado, de su nueva juventud? ¿Qué distancia existe entre el Chile de Donoso y el de los jóvenes narradores de hoy elogiados por Carlos Fuentes? “La utopía de socializar la cultura moderna —ha dicho García Canclini—, intentada por las revoluciones latinoamericanas, desde la mexicana hasta la nicaragüense, y por regímenes populistas, ha reducido la desigualdad en la apropiación de algunos bienes considerados de interés común. Pero esos movimientos han llegado a topes bastante lejanos del humanismo moderno que veía como una prolongación de la lucha contra la injusticia económica el abolir las divisiones entre científicos y trabajadores, artistas y pueblo, creadores y consumidores. Si revisamos los discursos de esos movimientos de democratización radical, aparece en muchos una concepción homogeneizante de la igualdad que se parece a los proyectos de expansión ilimitada del mercado comunicacional”.

Profesores extranjeros, eruditos norteamericanos de *college* han congelado la narrativa latinoamericana, la poesía latinoamericana en sus cabezas visibles dando la idea de que los hondos procesos sociales que sacuden estos países no existen y por lo tanto no existen otras escrituras, otras búsquedas poéticas. ¿De qué modernidad hablamos entonces cuando nos referimos a los planteamientos narrativos de José Balza? ¿Entiende alguien lo que significa realmente escribir a través de fragmentos, de huellas, de fisuras invisibles? ¿Qué ojo nos mira y nos trata de congelar en una visión tipista al

uso del inmenso mercado mundial, de las nuevas clases medias norteamericanas, europeas ávidas de exotismo?

En México, en Argentina, en Colombia, los conceptos neoliberales han cambiado de manera radical las estructuras sociales; en Colombia el impacto de este modelo está haciendo desaparecer prácticamente el campo y el campesino ha quedado como un objeto del pasado, como un obstáculo a este proceso. ¿De qué modernidad estamos hablando en este caso? Nos encontramos aquí enfrentados a la supuesta fatalidad que impone la economía, el mercado o a la ausencia de una verdadera propuesta de modernidad presente sí en grandes sectores de población que han ido ganando su autonomía, mujeres, homosexuales, grupos religiosos, grupos *underground*? Bastaría ver la distancia que existe entre la visión mística de lo indígena de Arguedas y lo que hoy plantean los grupos indígenas a través de su propia voz y desde estas circunstancias para comprobar que en las mismas etnias el papel de las diferencias es hoy más vigoroso que nunca y nada tiene que ver con una escritura folclórica al uso del mercado internacional.

Hablo de un modelo histórico como el que intentaron Simón Rodríguez, Simón Bolívar, Andrés Bello, Sarmiento etc. Me refiero en el caso concreto de Colombia a la única propuesta de modernidad que hemos tenido en el año 30: el descubrimiento de la provincia, el intento de situar en su punto justo la llamada tradición indígena pero a la vez el planteamiento de un desarrollo económico justo y dinámico que sacara a las grandes masas de población de la ignorancia y la miseria, la aparición de una cultura urbana, la fundamentación de una conciencia obrera, etc. Pero sin olvidar el punto de vista de una tradición occidental presente en la obra poética de León de Greiff, de Aurelio Arturo, en la escritura de Jorge Zalamea, de Eduardo Zalamea, etc. Lo universal desde la experiencia misma de lo municipal, un rostro municipal rescatado en su belleza eterna, en su tragedia eterna. Y colocada la palabra en la cotejación de las otras palabras para impedir de este modo las tiranías del provincianismo, el cerco de la barbarie. Esta diversidad,

esta rica tradición de geógrafos, de botánicos, es negada radicalmente por el modelo revolucionario marxista de los años sesenta bajo el supuesto de que no existe la nación sino la historia de la lucha de clases, de que no existe la diversidad de los discursos en las etnias sino un solo discurso político uniformador. Es decir, bajo esta propuesta desaparece igualmente la tradición de la Ilustración base de la noción de una sociedad civil. Desaparecen pues las nociones de justicia, libertad, tolerancia, la noción de la estética. De modo que paradójicamente lo que arrasó la ultra derecha desde el año 30 lo acaba de arrasar esta ultraizquierda en los años sesenta.

Esa ingerencia de las nuevas economías en la sociedad latinoamericana, esa ingerencia de un desarrollo tecnológico que de todos modos mediatiza hasta los más recónditos estratos populares, lleva a García Canclini a la propuesta de sus “culturas híbridas” como un intento de salir de algo que nadie puede negar ya. La sociedad del espectáculo, el dominio creciente de los *mass-media* y todo lo que problemáticamente supone este raudal de imágenes fraudulentas, esta afloración de nuevos códigos y mensajes a través del vigor con que se incorporan a estos medios los códigos, las gestualidades de la llamada cultura popular que, si bien permaneció durante decenios a la sombra, hoy gracias a esta situación aparece para plantear su propia modernidad, con una lucidez —hay que decirlo— que en poco tiempo ha dejado obsoleto todo discurso político, el lenguaje de las clases ilustradas incapaces de abrirse a esta multivocidad de voces, de gestos.

¿Dónde hablaríamos entonces de pos-modernidad y con respecto a qué tipo de modernidad? Claro que necesitamos sobrepasar falsos paradigmas, necesitamos asumir los nuevos términos en que confusamente se nos plantea lo político. ¿Está todo desvertebrado? ¿Dónde quedó el centro de los discursos, dónde quedó el centro de las ciudades? ¿Qué nos sucede cuando vemos las imágenes de la Cuba miserable de hoy? ¿Es esto el esperado fin de la Historia? Sin embargo el hecho de que una desamparada poeta haya sido condenada a siete años de cárcel por el solo delito de disenter del

régimen no ha movido a nadie a protestar, a brindarle amistad: ya lo sabemos, en el ámbito de la llamada industria de la cultura, Cuba ha pasado de moda. De este modo, si en la modernidad el intelectual latinoamericano se caracterizó por su militancia política en la defensa de la soberanía de sus pueblos, de su cultura, contra la injusticia de las oligarquías ¿qué caracteriza en esta supuesta posmodernidad al intelectual latinoamericano? ¿Qué hay más allá del realismo mágico que tantas divisas ha producido? Chiapas ha introducido en este sentido una inesperada fisura: su crítica de las falacias del progreso, del México del despegue económico es más contundente que cualquier solemne tratado teórico al respecto y nos está recordando que las formas literarias en que seguimos canalizando lo que llamamos convencionalmente realidad, se han empobrecido súbitamente porque si la palabra busca ese devenir, esos contrasentidos propios de historias sin lógica, sin vertebración nuestra palabra literaria de hoy en especial en las llamadas figuras consagradas nada tiene que ver ni con las imágenes del imaginario colectivo ni con las imágenes de los llamados *mass-media*.

Es en este punto donde hablamos de escritura como definición no de un programa literario al uso sino de aquello que históricamente produce un cambio en las costumbres, en el enfoque de las cosas, en el punto de vista ético, en las consideraciones mismas que llevan al olvido o la conmemoración. Es cierto que la vigencia del español como lengua única nos ha impedido caer en los horrores de los nacionalismos, de las etnias enfurecidas pero también es cierto que hoy en Latinoamérica se vive el proceso de independencia de las regiones respecto al centro, a la capital decimonónica. El Caribe es un ejemplo de ello y en Colombia es éste un fenómeno que incluso está produciendo ya un nuevo tipo de violencia en tanto que la vieja configuración de la nación se niega a este reconocimiento, a respetar estas diferencias.

¿Puede erradicarse por un mandato cívico la conmoción profunda y definitiva que en Colombia produce la economía del narcotráfico? ¿Podemos mantenernos para siempre en las regiones de

la fábula telúrica olvidando estas conmociones que han modificado la estructura social y han impuesto para siempre una depravada galería de nuevos amos? Si la democracia fue el gran logro de la modernidad ¿cómo referirnos a una situación histórica dominada por el diabólico poder de un dinero que todo lo mediatiza? ¿No es ésta una situación límite tal como lo fue el poder nazi corrompiendo la palabra, impidiendo la comunicación? Y esta contundente economía es paradójicamente a la vez un concepto de modernidad para muchos sectores populares que reivindican una gestualidad, un tipo de música como el rock donde se pone de presente además una noción desconocida, inesperada de lo planetario: ¿no están sus territorios tanto en Nueva York como en Miami, Madrid, Moscú? Y esta alteridad ¿qué alcance tiene entonces en el orden de la cultura?

Qué tipo de shock, ¿qué tipo de transformaciones se han operado en este cambio radical de espacios del imaginario colectivo? ¿Qué lengua muere en medio de esta parafernalia? ¿En qué momento comienza a ser inoperante un discurso, a perder credibilidad un discurso? ¿En qué momento deja de tener vigencia una forma narrativa? ¿Podemos seguir mirando la literatura, la poesía latinoamericana bajo la óptica de parámetros académicos ya gastados o seremos capaces de entrar en estas nuevas relaciones de palabra, en estas formas inusitadas de planetariedad, en estas rebeliones secretas mucho más contundentes que las llamadas revoluciones políticas? Creo que es aquí donde está el reto que ya hace muchos años enfrentó con lucidez José Luis Romero al escribir ese definitivo texto: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*.

1986.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CARLOS OBREGÓN: LA SOLEDAD DEL AMIGO

Como acto de afirmación la crítica establece el recuerdo. La ausencia de crítica entraña por lo tanto el olvido. Un poeta es tachado de “subjetivista” y desaparece del contexto de una literatura. Y si una literatura no pregunta —y por esto es tachada de “reaccionaria”— ¿cuál es entonces la finalidad de la literatura? Esta actitud policial —tan vigente aún— restringe el espacio de la literatura hasta una funcionalidad plana donde únicamente se ilustra una norma inalterable, una verdad instituida. Esto nos recuerda que como fe de amor la crítica implica un tipo único de reconocimiento, la silenciosa amistad sin la cual sería imposible pensar en la literatura como el espacio donde lo humano adquiere su verdadera dimensión ética: es Hegel, es Goethe y Eckermann, es a pesar de las discrepancias —que ya son éstas la manera más alta de la afinidad— el acercamiento a lo único que identifica: las metas del espíritu ya que lo otro sería la venganza, la delación.

¿Quién recuerda? Quién ha encontrado lo que no hay que olvidar. Es lo que lleva a Bretón a encontrar a Bettina, a Jhon Lewis lo que lleva a Cernuda a devolvernos a Donne, a Browning. Ya que hay en la sangre algo que se anuncia así con la generosidad de quien espera un sueño: de este modo llega el amigo. Carlos Obregón se suicidó. Vivió algún tiempo en la isla de Mallorca, Plinio

Mendoza alude a él en su novela, de resto es un perfecto desconocido. Fue compañero de Carlos Barral, de Caballero Bonald pero ninguno de éstos lo menciona aún cuando el aire mediterráneo, esas metamorfosis continuas de la luz se ahondan en él a través de la recuperación del mito mientras en ellos la anécdota política resta sinceridad a sus obras.

En tantas antologías colombianas Carlos Obregón es un desconocido. Claro que ahora la historia cobra tal fuerza que la capacidad olfativa se pierde, se pierde aquella silenciosa sensibilidad que nos acerca a esas voces escondidas. Sin embargo, el poeta golpea las puertas que la historia pretende cerrar y por eso va él en los grupos de pastores que santifican la noche estrellada, escuchando la canción de los vagabundos, lejos de la multitud que ya no es pueblo. En la ola de Pessoa está el desfallecer tranquilo del movimiento, pero ¿y el mar siniestro de Coleridge, aquella mar aullante de *La medusa* de Schelley? Hay una húmeda premonición de musgo y líquen, una tormenta obsesiva en Dylan Thomas: en esos riscos resumantes está el imperio de la fatalidad, la oración permanente de lo lúgubre pero en Carlos Obregón el mar sólo es el mar como lo es la planta, el animal que defiende su fisonomía contra la perversión de las palabras, los ecos de las religiones de los hombres. Ser inicial es así ser roca, estuario, ciprés: “Roca. Sueño/ Voluntad profunda entre las algas y la aurora/ y un diálogo de dioses derrotados... “Porque superado el vocablo de los hombres se regresa a la aurora: “Al fondo del silencio el mar renace/ en el rezo infinito de sus olas/ desligado de tiempo ante el ocaso/ libre y perenne se despliega/ en la luz soterrada del misterio/ guerrero de sí mismo y de sus dioses”.

Resto encontrado de aquello que, al toparlo, logramos entender —ésa es la luz de la aurora— que ya nos meditaba: “Los párpados esperan que las horas los venzan/ con su fardo profundo, que la noche borre/ las huellas de los pasos. Ningún ayer del mar/ queda en la rivera, tan sólo restos”. ¿No es lo que Novalis descubría en los caminos de la arena, en el movimiento de los guijarros; la

imperceptible huella de nuestro dios? El mar como en Montale como en los larguísimos —por breves— poemas de Seferis no es un hecho físico ni un presente sino el eco: el eco reflexiona sobre nosotros mismos, en el fondo de la caracola hasta donde llega el rocío salado que nos encuentra llorando frente a la verdad que nos persiguió desde niños y al fin nos ha encontrado. El eco me aísla, me da la certidumbre de que nadie fuera de ese dios me observa: es la pirueta primera del otra vez niño para hacer frente al rostro de la muerte, la muerte como imagen primordial: “Qué extraña fuerza sientes al hablar con los muertos”/ dice Seferis: “cuando ya no te bastan los vivos que quedaron”.

La soledad del poeta crece en la medida en que nos recuerda aquello que no queremos recordar. Estar a solas para volver a verte pero ahora como una imagen de donde ha sido borrado el fatuo sufrimiento: la familia que nace de este diálogo con los muertos es acaso la única genealogía que nos reconoce. Por fin así se ha alcanzado la contemporaneidad ya que el presente vacío ha sido anulado, imágenes, metáforas quietas brotan de este anulamiento de los contrarios. Prisionera de objetos vacíos la historia surge como una noción que nos aleja de lo esencial. La poesía en la medida en que es busca del origen —aquel que nos ha sido arrebatado— señala no una evasión si no la extrañeza permanente hacia un mundo desacralizado. La historia borra la imagen de la muerte y al hacerlo borra aquello que la nombra: el alba, el brillo de la estrella, la bruma que dibuja la silueta de los campesinos, la vieja ciega que sabe ver al otro lado del horizonte mientras hace café para los pescadores: la rada, la cala y aquella fina línea de espuma donde se resume el azoro de las olas. La muerte es esa imagen única donde el tiempo se anula: “Todo es vigilia: estar bajo las voces/ dejar que pase el tiempo/ con su bruma y su ausencia/ escuchar el latido de esta tarde,/ la oquedad que nos deja”. Noción de aquello que habla en las antiguas claves. Porque el no olvidar supone este poder ver ya no como castigo sino como renovación de esa imagen primordial: el hilo de agua, la piedad recóndita de las alamedas que nos envuelve

para que volvamos a ser fieles a lo inesperado: “Y ya en la rivera cuando el destino golpea la sangre, / los cascos de un caballo recuerdan otro viaje, / más atrás de la infancia, hacia la noche... “Aquella certificación: “El mar sólo es presente/ renovado en los ojos, eco eterno y sin fondo/ Soledad en la luz. Gira el tiempo en las aspas/ Se espera, se transcurre. El tiempo está en la carne... “La noción de lo etéreo deviene no como fuga si no como conclusión: instante en que la metáfora —artificio de la carne— se diluye en la albura, en lo nítido o sea en el enfrentamiento trágico de aquello que se llama destino.

La noción de territorialidad está implícita en la obra del verdadero creador ya que esa geografía —restos, soledades, sombras, indicios— está implícita en su anhelo: el viaje sólo nos descubre aquello que ya era nuestro ya que los lugares que nos nombran se hacen infinitos, por eso al poeta le son dadas tantas palabras, tantas insinuaciones escondidas en todo aquello que celebra su mirada, de ese modo hace de cada lugar el aposento final pero reconoce también, a la vez, que el viaje es una constatación —por todos los adioses que acumula— de que nada fue nuestro. Así si las cosas próximas existen es porque las sacamos de la inmediatez remitiéndolas a su vida anterior, a sus desconocidas relaciones como en sueños se vuelve a un amor ya que viajes, errores, disipaciones, otros rostros nos permitieron entender su linaje y porque llegar a comprender esto significa que la claridad no es dada ya que nadie está con nosotros en esa constatación, frente al mar, frente a la lámina de luz que bordea el roquedal.

El árbol, el camino que en sueños es bendecido por la lluvia, el agua fosforescente de las cisternas: la dicha como dice Rousseau de por fin estar a solas con uno mismo. No es pues el paisaje como motivo sino la gloria y el esplendor de las cosas recordando la olvidada materia del mundo: es en las cosas y en su capacidad de recordar en donde está la verdadera historia. Por eso adquieren la vastedad de una pregunta, por eso ¿imperceptiblemente regresamos al mar?: “O simplemente/ como ese mirar el mar que nunca

acaba/ sin poder definir lo que en nosotros deja/ tras su rezo solar y su azul infinito, / sin lograr poseer con nuestro abierto existir/ la arraigada voluntad que lo transforma”. Aquí está la instancia abierta aún a lo que la melodía oculta ofrece. Vemos el muro, aspiramos el errabundo aroma de las amapolas, empezamos a sentir el fondo de todo, a ser permeables a los ecos antiguos, ya nadie es necesario y entramos en nosotros mismos: “Estar inerte, estar de ser entero/ entre las cosas mudas, cada cual/ entregada a su quietud pensativa/ intactas en sí mismas/ como lenguas de fuego: abiertas, / proyectadas de filo hacia el silencio”. Y por eso agrega: “estar de torre, estar de espacio agudo /vertical hacia el ángel...”

Aquí como señala Blanchot “la esencia de la poesía es precisamente la pretensión de transformar lo que inspira; el poeta es invitado a ser lo que escribe”. El llamado nos derrumba de la cabalgadura: ya no somos aquel que éramos, ahora los ojos permanecerán abiertos para siempre, en la evidencia embriagante de buscar el trasluz donde la esquiva palabra se mantuvo escondida: “Supo irse al alba de su viaje, / los ojos llenos de un mar vivo/ supo ser noche y perdurar de hondura/ Su rezo estuvo en las montañas/ abierto al difícil silencio/ de los astros”. Lo religioso se da aquí en el regreso al ámbito esencial: para hacerlo hemos entrado en la noche oscura donde sólo el amor cabe, donde todo vuelve a ser víspera.

¿Huir del mundo es aceptar este descubrimiento de lo esencial? Hofmannsthal lo dice: “esa armonía entre el mundo y yo, enigmático éxtasis, sin palabras ni límites”. Habitar una verdad consiste en aceptar sus múltiples solicitudes, aquello que súbitamente estalla como un astro y nos deja enfrente de lo que está vacío: es la desolación ante la imposibilidad de expresar lo absoluto después de haber morado en él tal como sucede en Mallarmé. El monje señala el inicio de este regreso —“ay pero la carne es triste y todo lo he leído”— la soledad es ahora el rumor, el vaho azulino de las hojas pudriéndose: “Estamos ya cansados del sol que nos abrasa/ y cubiertos de llagas por la larga tortura/ se han callado las voces de tierras extranjeras/ es la hora de volver a casa junto al Padre” como

nos recuerda Novalis. Pero esta luz sólo se da en el abandono ya que no sólo la muerte anula las imágenes que se contradicen sino que así la poesía ha sido el camino hacia el goce de esa plenitud.

Frente al rostro del padre, en el umbral del hogar ¿quién podría acompañarnos? Es la soledad infinita del amigo en la imposibilidad de la comprensión. Podemos ya cruzar el umbral pero la luz que nos ciega no es la tierra prometida ya que la poesía no certifica recompensa alguna. Estuario: aposento del agua, memoria de los ríos. El agua madre funde esa memoria que camina y concede memoria a los peces ciegos, a los niños perdidos y se disipa en olas, festones de espumas que guían al ave sonámbula.

Estuario apareció en España en 1961 publicado por “Papeles de Son Armadán”. Poetas como Gaitán Durán, como Cote Lamus son autores de algunos excelentes poemas pero esa obstinada pasión por la claridad que define el verdadero poeta pocas veces se da en Colombia con la rotundidad con que Carlos Obregón la dio en este libro singular.

1986.

JOSÉ MANUEL ARANGO: IMAGEN Y SENTIDO

1º El Renacimiento potencia el valor del ojo, la decisiva importancia de la mirada. Mirar es fundar dicen secretamente aludiendo también secretamente a que aquello que lo que no se nombra, no existe. Mirar entonces no es sólo ver en el sentido inmediato de registrar sino la capacidad de establecer nuevas asociaciones, de crear vínculos entre las cosas y los rostros, de hacer posibles nuevas relaciones en la aparente rigidez de los objetos, en la transitoriedad de las palabras. De ahí el concepto de la metáfora como espacio propio y autónomo de estas asociaciones, de estas fundaciones.

Esto presupone entonces una desnudez de alma, una purificación o sea una iniciación ya que sin estas condiciones persistiríamos en la ceguera de lo obvio. San Juan de la Cruz señaló, como nos recuerda José Ángel Valente, el camino de la ascesis para atravesar el desierto. Otros han escogido el delirio, el exceso vital como vía peligrosa para esta purificación. ¿Cómo volver a ver? Lo primero es el silencio que certifica la desconfianza hacia el vocablo imperante, hacia la seducción de la palabra falsa. La noticia ininterrumpida del silencio como señala Rilke.

La obviedad ha desacreditado a lo que llamábamos verdad.

¿Cómo volver al enigma? ¿Cómo retornar al camino de aquello que se dice con la fábula?

2° “Como Edipo —señala Franco Rella—, debemos descifrar los *semeia*, los signos que surcan aquel semblante, que, atraviesan el cuerpo. Un logo amoroso puede transformar aquellos símbolos en un simbolón, en una trama, en la historia de una existencia”. Y agrega Rella: “Sólo después de habernos hecho extranjeros, y de haber recorrido la calle del nostos, del regreso, el rostro nos cuenta las historias que no hemos sabido, que llegan a ser nuestras historias”. Eso significa en quien busca la visión el estar pre-dispuesto al deslumbramiento y al extravío que nace de ese descubrir las líneas de lo intangible, las huellas de lo anterior que no habíamos sido capaces de ver y que, por lo tanto, no pertenecían a nuestro acervo íntimo, pues descubrir es legitimar sentimentalmente la búsqueda.

Desde su primer libro de poemas esta ascesis está presente en José Manuel Arango como vía de conocimiento necesaria hacia la posibilidad de mirar desde la claridad inicial, de nombrar desde una palabra nacida en la transparencia y que posibilite encontrar siquiera los restos del mito, los restos de la belleza agredida por la obvedad: el corte de un talud, las grietas del pavimento de una calle, indicios, señales, aproximaciones a la huida de lo buscado.

3° José Manuel Arango viene en su poesía de muy atrás: Anaximandro desde luego y Empédocles y aquel friso de poetas griegos presocráticos que incorporó Ferrater Mora. Y no es cuestión de haberlos leído sino de señalar las extrañas aproximaciones que da en el tiempo una sensibilidad que busca aproximaciones en el camino hacia la ascesis. Podría referirme a Basho pero no es cierto ya que Arango no escoge el camino de la parábola sino el seguir abriendo un interrogante para siempre, su mirada es existencial porque lo que es la vida está en duda entre el goce y el amor.

Lo suyo es una esencialidad en el camino de un William Carlos Williams donde la palabra busca nombrar despojándose de retóricas, de esas deformaciones ideológicas en las cuales la palabra y especialmente el poema, perdieron su relación con las cosas, la

capacidad de hacerse sentir en lo que es innumerable. Porque si no hay posibilidad de aproximación al tránsito de un sentimiento ¿cómo hablar entonces de lo poético? El despojarse busca así llegar a lo que llamamos esencial, lo más puro y acendrado de una cosa, aquello que los alquimistas llamaban la quintaesencia.

Descubrir esta naturaleza de las cosas sería volver a pensar en lo que es el mundo como necesaria relación y es también certificar desde el desconsuelo aquello que ya no está presente, aquello que ha sufrido de atropello y ha entrado por lo tanto en la mudez. La actitud del lírico como nos lo ha recordado Gadamer es ante todo una afirmación de aquello que fue dejado atrás por las leyes de la economía, por las al parecer, inexorables leyes de la Historia con mayúscula: la imagen definitoria se opondría a la falsa transitoriedad de la historia, al individualizar el recuerdo, al compartir lo único y oponerse así a lo abstracto.

4º “No cabe duda —recuerda Gadamer— de que vivimos en un mundo de fragmentos y en una fragmentada realidad lingüística. Por eso al poeta se le pide que ponga en palabras la unidad de una leyenda, su leyenda. Un poema es y seguirá siendo una recolección de sentido, incluso cuando sólo es recolección de fragmentos de sentido”. Sentido y no significado, porque si la vida, el mundo han sido privados de sentido ¿para qué volver a la poesía? ¿Los *mass-media* han destruido la imagen o ésta simplemente se ha ocultado? ¿Es lo verosímil la verdad o a dónde hemos de recurrir para encontrar la verdadera hermenéutica?

Arango al buscar el sentido de las cosas, el sentido de los gestos, está buscando los signos del rostro detrás de los cuales se esconde el espanto de vivir, la violencia soterrada de acontecimientos que sólo acontecen a un nivel íntimo y por eso no se ven, pero que sin embargo determinan para siempre la marcha de los días. Pero esta constatación no conduce sólo al espanto, no conduce sólo a la agonía interior como en ciertos poetas alemanes, el mismo Gotfried Benn, sino que buscan por encima de estas fatalidades el renacer de lo primigenio.

Por eso Arango plantea abiertamente la presencia de una dualidad campo-ciudad y no de una dicotomía tal como suele suceder “el campo es bueno”, “la ciudad es mala” porque lo que existe en su visión está determinado por el sentimiento de goce, de sensualidad o sea de la actitud donde la agonía se redime en el canto de las cosas, el estallido de un color, la desconocida palabra que se esconde en el rostro de una mujer que pasa a nuestro lado. Para sentir esto hay que haberse situado a un lado de los acontecimientos —no fuera de ellos, aclaremos— permitiendo que la mirada no se empañe en falsos conceptos y pueda permanecer pura en la observancia de esas leyes silenciosas que permiten la transmutación de las almas y las cosas, y, donde está nuestra verdadera genealogía.

Yo llamaría a esta actitud una actitud mediterránea o sea una actitud donde el movimiento que incorpora el gesto del labio, la contundencia del aroma, de una forma de la cordillera, va encaminada hacia la luz como finalidad suprema ya que estar en la luz es estar en el despojamiento, en la verdad instantánea que inmediatamente deviene en la alegría callada del que nombra y redime así la congoja por su carga de pesares. ¿No reside en esto la constancia de lo trágico? Detrás de la risa está la muerte, detrás de la huella la presencia de la violencia abstracta, inscrita en el pliegue de un labio está la tragedia oculta.

La contemplación no significa el alejamiento de lo que se mira pues, repito, los significados del destino —como en Novalis— se descubren en el flanco de una montaña, en la lluvia que riel sobre los ojos del niño absorto, una calavera de mono y una mariposa, los pechos de una niña, la niebla que se amontona sobre los pinares, así como al incidir sobre el ritmo de un antiguo poema, una cantiga, vuelve de nuevo al espectro del dolor, de la miseria de los seres, pero también al vigor de la vida que ha estado al margen de lo nombrado por la cultura.

La actitud lírica purifica el dato, elude la crónica y al llegar a lo esencial da al desgarramiento su otro rostro o sea esa posibilidad de la respuesta vital donde la vida es la que gana finalmente. *Mon-*

tañas significa entonces la madurez en el sentido de concreción de unos propósitos, de esta tarea dilucidatoria de descifrar los *semeia* que surcan el semblante y atraviesan el cuerpo para darnos así la trama de una existencia. Cuerpo que se expande gloriosamente en las cosas del mundo, en la geografía donde la lontananza llama secretamente a la melancolía; a asumir el descenso de Orfeo a los infiernos de la morgue municipal: “Pero a qué se debe (a quién se debe) / esa risa que estalla brusca, / entre la tiniebla que se amontona/ contra los muros blancos, / y me devuelve una alegría/ ya casi olvidada/ (Una silga medrosa vuela chillando desde el pimientito). “La avecilla que no es destino, ni biografía, que carece de hoy y de ayer por ser una imagen que esta ahí para siempre, el muro blanco amontonado de tinieblas establecen frente a la contingencia de lo humano un interrogante que sólo el poema puede resolver uniendo lo imposible, haciendo vivir lo perecedero en la memoria de la imagen que ha recuperado, por fin, el sentido”.

Babelia 1987.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

OCTAVIA DE CADIZ & BRYCE ECHENIQUE: LA *BOUTADE* NARRATIVA

Hablar de sí mismo supone la confesión —rara *avis*— o la impostura. O supone igualmente, ya que el autobiografiado nos va a “decir la verdad” de su vida, la desnudez procaz que supone el “decirlo todo”, todo lo que hay en una vida. Esto último como la misma vida nos lo demuestra no suelen hacerlo sino los truhanes, los cínicos o los asesinos. Es decir, quienes desde la infancia ya supieron que en el juego de la vida —como diría Daniel Santos— nada tienen que perder: este límite anula los contrarios y demuestra que afortunadamente la vida no es dialéctica sino azarosa, inconstante. La autobiografía presupone pues que el autor ya sabe quién es porque ha tenido la suprema petulancia de colocarse como protagonista de una historia. Los demás, mujeres, niños, amigos, serán entonces simples comparsas, desdibujados personajes de la historia particular de un ego.

Que un joven tenga dinero para gastárselo tratando de ser escritor en París es algo que no podría tomarse filisteamente como un tanto en contra ya que la literatura y sus desdichas están y estarán siempre por encima de esas casualidades; ¿nos importa acaso la riqueza personal de Lampedusa o Bioy Casares? Que un muchacho vaya por los bares de París o de Madrid emborrachándose soberanamente y agrediendo a puñetazos al primero que pasa para crearse así una

leyenda de excesivo y violento, nada importa en principio cuando está de por medio la agonía de William Faulkner o de Malcom Lowry. Otra cosa es hacerlo delante de un escenario previamente preparado para celebrar las “genialidades” de ese ego, ya que una cosa es, como sabemos, la inconformidad, y, otra el dolor metafísico, el cual nunca se puede compartir.

Por lo demás, lecciones de mundanidad al estilo latinoamericano ya nos ha dado suficientemente Carlos Fuentes quien ha sabido cuidarse de meter las patas en aquello de citar un plato, una marca de vino o un restaurante de moda. Un escritor se ubica en París y éste se vuelve de repente una encrucijada vital que le permite, como a Hemingway, ponerse enfrente de sí mismo, de lo que significa un pasado personal, un país nativo. Pero el *Paris era una fiesta* no es un alarde de mundanidad vacía ni un libro picaresco en el que se describe la supuesta educación sexual de un joven a la caza de experiencias sexuales ya que es, como sabemos, una dolorosa y ardiente búsqueda de razones vitales desde el oficio de escritor. Y es la presencia viva y amarga de unos contemporáneos en la misma ruta de desesperanza donde las mujeres son el interrogante y la compañía, la obsesiva presencia o la piadosa respuesta a las crueldades de la diaria realidad. ¿No es esta la dimensión de la Maga de Cortazar? Y ¿no es el Oliveira de *Rayuela* la certificación de esa áspera lucha en busca de razones?

Pienso en un espléndido libro *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro, pequeña y acertada radiografía de un enfrentar a la historia, de un reflexionar sobre una condición existencial, cultural. Esa mirada desesperanzada que hace balance sobre la vida, el sexo, la política desde la discreción cioraniana del desprevenido espectador que para mirar con más amplitud ha escapado del centro de la escena, actitud además que es consecuente con ese maravilloso y sabio tono menor que hace inolvidable la obra narrativa de Ribeyro.

Octavia de Cádiz el personaje de la última novela de Alfredo Bryce Echenique (La Oveja Negra) y su “¡Maximus! ¡Maximus! ¡Maximus!” sus perros Bimba y Turgueniev, su noble italiano. etc.,

etc., constituyen un sublime ejemplo de *kitsh* literario aderezado de todos los ingredientes necesarios al supermercado literario de obras de éxitos: cursilería (ya que en serio fue tomada como “buen gusto mundano”), aburrimiento (ya que ni siquiera es capaz de llegar a la verdadera picaresca), gratuito folletín (ya que, es incapaz de salirse de lo obvio y hacer real el erotismo), etc. Uno piensa inevitablemente en el desenfado de Philip Roth en *El lamento de Portnoy* o *Visitando el maestro* exquisitos ejercicios de sana mundanidad, de hilarante disparate donde la broma y la frivolidad se convierten en argumentos de peso en su descripción de un mundo social y cultural aparentemente importante pero donde a la larga lo que queda es el vacío que deja el vivir la cultura como una impostura más del sistema.

Ese intangible hilo de amargura y derrota inconfesada de los personajes de Roth es ajeno pues a quien como Bryce se tomó muy en serio la tarea de convertirse en protagonista de una historia banal prevista ya en su anterior novela *Las aventuras de Martín Romañá*, pero cuyo epílogo era difícil de prever tal vez por el deseo de todos de encontrar, por fin, el “otro novelista peruano”. Lejos, hay que decirlo, de aquel Bryce que en *Un mundo para Julius* había dejado entrever la presencia de un narrador vigoroso al cual sin embargo había ya que recordarle que el verdadero narrador es aquel que tiene la medida justa del relato que a esa historia le sobraba la mitad de las páginas.

Y creer entonces que un excesivo volumen de páginas es de por sí una virtud es demostrar, y eso fue lo que corroboraron sus obras posteriores, que en él estuvo pues ausente aquel criterio que caracteriza al verdadero narrador, ese criterio que sabe desechar lo que no tiene justificación en el orden y sentido final de un texto, así con la dolorosa claridad con que se desechan cientos y cientos de metros de película para montar un film. En su primer libro de cuentos *Huerto cerrado* Bryce trae un epígrafe de Montherlant: “Es preciso escribir como si uno fuera comprendido y amado, y como si uno estuviera muerto”. Pero en Bryce como vemos, pudo más el

vivo que la helada soledad del muerto, pudo más el deprima —que es la advertencia de Maximus a todo escritor— que el imprima, lo cual ya es algo verdaderamente imperdonable.

El Mundo, 1989.

SOBRE CIORÁN

¿Es el marxismo una utopía? No puede serlo pues Marx lo plantea como un método que nos permite acercarnos a una realidad para adentrarnos en ella y encontrar en ella su propia lógica, su propia metodología. El dogma, por el contrario, no admite la singularidad de lo específico, o sea la individualidad como pasión humana, como equivocación o libertad de elección. El dogma es lo opuesto al desvarío que es el desborde de todo, la negación de una identidad fija. Durante 15 años el asesino de Rostov asesinó a 52 personas: niños, mujeres desvalidas a quienes mutiló, masacró dando salida a sus horrores íntimos, a su rencor acumulado. Los crímenes eran atribuidos por la burocracia soviética a rezagos de la sociedad capitalista, pues se creía que en aquella nueva sociedad, este tipo de crímenes no era posible, ya que, la noción del individuo en el sentido de una pasión particular había desaparecido ante la moral colectiva.

La literatura del llamado socialismo realista nos ilustra a la perfección esta monstruosa concepción política donde nadie supuestamente es ya víctima de rencores saludables, de odios necesarios, de deseos callados. ¿Cómo volver en estas circunstancias a la noción de individuo cuando supuestamente y por arte de birlibirloque un comisario político ha borrado los padecimientos

metafísicos, el sentido de la transgresión, o sea la medida de la ética como responsabilidad frente a los otros? ¿Se habrá efectivamente matado a Dios?

Sin estos límites, sin estas encrucijadas del ser, ¿cómo poder referirse entonces al ejercicio del pensamiento, al criterio, cómo poder pensar entonces en lo que llamaríamos poesía? Es aquí en donde constatamos el por qué el pensar desaparece en cualquier sociedad totalitaria. Roger Garaudy intentó en un momento dado dotar el marxismo de la dimensión poética del mito: razón y sueños, lógica y anhelo, elementos de que carecía la inhumana utopía burocrática. Pero ¿es tan peligrosa la pasión humana para derrumbar el monolítico edificio del dogma? Lo es este mesianismo ciego disfrazado de utopía en la medida en que toda pasión distrae de esos objetivos ciegos en los cuales el futuro abstracto en que Stalin creía, lo llevó a sacrificar millones de seres humanos “innecesarios” para él en la tarea de lograr una sociedad perfecta, o sea libre de pasiones. La pasión, lo sabemos, nos hace llegar tarde, la pasión nos sonsaca hasta hacernos comprobar que lo que verdaderamente importa no es esa aséptica y cruel felicidad futura, sino el aquí y ahora.

“En sí misma toda idea es neutra o debería serlo; pero el hombre la anima, proyecta en ella sus llamas y sus demencias; impura, transformada en creencia, se inserta en el tiempo, adopta figuras de suceso: el paso de la lógica a la epilepsia se ha consumado... así nacen las ideologías, las doctrinas y las farsas sangrientas”.

Breviario de podredumbre

En nombre de los “objetivos” de esa historia el optimismo revolucionario persiguió abierta y tenazmente las actitudes límites desde el punto de vista existencial como la melancolía, la nostalgia y erradicó de su lenguaje metáforas como el alma, la alegría trágica, el amor como seducción, o sea aquello que nos recuerda nuestro castigo y nuestra congoja, nuestro desequilibrio permanente y nuestra repulsa a aquello que Baudelaire llamó las fórmulas al

uso para la salvación de los pueblos. ¿Tenía la historia en verdad una dialéctica ineluctable sometida ya al supuesto mecanismo de aquella supuesta ciencia social? ¿O la historia misma se encarga de crear sus paradojas, de establecer la dialéctica que brota no de un dogma, sino de las razones mismas de la vida? Recordemos el fervor y el estereotipado entusiasmo ante aquellas verdades inclementes: “Quien no puede tomar partido, porque todos los hombres tienen necesariamente razón y sinrazón, porque todo está justificado y es irrazonable justamente, ése debe renunciar a su propio nombre, pisotear su identidad y volver a comenzar una nueva vida en la impasibilidad o la desesperanza”.

La noción de libertad es aquí el comienzo de un silente derrumbe personal, ya que, quien al recuperarse a sí mismo en lo incesante de la contradicción se está asumiendo como ser ético, o sea ser responsable para señalar la diferencia entre el horror del totalitarismo y la dimensión íntima de la desdicha personal. “Las utopías revolucionarias modernas se generan —recuerda Rafael Argullol— cuando termina definitivamente el prestigio de la prohibición teológica mientras “Dios vive” su presencia es suficiente para ensombrecer los horizontes de la utopía, pues el deseo humano se anula donde se manifiesta el deseo divino”. Hablamos, claro está, de la supervivencia de aquel Dios occidental a quien el Fausto goetheano desafía buscando otra dimensión de la divinidad. ¿Pero podía matar a Dios un comisario, la extrema vulgaridad del totalitarismo político? ¿O había que buscar una divinidad perdida sumiéndose en las aguas profundas de la contradicción? ¿Poniendo de presente que no es posible una sola verdad, un solo rostro? ¿Pero no es de esta comprobación de lo que huyen los totalitarismos? Estoy tratando de mostrar lo que existencialmente supone un límite, a lo que un límite aboca.

“El ideal no es esa cosa vaga, ese sueño aburrido e impalpable que busca en el techo de las academias un ideal: es el individuo enderezado por el individuo, reconstruido y devuelto mediante el pincel o el cincel a la esplendorosa verdad de su armonía originaria”.

La nostalgia de la pérdida de lo sagrado define al hombre moderno: pisotear lo sagrado en nombre de una razón abstracta es acceder al *horror vacui* y a las enfermedades del alma como la acedia. O sea, es la negación mediante la lucidez de todo proyecto, ya que, todo proyecto sojuzga la voluntad y niega la particularidad, y, demuestra finalmente que en nada hay progreso: Ciorán nos recuerda una y otra vez que en su caso no debe hablarse de “obra” para referirse a la suma de libros que ha escrito, pues estos no obedecen a la planificación que los mediocres suelen hacer de su trabajo hasta “completar una obra” sino de momentos en que la vacilación ha sido rota, en que los puntos suspensivos se han detenido con un pensamiento y el texto surge con la eficacia que concede la dolorosa cavilación. Una máxima de Lichtenberg nos recuerda: “los hotentotes llaman al pensamiento ‘el látigo de la vida’ que de ¡Hotentotes parmi nous! exclama Helvecio Hermoso lema”.

El látigo de la vida actúa como un incesante e insomne corrector de pruebas: es el fiscalizador que no permite aquello que sin embargo Ciorán —para ser contradictorio precisamente— llama el “aburguesarse en el abismo”. Pero que otro sopapo de lucidez suyo, ubica con clarividente exactitud cuando nos dice que “ciertos individuos como ciertos pueblos se complacen tanto en su propia desgracia que terminan por quitarle toda dignidad a la tragedia”. Esta tensión permanente que no excluye la broma, la risa, el desafío sentimental de aquella música que tanto fastidia a los mesiánicos, el tango argentino, se apresura también a excluir el futuro íntimo: “todo proyecto —dice con sarcasmo— es una forma camuflada de esclavitud”.

Pero entonces ¿qué quiere decir vivir en el presente y para el presente? Las utopías ya no son sueños y anhelos porque no responden a los mecanismos de la verdadera sublimación, sino que son descarnados proyectos donde la planificación extrema y terrible del

hoy y el mañana se hace bajo la única óptica de la economía para obtener así supuestamente un mundo donde también supuestamente ha desaparecido la necesidad, y el deseo ha sido considerado como un elemento perturbador que debe ser implacablemente condenado. ¿Quedarse en la anulación del tiempo como el Buda, buscar un espacio cerrado herméticamente a las blasfemias de la historia? Clément Rosset hace esta distinción que con reservas podemos considerar: “Hay en efecto —dice— dos maneras contradictorias de ser indiferente: una consiste en esperar el azar como algo seguro, puesto que todo es azar; la otra, en no esperar nada, ya que, todo es azar. Indiferencia de la fiesta, opuesta a la indiferencia del aburrimiento”.

Toda falsa expectativa ideológica ha sido cortada de plano: la fiesta conduce a dejar de ser en la orgía que borra los límites, mientras el aburrimiento nos propone permanecer *ad infinitu* en límites y bordes que quizás sean o no ciertos y con una indiferencia que casi siempre se niega a la actitud cínica como voluntad permanente de despojo de categorías ingenuas, de ingenuos reconocimientos. Negarse a la utopía es saber mantenerse en estas aguas peligrosas, densas, cuyas orillas jamás lograremos percibir ni ver para no crearnos falsas ilusiones.

Veamos aquí una pregunta: ¿Necesitamos de alguien que nos salve? Recordamos que uno de los lados del utopismo social en el siglo XIX es el llamado milenarismo. O sea la espera por parte de ciertos grupos proletarios de lanzarse a la búsqueda de la tierra prometida. Porque la utopía moderna es un sueño de orden, de felicidad típico y representativo de la burguesía y de sus ricos ilustrados. Y en ellos el templo de la contradicción estaba lógicamente prohibido, la idea de la felicidad prohibía el pensar, repito, en tanto éste supone el desacomodo.

“El descubrimiento del Nuevo Mundo fue para Occidente el signo de que era posible trascender el presente. El Imperio de los Incas demostró a los filósofos que los hombres pueden estar sometidos a una opresión permanente siempre y cuando se les

conceda un mínimo de bienestar material y, sobre todo, que se limite hábilmente su horizonte espiritual, acondicionado desde su nacimiento al individuo, de acuerdo con un bien y una verdad determinada; los valores relativos de una sociedad se convierten así, para sus miembros, en valores absolutos” (*Historia de la Utopía*, Jean Servier).

El acomodo lo sabemos es un Orden con mayúscula, una armonía basada en un orden casero, la pérdida de las palabras en la estupidez cotidiana, el descerebramiento que nos hace sentir importantes por ser portadores de una bandera y portavoces de una causa, o sea, creyentes en otra instancia de nuevas religiones y dogmas. ¿No hablamos de la voz del pueblo, de la justicia revolucionaria, de la libertad colectiva? Con razón Ensenberger describía los llamados estados socialistas no como el paraíso de la igualdad, sino como una sociedad clase media; mediocre hasta la exasperación, “El escepticismo imparte demasiado tarde sus bendiciones sobre nosotros, sobre nuestros rostros deteriorados por las convicciones, sobre nuestros rostros de hienas idealistas” (*Silogismos de la Amargura*). El ideal —aquella vieja virtud griega que llamaba a la perfección espiritual— deformado por el consumo hasta la caricatura, deformado por el contenido político hasta justificar el crimen, traicionar la amistad.

“Pensar es socavarse. Actuar implica menos riesgos porque la acción llena el intervalo entre las cosas y nosotros, en tanto que la reflexión la amplía peligrosamente...” (*Del inconveniente de haber nacido*).

Tenemos la sensación en los instantes que definen ese cavilar en voz alta de Ciorán de que lo que éste ha ido haciendo no tiene tanto que ver con las ideas de los hombres, tan precarias al fin, sino con un permanente juicio a las palabras sobre las cuales se fue cimentando en este siglo el anhelo y la esperanza de cada ser que por el solo hecho de existir es ya un oprimido de algo: ¿si recalcamos sobre el silencio como apremiante necesidad no es acaso porque desconfiamos de la impureza de las palabras? ¿A esto lo

debemos llamar una verdadera deconstrucción en tanto es desde los textos que se entrecruzan entre sí en el palimpsesto desde los cuales se busca fijar el origen de aquello que nos elevó a la derrota, a la neurosis? Pero, ¿no se trata precisamente de destruir los viejos edificios del valor y el sentido? ¿Comprobar esto no es llegar ya a un límite y aprestarse a enfrentarlo? “No nos renovaríamos en materia ideológica, sino recurriéramos a los sinónimos”.

Volvamos a Clement Rosset: “devolver lo real a la insignificancia consiste en restituir lo real a sí mismo: en disipar los falsos sentidos, no en describir la realidad como absurda y sin interés”. Por consiguiente, no hay en Ciorán la bilis y la atrabilis que en Schopenhauer nacen de traumas íntimos donde la ley de los familiares muertos brota con una intensidad que a veces hace demasiado personal aquello que se pretende mostrar como mal general. Una insuficiencia hepática no puede en modo alguno equipararse a una náusea existencial. Por eso quienes hoy lo toman como un filósofo de taberna criolla, de maestro espiritual de presuntos desesperados se equivocan lamentablemente como aquellos que confundieron el esfuerzo ético del super-hombre nietzscheano con los dioses arios de Adolfo Hitler. ¿Hablamos de pesimismo en qué sentido? El hablar de sí mismo es ya un problema para vencer la propia neurosis, saltar por encima de la tentación de la náusea, del *spleen*, y encontrar en el diagnóstico, lo universal, o sea aquello que lleva a la más desprevenida persona a identificarse con lo que llamamos una “experiencia filosófica”.

Oposición a la realidad, oposición a lo real: ¿cómo ir más allá del simple sentimiento personal casi siempre arbitrario o caprichoso? El mismo Rosset nos lo indica cuando señala *Lo real y su doble* cuatro fórmulas para ello: 1) Fórmula del suicida: anulación de lo real por anulación de sí mismo; 2) Fórmula de la locura: reclusión o preclusión de lo real al precio del sacrificio de la propia lucidez; 3) Actitud de ceguera voluntaria: decisión de no ser un ser real cuya existencia sin embargo se reconoce (uso inmoderado del alcohol o las drogas); 4) Una “percepción inútil”, percepción contraria al

punto de vista anterior del sujeto, el cual, no obstante, permanece tras ella maltratado. Esta cuarta forma —como aclara Jordi Terré— constituye uno de los caracteres principales de la “ilusión”, ilusión cuya estructura fundamental es definida como “el arte de percibir adecuadamente pero apartándose de las consecuencias”.

¿Dónde se ubica Ciorán? Deconstruir toda una armazón filosófica supone en un acto de rescate de la sabiduría leerla toda comparándola con aquello que fue dejado a un lado: o sea, eligiendo un punto de arranque no en un sistema, sino en determinados fragmentos, en las parábolas de determinadas vidas, con lo cual el sentido de la tradición cobró una dimensión de libertad y no de un peso muerto que nos asfixia. Y con lo cual sacó a flote pensamientos, actitudes que el mesianismo de cada época intentó prohibir y borrar.

Hay en Ciorán ese sentido extremo, o sea visceral del límite propio de dos pueblos que admira: Rusia y España, pueblos extremos, pueblos de frontera donde la figura del santo, del místico se da al lado de la puta, del asesino, del ladrón, donde la más inusitada crueldad se da de la mano de la más radical forma de piedad: contradicciones que frente al acartonado puritanismo para el cual sólo un bien abstracto cuenta, recuerda la verdadera condición de la naturaleza humana. La idea de podredumbre consiste así en agotarse en esa tensión del ser —tensión profiláctica contra las ideologías del optimismo histórico— hasta una anulación por fermentación de aquello que fue un todo. Ya Fernando González lo señalaba poniendo a Endymión como ejemplo de ser el lugar donde se pudren todas las ideas. Pero —sin decirlo— ¿no es ésta una estrategia que niega el pesimismo vacío, el nihilismo, para afirmar otra instancia de la vida? Pudrir no es carroña sino fermentación en la contradicción extrema del ser. Con razón decía Musil que el sarcasmo y la ironía son la profilaxis contra la estupidez de la sociedad. ¿Puede ser la ironía el pesimismo oscurantista? ¿Al enfrentar la idea del suicidio no está comprobando que es dueño de sí mismo, o sea de su libertad? No es pues la noción liberal de individuo de lo que hablamos en este caso, sino del individuo como

emancipación frente a lo establecido, frente al chantaje de aquello que ofrecen las ideologías de la felicidad.

El totalitarismo es ciego, es solemne con esa estolidez propia de quien rehuye las preguntas porque estas son peligrosas. Lo higiénico de este pesimismo es, frente a esas monstruosas abstracciones, recordarnos que el sentido de lo individual radica en aceptar el riesgo de ser a través de un proceso de dolorosa lucidez y que antes de ser otra abstracción más en la historia para que la justicia tenga sentido es necesario reconocer una individualidad que se piensa a sí misma y sobre todo una individualidad que puede elegir. De ahí el no aceptar el falso paso que es la utopía política ni su visión desodorizada de la vida: “Hostil a la anomalía, a lo deforme, a lo irregular, tiende al afianzamiento de lo homogéneo, de lo típico, de la repetición y de la ortodoxia. Pero la vida es ruptura, herejía, abolición de las normas de la materia. Y el hombre, en relación a la vida, es herejía en segundo grado, victoria de lo individual, del capricho, aparición aberrante, animal cismático que la sociedad —suma de monstruos adormecidos— pretende enderezar por el camino recto”. Toda negación nos acerca al dolor de la lucidez, o sea ese irrumpir en una verdad amarga —como toda comprobación— que ya no cesará de supurar en nosotros pues carece, por ejemplo, del analgésico del optimismo político, o sea de la palabra en función de esa supuesta finalidad histórica: “En toda blandura se revela una incapacidad fisiológica de adherirse por más tiempo a los mitos de la comunidad. El soldado emancipado y el ciudadano lúcido sucumben bajo el bárbaro. El descubrimiento de la vida aniquila la vida” (*Breviario de podredumbre*).

Todo se encamina en este proceso hacia la lucidez, a la tarea de dinamitar el falso optimismo de las ideologías, de la utopía que nos pide que detengamos el pensar mientras ella “alcanza sus objetivos de redención”. “En cuanto veas un espíritu inflamado podéis estar seguros de que acabareis por ser víctimas suyas”. Se hace el cerco a la palabra en tanto en esta aún está latente el énfasis de la profesía política: ¿No hay una significativa identificación entre

el puritanismo de extrema derecha y el puritanismo de los llamados países socialistas? La forma más degradada de normalidad es precisamente aquella que vivimos en las llamadas sociedades socialistas: la educación física, el deporte, la prosa de la cual ha sido extirpada la duda y la reflexión, el optimismo por decreto son permanentes políticas para extirpar la duda, la fisura: “El más grave reproche que se puede hacer a los regímenes policíacos es que obligan a destruir, por medida de prudencia, cartas y diarios personales, es decir, lo que hay de menos falso en literatura”. (*Del Inconveniente...*).

¿Hacia dónde apunta entonces esta deconstrucción? Indudablemente hacia las mentiras que bajo el aspecto de analgésicos pretenden hacernos olvidar de la medida de nuestra experiencia de la libertad: “Uno no se siente verdaderamente hombre más que cuando toma conciencia de esta podredumbre esencial parcialmente encubierta hasta ahora, pero cada vez más perceptible, sobre todo desde que el hombre ha sacado a luz sus propios secretos. A fuerza de volverse transparente para sí mismo no podrá entender ni “crear” nada; su clarividencia, la exterminación de su inocencia, será lo que acabe con él”. ¿Cuántas veces no hemos presentado el final del discurso de ese humanismo que con arrogancia se erigió en único centro del mundo olvidando las otras voces de la diversidad?

“Todo lo que he podido sentir y pensar se confunde con mi ejercicio de antiutopía”.

(*Del inconveniente...*)

La nada es ahora una tentación para aquellos que viviendo durante años en el lecho de la utopía política han visto cómo esa futurología se ha venido abajo dejando ver lo que fue su crueldad extrema, la tierra calcinada y no pues aquellos paraísos terrenales que justificaron el odio a la inteligencia, la persecución contra el conocimiento como afirmación de libertad. ¿Cuántos años tuvieron los amigos de Mijael Batjin que esconder sus textos inigualables para que la policía secreta no los destruyera? ¿Cuáles fueron las

últimas palabras de Osip Mandelstam al morir en la helada soledad de Siberia? Éste, digámoslo, era entonces lo que se consideraba como el optimismo, ésta era la bonhomía de ese totalitarismo azotando a la inteligencia por considerar que la energía material de ésta, constituirá siempre un elemento perturbador, un conductor de pesimismo. Pero ¿qué otro sino puede ser el papel de la inteligencia ante la ceguedad de los totalitarismos? ¿Quién ahora podrá pedir excusas a Bulgakov, a Zamiatin, a Ana Ajmatova, a Arthur Koestler, por la persecución que hizo contra ellos con la contumacia propia del fanatismo solamente por el pecado de ilustrar con su obra y vida el papel fiscalizador de la inteligencia? En nombre de esos objetivos donde siguiendo a Marx la desaparición de las clases sociales supondría la desaparición del concepto de historia y en nombre de esa “buena salud” mental se condenaron con ferocidad actitudes límites como la melancolía, la nostalgia de la libertad, metáforas como el alma, la alegría y el amor, o sea aquello que nos recuerda nuestro castigo y nuestra congoja, nuestro desequilibrio permanente y nuestra repulsa frente a toda receta salvadora.

“Cuando suena la hora de una ideología, todo ayuda a su éxito, sus enemigos inclusive; ni la polémica ni la policía podrán detener su expansión o retardar su triunfo, la ideología puede, y quiere, encarnarse; pero mientras mejor lo consigue, más se vaciará de su contenido ideal, extenuará sus recursos para, finalmente, al comprometer las promesas de solución a su disposición, degenerar en habladería o en espantapájaros”. Pero la conclusión de Ciorán que ha visto cómo aquella primitiva y vigorosa noción de pueblo fue sustituida por el de una clase amorfa, tambaleante, es estremecedora: “La carrera reservada al comunismo depende de la rapidez con que se gasten sus reservas de utopía. Mientras las posea, atraerá inevitablemente a todas las sociedades que no la hayan aún experimentado; retrocediendo aquí, avanzando allá, investida con virtudes que ninguna otra ideología contiene, el comunismo se dará la vuelta al mundo sustituyendo a las religiones diferentes o tambaleantes, y proponiendo por todas partes a las masas modernas un absoluto digno de su vacío”.

Los zapatos de oro de la Señora Caescescu, el palacio imperial del déspota —y sus grifos de oro— contrastan con la alucinante pobreza de aquellos que en nombre de una supuesta utopía sufrieron y sufren hoy una miseria mayor, pues al menos la pobreza les ayudó a tener una cultura identificatoria, en un momento dado.

Pero aclararemos que esto nada tiene que ver con la que el propio Ciorán llama la ideología del anti-comunismo, actitud igualmente fanática, sino con el hecho de que como concepción al uso el comunismo supone con su vacío optimismo, con su mesianismo, o sea con su nueva y ciega religiosidad, la negación de aquello que Ciorán plantea como verdaderas y únicas actitudes posibles en un pensador, sobre todo en este fin de siglo; recordemos: “Es libre aquel que ha discernido la vanidad de todos los puntos de vista, y liberado quien ha sacado las consecuencias”.

Pero ¿sacar una consecuencia no consiste en comprobar que hay un encadenamiento perpetuo de consecuencias que ya no cesará jamás en quien se los ha impuesto? No busquemos la raíz de este “pesimismo” en la filosofía —o sea en una tradición intelectual—, sino en algo que, como la utopía política, arrasó con el sentido de la vida y la permanente búsqueda de libertad. Filosófica sí, es la actitud de Sartre que mientras trata de dotar al marxismo de una ética, cierra los ojos ante los millones de seres humanos que en nombre de la historia mueren en los *gulags*. La masa que se niega a pensar se refugia, para eludir su temor, en las recetas de felicidad política: “La historia, propiamente hablando, no se repite, pero como las ilusiones de que es capaz el hombre son muy limitadas: regresan siempre bajo otro aspecto, dando así a una mamarrachada archidecrépita un aspecto de novedad y un barniz trágico” (*Del Inconveniente...*). Matamos a Dios para reemplazarlo por un comisario, abandonamos la fuerza misteriosa del azar para ser reducidos ya sin pasiones a ser un “borrego histórico”. Entonces ¿cómo volver a instaurar el pensamiento y asumir la condición que nos lleva de la viscera al sobresalto metafísico?

La respuesta a la abstracción de la utopía política la da Ciorán

en términos de respuesta política, con argumentos de tipo político por entender que en este lenguaje es donde se esconde la mentira, la hipocresía, la respuesta la da, implícitamente; regresando a este ser que todo sistema niega y avasalla. Pero ¿quién es el ser y a quién se le ha concedido ese don? ¿Solamente al filósofo de oficio atrapado entre fórmulas académicas o también a este transeúnte que cruza orondamente silbando después de las catástrofes? ¿No hay en los bares y los últimos burdeles gentes que recuerdan en su rostro taciturno a aquellos primeros pensadores que se asomaron sin temor a los abismos que, silenciosamente, entraron en estos y desde entonces con la sinuosa risa del sarcasmo nos hablan de la inutilidad de todo proyecto humano? “A todos los aspectos del pensamiento les llega su momento, su finalidad: así, hoy, a la idea de la nada...”. Ciorán bucea en el pasado de todo padecimiento personal y en medio de la confusión que crea nos señala cautamente el origen de las respuestas a esas encrucijadas: recordemos a Francis Ponge y su *De parte de las cosas* y recordemos a Novalis y a Caillois: “La vida combinación de química y estupor... ¿acabaremos refugiándonos en el equilibrio del mineral? ¿Franquearemos retrocediendo el reino que de él nos separa para imitar a la piedra normal?” (Silogismos).

Por eso llegó a recordarnos que el deber de la lucidez consiste en alcanzar una desesperación correcta, una ferocidad apolínea, por eso frente a la marcha militar prefirió la melancolía perpetua del tango. “La razón —dice Leibniz— es una breve zona de claridad analítica que se abre entre dos estados insondables de irracionalidad”. Una pregunta que algunos comentaristas se han hecho ante el derrumbe del llamado socialismo, es sobre la suerte de más de 100.000 policías secretos encargados de vigilar la vida cotidiana de sus conciudadanos: los terrores metafísicos de la edad media, las enfermedades del alma del siglo XVIII fueron en nuestra época cometidos en estas monstruosas maquinarias de terror donde la vieja idea religiosa de redención se transformó en asesinatos colectivos, policía secreta, *gulags* y millones y millones de asesinados para justificar ese paraíso sin Dios.

¿Qué hacer ante la tentación de “aburguesarse en el abismo”? ¿Qué hacer para no caer en la facilidad de un nihilismo al uso o la simpleza de una filosofía de la buena salud mental? En una carta de Doña María Zambrano a Antoine Berman dice respecto a Ciorán, su gran amigo: “espero de él, ya que, está llegando a la edad de la “promesa”, que la trascienda, que se trascienda. Él ya tiene una obra realizada bajo el ocaso de esta civilización, de esta hora de la Historia. Ahora ya no le queda más que atravesando la “Noche Oscura”, asomarse al alba”.

Y como aceptando este reto Ciorán reflexiona: “Sólo son de verdad importantes los instantes no contaminados por la Historia. Y los únicos seres capaces de entenderse, de comulgar verdaderamente entre sí, son los que se abren a este género de instantes. Las épocas torturadas por la interrogación metafísica siguen siendo los momentos culminantes, las auténticas cumbres del pasado. Únicamente las experiencias interiores se aproximan a lo que no puede ser aprehendido, y sólo ellos lo alcanzan, aunque no sea más que durante un instante, el cual pesa más que todos los demás, que el tiempo mismo”. (*Desgarradura*). ¿Ha desaparecido el ser humano, se ha esfumado detrás de su pudicia? Lo que fue revolución es ahora una implosión: el terrorismo copa el pequeño espacio para la reflexión intentando borrar cualquier significado, cualquier horizonte de sentido. En esto no es ni siquiera un acto de desesperación, ya que, quien lo ejecuta carece del perfil de ese yo que anhela, desea, y grita para mostrar en sus pasiones su capacidad de rencor, o sea de memoria frente a la ofensa. Y éste es el camino que Ciorán ha señalado mostrando, al despojarse de lo superfluo, al renunciar al egoísmo; el presente de los falsos mesías, de los falsos poetas de la verdad del terror.

“Los espíritus libres y racionales son cuerpos leves que vuelan siempre adelantados y reconocen las regiones donde al final también llegará el cuerpo compacto y pesado de los ortodoxos”.

Georg Christoph Lichtenberg
Conferencia Paraninfo, Universidad de Antioquia, 1992.

FERNANDO GONZALEZ: EL PASEANTE

El cuadro de C.D. Friedrich nos presenta al paseante sobre un risco mirando la bruma que envuelve los valles y difumina el perfil de las montañas. El paseante ha salido de su casa y a través del vagabundeo por los caminos del bosque nativo, atravesando torrentes impetuosos, descubriendo el rostro de hombres impresentidos, se ha encontrado a sí mismo: lejos de la cárcel de los convencionalismos culturales y sociales, de los muros oprimientes, se ha visto por primera vez a sí mismo, es decir ha descubierto su alma. Y ésta no abandonó nunca aquello que el camino y la lluvia, la tempestad y el crepúsculo, aquello que el día y la noche, el trémulo sonido de los torrentes significan como totalidad de un ser que fue disperso por la fría razón, por la estólida cultura: disperso no, fragmentado. De manera que aquello que descubre el alma llega de nuevo con la fuerza y la violencia con que surge un recuerdo oculto: caminos de arena, meandros, texturas, algas y musgos donde Novalis encuentra los rastros de la parábola humana, un indicio de aquellos dioses que vinieron a santificar esas aguas libres, los claros del bosque, allí donde la luna descubre el rostro dormido de Diana.

El yo aparece como un espectro: fosforescente, guarda aquello que caracteriza al espectro: es fantasmal, pálido como una hilacha de niebla porque de esta palidez es la tela de los anhelos dormidos

y es balbuciente como es propio de quien conoció ya la palabra y teme ser herido de nuevo. Pasear es así entrar en soledad: verse a sí mismo en el espacio de esas imágenes amadas, destruidas en nuestro corazón por el carcoma del hábito y la costumbre: ya no hay nadie que pueda acompañarnos, pero el estremecimiento de esta comprobación no es más que el comienzo de una epifanía: la palabra no está en los académicos ni en los funcionarios ni en los filósofos de oficio: la palabra está en el mundo que sueña y detrás de cada palabra gastada por el uso convencional es necesario descubrir aquellas extrañas regiones donde aún habitan la pasión y el deseo. A partir del *Wilhem Meister* de Goethe sabernos que para el joven es necesaria ya la educación sentimental: en *El Emilio* Rousseau nos había dado su aproximación a esta pedagogía donde el joven se inicia en las tareas y deberes que deberá afrontar ante un mundo que no es ya un orden revelado sino algo a hacer; práctica frente a lo indeterminado: la altivez, el orgullo, la grandeza de alma, la pureza, son las armas con las cuales podrá responder a las agresiones de la hipocresía, la envidia, el cinismo del mundo adulto, de aquello que ya está establecido y se quiere inmodificable. De ahí la sensación de dar un paso en el vacío: se sale al camino para encontrarse a sí mismo. Se abandona el hogar para que al observarlo con la perspectiva necesaria la verdadera nostalgia nos haga comprender que la morada no es un accidente físico, sino una construcción ideal donde habitarán para siempre nuestros sueños y nuestros reclamos, la palabra rescatada.

Esta preparación implica entonces varias tareas, de las cuales la principal radica en hacerse a una tradición propia. El joven sabe que no tiene a nadie, ni a nada debe responder como no sea a esas exigencias que brotan de su alma: él es el huerto, él es el horizonte. Alejado de la familia su origen comienza en sí mismo: de ahí el hecho de que nociones como patria, frontera, contemporáneos le sean ajenas y extrañas. Sus únicos contemporáneos son aquellos que pueden hablar a su alma: Hölderlin nos habla entonces de una Grecia que si bien jamás vio físicamente, sí logró rehacer en la ima-

ginación hasta darnos a todos, huérfanos de patria real, un sentido de lugar en el tiempo, un linaje que como referencia de la cultura nos eleva por encima de las patrias de circunstancia y darnos así un significado de libertad y una ética. Es la razón de la claridad que Goethe impone luego de ser deslumbrado por el sol mediterráneo. Frente a la deprimente Alemania de entonces, pantanos, miseria, crueldad, niebla, la luz se convierte en una exigencia que irá de la mano de ese sueño de claridad, a modificar radicalmente el mismo sentido de aquel espacio físico.

Desde esa lejanía adquiere su verdadera dimensión la tarea que falta por cumplir. El rito de iniciación en los valores del orgullo y la altivez acrisolan en el alma la conciencia insobornable de la tarea a cumplir: ya no habrá fatiga ni desvanecimiento y la contradicción será un arma permanente de purificación contra la tentación de los reconocimientos. Quien llegue a identificarse como compañía deberá responder así a esta aura de verdad y de apartamiento, en la cual la búsqueda de la felicidad es la brújula que vibra merced a la afirmación de la alegría. Se es alegre porque al desvelar lo innominado se accede de este modo a las visiones esenciales de la vida que llaman a la plenitud redentora. Aquí rumorea ya en la noche estival la rama amiga de la ceiba, aquí en el mediodía de la verdad abierta como una herida gozosa, zumban las abejas del conocimiento: la condición de joven ha vencido la fatalidad de las cronologías. Se es eternamente joven porque cada mañana se buscará esa verdad lacerante. Y porque en esta búsqueda, quizás no habrá compañía, recompensa distinta a la de la lágrima íntima que certifica que el camino no ha cesado.

No hay límite que no toque ni agreda: Dios, la carne, la sabiduría, el lenguaje. “Qué suprema armonía la de la carne juvenil y el sol de la mañana”. Desnudo, el sol, el aire alto y diáfano, el agua lo llevan a comprobar que somos “una sensibilidad que se afina”. De ahí la necesidad estoica de la castidad: el ojo que contempla bajo la fuerza seminal a la hembra que retoza, a las muchachas que, impúdicas, dejan que la mañana complete sus cuerpos lozanos:

ahí está la sensualidad, en ese límite donde la carne florece como comprobación donisiaca de músculos y venas: el tacto y el olfato recobrados en lo imaginario, en la afirmación goetheana de que toda moral es sensual.

“¡Quieto aquí corazón! Esta boca nos devora y nos devora estos corazones ansiosos”. El *Viaje a pie*, es así como en Rousseau la idea de que el paseante es ante todo un creador de circunstancias: de ahí que la palabra brote de la viscera como una repulsa contenida que se desborda bajo la frescura recuperada de las cosas del mundo en latencia: la palabra es trasunto del estar en la vida siendo, y no como pieza de engranaje de una gramática abstracta.

En sus libretas juveniles ya había expresado el deseo de que el hombre fuera el huerto de pudrición de todas las ideas. Pero *Pensamientos de un viejo* (1916) es ya esa expectativa y esa temprana certeza que deslumbra: ejercicio donde se comprueba cuán hondo ha calado en su corazón adolescente aquello que al definirlo tempranamente va, por lo tanto, a señalarle un camino interior: camino que es ahondamiento hacia aquellas nociones esenciales que conlleva toda pregunta propia al extravío y a la perplejidad: “En el universo, sólo en el hombre se encuentra la irregularidad y la tristeza de estar perdido, de la contradicción de sus múltiples deseos”.

El camino se hace así noción fija: salimos de él y vamos hacia el hambre y el desamparo como señala Rimbaud —primera paradoja— pero tenemos que salir para poder ver el otro lado de la pregunta: aquél que viene después de describir un crepúsculo, de mirar los ojos húmedos de una muchacha, de comprobar que efectivamente el filosofar —y no la filosofía— está en describir lo que murmura la hoja, el torrente, el pájaro y la máscara de nuestros semejantes: “Amar y abandonar el camino ha sido toda nuestra vida. Pero siempre hemos vuelto. Cada dos años pedimos perdón a Dios y a los prejuicios”. Dios, es decir, la suprema energía que sólo se vislumbra en los momentos de plenitud, o sea, aquellos donde la certidumbre como ese sol de la mañana, como las caderas de las mujeres nos embriaga hasta hacernos delirar.

El conocer es así embriaguez y exaltación y de ahí el viaje donde el regresar no significa devolverse—de ahí la necesidad del prejuicio como un límite que es necesario sobrepasar—, sino aceptar lo embriagante que hay en lo que “falta por conocer”, en esa tentación de lo que aún no tiene nombre ni figura: por eso el odio a las ideas generales, a un país dominado por este tipo de ideas. Leguleyos, académicos, burócratas ¿cuándo estuvieron acá o cerca de estos aromas primordiales? Códigos, formas que impiden ese pensarse andando en el íntimo diálogo que nos acerca a Sócrates, a Diógenes Laercio, a Spinoza, a Anaximandro, etc., o sea a la única y valedera tradición.

La ética, bien se ha dicho, no va de la ignorancia hacia el conocimiento, sino de éste hacia la tarea de realizar aquello que como exigencia está implícito en el conocimiento. El joven González es presa de esa desventura: ha caído en las aguas sin fondo de Schopenhauer, pero antes lo ha hecho en la determinación ética de Spinoza, de Maimónides, de Isidoro de Sevilla: el conocimiento que está antes de los sistemas, de las categorías abstractas y en la ola, ya espuma del Nietzsche donisíaco que lo lleva a buscar la palabra que arde y no la palabra que encubre o seduce. La palabra que está ardiendo bien lo sabemos aparta en soledad.

Tanto *Pensamientos de un viejo* su temprano libro, como *Viaje a pie* (1929) constituyen una insólita educación sentimental: ser viejo es ya desmitificar no sólo la fatalidad de las cronologías, sino aquello que es aún propio de nuestra cultura: el terror a madurar, a estar solo asumiéndose: “Es una gran aristocracia hacer de nuestro espíritu el huerto de todas las corrupciones espirituales...” De este modo no pueden existir antecedentes —¿de dónde vino su precoz madurez? ¿No seguimos aún en la barbarie?— y cultivar el espíritu no es institucionalizar una “verdad”, sino hacerle una llaga a ese espíritu: “los hombres vulgares, y vulgares son casi todos los hombres, no saben guardar las distancias”. La idea de vulgaridad, parte definitiva en el diagnóstico social de nuestro tiempo, se expresa en aquello que como espectáculo exterior rodea al espíritu que ha

sabido hacerse solitario: gazmoñería, patrioterismo, filisteísmo, etc.

“Qué diferencia entre estos sabios alemanes y el tipo griego. Éste era el hombre que se había liberado de las pasiones, el que había dejado atrás lo fenoménico y vivía una vida sustancial, fuera del tiempo como los dioses. El sabio alemán, el sabio de esta civilización de cocina que tenemos desde la Revolución Francesa, es un devorador de hechos, es un almacén de datos, es una cartera de apuntes, es unos anteojos, detrás de los cuales está una fisiología enferma”. Se establece aquí la diferencia entre el filosofar de los herr profesores: la verdad buscada en el extravío, en el límite de un prejuicio reconocido y la verdad momificada: así como el alma se prepara para la alegría por medio del dolor, así mismo para poder gustar los sutiles contenidos de la vida solitaria es preciso pasar un largo noviciado de tristeza... “Noviciado, riesgo que los herr Profesores cuidadosamente disfrazarán detrás de una erudición vacía.

“Qué triste todo lo que tiene un significado, una manera”. Porque los códigos establecidos, las clasificaciones académicas rehuyen precisamente los márgenes del ser: las premisas que hay en toda existencia que se indaga contradictoriamente, yendo hacia un espacio propio. El código fosilizado justifica el poder, lo perpetúa. Lo importante en estos dos libros de adolescencia es que indican ya una temprana voluntad de irreverencia en el sentido de rehuir los términos de un ridículo humanismo presentado como cultura nacional —monseñor Carrasquilla, López de Mesa, etc.—, así como las etiquetas fáciles —“filosofía latinoamericana”— donde se rehuye, repito, lo esencial: la verdadera búsqueda del origen, la palabra encendida que acerca a la imagen primordial: el deseo que sigue siendo deseo, la pasión como ejercicio irreductible de la sangre, un espacio propio —su límite donde encuentren hogar las preguntas incesantemente renovadas, los márgenes incesantemente ensanchados.

¿Existe acaso un lenguaje específico de los “filósofos”? Siguiendo a Montaigne hay que aclarar que ese espacio somos nosotros mismos: *La pire place que nos puissions prende, c'est en nous...* ¿Definir un “hombre latinoamericano” por la cantidad de aditamen-

tos “raciales” que le acompañan o hacerlo simplemente como otro hombre más que se indaga desde su conciencia? Buscar el Origen es alejarse de aquello que supuestamente es origen: geografía o nación, identidad étnica, ya que, al reconocerse simplemente como ser lo que se busca es la fuente originaria donde todos los hombres se reconocen: aquella perpetua infancia de la humanidad donde Nietzsche encuentra de nuevo —siguiendo a Hölderlin— la presencia de lo trágico, las razones inmortales de Dionisios, la risa, el olvido, la medida del dolor.

¿Cómo expresar esta educación con las palabras de los filósofos de oficio? Despojarse de esas palabras huecas, de esas fatalidades geográficas es entonces aceptar ya lo que es propio al pensamiento soberano: no sólo el exilio —como un hecho interior— si no la contradicción, o sea el infierno propio en un lenguaje que aspira a recuperar la verdadera experiencia de los hombres, esa larga tradición de caídas, negaciones, miserias, pero también afirmaciones en la fiesta, en la risa, en aquello que se anuncia como símbolo en el cuerpo fragante de las muchachas.

¿Inconexo? ¿Incoherente? Coherente ha sido el discurso de la ciencia, de lo político justificando el genocidio, coherente es el lenguaje de los filósofos de cátedra huyendo de aquello que comporta como riesgo la posibilidad de un discurso liberado. Coherente es el discurso del país oficial viviendo de espaldas a la diaria masacre, al crimen abstracto, a la degradación de lo íntimo: ¿qué diríamos entonces de algo tan inconexo, tan incoherente e impuro como el *Tractatus logicus philosophicus*? ¿Dónde tendríamos que dejar entonces las notas de Alain, los balbuceos de Ciorán?

La soberbia del joven atesora principios intangibles de vida, secretas normas de conducta, capacidad ilimitada de soledad entendida como un margen que nunca cesa en su afirmación —por eso su pensamiento no cabe en ninguna forma académica— loca y desahogada de la belleza: el hecho de que no esté representado en las antologías de filosofía, por ejemplo, nos demuestra no que fuera ajeno a la reflexión, a la exigencia del pensamiento, sino

que permaneció alejado de los filósofos a sueldo; ajeno al fetiche empolvado de las nuevas escolásticas, a esa comodidad pedagógica de reducir la filosofía al aséptico lenguaje de la información.

De ahí el hecho de que nada es cómodo en su pensamiento y por el contrario supo disponer las cosas de tal manera que ni siquiera en ausencia pudieran tocarlo los helados reconocimientos oficiales. En esto fue fiel hasta el final a los extravíos del conocimiento liberado, ese riesgo que tan tempranamente logró alejarlo de la eterna zarzuela de la cultura oficial.

En un hombre contradictorio —o que llega a ser él mismo todas las contradicciones— como Fernando González, lo que llamaríamos de manera simplista su discurso —la necesidad del lugar común, siempre— llega a ser tan vasto tal como puede ser vasta la geografía de una gran pasión. Pero la medida de la pasión está dada en su intensidad por la intensidad misma del conocimiento. Y el conocer aquello que suele olvidar la inmaculada legión de los catedráticos supone un obstáculo: no es “el haber leído a Heidegger” y repetirlo como un perico hasta reducirlo a una vacía información académica, sino el llegar a descubrir que en los enunciados heideggerianos, está implícito aquello que nos lleva a descubrir bajo nuestro propio manto de estrellas, bajo nuestro propio bosque y claro, bajo la fatalidad del nativo lenguaje, aquello que es presencia y ausencia, ser o el ser siendo, etc.

O sea el llegar a las mismas comprobaciones, no ya con las asépticas palabras de los filósofos de oficio, de la filosofía de academia, sino con las palabras que están en la vida misma que ya es un enunciado. Actitud de desvelo que suele confundir a quienes creen aún que la filosofía no es un desgarramiento, sino una abstracta información.

Las hablas de Fernando González se superponen y hasta podríamos decir que establecen secretas jerarquías de sus momentos, de los índices de sus pensamientos: pero sabemos entonces que aquel lector que es capaz de enfrentar este reto, esta vorágine —la vida no tiene pausas— apenas está naciendo, ya que, la lectura está

hoy dictada por el prejuicio o por esa forma suprema de extrema ceguera que es el falso amor que quiere, no abrirse al fulgor de la verdad que nos propone esta vertiginosa lectura, sino tratar de hacernos creer que ese discurso es uno y no varios; y por lo tanto es parte del prejuicio que quiere asimilarlo para sí, negando las posibilidades de liberación que supone esta vorágine donde nos desprendemos de nuestro viejo pellejo.

Presos como estamos en un falso tiempo histórico es el prejuicio y no la voluntad de claridad lo que nos ahoga. Dejar el prejuicio sería aceptar aquellos riesgos que esas hablas nos proponen no como magisterio —“yo no creo discípulos, yo creo solitarios”—, sino como la posibilidad de adentrarnos en un espacio vital que nos propone para su lectura otra lectura, otro ánimo, otro vivir, tarea ética que por desgracia el lector ha olvidado. O que apacigua, repito, tratando de amansar sus aguas bravías, eliminando sus contradicciones, reduciéndolo a un edulcorado magisterio donde la urbanidad niega la caída, la imprecación del solitario que se niega a ser destino, mármol conmemorativo.

Por eso es necesaria la visión que sólo la mirada nueva y responsable puede dar, o sea aquella que nace no del prejuicio, de la intolerancia o el falso amor, sino de la afinidad encontrada súbitamente en el sentido aquel que Deleuze concede a toda escritura verdadera: el ser una carta de amor. Para poder descubrir así la esplendorosa palabra anhelada, aquella que concede dimensión a la pasión de ser, a la duda como el horizonte sostenido de la eterna pregunta: aquella que es expresión de una virtud hace tiempo en desuso, la pasión moral.

Lo importante, aún cuando parezca paradójico, reside en la manera en que esta actitud, rigurosamente debe poner en claro la estructura académica de González —aquello por cuya supuesta ausencia algunos le niegan el calificativo de filósofo— ontología, lógica, etc. Estructura que el habla de González en el vivir siendo, difumina bajo la fuerza avasallante de su lenguaje otro, bajo la intensidad de su imprecación, de los límites que crea haciendo

que la palabra nativa —el ignorado eco de nuestra genealogía— sea trasunto de una experiencia particular de vida sí, pero a la vez logrando que en ella habite aquel universal que es noción de agonía, de la vida como un contenido, noción de presencia y ausencia, constatados sin embargo bajo las sombras del árbol familiar, de las aguas nativas.

El saber adquirido debe enfrentar el obstáculo —la historia, la geografía, el amor: esos límites ineludibles— para alcanzar la dimensión del conocer que llega. Y que al llegarnos nos deja en la tierra de nadie, en esa ilimitada pradera de lo que debe ser alcanzado, quizás como certeza, quizás como imagen postrera y en la cual el *fata morgana* de la felicidad oscila como imágenes borrosas que la mañana luminosa ofrece al diario desconsuelo. Aquí reside el porte singular: la tarea —nos recuerda de González— debe enfrentarse asumiendo aquello que aparece como obstáculo a vencer —de ahí la necesidad de conocer a fondo el saber construido— para poder dar significado a una ruptura. Y al penetrar en ella recordar aquello que dice Blanchot: “El conocimiento quiere entregarse a todas las posibilidades, para superar cada una de ellas, pero Nietzsche no se limita a conocer, tiene que convertirse en eso de que habla”.

Con lo cual la vorágine del pensamiento, el vértigo del instante asumido alcanzan su verdadera dimensión, son la parábola donde nos acercamos a lo humano recuperando el espacio sagrado. Esa parábola en la que el rigor, es pues la manera de enfrentar la dispersión vacía, la gratuidad, la bonhomía —el falso caer— para ser aquello que el habla liberada nos propone.

Hacerse filósofo es hacerse en el contemplar; único camino que desde la perplejidad nos conduce hacia el permanente deseo de claridad. De este modo la inteligencia no se esteriliza al escoger falsos caminos: el espejismo de la llamada vida política, el espejismo del reconocimiento oficial, el espejismo de confundir la afinidad —que sólo se da como compañía de camino— con la complacencia familiar o la fúnebre comprensión oficial. El camino nos ha hecho en soledad y quien se acerca en soledad es parte de

la luz de esas verdades cotidianas donde se aloja lo que ya está revestido del aura de lo humano. El joven Fernando González ha escogido en esa soledad su compañía: Anaximandro y Lucrecio, Pascal y Montaigne, Spinoza y Diógenes Laercio, San Isidoro de Sevilla y Maimónides.

Ellos hablan en la interioridad recuperada, en la interioridad convertida ya en morada de lo sagrado. Y es donde esta perspectiva de la única tradición posible para un joven filósofo, recuperada —“Yo no imito a los antiguos, busco lo que ellos buscaban”— desde la mirada sobre el mundo, que la historia adquiere entonces un significado válido, ya que, la ira no es histeria retórica, sino indignación ante el expolio de la verdad, ya que, la crítica a lo engañoso no es un ejercicio de estilo, sino realmente la expresión de un contenido de vida. La palabra responde así a una lacerante búsqueda donde el escribir se convierte en el supremo esfuerzo ético. La filosofía es un camino de des-hacimientos y no la cómoda receta al uso de profesores sin imaginación, de catedráticos y académicos, repitémoslo, dueños de una sabiduría hueca en los cuales la palabra —Tránsito hacia la luz— estuvo a punto de morir.

“El filósofo —nos recuerda Doña María Zambrano— es aquel que habiendo conseguido detener el sol como Josué, sabiendo ya que el sol no se detiene, quiere adelantarse a su curso. Y así, si no logra pararlo, logra lo que es decisivo para él: estar “allí” cuando él llegue”. Y en ese tránsito de caídas y sorpresas, de tentaciones y hallazgos donde decide ser un dios rescatando, de este modo, el fuego de lo sagrado que había perecido en medio de la vulgaridad, buscará para los demás mortales ese mismo derecho a lo sagrado. Ahí estará por fin el hontanar: de ahí saldrá el lugar sagrado; ya que, éste, venimos a reconocerlo, es el origen del cual se ha partido para buscar la razón de la vida, la risa de las muchachas, el desconocido escorzo de la belleza.

Para estar entre los hombres se hace necesario haber estado lejos de los hombres, para estar en otra parte es necesario haber estado lejos para, al regreso, certificar así los linderos de la verdadera y

única morada: el paraíso ya está en el lugar nativo, entre los árboles amados, entre los aromas que embalsamaron los pulmones de la juventud, cerca a las aguas nutricias que son imagen y memoria de las antiguas sentencias donde se nos recuerda que estar vivos es estar solos para que, de este modo, las palabras siempre estén en el comienzo y el texto que certifique el tránsito en la vida sea no una obra, sino una epifanía. En frente queda la tarea de dilucidar aquello que el mundo entraña como acontecimiento y como suceso, las implacables cargas que conlleva el hecho histórico, o sea, la conducta, el lenguaje de los contemporáneos. La palabra, como dice Osseas, que no es la palabra falsa que seduce porque carece del dolor propio de toda certidumbre. Ni es la palabra del falso profeta que carece de dudas y tropiezos.

El mundo así se constituye en una ardua tarea moral, el lenguaje pasa a ser una brega constante por la claridad, de la cual brota la innombrada esperanza de los hombres que discurren al margen de la historia y a los cuales la palabra liberada les brinda un espacio de vida. Porque la vida y no nociones abstractas como la Filosofía o la Literatura con mayúsculas, es la premisa de la cual parte esta tarea: “¡Bienvenida oh vida! Por vigésima vez salgo a buscar la experiencia de la realidad...”

El joven tiene los ojos traspasados de claridad, de su corazón brotan todas las palabras de la magnanimidad, el implacable celo moral de los ángeles. Desmontar las falsas apariencias que la mentira ha levantado delante de los ojos supone un vértigo ante el vacío: por eso la crítica es ante todo crítica de sí mismo. Por eso la crítica del mundo establecido es a la vez la exaltación de aquello que la palabra falsa desconoció, la risa de los jovenzuelos, el canto irrefrenable de lo doniciaco: o sea alegría sin jerarquía que es plenitud.

Provisto de estas armas, instalado en el fresco albor de la vida el joven se ha hecho filósofo desde la vida y con la vida y esto es lo que lo hará insobornable y radical, apasionado y magnánimo, contradictorio y humano en la piedad. Dos libros como *Pensa-*

miento de un viejo y *Viaje a pie* señalan en la cultura colombiana un proceso personal que ahondará con los años el territorio de las pesquisas acerca del ser, responderá con el arma del sarcasmo a las procacidades políticas de un país provinciano hasta lo indecible, para indicarnos hoy más que nunca una tarea de despojamiento interior, de firme responsabilidad ética ante el escarceo de nuestra inefable “República de las letras”. Palabra viva que nos rescata en el hecho puro de la vida que no admite rótulos, ni definiciones y por eso, cuando lo demás se ha cerrado melancólicamente, él sigue abierto hacia los imperativos de la luz.

Revista *Unal*, 1998.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

HACIA UN NUEVO INTELLECTUAL COLOMBIANO

La reunión sobre Sarajevo del llamado Parlamento Europeo de Intelectuales puso de presente, ante lo que en ese momento era un hecho de escandalosa violencia contra la población civil, que la actitud de éstos estaba dividida, Derrida y Bordieu finalmente escurrieron el bulto y como siempre fue la figura solitaria de Juan Goytisolo quien mantuvo presente la imagen del escritor presto a denunciar cualquier injusticia. Un libro de J. Jacobi ha descrito con certeza la desaparición del intelectual norteamericano. ¿Son culpables de esta renuncia a una responsabilidad intelectual los medios de comunicación? De hecho el llamado periodismo de reflexión ha desaparecido casi por completo y de hecho los pulpos editoriales cretinizan cada vez más el gusto de los lectores.

De hecho, igualmente, la suplantación de la realidad por la versión amañada que de ella dan los medios de comunicación ha conducido a que los productos que esa industria premia, mercantiliza, respondan a los enunciados de una suplantación, a través de la cual, lo que se da naturalmente es una abdicación de la responsabilidad ante lo que se escribe. Convertida, como recuerda Baudrillard en una fábrica de *remakes*, la literatura, el cine, el arte, caen dolorosamente en lo *dejá vú*. Lo ya visto tiene la ventaja de no llevar al peligro del desvarío, ya que, la inteligencia crítica es suplantada

por la vigencia de lo impecable, lo brillante tal como sucedió en España con el fenómeno *ligh* de la última década.

Dentro de los términos del llamado neoliberalismo y dentro de una nueva ideología del progreso la cultura pierde, tal como señaló Daniel Bell su horizonte crítico, y el funcionario inculto suplanta al pensador. ¿No consiste la finalidad del *kitsch* en hacer creer que cualquier cretino es igual al creador? ¿Qué es más importante Madonna que Beethoven? El escritor debe responder a las exigencias del mercado y por lo tanto, a las de un editor que ha dejado de ser un Gallimard, un Feltrinelli, para convertirse en un gestor de *marketing*. Por lo tanto la espera, el silencio en el cual se cuaja una escritura —esos vacíos dolorosos— desaparecen y semestralmente el escritor ha de dar lo primero que se le ocurra. De este modo la responsabilidad del escritor va desapareciendo y lo que queda, finalmente, es un patético personaje sólo atento en cada entrevista a hablar de su próximo libro, de sus inquietudes gastronómicas, etc.

La cátedra universitaria, antiguo foco de pensamiento, muere en manos de hacedores de monografías para sumar puntajes en el escalafón, la pasión de verdad se disimula y muere en esas falsas ciencias universitarias donde la ausencia de verdaderos contenidos deviene en una fraseología insulsa. Pero ¿por qué hablar del intelectual y su papel crítico en un país donde los grupos de extrema izquierda y extrema derecha, curiosamente, tuvieron como misión principal desacreditar la presencia del intelectual caricaturizándolo, mostrándolo como un enemigo de “las masas populares”?

¿Qué distancia establecer entre un Gaitán Durán comprometido con los hechos políticos del país y a la vez divulgador de un pensamiento contemporáneo y uno de esos hacedores de supuestas monografías antropológicas? Del *engagee* de los años sesenta al escritor de los años 70-80 uniformado en la ortodoxia de la línea “Casa de las Américas” se produce —a esto hay que agregar la aplastante imposición del modelo *Boom*— el hecho de que bajo la supuesta tarea de “buscar raíces de identidad” se olvidó por

decreto la cultura universal y de este modo, mientras un mediocre escritor como Galeano se convertía en paradigma por ese prurito de identidad se prohibía a Shekasppeare, a Dostoevski, a Bellow, a Ciorán, etc.

Curiosamente el folclor latinoamericano, el sandinismo, suplantaron el estudio de la verdadera historia nacional y una difusa idea de “latinoamericanismo” hizo olvidar en Colombia a los verdaderos nombres que jalaron en nuestra historia un proceso de civilidad. “No existe la Historia Nacional —aún el muro de Berlín estaba intacto— sino la historia de la lucha de clases”. Por lo tanto idealizar la guerrilla y desconocer el proceso delincencial de ésta fue no sólo cerrar los ojos ante la realidad y renunciar a la capacidad moral para enfrentar el aventurerismo de esos jefes políticos, sino mostrar incapacidad intelectual para darse cuenta de lo que ese maniqueísmo negaba: la profunda diversidad de nuestra sociedad, negros, indios, *gays*, mujeres libres y no etnias en abstracto, palabras y lenguajes autónomos y no gentes en abstracto para colocar como piezas de estrategias sanguinarias tal como vemos hoy.

¿No hay ya una generación entera de teatreros, narradores, poetas quemados por este mecanismo político donde el creador se alejó de la cultura crítica y fue convertido en un simple estafeta de ese maniqueísmo? Una cosa es la entereza de Naipaul, de Dereck Walcott, de un Tahar Ben Jalloun construyendo un lenguaje emancipado desde el Caribe y el Magreb, adentrándose en el alma profunda de sus pueblos, analizando los efectos íntimos del sometimiento pero poniendo de presente la lírica que brota de los verdaderos sueños de los pobres, y, otra esa mezcla de Nueva Trova cubana y folclor simplista en que terminó agotándose en un infantilismo toda una generación de escritores colombianos.

Porque el conformismo no se da sólo acomodándose al sistema, “colocándose” y con ello dando muestras de una desvergonzada incapacidad para hacer pública una crisis de ideas, lo cual bastante nos hubiera ayudado a salir del embrollo actual, sino, también, como en los ortodoxos de esa izquierda, negándose a tener una

actitud crítica frente a quienes finalmente cayeron en la irracionalidad de la lucha armada por la lucha armada y por eso ahora, de algún modo, son cómplices de las atrocidades de esas cuadrillas de alucinantes criminales.

Este infantilismo rehuye curiosamente la historia y lo que ésta comporta para irse a vivir en una Latinoamérica supuestamente idílica, pre-colombina, sin extranjeros y un realismo mágico al uso se convierte en arquetipo para las grandes clases medias norteamericanas y europeas necesitadas de un nuevo exotismo. De este modo se desconocen los grandes conflictos urbanos, las nuevas territorialidades, las nuevas formas de rebeldía, o sea, las nuevas palabras, las nuevas formas del relato. Muertas las grandes utopías políticas, ¿hacia dónde nos dirigimos, hacía un nihilismo —que sería lo más fácil— hacia un esoterismo barato para rehuir el vacío que nos inunda o qué discurso de la esperanza debemos ardua y dolorosamente construir? ¿De qué manera podrá acercarse la palabra al dolor de los humillados diariamente?

La verdadera responsabilidad que es moral nace de aceptar estas encrucijadas, estos desgarramientos, de asumir la soledad, ya que, es desde ésta desde donde las cosas y los hechos adquieren su verdadera dimensión, su dolorosa nitidez. Si lo político como tratado de relación entre los seres humanos de una sociedad ha perdido su connotación, si los derechos humanos han sido utilizados para su beneficio por grupos beligerantes, desconociendo los derechos auténticos de la población civil, ¿cuál debe ser la responsabilidad del intelectual, seguir “bovinamente” produciendo novelitas, poemitas, textos fáciles de cuenteros o por el otro lado ese saber inocuo de parodias académicas de Derrida, Lyotard, monografías estériles que nada tienen que ver con el compromiso presente de un pensamiento universal que dé dimensión ética a lo que ya no son actos de cultura, sino muestra permanente de feroz barbarie?

Porque la filosofía que no es crítica de lo vigente, como recuerda Adorno, finalmente es cómplice de un estado de cosas. “Si el salvaje —recuerda Claudio Magris— es aquel que vive bajo el

imperio ciego y rudo de la naturaleza y los sentidos, el bárbaro es el hombre (falsamente) civilizado que ha reprimido y tronchado su propia integridad afectiva y es “esclavo de su propio esclavo”, de la cultura que él mismo se ha forjado”. Una inteligencia mecánica avergonzada del sentimiento, una inteligencia que no tiene como fin la bondad tal como se pregunta José Antonio Marina, ¿a dónde más podría conducirnos sino a más crímenes, a más atropellos?

Encontrar el espacio de los imaginarios consistiría en acercarse al palpito del perseguido por la violencia abstracta, reconocer el apellido del que huye haciendo posible antes que la venganza un flujo de palabras en libertad. Porque esta generosidad nos indicaría el camino de la ética que no es otro que, con la debida grandeza de alma, volver a vivir en la exigencia de virtudes olvidadas como la piedad, el amor tal como lo exigía Marcilio Ficino a la entrada de su academia florentina. O sea la pasión del conocimiento fiscalizado por una razón crítica que no separe la reivindicación de la vida de la reivindicación permanente de la libertad.

Porque, aplicando a nuestro caso lo que dice un personaje de Zinoviev: “La denuncia, la traición, el engaño y la falsedad, por ejemplo, no engendran problemas que merezcan la transcripción al terreno artístico en una sociedad en la que la moralidad no funciona como un mecanismo social significativo. El arte con mayúsculas es la creación, de una civilización moral, así como uno de sus medios de existencia. Es esa la razón por la que ni tenemos ni podemos tener ningún gran arte espiritual. Podemos obligar a todo el país a bailar danzas locales, lanzarnos al patinaje artístico o cantar en un coro. Pero no permitiremos que existan grandes escritores como Dostoievsky o Tolstoi”.

Magazín Dominical. El Espectador, 1985.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

HA MUERTO DON LEONARDO SCIASCIA

Pocos escritores como don Leonardo Sciascia pueden mostrar a la hora de su muerte un balance tan satisfactorio desde todo punto de vista; el humano, porque fue ante todo un hombre que vivió la responsabilidad civil de defender al ciudadano de los atropellos de una sociedad consumista, de una sociedad como su Sicilia natal aherrrojada por el oscuro y tenebroso atavismo de la mafia. Y en ello su tarea llegó a extremos de valor impredecibles.

Y frente a la trampa de la ideología política, si un día estuvo cerca del Partido Comunista italiano bien pronto se alejó de éste al conocer sus oscuras manipulaciones, su hipocresía —“Cadáveres exquisitos” bien lo atestiguó—. Fue él quien acuñó el calificativo de “izquierda cretina”, mientras continuaba adentrándose en los meandros de la intolerancia, de la injusticia del poder contra los débiles. Esa pequeña obra maestra que es *Cándido* —retomando a Voltaire— no es la desilusión ante lo que fue una fe política sino la aseveración vital del individualismo recuperado como dimensión ética y como luz hacia un ideal humano.

En esa tarea no tuvo miedo de recurrir a géneros literarios aparentemente desaparecidos como la novela por entregas. Hombre culto, reivindicó desde la fortaleza viva de la región las fuentes imperecederas del pensamiento occidental. *Puertas abiertas* su

excelente novela, planteaba el conflicto de algo que le fue caro: la búsqueda de la justicia frente a las trapisondas de esta misma justicia. El personaje del juez abocado a ser fiel a su ética frente a las presiones veladas de sus superiores es dado por Sciascia mediante una técnica periodística en la cual precisamente se formó.

El archivo de Egipto, Todo modo, El contexto, 1912 + 1 fueron la concreción genial de esta responsabilidad de un escritor contra lo oscuro, lo terrible que hay en todo poder. A Sciascia, es decir a su generosidad, debemos la incorporación a la narrativa contemporánea de ese otro grande don Gesualdo Bufalino, el autor de *Argos el ciego, La perorata del apestado*, etc. Discreto, tuvo hace pocos años una crisis de amigos, de nostalgia frente a ese hecho terrible que es ya no tener con quien hablar. Buena lección la suya.

Vía Pública, 1989.

FERNANDO CRUZ KRONFLY: RAZONES DE LA ESCRITURA

¿Fue realmente Marx quien tuvo la ocurrencia de agregar a los humanos el calificativo de “seres históricos”? Ya sabemos lo que tal calificativo ha supuesto en este siglo, la desmembración de la experiencia humana oscilando entre un ser íntimo —congojas, sueños, nostalgias— y ese ser histórico que en menos de un siglo y en nombre de las más monstruosas abstracciones lo llevó a morir precisamente “en nombre de la historia”, campos de concentración, *gulags*, purgas o sea traiciones, sordideces. El intelectual colocado contra la pared por los totalitarismos ha dejado su vida en infinitad de aciagas circunstancias, vituperado por “subjetivista”, vilipendiado por referirse a una intimidad condenada hoy, cuando esas teorías se han derrumbado mostrando miseria social, el rostro de la frustración, los nombres de los perseguidos, de los condenados por estar de parte de la libertad, nos duele siempre como una herida abierta.

¿Qué llevó a Poulantzas al suicidio? ¿Qué llevó a Áłthusser a la locura del crimen? Callejones sin salida de un pensamiento constreñido por las razones abstractas de la historia y que desconoció las aspiraciones y los contenidos de la vida. Hablo de la libertad como de la razón, sin la cual la vida no existe, ésta carece de sustento. Entre nosotros, salvo el caso de Nieto Arteta este tipo de encrucijadas morales no se han dado y los llamados intelec-

tuales de izquierda se han adaptado simplemente a un catecismo “revolucionario” y en su discurso, fueron desapareciendo sin que hayamos tenido noticia alguna de sus dudas, de sus terrores, de sus desolaciones. O de las conclusiones dolorosas que estos procesos históricos dejaron en quienes en un momento determinado creyeron que esa concepción de la historia era el símbolo de la esperanza de los oprimidos, de todos los pobres y explotados, ya que, como recordaba Walter Benjamín, “es por aquéllos que no tienen esperanza que nos es dada la esperanza”.

Constatar estas traiciones supone, interiormente, el adentrarse indefinidamente en la desilusión ante la muerte de los ideales y supone igualmente el tener que vivir, de manera más tajante, la inevitable crisis de las palabras. No sólo hubo una “explicación” marxista de los acontecimientos que supuestamente hacen la historia sino también a través de Freud y del psicoanálisis una lectura científica de nuestro subconsciente, o sea del oscuro pozo de nuestras represiones. Todo un “aparato teórico” aplicado buenamente a nuestras huérfanas almas más necesitadas de ternura, que de densas explicaciones abstractas.

La caída del muro de Berlín mostró no sólo la miseria física de las hasta entonces llamadas sociedades socialistas, el semblante aterrado de aquéllos a cuyo nombre supuestamente se había fundamentado un viraje de la historia, sino el rostro de la traición hecha en nombre de esas supuestas leyes inmodificables de la historia tal como argumentó Lucácks cuando se iba a ahorcar a su amigo Imre Nagy. ¿Dónde estarán ahora los huesos de Mandelstam? Inauditas crueldades que entre nosotros ha ilustrado cada movimiento guerrillero, sólo que aquí, además, convertido en agria parodia. Pero ¿ha sido capaz nuestra *intelligentsia* de constatar esos desafueros y denunciarlos, de certificar la degradación de un principio esperanza convertido hoy en mera delincuencia?

Sobre las palabras de la ciencia universitaria ninguna duda ha caído, ninguna reflexión crítica se ha detectado buscando con sinceridad arrojar luces sobre esta situación de violencia que vivi-

mos. Las falsas ciencias universitarias como las llamó Barthes han preferido resguardarse de estos riesgos en una fraseología vacía, en una parodia de posmodernidad. Es lo que Ortega y Gasset han llamado las generaciones desertoras, acomodadas buenamente en lo establecido después de sus días de rebeldía, eludiendo así los terrores íntimos y terminando en una gimnasia de bromas, de chascarrillos. Sólo que, como señala Ortega, estas generaciones desertoras no traicionan impunemente unos ideales y tarde o temprano esa deserción termina por hacerse presente tal como lo ilustra la actual vida pública colombiana.

Porque no sólo es constatar el desencanto, sino el poder establecer desde un pensamiento crítico los términos de la crisis buscando otra lógica en los hechos, teniendo la grandeza de alma de admitir una equivocación, ya que, lo que está de por medio es ni más ni menos que la vida de las gentes, sus derechos a una existencia digna. Negarse a esta mayoría de edad supone el mantenerse en la supuesta seguridad que da lo ya establecido. ¿Qué ha sucedido en el fondo y en la superficie de nuestra novela? ¿Y, en las de nuestra poesía? Y aún más ¿Existe entre nosotros la actitud montaigneana del ensayo? ¿Cómo entonces podemos hablar de teoría del conocimiento? Hay, como ha señalado Naipaul, una relación directa entre regímenes corruptos y el llamado realismo mágico. Seudoescrituras que eluden estos conflictos, la grieta creadora de toda crisis.

Lo admirable en la trayectoria de Fernando Cruz Kronfly es precisamente el haber vivido en este filo de la navaja asumiendo con la debida lucidez el horror que acompaña a una desilusión, pero a la vez buscando con la razón crítica la posibilidad de ir más allá del impase que acompaña al desánimo. Ya esto supone el adentrarse en una interioridad existencial, en una diáspora interior que en nuestro caso, hay que aclararlo, no cabe bajo ninguna de aquellas enfermedades de la cultura europea. ¿Nihilismo? ¿Náusea?

¿De qué unidad del sujeto acaso nos hemos alejado si lo propio de lo nuestro consiste en no haber tenido nunca una unidad, ni siquiera un rostro determinado? Las categorías históricas que

buenamente habíamos aplicado a nuestra realidad a través del marxismo empiezan a mostrar su falacia. El presunto ser interior que el psicoanálisis había intentado clasificar no existe, ya que, los términos de nuestra subjetividad se han borrado, pues corresponden a otro tipo de represiones, a órdenes culturales donde lo atávico domina y los mitos ancestrales merodean produciendo estallidos de irracionalidad impredecible, metáforas de otras soledades tal como lo ponen de presente las canciones populares, la música febril de los burdeles y una violencia permanente en cuya falta de sentido reside paradójicamente su sentido.

¿Hemos ahondado acaso en estas otras geometrías, en estos otros espacios y tiempos sin nombre ni medida? El licor concede, como recuerda Jack London, la lucidez terrible que permite por anticipado saber del fracaso de todo gesto humano. Este limo azaroso de canciones y mitos perdidos, de voces extraviadas lo vislumbró Gombrowicks en los barrios bajos argentinos y lo dimensionó con hiriente lucidez Virgilio Piñera. Dos novelas, *Falleba* y *La ceremonia de la soledad* ahondan en esos pozos profundos, lamosos de la sinrazón que nos ronda continuamente y está al acecho para mantenernos en una permanente zozobra. ¿No habíamos soñado bajo el imperio de la razón llegan a ser occidentales, mirar la historia, el corazón humano bajo leyes fijas?

La quiebra de la relación entre dos seres no sólo implica el rompimiento de una comunicación, sino la evidencia de que en el fondo de nuestras vísceras está aún la bestia que nos llama a sumirnos en el limo inicial. Porque ese fondo tal como vemos en las últimas películas de Ripstein es la permanencia de otros códigos, de sentimentalidades que han escapado a nuestras clasificaciones culturales y por eso se convierten paradójicamente en una propuesta de inicio.

Alguien definió esta tendencia a la agonía como nuestro maníaco depresivo: presencia inesperada de los muertos que se niegan a alejarse y arrojan sobre nosotros la medida de sus culpas cuestionando así todo proyecto. María Zambrano supo ver, como recuer-

da Eduardo Subirats, estas tradiciones que nosotros buenamente hemos llamado populares y por eso preferimos no nombrarlas, una viva tradición del pueblo, viva, como respuesta cultural a la muerte, como respuesta sentimental a la ofensa. Tradiciones que son tan válidas como la tradición cartesiana. ¿Cómo reducir un alma errante a un “ser histórico”? ¿Cómo meter en la camisa de fuerza de un marxismo a ultranza lo que es aún un espacio sin nombre?

La obra de Fernando González parte y se sustenta no sólo en la tradición europea sino en esta tradición: Heráclitos de aldea, Sénecas de parroquia en quienes la palabra se ha preservado viviendo en la verdadera pregunta. Luis Tejada, Armando Solano, Carrasquilla se acercaron a este Pathos donde un modo de ser particular se fundamenta en secretas tradiciones. *Falleba, La ceremonia de la soledad, Las cenizas del libertador*; han puesto de presente estas otras fronteras de la subjetividad, los infiernos particulares que obedecen a abismos sin nombre, a palabras que eluden toda clasificación.

En el itinerario de Fernando Cruz este proceso entre dos formas de lógica, entre dos *rathios* se ha dado como un proceso particular de enfrentamiento entre las categorías de temporalidad de Occidente y la presencia de una memoria que sólo pertenece a ese repudiado sentimiento. Para la ciencia universitaria y la teoría política esto era ya un desacato, pues la sentimentalidad conduce siempre a la poesía, o sea a lo inaprehensible, a lo no mensurable. ¿Cómo incorporar la presencia de la muerte en medio de las teorías del optimismo político? La muerte agrega sentido a la vida al incorporar la medida de la caducidad. Y a este reto agrega entonces el valor del instante, uno de los logros definitivos de la modernidad, no la eternidad sino lo perdurable como recuerdo. No la historia sino la crónica de la cotidianidad reclamando su espacio de certezas.

Como se ve todo esto es ya anti-historia, anti-psiquiatría, ya que, lo importante es conquistar el comienzo de las palabras gracias a la suprema catarsis del olvido. De ahí la sensación de provisoriedad que hay en estos relatos: como si no hubiera una escritura, sino

una pre-escritura, ya que, ésta únicamente aflorará cuando el proceso interior haya destruido una herencia nacional: el retoricismo. Pues hay retóricas nacionales, estilos nacionales disfrazados de vanguardia, que bien utilizados arrojan buenos dividendos como muestra de sutil ingenio criollo. No en vano Fernando está en Becket: ¿dónde sino está señalada la presencia de una purificación? ¿Dónde sino está presente la negación de la mentira impuesta? Y a la vez ese resquicio que permite esperar la otra palabra habitando en su espacio recuperado de silencio.

Hay quienes se olvidan de sí mismos embruteciéndose en un gimnasio, o matan el gusanillo interior recurriendo a los clubs de la buena salud, pero también los hay —Ciorán *dixit*— que se olvidan de sus terrores personales recurriendo a los fárragos de estas retóricas. Porque sin este enfrentamiento consigo mismo desde estas instancias donde nos ha colocado la historia y nos ha ido situando el fondo de las vísceras, no puede haber escritura sino narración, crónica pero no novela. Toda escritura desde Roussel a Gadda nace de una indignancia: la razón crítica conduce dolorosamente a certificar que nada está en su lugar, que los lugares no existen porque lo sagrado fue borrado de la realidad.

A lo largo de los años Fernando en sus ensayos ha insistido en la necesidad de recuperar en el pensamiento y la creación literaria la dimensión de los universales, o sea los conceptos de muerte, de amistad, de libertad como constantes sin cuya perspectiva es imposible pensar en un nuevo orden ético. ¿No es éste el vacío de la narrativa latinoamericana, o, dónde está en un continente católico, el sentido de la culpa, la medida de la expiación y la renuncia que dimensionan el orbe narrativo de Graham Greene, de Francois Mauriac, de Raymond Carver? ¿No es esto lo que establece la enorme diferencia entre un personaje real como el sacerdote de *El poder y la gloria* y los revolucionarios de pandereta de un Carlos Fuentes? ¿No es la dimensión de estos imposibles morales lo que da dimensión trágica a los muchachos de Cesare Pavése?

La ingenuidad de ciertos narradores latinoamericanos consiste

en creer que la modernidad se refiere a audacias formales cuando la modernidad es ante todo y sobre todo el enfrentamiento de la culpa original como señala Baudelaire, la abolición de la fatalidad de la historia y el vacío que ha dejado para siempre en el corazón del ser occidental la muerte de Dios. Y si nos referimos abierta y críticamente a una noción de posmodernidad es porque buscamos una salida a esta encrucijada y porque se busca aquello que Barthes señala en Jean Cayrol: hacer de la novela el espacio de la reconciliación. ¿Qué le queda al escritor después de haber callado ante los crímenes hechos en nombre de la historia? ¿Qué le resta al escritor después de su silencio cómplice ante la irracionalidad disfrazada de progreso?

Porque lo importante no es volver a contar historias, peripecias, sino recuperar la dimensión moral que debe existir —como recuerda Benjamín— en el trasfondo de la condición humana, en el mudo transcurrir de los gestos únicos y definitivos. Lo otro, lo constatamos hoy, no son más que fábulas vacías, juegos artificiales de palabras donde el ingenio distrae a la parroquia. Y no pues la búsqueda de aquello innombrado que después del horror, de la muerte de las utopías políticas debe constituirse en el espacio de la conciliación. La palabra ha recuperado la dimensión crítica del pensamiento y es cavilación otra vez en el umbral que señaló Musil.

En sus planteamientos sobre la posmodernidad Fernando ha mostrado que sin estos cuestionamientos, sin estos tanteos dolorosos es imposible pensar en otra literatura, en otra palabra, en otra filosofía. Si el futuro de esta última consistirá en convertirse en un tratado de las pasiones es entonces necesario haber estado primero en el infierno para saber cuáles son los límites, las razones del corazón, o sea para unir por fin inteligencia y sentimentalidad, inteligencia y bondad como reclama José Antonio Marina.

Si el ensayo como teoría explicaba el mundo, la historia, verificados estos límites, el ensayo se convierte en un intento de diálogo con aquellos que habían constatado ese vacío, la muerte de los significados: Pessoa. Borrar el nombre y acogerse a los heterónimos

para escapar así de la vulgaridad de la biografía y acogerse a la polifonía de los ecos y voces del mundo. “La deconstrucción —señala Cacciari— no significa solamente un abandono radical, sino una relectura, un escuchar lo inaudito, supone redescubrir lo que se daba por descontado. Ese volver a escuchar y vivir es la *pietas*”.

Así pues como no puede darse la idea de espacio sin una experiencia directa de éste, de este mismo modo no puede haber una escritura sin antes haber sabido abandonar lo que éramos como falsa tradición, como falsa herencia. Lo otro, repito, es escribir mensualmente novelas, monografías académicas, informes. El escritor latinoamericano no puede seguirse sustrayendo buenamente a esta responsabilidad de la imaginación crítica.

Universidad del Valle, 1996.

CASTAÑÓN, EL TRADUCTOR

“Traducir sin sinceridad, sin entrega al otro y desapego de sí mismo puede poner en peligro la vida misma del traductor”. Cuando uno recuerda el rostro de Adolfo Castañón, el brillo relampagueante de sus ojos, la ironía que utiliza para rematar ciertas frases abriéndolas a un paréntesis o a unos puntos suspensivos, puede sorprenderse de esta tajante afirmación aparentemente tan ortodoxa y fundamentalista. Pero no, recordemos que apenas hemos empezado la década Montaigne y el rigor de la escritura vuelve a estar de la mano del rigor del pensamiento. Pensar es una permanente oposición al filisteísmo, a la chapucería propia de la llamada vida literaria. Comenzar de corrector de pruebas es ya una muestra de que para abrirse después a la escritura, al vivir entre escritores que en cada congreso de intelectuales repiten lo mismo, entre novelistas que cada seis meses publican el mismo argumento, era necesario fortalecer el alma en esta educación sentimental férrea donde la escritura se mira desde sus peripecias, desde los meandros donde se esconde lo que la deteriora o sustenta desde ráfagas inesperadas de claridad, de extrañas amarguras. Es la vocación rousseliniana de que cada palabra se escribe con sangre y es la vocación de hacerse a las voces universales entendiendo que traducir no es un acto mecánico sino una elección ética donde el esfuerzo de poner

en la lengua propia las metáforas de otras realidades es una ardua tarea que no siempre termina en algo feliz sino en la constatación íntima del fracaso de comunicar lo que es incommunicable. Aquí la traducción tiene que ver con la manera en que una experiencia de la realidad puede ser asimilada como herencia por quien no la ha vivido sino en el deseo, pero quiere hacerla tradición propia, convertirla en herencia.

La desdichada utilización del argot macarra madrileño en una novela como *La hoguera de las vanidades* pone de presente una angustiosa falta de estas metáforas donde viven los llamados universales y una provincianización deplorable por parte de quien tradujo. ¿Cuántas palabras sobreviven o sea cuántas metáforas, cuántos intangibles se nos escapan por empobrecimiento del idioma? “Tener muchos sinónimos es defender la lengua de su congelamiento. ¿Sólo en la raíz se da la dimensión de lo trágico pues sólo allí y no en el neologismo por el neologismo se encuentra la universalidad de una experiencia?”.

La industria del libro —que no la tarea del editor responsable— nos recuerda a cada momento estas catástrofes donde peligra no sólo la vida del traductor sino la vida misma del lector que a través del imaginario personal trata de ensanchar las fronteras de su verdadera patria espiritual, fortalecer cada día una intimidad agredida por lo *light*. De este modo el gran texto traducido se reduce a un simple suceso editorial que no deja huella alguna por desgracia y desaparece sin haber inquietado nuestro espíritu. Aquí, para describir esta situación la estrategia de Castañón se basa en la sutileza con que un gran espía contempla el espectáculo desde dentro, libros y editores. Editores, sí, o sea lo que estábamos eludiendo sin decir de manera directa lo que comporta el hecho de que están los libros en las estanterías de las ferias y de las bibliotecas, están las grandes reuniones de editores internacionales para comprar títulos y hacer traducciones de ocasión mientras el escritor va desapareciendo aceleradamente detrás de este simulacro. Pero también lo está haciendo el antiguo editor, aquél comprometido con una visión del mundo y de la vida, aquél capaz de jugársela por un escritor.

Con guantes de seda, o mejor con la debida cortesía de quien es un hijo de los grandes moralistas, Castañón incursiona en el ámbito del editor, pero a través de descripciones oblicuas, de análisis oblicuos donde aparentemente no está buscando pelea, comprometiéndose en los exabruptos de una denuncia, sino que descubre lo que hay dentro y lo deja flotando en unos puntos suspensivos donde el otro escritor, el cómplice lector tienen que tomar sus propias conclusiones y prepararse para lo peor. ¿Qué debe hacer el escritor ante este creciente desconocimiento de su persona? ¿No es ya el libro en muchas sociedades un simple simulacro cultural? ¿No habría pues que replantear a fondo el significado de éste en el contexto de una sociedad? ¿No es necesario rescatar el valor moral de la lectura?

Uno podría decir que términos como progreso, disimulado como ideología devastadora en los llamados *mass-media*, vuelve a replantearnos el significado de palabras como anacrónico, como retaguardia e incluso como romántico, ya que, lo que está presente aquí es la eterna crisis del individuo ante el presente, ante las huellas imperceptibles de lo que seguimos llamando pasado, o sea ante sí mismo que es el punto definitorio donde no podemos confundir una escritura con un texto comercial y a un escritor con un simple escribidor. El estilo cuidadoso de Castañón certifica no sólo la paciencia por hacerse a las imágenes primordiales en las cuales se define la situación del hombre, en las que se ilustra su tragedia, sino por seguirse haciendo en la moral flaubertiana del escritor. Esto ya le sirve —con la cortesía habitual que lo caracteriza— para recordarle a sus contemporáneos que otras cosas que pasaron por ser lo que Montaigne bautizó como ensayo, no puede ser tal si no está presente esta actitud moral. Y toda moral, repitémoslo, es siempre una manifestación de anacronía, una insatisfacción ante lo contemporáneo.

Si existe una lección en estas brillantes páginas es ésta sin duda alguna. Por eso no hay vaticinio, ni diagnóstico sino simplemente el recorderis de quien con lo que escribe demuestra que el pensa-

miento no se acumula como el capital porque su temporalidad no es fija y sobre el presente nunca deja de actuar, no el pasado, sino la antigüedad rescatada, los paradigmas morales que ella proyecta para iluminar y legislar el confuso presente.

1997.

SOBRE PIGLIA

Cuando mi amigo el crítico español Rafael Conte me pregunta un tanto fastidiado por lo que considera un afán experimentalista de la narrativa latinoamericana, me quedo callado. ¿Experimentalista Piglia? Entonces cuando leo sus reseñas admirativas sobre Camilo José Cela o Miguel Delibes entiendo el problema: no es lo mismo negarse a decir la realidad partiendo de lo establecido ya y canonizado en estos ejemplos por lo que académicamente llamamos un estilo personal, que tratar de establecer las normas, las causas secretas, los extraños márgenes del flujo de la vida buscando, eso sí, una nueva forma de escritura capaz de dar sentido a esos contenidos de vida que se quieren describir.

Aquel estilismo lleva a lo mismo a pesar de que aparentemente se nos esté contando otra historia en cada libro. No hay verdad, pues el estilo congelado se hace realidad congelada. ¿No es éste el drama de muchos escritores que por temor a la búsqueda prefieren quedarse en los términos cómodos de ese estilismo y ahí envejecen prematuramente? O en el mejor de los casos optan por la idea de haber accedido a un temprano “clasicismo” lo que es fácil teniendo a la mano las academias municipales, ciertas universidades, el millón de profesores norteamericanos que viven

—como recuerda irónicamente Gabriel Zaid— de que cada vez haya más escritores en el ámbito latinoamericano.

Hay, sí, otra lectura que es lo que despista a quienes ya no cambiarán de óptica para enfrentar la infinita diversidad de escrituras, de ritmos donde se esconde hoy la palabra que es fe de vida. No es cierto que existan narrativas jóvenes enfrentadas a narrativas viejas, existen, sí, gastadas escrituras frente a nuevas escrituras. ¿Cómo puede dudarse de este acerto después de leer los libros de Ricardo Piglia? Otra cosa es que por motivos de estricto comercio o de *marketing* para utilizar un término más adecuado, se siga manipulando a través de una ideología de lo “latinoamericano” recetas al uso de realismos mágicos, de nuevas versiones de la novela indigenista, de la revolución, etc., y otra que exista desde hace tiempo esta escritura en la que se dimensiona la verdadera soledad del ciudadano, la verdadera soledad de la mujer que vive su desencanto, de los parias urbanos que ya no saben dónde están ni a dónde irán mañana.

Siempre que me sumerjo en el universo narrativo de Piglia, con el cual además comparto como narrador la necesidad de bucear en la forma del relato pues —Sartre *dixit*— toda forma remite a una metafísica, quedo preso en un *spleen* mortal que sólo ciertos vales argentinos me habían dado desde la adolescencia. ¿Qué pasa con el amor que envejece con los cuerpos que sudan? ¿Qué sucede en nuestro interior al comprobar que ni lo cercano tiene parentela con nosotros? ¿Qué pasa con esos afectos que se diluyen en la melancolía indecible del comienzo de la noche? Ya que, esas músicas nos hacen de pronto partícipes de simultaneidades que nunca sospechamos, de vivir en vidas y caminos que alguna remota lectura pudo haber introducido en nuestra sangre. Y el nombre de un café es así el lugar que es y a la vez la inmensa geografía de una ciudad del mundo a que ese nombre alude.

Piglia sabe adentrarse con certeza en la complejidad de estos personajes dominados por aquella melancolía que Onetti rescató y dimensionó en un escenario propio. Y como el Oliveira de Cor-

tázar sabe que la escisión del yo es el adiós al mundo ancestral de los mitos caseros. ¿Cómo leer sino a Roberto Arlt y cómo leer un manuscrito suyo? ¿Dónde la verdad supuesta de una huella de vida y dónde esa palabra que se busca? Ser adultos lleva implícito estas contrariedades, estos agites por entre escalones invisibles que parecen cada vez conducir a lo peor. Por eso es escritura de mañana, porque certifica adioses, esta pérdida triste de territorialidades, este horror *vacui* donde no sabemos ya, si la literatura sigue siendo un consuelo o simplemente un efecto del mercado.

1997.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

RAZÓN DEL PAISAJE

Cuando Edmund Burke pone en circulación la teoría de lo sublime incorpora al acerbo estético una dimensión del ser desconocida hasta entonces, la sentimentalidad. Porque hablar de la estética del sollozo, del arrebato ante la belleza no lo era ya ante la visión de una obra escultórica o pictórica paradigmática de la antigüedad, sino ante la visión de un paisaje, ante la visión de un crepúsculo donde la lentísima y a la vez acelerada muerte de los colores produce en el alma del contemplador una devastadora sensación de desconocida tristeza. El hombre moderno acababa de experimentar la sensación de lo imposible y su respectiva medida de vacío espiritual. Los cuadros de Poussain remiten a esta certidumbre y lo hacen con una discreción absoluta, como llamando a la serenidad de ánimo ante la evidencia de la pérdida de algo que no sabemos definir y que quizás ni en el momento de la muerte lograremos tampoco definir, pero Poussain recurre a los modelos de la antigüedad clásica para no caer al abismo. Friederich, en cambio, certifica este vacío, la soledad del individuo.

Ésta es, como recuerda Argullol, la condición definitoria del hombre romántico. Hemos perdido lo sagrado, nos hemos ido de cabeza sobre el abismo tenebroso abierto por un racionalismo arrogante y de repente en el confín de sombras, en la mañana que va

naciendo entre el celaje perezoso vamos descubriendo una lección de sabiduría incontestable y vigorosa. Con Novalis aprenderemos lo que las entrañas de la tierra esconden para el alma que se pregunta sin cesar en ese lento y agobiante camino de abrojos hacia una verdad que como un fuego fatuo aparece y desaparece enfrente de nuestra inmensa sed de amor, de nuestro incontrolable afán de ser redimidos por el fuego de la belleza.

La visión panorámica del paisaje es un factor fundamental de este cambio de mira en el hombre moderno. Caspar David Friedrich se encaramará en los más altos riscos para descubrir en el confín la prolongación de sus preguntas interiores. No en vano la canción nórdica señala que la flor de la esperanza está siempre detrás de la última colina, con lo cual llegamos a otra definición importante, nadie llega a esa última colina porque siempre habrá otra nueva y otra lejana montaña invitándonos a seguir hacia delante. Claro, el viajero, la sombra tenue que discretamente escoge el rincón de la fonda para acercarse al fuego que arde y escuchar arrobado la conversación de los reyes disfrazados de mendigos, de las viejas cortesanas de Tánger mimetizadas en hábiles cocineras provincianas, de los asaltantes de caminos rumiando en la vejez nuevas aventuras en los cielos de la tarde de verano que acaba de morir sobre el umbral de la puerta. ¿No estoy con esto aproximándome a una definición de Suroeste?

Ya que, así como en regiones donde la niebla y la breña impiden la visión del horizonte y son los reinos de un silencio grave donde la silueta de los chilcos y encenillos, de los sarros es la compañía de lo fantasmal que nos habita, en el Suroeste todo enunciado comienza por la poderosa presencia del paisaje, por la visión panorámica abierta en un ángulo de noventa grados, lo que hace que nuestra desazón existencial aumente considerablemente. Al fin y al cabo el inglés transformó esa geografía en un paisaje, en algo amable, familiar, creó el jardín a la altura de su devoción doméstica tal como lo exigía su filosofía burguesa lejana por lo tanto a la idea de zozobra. Y no es que el paisaje del Suroeste contem-

plado desde la subida a Concordia o desde el pequeño parque de Buenos Aires o Santa Bárbara sea desmesurado, tal como lo son ciertos paisajes norteamericanos, sino que el ojo acostumbrado a una visión unilateral rompe de repente esta visión óptica, ya que, debe acudir al llamado de los lejanos y quietos nevados de Caldas, a los pliegues de la hondonada del Cauca y a ese rumor vasto y misterioso de las selvas chocoanas.

Visión panorámica que incluye en el ojo contemporáneo el *zoom* que nos descubre una quebrada de lánguidas aguas, de absortos ribazos, o sea fragmentos de personas desconocidas detenidas para siempre en un gesto, en mitad de una palabra. Con ello la ansiedad crece pues deseamos llegar hasta esa casa, escuchar esa palabra renunciando al pesado traje de deberes históricos con que una historia adventicia nos revistió un día. Sabemos entonces que algo habla en el aire. Sentado en la orilla del lago de La Oculta mirando la cinta luminosa de los ríos, la luz lejana de Aguadas, las pequeñas luces regadas en las montañas oía el viento y ahora en la noche miraba con más claridad los riscos que se elevaban sobre el lugar. ¿Cuántos indígenas hablaban en aquella música de la noche, cuántos de aquellos esclavos blancos que utilizaron para colonizar aquellas tierras no lloraban allí en esas hondonadas su canción de tristeza, de desvarío?

El licor agregado a esta transparencia deriva rápidamente en una especie de tránsito que puede confundir al visitante. ¿Cómo si no aceptar una realidad en la que la noción habitual del tiempo dada por los relojes y el deber no existen? ¿Cómo si no convivir diariamente en este diálogo con los antiguos? ¿A qué lejanos y apartados pueblos de la Europa Central he sido llevado yo en ciertos altos amaneceres de jardín entre las volutas del alcohol y los recuerdos de Joseph Roth? Hermanarse en toda situación que no hemos vivido pero que nos ha sido dispensada por esta realidad es penetrar en los significados de este Sur y de este Oeste, intercambio de destinos con la Cruz del Sur y las selvas dormidas, con la huella de tantos y tantos viajeros desperdigados por todos los caminos

imaginables e inimaginables y que regresan cuando uno menos lo piensa y están ahí en medio de los patios y en medio de las fiestas.

No es un determinismo en el sentido de que fatalmente el ser humano, o sea este habitante tenga que ser así por mor del paisaje o por castigo de una forma de economía, sino lo contrario, tanto el paisaje como la economía responden perfectamente a las exigencias de esta metafísica común, donde una niña de diez años lleva ya en su almita el terror de las comprobaciones tempranas, esa lucidez que nos aparta de quienes suelen llamarse personas normales. Lo que sucede es que casi siempre los literatos desconocen esta dimensión de las cosas, esta dimensión de los espacios vacíos del paisaje, esta creación del término geografía a través de un rastro de sentimentalidades, de una suma invisible de tristezas no dichas, de renunciaciones que sólo en la claridad de la tarde se hacen presentes para pedir la nueva escritura de una vida personal.

Mirar hoy un paisaje es la mayoría de las veces mirar una propiedad privada, un producto de la ciencia, una reforestación, o sea un paisaje fugaz, consumible porque careció de esta impronta de lo humano marcada por la muerte pero fundamentalmente por nociones como la huida, el imposible regreso, el olvido que son definiciones existenciales íntimamente unidas a la idea de confin, de panorama, de crepúsculo, de alba. Adentrarse en el Suroeste es descubrir estas improntas en la conversación de las gentes, en la mirada de las adolescentes de ojos profundos que han desechado ya toda conformidad y exigirán del amor el más refinado filtro, pues la estética del Suroeste no es otra que aquella que vivieron hasta las eses Rubén Darío y Barba Jacob, Verlaine y Baudelaire a quienes aún sueño con encontrarme en los cafetines más inesperados, insomnes, repitiendo tartamudeantemente sus poemas en las alucinadas bebatas. Modernismo que adorna el decorado de los interiores, la forma de la arquitectura, la disposición de las materas y cuadros en las casas y ese aire leve y pérfido de las mujeres imposibles que pasean por los parques o pasan a caballo dejando en nosotros la amargura de la inconstancia, el amargo trago de lo que nos fue negado.

¿Cómo abrirse a estas lecturas, cómo asomarse al interior de las casas sin parecer un extraño, cómo poder dormir en los hoteles sin que los muertos te asalten con sus expectativas? ¿Cómo quedarse a solas mirando el horizonte de nubes altas y quietas, los cercos de mata-ratones, las vegas de piñones y samanes sin caer repentinamente en el desvarío? A más de uno le ha pasado y por eso es necesaria una guía invisible de viajeros, una guía de perplejos, de asombrados. O sea de aquellos que al cruzar el umbral invisible de esta geografía han sabido dejar atrás su traje de ciudadanos formales, cumplidores de sus deberes. Cualquier teoría de los lugares remite a una necesidad interior de lo que llamamos “disposición”, o sea el estar dispuesto al desprendimiento de la máscara única con que se vivió para aceptar los infinitos rostros que nacen con la tarde que muere, con la sombra que se agranda sobre los parques húmedos de rocío, con las imprecaciones de los ebrios que han perdido la dirección de una casa que nunca tuvieron.

Hablamos entonces de algo que no suele despertar afectos, de la verificación de unos límites, la certeza freudiana de la caducidad y la repetición como certezas invisibles que trastocan los órdenes en los cuales habían respirado nuestro esófago, nuestros pulmones. ¿A esto lo llamamos metafísica? Lo es, admitámoslo, pero aquí no es una abstracción académica sino algo que la piel verifica en estas experiencias cruciales donde nos sentimos conducidos hasta el límite de aquello que llamamos horizonte por una convención lingüística pero que no es más que el comienzo de la desazón final.

Paisaje, geografía invisible, camino, horizonte, nubes, o sea soledades desconocidas, sentido del amor desconocido. El viajero debe acercarse con cautela a esta deslumbrante belleza, a esta invitación a vivir en la estética no agotada del modernismo refugiado aquí entre farallones y quebradas, entre músicas de una melancolía refinada y que exige una vestimenta apropiada, un juego de luces acorde con esta desesperación brotada de la mirada que cada instante comprueba no sólo la fugacidad de todo gesto, de todo intento de creer, sino la medida de la alegría que es catarsis en las

vueltas armónicas del baile. La vida como límite y la geografía como coyuntura de las preguntas esenciales. El Suroeste que es a lo que Memo y Reinaldo nos llevan de su imaginación en camino hasta su imaginación en reflexión viva de acontecer y taberna, de cementerio y cantina, de risa y balbuceo.

Prólogo a *Suroeste*, 1997.

CESAR ANTONIO MOLINA Y GAMONEDA

¿Debemos pensar que la obra en prosa de un poeta es una extensión de sus preocupaciones que no lograron objetivarse en un poema? O ¿son hipótesis para tratar de aclarar algo de la infinita complejidad de la realidad que le ha tocado vivir? O ¿simplemente hay que hablar como en el caso de Eliot, de Áuden, de Bonnefoy, de Cernuda, de géneros diferentes como el ensayo donde buscan indagar abiertamente en otros linderos de la complejidad humana? Paz, Montale, constituyen un buen ejemplo en este sentido de validar estéticamente otro género, incluso el libro de viajes.

Estas consideraciones se hacen pertinentes en el caso del libro de César Antonio Molina, *Sobre la inutilidad de la poesía*. Molina, uno de los mejores poetas de su generación es a la vez un buscador impenitente de nuevas fronteras a través de tanteos en los cuales ha sabido vencer la esterilizante visión de las viejas y nuevas academias de la crítica. En este libro extraordinario hay dos campos claramente delimitados: el del poeta como ciudadano y el de la poesía. El poeta, dimensionando aquello que como escondida grandeza o pública mezquindad se define como sus anécdotas, como el misero montón de secretitos que sin embargo terminan por definir una vida. ¿Rescatada por la grandeza de la poesía?

La vida está siempre entre la miseria del tiempo, frente a las agresiones de la historia, la vida está en el egoísmo y la debilidad moral de un ser humano a quien sin embargo termina por definir en la memoria de los otros la vigencia inesperada de un verso. Cesar Antonio Molina con prosa certera sabe describir estos periplos, estas oscuras agonías frente al tedio y la sin-razón, para acentuar así lo que aparece a los ojos como una paradoja: ¿cómo ser poeta en tiempos de penuria?

Pero de esto se trata, de esa oscura e indefinible porfía, en los valores de lo intangible contra la vulgaridad de una ciencia, corrompida, de la política convertida en retórica de poderes en juego. Molina al penetrar en la trayectoria de un poeta sabe realzar el valor del hallazgo, el silencioso acontecer del encuentro con aquello que arduamente se ha buscado a través de tropiezos e incomprensiones, de luchas permanentes con el ángel.

¿Cuál es la metodología de estas búsquedas? Molina —de ahí su condición y quizás su complicidad de poeta— sabe descubrir el significado de estos tanteos por la oscuridad del extravío. Sabe situar en su contexto existencial la medida de un decorado o sea las preguntas que de pronto comienzan a hacer las cosas, los nombres establecidos. Pessoa, Benn, Seferis, Saint John Perse, Ungaretti, poetas en los cuales el trasunto de vida está unido indeleblemente a las precariedades expresivas del poema que al indagar por el origen, por la luz primera busca también la existencia de aquella palabra que sin decirse ya lo dice todo, saltando así por encima de las dolorosas impurezas de la vida.

Porque tratar de enmarcar, no de definir, lo poético que es esfuerzo del alma negada, que es arrojo del espíritu negado, es precisamente tratar de enmarcar aquello que suele pasar por poesía y no lo es. La voluntad de desenmascarar el eufemismo es así la voluntad de asumirse en la conciencia purificadora del dolor, de la agresión —Derek Walcott— a lo esencial, que es a su vez luz negada, negada claridad. “La actual es una civilización en la que deshonramos —dice Robert Graves— los principales emblemas

de la poesía. En la que la serpiente, el león, el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el lebrél a las pistas de apuestas y el bosquecillo sagrado al aserradero. En la que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la tierra y la mujer considerada como personal auxiliar del Estado. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todo menos al poeta poseído por la verdad”.

¿Hacia dónde entonces dirige el poeta la mirada? Ya hay aquí una toma de posiciones respecto a lo adventicio: la mirada del poeta —Saba— va hacia aquello que es vida, hilo de pequeña verdad. “La poesía —dice Croce— es el triunfo de la contemplación”. Saber despojarse de los ripios de la época, negar la falsa contemporaneidad es el camino hacia el buscado extravío. La noche oscura es aquí la decisión de salirse del camino programado de las ideologías de los poderes, hoy, de la maraña de los *mass-media*, de las realidades virtuales donde la palabra se ha falseado bajo la supuesta vivencia de otra modernidad.

Si uno cierra los ojos después de leer estos textos ve a César Moro, a Huidobro y sus mujeres, a Herrera y Reissig, los ve en las calles, en sus gabinetes de trabajo —magistrales descripciones de Montevideo y Lima—alucinados, tropezando en los sinsabores de lo cotidiano pero buscando estas instancias encubiertas por la mentira política, por la publicidad. Por qué entonces ¿las mujeres qué fueron en la vida de Huidobro? Nadie va a negar las interpretaciones que sobre la poesía, nos da la ciencia universitaria —aquí en todo caso se evidencia nuestra tolerancia— los intentos de hacer creer que las escrituras surgen en abstracto sin que en el fondo de ellas no exista una responsabilidad que las justifique y sin la cual no podríamos hablar de una estética.

El magistral estudio sobre Gottfried Benn se convierte en el texto donde el autor concreta sus pensamientos sobre el significado de la poesía y la importancia definitiva de estos trazos de vida donde un poeta con invisible escritura elucubra sobre el mundo, sobre el

rostro de las mujeres, sobre la extraña cadencia del estío. ¿Cómo lograr entonces que la poesía —frente a la racionalidad de todo poder— sea algo inútil? ¿Cómo lograr que nada la instrumente, se valga fariseamente de ella, le introduzca falsas profecías? La inutilidad tiene entonces el valor que Bataille aclara lúcidamente: “Caer en la utilidad, por vergüenza hacia uno mismo, cuando la divina libertad, lo inútil, da mala conciencia, es el principio de una deserción”.

Definir como lo hace Valéry a los poetas como “esas personas —que— experimentan la necesidad de lo que comúnmente no sirve para nada” es pues restituir al poeta su tarea silenciosa, dar validez a su anacronismo.

Una de las más admirables virtudes de la poesía de Antonio Gamoneda fue la manera discreta en que irrumpió hace ya unos diez años en el panorama de la poesía española actual, para empezar a ocupar el lugar primero que merece y que había sido usurpado por poetas sin mayor interés cobijados en el falso brillo de la llamada “poesía social” y en la cual —como lo señaló a tiempo Fernando Claudine— se amparó tanto mediocre. Basta un soberbio libro como *Descripción de la mentira* para darse cuenta de que la verdadera dimensión del testimonio se encuentra en la experiencia personal, en la asumisión dolorosa de esos paisajes rotos, de esas landas secas y tristes donde el alma se deshace de dolor entre la violencia sostenida del lenguaje pervertido de lo oficial. Aquí la tiranía cobra toda su poderosa fuerza negadora, su contumacia para borrar en los seres humanos lo que la poesía, sin embargo, sabe restituir en silencio: “el valor de la fraternidad que se dice sin decirse”.

Lápidas, Edad, Libro del frío, ahondaron en el lector abismado esta certeza de una voz poética que rehuyendo los gastados parámetros de la poesía oficial, del machadismo a ultranza, de los exterioristas por tic cultural, escogía la dimensión existencial de una estética como la de René Char para llegar con más incidencia a esas reflexiones propias de la vida cuando ya ha entrado en ésta

la perspectiva de la muerte. Y para sobrepasar el provincianismo, esa fatalidad española que Cernuda puso en solfa aún a riesgo de su propia vida. La escogencia de otras escrituras permite a Gamoneda situar la reflexión en una constante universal, objetivar sus imágenes con una alucinante claridad.

Porque esta descarnada mirada hace sin embargo del mundo una habitación interior donde la miseria, la desolación de los desamparados es cobijada por la solidaridad de la palabra, por la nueva música del verso que viene a concederles una tradición que no tenían. De ahí que la constatación de la muerte no conduzca como en Rilke o Benn a una melancolía cerrada sino que es una claridad conquistada para poder mirar en cosas y nombres, instantes, aquello que la opacidad de la historia nos había ocultado.

“El hilván de los recuerdos (contemplación de un tiempo pasado y sucesivo) conduce a un ahora, señala una altura de la edad desde la que se ve la muerte”. Algo que en *El libro de los venenos* nos había aclarado: “Del texto (...) tomo aquellas historias que iluminan el arte de procurar y recibir la muerte”.

En *El cuerpo de los símbolos* Gamoneda nos da lo que con humildad llama “retales viejos”. Artículos, recuerdos, escrituras que vistas desde la perspectiva de hoy, indican datos de vida insobornables porque su escritura obedeció no al encargo sino a la necesidad interior de ponerse de acuerdo sobre la significación de una obra menor, sobre la huella de un pintor, sobre —naturalmente— la condición de la poesía. De ahí la frescura de su estilo y la nitidez con que nos deja ver sus pensamientos, sus simples opiniones y hasta esas *boutades* sin las cuales no contaríamos con la sal de la vida. Y no arrinconaríamos a las palabras para devolverles la transparencia que les quitó la falsa erudición.

Ni pedantería académica ni falsas confesiones, por el contrario, siguiendo las premisas ya establecidas en su trabajo poético, Gamoneda nos da en estos trozos de prosa, el itinerario propio de un pensador que se cavila como si pasara, sabiendo que el pensamiento no se detiene para ser codificado. De ahí la frescura de

esta prosa que piensa y cavila para despertarnos con su música.

Cuando tanto cliché sobre lo social se desmorona hoy en la poesía de Blas de Otero, su dietario guarda el valor permanente de descubrimos a un hombre que mira asombrado el mundo a través de las geografías, que cavila y trata de hacer aforismos, o sea que se sincera cuando cree que la historia no lo está mirando. En este libro hay un Gamoneda que aclara al lector su *ars poética*: “La poesía ajena al mercado y escasa de funciones externas, es, por ello precisamente, la única actividad que, dentro de las circunstancias, puede escapar al gregarismo. En el fervor minoritario, en la subjetivación radical, en la amplificación “anormal” del lenguaje, ahí se ha producido la mutación cualitativa que legitima su supervivencia, la que se logra en el carácter de la propia máquina poética y en la intensificación de la vida del emisor y de unos pocos receptores”.

En Gamoneda lo afirmativo no parte de un simple optimismo sino que se fundamenta en la noción de que hay una tarea a realizar cuando existe o se da un vacío en la realidad histórica, vacío que deberá ser llenado con las imágenes rescatadas por el poeta desde ese aparente estar a un lado que no es otra cosa que volver a escuchar lo esencial, “la poesía en rigor, no refiere ni se refiere a una realidad, a no ser un mundo secundario. La poesía —lo diré de una vez— *crea realidad* (nada que ver aquí con los postulados mecánicos del creacionismo histórico) y *engendra conocimiento*, sí, pero, única y principalmente, el de esta realidad por ella creada, que no se da ni puede ser dicha fuera de ella.”

El libro de los venenos supone en Gamoneda la culminación de un proceso: la intertextualidad —el texto de Dioscórides, la aparición de Katevas— para romper sin “experimentalismos” la tiranía de los llamados géneros literarios. Objetivo ya señalado cuando dice “Que cada uno haga lo que sepa y quiera —novela en modo Stevenson y sonetos incluidos— pero que despreciando seriamente las trivialidades experimentalistas, sea legitimado el olvidar los géneros y su falsa autoridad de límites y que se profundice desnudamente en la poesía de obras cuyo género, si es que existe, “carece de nombre”.

Porque en *Descripción de la mentira* ya lo había dicho: “Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros”. Y se decía en voz baja a sí mismo: “¿Después del conocimiento y el olvido, qué pasión me concierne? Todavía no sé su nombre, pero esta pasión posterior al conocimiento y al olvido, está ya pesando en mi existencia”.

Esta sabiduría que no viene de los libros sino de atisbar agonías alcanza en *El vigilante de la nieve*, el retrato de Jorge Pedrero, obrero del vidrio, pintor y suicida, una magnífica y suficiente aclaración de eso que los investigadores llaman las fuentes originarias de una obra de poesía o pensamiento. “Todo esto —dice el magisterio de Jorge— tiene que ver con la estética de la pobreza, con la poesía en la perspectiva de la muerte, con el sentido del arte dentro de un tiempo “especializado” en la injusticia. Me enseñó a ver, si existía, la serenidad pictórica en un rostro torturado, o la sombra azul y el drama de los sarmientos en las viñas abrasadas por el frío, o el valor musical de un gemido, o a silbar la melodía de la ira. Aún vivo en estas enseñanzas”

Esta misma contundencia encontramos en el retrato de Basilio Fernández el poeta que se calla a sí mismo como incitando a que los demás inicien la tarea de escuchar las voces perdidas. Prosa o algo más que es precisamente indefinible es lo que encontramos en los textos de *El cuerpo de los símbolos* ¿Por qué los símbolos? Porque sólo esta errancia puede llenar de contenidos de amor o de esperanza callada las señales y las guías que conducen, en la confusión de las lenguas, a la vida.

Por eso a su célebre, “He llegado por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado” puede agregar con lucidez cioraniana: “Sé que he llegado a un territorio —a un punto de mi vida— que empieza a ser terminal; sé que cargo con una noción de fracaso relativa a mi propia existencia. Inevitablemente, he llegado y quiero descansar, pero no era aquí y así a donde yo quería llegar”.

¿Es la inclusión de la muerte en la perspectiva de los días la que lleva a Gamoneda a violentar los compartimentos estancos de los

géneros literarios para insuflar referencias de vida, cantos de mirlos, el sosegado paso de las horas en la monótona vida de provincia? La existencia tomada sin rencores y vista desde el olvido certifica la expectativa de unos puntos suspensivos. Al menos es lo que me deja la lectura de este magnífico libro editado como el de Molina por Huerga y Fierro Editores S L, una editorial única en medio de tanta basura editorial.

El Colombiano, 1998.

EL PAISAJE QUE ESTÁ ABIERTO EN MÍ

Hay días como estos de truenos y lluvia intensa, de un frío húmedo en que cierro los ojos y veo de nuevo el patio, las azaleas, las dalias, la reseda, la siempreviva bajo un halo de sutil niebla y de tristeza porque la lluvia no cesaba y al oscurecerse el cielo los ojos del niño que yo era pensaban que ya nunca más el sol volvería a aparecer. Eran los días del barro y el pantano, los grandes charcos sumían los bordes de la calle. Pero de esta melancolía brotaban igualmente las vívidas imágenes de desconocidas primaveras, que el cine había ido incorporando a mis expectativas de vida. ¿Cuál fue la primera película que yo vi en technicolor? Las tierras salvajes de los *western* de Anthony Mann, la granja de “Flica” la potranca, el pequeño pueblo irlandés donde Jhon Ford filmó “El hombre quieto” y la llamarada de la cabellera de Maureen O’hara parecía un arrebol.

Y cuando el sol llegaba de nuevo yo asociaba la serenidad de los primeros días del verano con esas primaveras que no conocía. En ciertas fincas de la adolescencia viví esa exaltación de la luz, la modesta presencia de las flores en las eras, la claridad que remitía a una noción eterna de pureza, aire, agua cristalina. Este fue el impacto que el tomo 34 de los Clásicos Jackson sobre los poetas líricos ingleses produjo en mí. Si en ciertos *films* ingleses había

intuido la presencia de esa naturaleza ahora en estos poemas la geografía se tornaba en una realidad palpable, como si la viera desde el sillón desde el cual Woodsworth la contempló largamente.

“Ama en las soledades la humilde aspiración, el alegre saber y la melancolía”. Comprobé ahí la fuerza y eficacia emocional del anhelo. Huía de la rusticidad de nuestro paisaje, de la ofuscada presencia de una maleza agresiva y quería tener con los ojos abiertos mi propio paisaje. Regatos de ciertos arroyuelos capaces de crear un espacio deslumbrante de verdor con los chilcos, los sietecueros, los arrayanes y el ronco sonar del agua que se metía entre los recovecos de mi cerebro emocionado, entre la sangre delirante. La manera de conformar un tiempo interior con esas imágenes que se adelantaban en melancolía a ciertas definiciones de la vida futura. “Cargadas de silencio vienen las tardes”, la dulce y silenciosa voz de Epifanio con sus montes de hojas amarillas cayendo en la noche como pequeños meteoros. Aquí el paisaje se llenaba de resonancias simbólicas tan caras al alma adolescente: la lejanía, la visión de la selva apabullante con hojas y ramas, frutos de imposible designación, con su grave sonido nocturno que negaba el derecho al hontanar que el anhelo quería construir para tener una patria propia.

Porque lo que el cine y la literatura inglesa se habían impuesto como paradigma secreto me hacían soñar con otros arroyos, con esos paisajes humanizados donde las gentes levantaban la mirada hacia el cielo y agradecían el lento paso de las horas. Los laquistas habían creado una geografía intemporal en medio de la agresiva granizada de los páramos, en medio de la emparamada tristeza de los pantanos y la cerrada opresión de la niebla. ¿No fue esto lo que hizo Goethe al introducir en las ásperas nieblas alemanas la presencia y sobre todo la necesidad de la luz mediterránea? Pues no se tiene la luz, se la busca y establece como canon insobornable de vida. Los reinos imaginarios que crea la literatura son estos: escapar de la opresión del medio para habitar en estas regiones de la metáfora es su tarea de construcción de una realidad alternativa.

El *Le Corbusier* que joven peregrina hacia Grecia lo va intuendo en la medida en que sabe que una forma arquitectónica como la griega nace de esta necesidad de armonía dictada por el anhelo de luz, por el deseo firme de que ésta permanezca siempre renovada en las volutas de la ola, en las hojas de los árboles de la leyenda. “El sol caldea los antiguos recuerdos, la bruma exhuma otros; todos —recuerda Connolly— adensan la fragancia de los árboles o el aroma de los helechos”. La luz legitima lo táctil, la materialidad de la arquitectura, lo concede, finalmente el linaje de esa tradición que han establecido los caminos, las hondonadas, el ala frágil y queda de la alondra que vuelve a su casa.

Esto es lo que hizo de Woodswoorth, de Burns, de Dryden, compañeros de una misma patria: el largo poema *Preludio* es ejemplo de cómo la referencia a una vida, a un trasunto de vida, necesita, para no ser una ramplona autobiografía de las imágenes que llegan a definir ese paso por nuestras venas del cielo y las nubes, del bronco rugir del mar, del aleteo de un rayo de sol entre la floresta que goza de un estío. Somos así rumor de agua, piedra con musgo, parra como sombra bienhechora, olor del almácigo reciente, la espuma sobre el cuello del caballo inquieto y no únicamente un despiadado prontuario de contribuyente.

El poema del potrico de Robert Foster es recurrente en mí, la imagen del animal que ha sacudido levemente el resplandeciente paisaje nevado. Presentimiento o certidumbre de que la belleza está siempre más allá de lo que la cultura codifica: las ondas del agua que deja el pico del Martín Pescador en las aletargadas aguas del río San Jorge entre las volutas de la siesta, el aroma de una cadmia cuando camino cerca al parque de Boston y ese aroma es más intenso que la palabra verano, que la palabra montaña porque casi parece anunciar el rostro de mujer que aparecía en mis sueños de adolescencia. ¿De dónde venía ella? ¿Las escaleras de una villa de Nápoles tal vez —era un cromo enmarcado en mi habitación— o una calle parisina cualquiera?

Yo soy estos momentos dispersos donde —¿paradójica o secuencialmente?— las palabras ya liberadas de miedos y culpas, de pesadumbres impuestas se volvían imágenes en el aire de esas realidades incorporadas: hierba, hojas, regatos, arboles, celajes, porque el poema de Tennyson, el poema de Seferis, el poema de Eugenio Montale como las descripciones de *Las islas del Elba* de Jean Granier, *El mar de las sirtes* de Julien Grac, *El Danubio*, son imágenes fluctuantes que acompañan mi ensoñación y prolongan mi sed de paisajes. Pero igualmente veo las oscuras y transidas calles con los faroles débiles en las memorias de Navokob, siento el hielo del cierzo en las profundidades del invierno —lobos y abedules— en el Doctor Zhivago, pero, ¿cómo alejarme de los viñedos de Hoffmanstal, de los amaneceres en el rostro de las muchachas en Pavese?

¿A qué patria pertenezco entonces? los académicos suelen definir este amor hacia el paisaje como la permanencia de lo lírico y lo lírico como la capacidad de escapar a través de estas imágenes fugaces de la vulgaridad de un presente donde las economías han alienado el sentimiento y por supuesto también a las palabras. Y es aquí donde este aparente anacronismo cobra su fuerza de reclamo ya que como recuerda René Char el pan puede recuperarse pero el paisaje que desaparece ya nunca volverá a nosotros. El paisaje que mira un turista es un paisaje sin historia personal, un impersonal encuadre fotográfico, la falsa secuencia de una cámara de video y no el reconocimiento de estas patrias que nos habían adoptado antes de nacer nosotros. Lo que Proust encuentra en el maravilloso texto de Ruskin sobre las piedras de Venecia no es sólo una referencia culta sobre la historia y la arquitectura de una ciudad sino un llamado a su alma a través de una prosa encendida que ha sabido rescatar del paisaje el hálito de lo permanente, la noticia secreta del material antes y después de hacerse forma.

Sé que conceptos como globalización, que la vigencia de un elemento como la velocidad según recuerda Paul Virilio, han acabado supuestamente con nociones como paisaje natal y que por

lo tanto Tackeray y Hardy, Jane Austen, serían relaciones de algo muerto como el paisaje donde unas vidas se inscriben y alimentan espiritualmente, donde reclaman un lugar de referencia bajo la inmensa bóveda del cielo, mientras afuera crece el desolado desierto de Mad Max y ya ahora, en este presente hueco al recostar la cabeza para morir, en los ojos que buscan otras riveras no hay huella de esas costas brumosas, del resplandeciente sol de Dereck Walcott, de las estelas melancólicas de los barcos de Joseph Conrad o de las selvas augustas de Rivera. ¿Soy portador entonces de imágenes que morirán conmigo?

Esta constatación me lleva a considerarme heredero de mundos que debo preservar. ¿Y si no soy Woodswoorth ni Frost ni Claudio de Lorena ni Hogarth? He aquí entonces la conciencia acerca de una misión que todo creador debe asumir no sólo creándolas sino transmitiéndolas porque la máquina afirma sólo lo útil, mientras la mano libre celebra aquello que es precisamente inútil: ¿para qué sirve la “Soledad” que, absorta entre el follaje me remite a las selvas primeras? Camino sobre la escarcha de los campos florecidos de Aragón y Labores y en el perfil los robledales oscuros y silenciosos ¿qué otra función cumplen distinta a acelerar mi ensoñación?

Cuando finalmente Virilio opone lo escrito a la pantalla, a la digitación opone la constancia de una mano que cavila para ir al fondo de nosotros en donde está atesorado el tesoro único de nuestras imágenes primordiales. No me refiero por lo tanto a ese género llamado “el paisaje” que como convención llega a desnaturalizarse en nuestros días, sino a la persistencia en el tiempo de nuestro anhelo para hacernos a esas regiones, a esas geografías que no son otra cosa que el eterno sueño de libertad.

Virilio cita a Pere Duran Farrell cuando recuerda: “El hombre ha dejado de ser el habitante del planeta. Es un ser nuevo en el seno del universo... Todo lo que es racional en el hombre puede transferirse a la máquina... La parte racional se convirtió en lo menos noble del hombre. ¿Qué queda, entonces? Nos quedan nuestros sentimientos, nuestras libertades, nuestras contradicciones, nuestras anarquías,

nuestras necesidades de amor, las necesidades de lo que creíamos absurdo. “Porque lo que no entienden los codificadores de la vida es que el verdadero arte es aquel que hoy posibilita estas huidas hacia la verdadera vida. Frente a la imposición de un deber abstracto ¿no estamos buscando precisamente la huida hacia esas geografías que atesoraron las perplejidades primeras y que afirmaron nuestras inconstancias y nuestras caídas?

El trágico final de Elvira Madigan perseguida por la hipocresía de la sociedad en el hermoso *film* de Bo Wídeberg ocurre en medio de un campo de verano atardecido que guardará para mí como imagen la vigencia de lo trágico de toda vida en épocas de oscuridad. Y el escenario permanente de la hierba dorada, del pájaro que abre la tarde y la brisa tierna que esparce la pelusa del “Diente de león”. Veo ahora, mientras subo hacia Riosucio, la inmensa y verde vega de Supía bajo ese sol de tarde y rezo por la muchachita secuestrada por la guerrilla y ruego para que toda esa armonía de Dios la devuelva pronto a su familia. El paisaje está abierto en mí.

El Colombiano, 1999.

INTELECTUALES DE PROVINCIA

Amanecí agripado y de mal humor. Sucede que este fin de semana me invitaron unos amigos a una reunión en su finca, filósofos, hermeneutas, poetas laureados, artistas. Cuando me di cuenta ya era tarde: el frío había caído inclemente sobre el corredor donde se bebía, se escuchaba música y se hacían chistes y chistes en una maratón compulsiva, detrás de la cual observé que se escondía el miedo común a quedarse solo, o sea, a verse interiormente en un momento como el que vivimos, en el que nada parece asegurarnos nada y presentimos el abismo que se abre a nuestros pies. Groucho Marx resolvió este desgarramiento existencial con aquella famosa pregunta: ¿Quiénes somos, de dónde venimos que tenemos los pantalones tan arrugados?

Describir este tipo de personajes abocados a una crisis existencial es lo que Chejov hizo de manera magistral sin caer ni en un patetismo —Woody Allen lo haría después con descarnada visión— ni en una zarzuela para el *middle-cult*. Porque en estas vidas no hay grandeza sino parodia melancólica de algunos *tics* culturales. Pasar de la tragedia al melodrama fue el precio histórico que tuvo que pagarse al irrumpir históricamente la burguesía tal como ha señalado Steiner. Riñas culturales, feroces controversias académicas exacerbadas por la certidumbre de la mediocridad,

y finalmente, un resentimiento inconfesado, la homosexualidad aterrorizante. ¿Qué puede salir de este batiburrillo de pequeñas pasiones y terribles egoísmos? El programa se repite religiosamente cada semana y en casas diferentes. Hay algo que me llama la atención, la música. Al comienzo clásica, jazz y de repente lo que llaman “música vieja”, bambucos, pasillos, vales peruanos y argentinos, etc., el atavismo ha aflorado.

Música escuchada con arrobo cuando ya los argumentos culturales han desaparecido y entre el vértigo del licor comienza a aparecer la verdadera realidad de amores frustrados, de amores llevados con un odio casero y por eso contumaz. La vida de este tipo de élite intelectual dio estupendas novelas en los años 60 como *El lamento de Portnoy* y *El final del camino* del irregular Phiph Roth y del más aún irregular John Barth y en *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* Edward Albee trató de profundizar en el tedio de estas vidas insulsas que utilizan la cultura para ocultar sus verdaderos rostros, sin lograrlo, claro, ya que, este tipo de vida no da para nada y sólo Chejov fue capaz de poner de presente con infinita sutileza —que Mihalkov supo traducir en perturbadoras imágenes en su *Ejercicio para piano a...*— el patético gesto de esta inanidad vital donde los reclamos de la vida fueron secados en nombre de unos supuestos valores culturales que no eran nada, sólo vacío, únicamente el *spleen* que caracteriza la monótona existencias de estas almas muertas.

He sentido la filistea acusación de decir que “son ajenos a la realidad del país” pero es que ninguna realidad parece haberles interesado. La genialidad de Chejov consiste en desvelar este estado de cosas desde dentro de la voz de estos maridos que hubieran querido ser infieles a sus mujeres, de estos intelectuales que se creyeron la vanguardia de la estética moderna y han terminado de autistas repitiendo en sus borracheras la misma monserga. La provincia está aquí en su más lamentable significado, no como raíz de una experiencia de vida, como la capacidad de resistencia frente a los falsos progresos tal como señala Claudio Magris al defender a los

pequeños historiadores sin título alguno, a esos eruditos en la literatura de todos los tiempos, memoria necesaria para que la cultura se renueve un día, sino esta arrogancia de creerse la única palabra, el único verbo, donde a la larga sólo campea este vacío agrio y el eco de tantas ofensas hechas a los seres comunes y corrientes en nombre de una supuesta aristocracia intelectual.

La transformación del campo inglés es uno de los capítulos más emocionantes de finales del siglo XVIII. La finca rústica se convierte en *cotagge* y un gran arquitecto como Nash plantea la casa moderna: el fuego del hogar como centro mental de la vida de familia, la creación y cualificación de los espacios íntimos como parte del principio de autonomía de la subjetividad. Hoy aquí entre mantas y bebedizos para el catarro me pregunto por la falta de imaginación de una arquitectura que no fue capaz de trascender el primitivo esquema de la casa de campo, que ha desconocido el valor de los espacios interiores para preferir el color local y desconocer el valor de la lluvia contemplada desde un ventanal, transformando el estado de ánimo en poética renovadora.

Allí en aquel despiadado corredor me estaba helando, comiendo una carne desabrida, unos ásperos chicharrones. Yo busqué un poco de conversación inteligente después de la andanada de chistes y el delirio ante aquellas patéticas canciones. Si uno medita en la tarea civilizadora de don Simón Rodríguez, de don Andrés Bello bajo la égida augusta de la Ilustración —mi amado Rousseau— se da cuenta de que no es que se quisiera convertir el ciudadano nuestro en una mala imitación del ciudadano europeo —tal como lo hicieron los criollos—, sino para mostrar el esfuerzo de la civilización, la tarea de la democracia creando espacios representativos, la transformación de las costumbres para salir así de la fatalidad de lo telúrico, para elevar la razón a la conciencia y hacer posible una sociedad nueva capaz de generar otras gastronomías, otras cotidianidades, un sentido transformador de la belleza gracias a esos paradigmas eternos.

Si algo me ha dado mi estricta educación europea es la con-

ciencia precisamente que sin un *savoir vivre*, sin ese júbilo ante la belleza y lo mejor, es imposible pensar en una sociedad que avance hacia la democracia. Norbert Elias el inolvidable profesor lo indicó en su estudio sobre el proceso de la civilización europea. ¿No fue el conocimiento de las especias traídas por Marco Polo lo que llevó al descubrimiento de América? ¿Por qué la necesidad de crear el tenedor, de procesar el vino? Detrás de la barbarie colombiana está presente el odio a lo refinado, el gusto por lo mejor, a crear espacios para la convivencia. Y este odio a la mínima urbanidad, sin la cual no hay tolerancia, ha sido manifiesto, igualmente, en los grupos de izquierda que han creído que tener una identidad consiste en comer de cualquier manera.

Este proceso de degradación de nuestra civilidad ha alcanzado lógicamente a estas minorías de ilustrados, a nuestros intelectuales, pues la parodia de costumbres en que se han instalado para creerse cosmopolitas, los ha llevado a renegar de las virtudes civiles de la verdadera modestia, de la verdadera frugalidad. Se critica al provincianismo sin darse cuenta de que esta postración es precisamente el peor de los provincianismos: la ausencia de una perspectiva universal —que no hay que confundir con un restacuerismo— que impida desde este parámetro ético regodearse en los pequeños triunfos municipales, confundir esta parafernalia de pequeños burgueses aterrados con la melancolía de los espíritus libres, con los sinsentidos que legitima el verdadero escepticismo. Esto puede sonar a ensañamiento con personajes que simplemente viven y se manifiestan a través de unos hábitos, pero no es así. Aquí no hay inocencia, ya que, al actuar como grupos de élite se están erogando para sí unos supuestos privilegios intelectuales supuestamente negados al resto de mortales.

De ahí su cruda arrogancia, su porfiada hostilidad, al mantenerse a ultranza entre valores que consideran exclusivos y desde los cuales establecen sus “diferencias” pero que no son otra cosa que el espeso muro de convencionalismos que han establecido para no verse a sí mismos. Descubrir aquello que nos hizo falta en la vida,

aceptar nuestras falencias, es un acto de callada grandeza moral que nos sirve para volver a la modestia, a la más baja, perspectiva desde la cual se ven con mayor objetividad las cosas, los seres y se agradece con mudas palabras la cercanía de lo entrañable, o sea, de aquello que nos brinda su consuelo y nos señala otros derroteros de vida. Esto es lo que la modesta vida de Umberto Sabba nos indica, lo que nos señalan las modestas vidas de Pessoa y Edmon Jabés. Porque una cosa es vivir en provincia y otra ser provinciano.

El Mundo, 1999.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ESPERANZA HUMANA, RAZÓN POLÍTICA, RAZÓN FILOSÓFICA

Walter Benjamín ha escrito una frase que se ha prestado a un sinfín de interpretaciones de tipo político, semántico, etc. “*Es por aquellos que no tienen esperanza que no es dada la esperanza*”. Hace aún treinta años la hermenéutica política situaba esa esperanza en el proletariado que era, sin duda, la clase social que carecía de esperanza y a cuyo nombre se hizo una revolución histórica. El proletario, que no tenía esperanza y ahora sin un rostro definido pues lo perdió por completo en este proceso, no puede confundirse con los cientos de miserables que en Moscú, por ejemplo, simplemente se dedican hoy a sobrevivir. Nada encontramos de aquella fuerza moral que, surgida en el siglo XIX con el desarrollo de la industrialización se convirtió en una fuerza histórica de choque que cambió por completo el rumbo no sólo de la política sino también de la cultura.

El concepto de *esperanza* tenía pues un significado escatológico, ya que, se identificaba con la llegada a la historia de estos seres humanos buenos, transparentes en los cuales —por ejemplo— el sentido de la camaradería aparecía como respuesta al egoísmo pequeño burgués, al individualismo insolidario de la burguesía histórica. El paradigma de ser humano que Máximo Gorki plantea en su novela *La madre*, responde, por entero, a esta noción

escatológica de esperanza: el corazón de la madre le da una nueva dimensión el concepto de dolor, de sufrimiento en aras de aquella nueva sociedad proletaria en cuyo seno estaría presente, precisamente, la idea de “*esperanza*”. Cualquier sacrificio está justificado para que se cumpla ese fin.

De hecho Ernst Bloch al hablar del “principio esperanza” lo hace igualmente desde esta perspectiva escatológica de esperar un fin prometido con el advenimiento de una nueva clase que, libre de vicios burgueses, de insolidaridades cívicas, instaure una sociedad justa donde se cumpla aquello que Marx llegó a definir en unos sorprendentes términos: “*cuando la visión del mundo y de la naturaleza sea una visión humana comprenderán que sólo es posible cambiar amor por amor y confianza por confianza*”.

Cuando el historiador inglés Thompson en su célebre: *Historia del proletariado inglés*, nos recuerda cómo un grupo de diez obreros se reúnen un día para crear la clase proletaria inglesa, nos está recordando que es la conciencia histórica de este grupo la que hace posible esta definición social pues mientras el explotado carezca de una perspectiva que lo aglutina como clase social, simplemente es una masa informe, casi embrutecido, incapaz de salir de su condición de explotado.

Simone Weil introduce en esta perspectiva otro elemento importante y completamente ajeno al materialismo histórico: el significado moral del sufrimiento, el alcance purificador del dolor en quienes como los explotados son capaces de negarse a desaparecer precisamente por una firme y secreta razón de esperanza. Una esperanza basada en la idea de trascendentalidad, o sea en la idea de Dios, lo que impide que ese ser humano rescatado por el poder de la gracia se convierta en un homúnculo. Aquí la dignidad se da a nivel del más olvidado de los seres humanos ya que la gracia acoge a todos y a todos les concede la presencia de esa luz que mediante el dolor y el sufrimiento los redime y los rescata — repito — de los procesos donde al convertirlos en ideas abstractas se los somete a todo tipo de atropellos en nombre de una promesa

política. El pobre acogido por Cristo como el único digno de entrar en su reino es rescatado por Simone Weil como aquel cuya opresión y sufrimiento lo conducen, merced a la gracia, o sea esa secreta relación con Dios que es su esperanza, a ser en este siglo de inaudita violencia contra el desamparado, el portador de la voz que no muere, de la voz que aún en la miseria extrema conserva el hilo conductor de la hermandad y certifica la presencia permanente de la promesa verdadera.

Graham Greene ha explorado con lúcida visión crítica y desde la perspectiva del catolicismo lo que sucede a nivel de estos abismos del alma, de ciertas abyecciones que pueden convertirse en vías de purificación la noción de Pietas remite aquí a la relación, como compromiso, que debo tener con los otros. ¿Cómo hermanarme en un dolor, cómo ser solidario en su desamparo? Es un hecho la diferencia radical que existe entre la camaradería basada en la búsqueda de un “ideal político”, camaradería que creará leyes y normas propias de juzgamiento respecto a quién o quiénes le podrían llegar a fallar a esos objetivos propuestos y el sentimiento de hermandad que nace después de unos acercamientos que suponen un juicio personal a mí mismo sobre lo que significa el egoísmo, la deslealtad, etc., la responsabilidad ante los ojos de Dios.

Pensadores como Jankélévitch, como Levinas, han centrado su obra en estos procesos donde la responsabilidad se asume desde el interior de cada ser humano tanto en el proceso de acercamiento a los demás como en el proceso de descubrimiento de mí mismo como ser responsable, como voz callada que trata de mirar a Dios para rescatarme de cualquier tipo de opresión, ya que, la inercia tiende a llevarme a la irresponsabilidad de no asumir el mundo como tarea moral sino a cobijarme, simple y cómodamente a una consigna que piensa por mí. De aquí nace ese “*irresponsable moral*” de que habla Roger Shatouk, incapaz de generar juicios propios acerca de algo y por lo tanto a posponer la verdadera noción de esperanza.

“Lo más desconcertante —dice Clément Rosset— del gusto por la certidumbre es su carácter abstracto, formal, insensible tanto a lo que existe en realidad como a lo que pudiera ser, de hecho, doloroso o “gratificante”. Y agrega Rosset: “Para terminar señalaré que el gusto por la certidumbre a menudo está asociado a un gusto por la servidumbre, muy extraño, pero universalmente observable también desde que existen los hombres y piensan demasiado, diría, parodiando a La Bruyère, se explica probablemente menos por una tendencia incomprensible hacia la servidumbre como tal, que por la esperanza de ganar un poco de certidumbre obtenida a cambio de una ciega sumisión hacia aquel que declara ser garante de la verdad”.

Lógico, el fanático y el fanatismo que Rosset describe certeramente: “antes que asumir su ignorancia, prefieren trocar su libertad por la ilusión de que hay alguien que piensa por ellos y sabe lo que ellos no lograrían saber”. La adhesión a una causa, el fanatismo bajo todas sus formas, es así menos la obra de la persona que se suscribe a ella que de la persona intermediaria y fantasmática en nombre de la cual opera la cohesión. El fanático, por sí mismo, no cree en nada; en cambio, cree en aquel o en aquella a quienes supone erróneamente que creen en algo. (*El principio de crueldad, Pretextos, 1994*).

¿Qué tipo de esperanza puede darse entonces desde quienes abdicaron de su capacidad de decidir? El miedo a decidirse se da hoy como miedo a la democracia, por ejemplo, como miedo a la responsabilidad del amor. Y aquí Rosset nos aclara la diferencia que hay entre el fanático que simplemente confía en la verdad que le han dado y aquel cuya fe supone, primero, un acto de acercamiento a los discursos de los demás, a las diferencias de los demás. Vencer mis prejuicios es buscar lo que hay más allá de mí mismo, es abandonarme al flujo de las palabras para alcanzar las resonancias de éstas que, me habían sido negadas. Porque la fe que reclamo no es aquella que me permite objetivos abstractos sino aquella que me devuelve la confianza en las cosas simples, elementales, y porque la verdadera certidumbre no es la que nace de creer ciegamente

en un líder, sino la que brota de la poesía de la vida cotidiana, la que concede significado a palabras como cordialidad y cortesía.

En su magnífico texto sobre la modernidad y la posmodernidad, Jean Paul Margot dice algo importante: “según este punto de vista, la crisis de la razón, identificada con la crisis de la modernidad, es la siguiente: si hay esperanza, ésta se funde en el funcionamiento de la razón en la historia”. Con lo cual caemos de nuevo en la esperanza de los filósofos que nunca podría ser la que hoy tratan de fundamentar los habitantes de Sarajevo, de Kosovo, de Urabá y San Vicente del Caguán, víctimas de una razón histórica, que deformada o no, les negó el derecho a una fe cotidiana, a la esperanza que nace no de un rótulo abstracto sino de la capacidad diaria de crear justificaciones a la solidaridad, a la ternura, ya que, una razón que instrumenta la historia pero desconoce el abecedario de la sentimentalidad humana, sólo puede seguir conduciendo a la catástrofe. “En el gran retablo de la razón hegeliana están ausentes la fealdad, la atrocidad, el dolor físico. Esa fue su obra de arte especulativa —dice Enrique Ocaña, (*El dolor* p.163)— el astuto artificio de una razón incapaz de aceptar la irreparable sin razón del dolor”.

Hoy la filosofía busca instancias de una cotidianidad moral desconocida por esas teorías: el problema del perdón, el problema de la piedad, el problema del olvido. ¿Desconfianza hacia la razón que jamás fue capaz de construir una ética civil en sus sistemas, o es que entre un sistema de teorías y la ética civil existe, precisamente, un abismo insalvable? De hecho la afloración de estas cuestiones —¿Cómo hablar de la paz sin referirnos al perdón?— ha creado aporías desconocidas y ha servido para que muchos de los grandes sistemas filosóficos queden en entredicho y haya sido su lugar ocupado como llegó a afirmarlo Deleuze por la novela y la poesía en las cuales estas preguntas, estos cuestionamientos de una moral cotidiana han sido planteadas con total lucidez: el esfuerzo por devolverle la credibilidad a la lengua alemana en la cual según Adorno era imposible volver a escribir después del holocausto, de

Paul Celan, es ante todo un voto de vida por la esperanza, signado por el dolor, la desesperanza y, finalmente, el suicidio.

¿Qué es sino en medio del dolor la afirmación de la esperanza lo que nos da la gran poesía de Ana Ajmatova? ¿Esperanza en qué? Desde luego en un mundo humano. “Contra toda esperanza” es el texto de Nadia Mandelstam donde encontramos una carta fechada el 22 de octubre de 1938 y que no fue enviada nunca: “Nunca pude decirte cuánto te amo, ni siquiera puedo decírtelo ahora. Te hablo a ti, sólo a ti. Tú estás siempre conmigo y yo que siempre fui tan valiente y colérica que nunca aprendí a derramar unas simples lágrimas, ahora lloro y lloro... soy yo, Nadia. ¿Dónde estás?”. Ya el poeta había sido asesinado en nombre de la razón histórica.

PÁGINAS DE UN DIARIO

Aquí en este atrio de la iglesia hay pocas personas, madres, hermanos, familiares y amigos de los secuestrados. En pancartas protestan contra el delito del secuestro y muestran el rostro del familiar secuestrado por la guerrilla. Un grupo del ELN hizo un retén prácticamente en las afueras de la ciudad. Ebrios, algunos de los guerrilleros mataron a dos mujeres jóvenes que se pusieron nerviosas al verlos. En un pequeño camión desaparecieron a ojos vistos de todos. Silencio desde entonces. Otra vez las jerarquías católicas se quedan calladas. El desamparo de estas pobres mujeres, de estos familiares es absoluto.

La Corte Suprema de Justicia eliminó sorpresivamente la cláusula que exigía el juicio inmediato a los secuestradores sorprendidos in fraganti, éstos pueden ahora contar con un plazo de siete meses para ser juzgados. Pienso en esto sin pretender caer en elucubraciones psicológicas, en la condición del secuestrado: tengo el testimonio de algunos de ellos metidos durante meses en un hoyo húmedo, sin sanitario, en la oscuridad y encima encadenados. Cárceles del pueblo con sofisticados elementos electrónicos para disimularse en las casas.

Por ejemplo: el ingeniero entregado en Cúcuta y que al llegar a la puerta de su casa es asesinado de un disparo delante de toda su familia. O tantos casos de secuestrados asesinados inmediatamente y que sus familias han pagado una suma que los ha dejado en la ruina y son engañados por el grupo guerrillero haciéndoles creer durante meses, años, que él seguía con vida.

¿Quiénes del ELN asesinaron al exministro Argelino Durán Dussán y luego al anciano le sacaron el hígado? Se lo sacó un “médico” guerrillero.

Pensemos en el “tribunal revolucionario” de milicianos de barrio adoctrinados o, de un comando estudiantil que sigue a pie juntilla lo que considera “la moral revolucionaria” y deciden ejecutar a un profesor, a un propietario de una tienda de barrio porque no ha querido pagar la “cuota revolucionaria” de sostenimiento.

¿Son estos casos aislados? El texto de Todorov *El hombre desplazado* radiografía la vida en un régimen comunista, el significado de la desconfianza, de la pérdida de las últimas certidumbres y lo que significa vivir en medio de la sospecha permanente, bajo la mirada de un desconocido delator. En Medellín, el llamado pacto de paz entregó a grupos de milicianos la custodia de barrios enteros de la ciudad, ¿llegó a pensar el ilustre prelado religioso que se ufano de esa entrega que en esos barrios se impondría abruptamente un modelo de terror como los que Todorov describe, como los que ya describieron Koestler, Gide, Zamiatin? Un ciudadano asesinado por alcohólico, la imposibilidad de trasladarse a otros lugares de la ciudad, la llamada “vacuna revolucionaria” derramada a cada casa y desde esas áreas de terror la presencia en la ciudad del más depravado terrorismo, atentados con diez, doce ciudadanos despedazados por las bombas.

Viernes:

Trato de sopesar sin conseguirlo la visión de unos cuerpos chamuscados. Han transcurrido tres horas del atentado y el alcalde de la ciudad aparece en la TV para anunciar que la semana de jolgorio público no se detiene. Y efectivamente la gente se lanza a las calles

a bailar, a beber. Este desvaído carnaval se prolongará diariamente durante ocho días.

¿Banalización del dolor humano? ¿Qué tipo de mecanismo recorre el alma humana para inventarse una risa? 50.000 personas murieron en Medellín mientras la ciudad estuvo bajo el desafuero de los narcotraficantes, barrios enteros que se quedaron sin jóvenes. ¿Cuál es la noción que tienes de la ciudad?, le pregunto a un alumno mío de arquitectura. Y la respuesta en aquellos días fue tajante: “por donde camino no veo sino cadáveres”.

Sábado:

Releo a Simone Weil, ya que, de algún modo vivo una frontera que ella vivió: ¿Dónde está en este mundo donde la economía y la política han utilizado la razón para justificar toda clase de desafueros, la urgente noción de esperanza? Ella ve en los ojos de los pobres el fundamento de esta esperanza no como ese inhumano proyecto que convirtió al pobre en “proletario” y a éste en punta de lanza de una cruel utopía política, sino como el único espacio donde queda la presencia de Dios.

Éste, para mí, es un punto de acuerdo. Con Steiner pienso que si no hay idea de trascendencia no puede justificarse una ética civil. Lo sagrado no es lo místico —un aspecto de lo sagrado—, sino esa serie de derechos acumulados por el ser humano como silenciosas nociones básicas para vivir. La dignidad no está separada del hábitat que es precisamente la construcción de los lugares como única noción posible de patria. La especulación inmobiliaria que arrasa barrios enteros es entonces un atentado contra lo más sagrado que tiene el ser humano. Levinas lo dice: “El papel privilegiado de una casa no consiste en ser el fin de la actividad humana, sino en ser condición, y, en este sentido el comienzo”.

Domingo:

La resaca alcohólica crea una falsa sensibilidad, la paranoia se exagera, lo mismo las visiones catastróficas. Ahora que no la

padezco me doy cuenta que en esta mañana desabrida esta resaca me hubiera venido de perlas: ¿Qué pueden esperar las gentes sacadas por el terror de sus veredas? Más de un siglo las gentes del campo llevan sufriendo esta serie de atropellos. Tengo la certeza de haber leído o escuchado ya esta noticia. ¿O es una disimulada paranoia? Me siento desamparado, pero este desamparo me hace sentir inútil e imbécil; por el contrario la resaca me daba la sensación de ser agudo, inteligente, de hablar desde el rostro de Baudelaire, de Jack London, etc.

Aquí constato algo importante: la deformación de las verdaderas preocupaciones: ¿Intelectuales? Humanas, preocupaciones sobre el destino, la suerte de los desplazados, de los niños que se mueren de hambre en las aceras de esta ciudad todos los días. Se que mi escritura está atada inevitablemente a lo que llamamos literatura y que caer en el emotivismo ante la suerte de estas gentes es un simplismo que nada tiene que ver con la escritura —ver poemas, baladas, esa basura que juega aún con la mala conciencia de las clases medias— Lo que sucede es que ese desplazado ha traído con él una pregunta decisiva ante la cual perentoriamente debe responder la escritura.

Digamos que los ojos de ese desplazado han cambiado lo que llamamos “el punto de vista”. ¿Cuál es el punto de vista del ser humano de Chaderlós de Laclos?, ¿cuál el de Balzac?, ¿cuál el de Carpentier? La irrupción de un actor supone siempre, históricamente, la modificación de los puntos de vista de la cultura: En la novela de *Chaderlós* es la agonía del inmoral, en Hardy las virtudes civiles que asentaron la democracia. Los niños, las mujeres de Tomás Carrasquilla, señalan la presencia de otra patria, la patria verdadera.

La indagación que Sartre plantea en *¿Qué es literatura?* obedece a este interrogante donde se comienza por establecer la imposibilidad de la palabra para acercarse al dolor, al sufrimiento humano. Establecer una imposibilidad en la escritura, señala un punto cero de esta escritura. Cuando decimos de algo escrito que es “mero retoricismo” o “nada más que literatura” es porque lo que leemos es simple fraseología vaciada de contenidos simbólicos, de

referencias ancestrales y sobre todo de la expectativa que suele crear toda escritura verdadera: ese confuso pero firme anhelo que se esconde siempre en el imaginario colectivo.

Lunes:

“La tentación del nihilismo”, “escapar del nihilismo” “hacia una teoría de la incertidumbre”. Enunciados filosóficos de última hora y que leo en revistas especializadas de pensamiento: lo más fácil, dejarme caer en el abismo de la nada, declararme incapaz de enfrentar la serie de nuevas desilusiones que estoy viviendo. Dejarme ir hacia la extraña dulzura de esa nada donde consigo por fin la gracia infinita de la irresponsabilidad anhelada. ¿Qué sentido tiene esa “teoría” de la “incertidumbre”? Presentir que todo este mal, llegar —como lo ha hecho Finkelkraut— a la conclusión de que este siglo traicionó los logros y conquistas que la civilización occidental forjó durante siglos: libertad, la noción de justicia.

Campos de concentración, *gulags*, masacres en nombre de la historia. ¿Cuáles eran los nombres de los treinta niños y niñas muertos en combate y a quienes las FARC les quitaron su derecho a la esperanza de vivir en sus sueños? Pero no pasa nada, nadie se ha conmovido. La incertidumbre me permite comprender estos desafueros; pero ¿hacia dónde conduce su enunciado, ya que, el planteamiento filosófico me explica que a pesar del horror debo seguir soñando, imaginando una sociedad justa? ¿Saco la cabeza al frío de la noche y sonrío?

El pensador es capaz de vivir en esta incertidumbre, afirmando implícitamente con ello una vaga idea de esperanza. Pero la esperanza del ser humano común radica en insertarse en la lógica de un proceso que le devuelva la medida de la confianza, la fe en la promesa hecha por el dirigente, la posibilidad de enriquecer cada vez mas la dimensión de la vida cotidiana, madre ésta de toda metafísica, de toda ontología. “¡Adiós tristeza! ¡Buenos días tristeza!, inscrita estas en las líneas del techo, inscrita estás en los ojos que amo...”.

El Espectador, 1999.

¿ESTÁ LA POESÍA EN AQUELLOS QUE SE LLAMAN A SÍ MISMOS POETAS? ¿ES LA POESÍA UN RITUAL O UNA PROGRAMACIÓN CULTURAL?

¿Todos aquellos que a sí mismo se llaman poetas son acaso poetas? La producción industrial de poetas se da de manera inmisericorde a partir de la revolución industrial y el proceso acelerado del capitalismo. Y están los poetas de la Academia encargados de velar la vieja lengua, la tradición donde se justifica el poder pero están los poetas de la calle como resultado directo del desempleo rampante. Desempleo del cual nace aquella primera respuesta de los rebeldes llamados bohemios al frente de los cuales aparecen insignes figuras como Baudelaire, Verlaine, ilustres n.n. como Lautremont. La bohemia rápidamente dejará de ser una respuesta a la moral burguesa como señala Bataille para convertirse en un grupo reaccionario utilizado a su antojo por el poder.

No por tener pues un cochambroso aspecto y vivir sobre las mesas de cafés de mala muerte y componer poemas se es poeta. Gabriel Zaid con su habitual ironía señalaba que la verdadera rebelión es ahora en los poetas la buena salud. Y es cierto pues, ¿cómo enfrentar una tarea tan ardua como la de hacer frente a la selva de símbolos en que nos han metido los medios de comunicación, la literatura de consumo, la mala poesía de las muchachas de la clase media que con “vivencias poéticas” exorcizan la maldición del matrimonio?

Este filisteísmo en boga gracias a la industria de la cultura ha aumentado la confusión respecto a lo que significa ser poeta y lo que significa la poesía como búsqueda de nuevas certezas. Wallace Stevens supo conjugar su gerencia de una oficina de seguros con la más pura poesía y ¿qué más atildado en su profesión de banquero que Mr. Eliot? Esto mismo tenemos que señalar en un personaje de apariencia física y forma de vida aparentemente poco heroica como Aurelio Arturo. Por fortuna esta es hoy la norma más extendida.

Parapetado en su modestia Mallarmé le dio la vuelta no sólo a la poesía sino a la lengua al llevarla hasta límites y connotaciones que le abrieron otros horizontes. Y esto mismo tenemos que decir de Valéry cuando hemos empezado a revisar esa obra monumental del pensamiento de nuestros días presente en sus libretas. ¿Qué aspecto de poeta al uso pudo tener Gerald Manley Hopkins el ilustre jesuita que cambió el rumbo de la poesía inglesa? Los verdaderos poetas se ocultan tras estas fachadas de cotidianidad ya que lo que se trata de dar a la poesía no son huecas profecías que alientan el gran simulacro cultural sino el rumor de lo nimio, aquello que se da en el rayo de luz donde el niño enfermo habla con Dios.

En *Rayuela* a través de la pianista Berthe Trépat, Cortázar hace un implacable análisis de lo que supone el filisteísmo cultural. Ella se cree pianista y aparenta serlo cuando en realidad no lo es y su persistencia en esta farsa la convierte en una mentirosa a pesar de su desamparada vejez. Pues esto en la famosa carta de Lord Chandos, ya Hoffmansthal al torcer definitivamente el cuello a la estética romántica, había indicado el camino del creador moderno centrado en la búsqueda de “un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un lenguaje en que me hablan las cosas mudas y en el que, quizás, una vez en la tumba justificaré ante un juez desconocido”.

Esto fundamenta una ética, o sea un modo de ser en el cual está incluido el silencio, la renuncia ante la imposibilidad de dar voz a esas voces innúmeras que de repente han estallado en el pecho asombrado. Y esto clarifica la tarea de quien entiende que hacer poesía no consiste en acomodarse en lo establecido que no es lo

tradicional sino esas espúreas vanguardias donde se siguen disfrutando miles y miles de falsos creadores, ese mesianismo morbosos de quienes creen que aún “son la voz del pueblo”, “la voz de los oprimidos”.

Los clubes de poetas abundan en el mundo en proporción aritmética en la que se propagan talleres de escritores, salones regionales de acuarelistas y ceramistas, grupos de jubilados que semanalmente se reúnen para discutir a los clásicos. Pero esto nada tiene que ver con la poesía sino que es algo que se inserta en los fenómenos sociales producidos por la soledad de las ciudades, la crisis de la pareja o el ominoso tedio de los desempleados. Por lo tanto lo atípico es en este caso un poeta que goza de buena salud y vive en una aparente normalidad para enfrentar así con lucidez la mayúscula tarea de dar forma a lo que a través de las grietas de los falsos discursos se cuele ya como expectativa de nuevas formas de vida o sea de nuevas poéticas.

¿Cincuenta, sesenta poetas, son todos poetas? Esto me lo preguntaba ácidamente un amigo de inteligencia alerta. Poetas que levantan los brazos al aire y claman como versiones desvaídas de Walt Whitman de ciudades intermedias, nerudas africanos, dadaístas de barrio o sea la práctica de recitar versos con el fin de conocer otros lugares, acceder a otros amigos, tener cerca el olor de las muchachas, pero no pues la poesía como ese presentimiento de la palabra que no se conoce, como el anuncio de espacios sin nombre.

La pregunta sobre la conversión de la poesía en espectáculo tiene razón de ser, pues no todo lo que escucho y leo tiene que ver con la poesía, y sí con el simulacro de Berthe Trépat. ¿No hubieran sido unos honestos labradores, unos cautos oficinistas, ciudadanos de bien que hubieran dado un significado de porfiada entereza al hecho de estar y vivir en un mundo ganado por la luz de la belleza cotidiana en lugar de vivirse en el simulacro cultural?

¿No andaba de salón en salón Marcel Proust entre tanto escritor de oficio preguntándose si él era escritor? ¿Cuando marchó a Abisinia sabía Rimbaud acaso que era un gran poeta? Es el pudor

de Joyce, de Pavese, de Canetti no porque rehuyeran la responsabilidad del escritor sino porque sabían que serlo en estos tiempos de farsas culturales, exige una mirada atenta que sólo se da en la infinita discreción de la humildad. Y ¿es este público que masca chicle y come papitas realmente el interlocutor que llega lleno de preguntas y de expectativas o es igualmente un fenómeno sociológico que brota de la necesidad de eventos públicos en una ciudad que carece de ellos?

Estoy de acuerdo en que es necesario no caer en admoniciones fariseas pero estas consideraciones sólo buscan situar objetivamente algo que como la poesía se da desde estas circunstancias en este fin de siglo en el que no sabemos dónde se ubica, el equivalente a la lucidez de Baudelaire, de Mallarmé, o sea los desconocidos poetas que ahora discurren a nuestro lado y no podemos distinguir porque el griterío de la multitud lo impide.

Schiller, Hölderlin, buscaron afirmar la razón como sentido de la libertad, como la base misma de la nueva fraternidad entre los seres humanos, pero, ¿podría hoy el poeta seguirle cantando a quienes han ensangrentado la tierra en nombre de un supuesto paraíso de la justicia social? ¿Se han perdido estos viejos ideales o están más vivos que nunca? ¿No es ésta una manera de descubrir al farsante, al falso mesías y no confundirlo con el verdadero poeta que bajo el lema de San Juan, hoy “vuela muy alto, con el pico hacia arriba y canta dulcemente”?

Cuando el ritual ha perdido la espontaneidad que nace de ocultas y anheladas imágenes comunes de alegría postergada y desinhibiciones soñadas y obedece en cambio a una programación pre-establecida, no puede haber fiesta ya que no hay la presencia desencadenante de la música y el poema que nos llevan a recuperar nuestro rostro en la leyenda. ¿Cuál es entonces el poder desencadenante de la poesía? Si no hay otros espacios diferentes a los programados, la programación termina precisamente por imponerse a lo espontáneo, a los imaginarios y a sus libres geografías. La rutina conduce al bostezo.

CRÍTICA PASIÓN Y MORAL

Tantas y repetidas monografías sobre nuestra historia se caracterizan hoy por una misma falencia: la falta de pasión moral. La vida cotidiana se confunde con la vacía enumeración de “actividades religiosas, cívicas, juegos, etc.”, y se deja por fuera la metafísica de un espacio de vida. Por eso la milagrosa aparición de la *Revista Antioquia* que Fernando González editó en Medellín de los años 1936 a 1945 viene a recordarnos que si el hecho que se vive a nivel político carece de esta perspectiva moral, éste se reduce a crónica pasajera, a recuento de anécdotas de las cuales se escapa aquello que todo momento incluye de manera tajante; la intolerancia, los mecanismos de silenciamiento de las voces contrarias, etc.

O sea lo que cada conflicto crea: la palabra viva que es, en el tiempo, certificación de eventos, expectativas. Porque en González la palabra viene no de retóricas establecidas sino de aquello que el proceso de vivir hacia la claridad objetiva como mentira, crueldad. Y de este modo se hace claro que la opción de una verdadera modernidad era precisamente esta “búsqueda a la que se oponía el país feudal vestido de “progreso”: el ultramontanismo religioso, la bobería de las supuestas aristocracias, la inhumanidad de un esquema abstracto de desarrollo económico donde se desconocía el derecho a la identidad de las regiones.

Frente al modelo oficial de lenguaje en este caso la palabra quevedesca rescata su verdadera y única dimensión filosófica: la crítica de costumbres ya que es en éstas donde reside el fundamento existencial del conflicto. Al recavar en el suceso diario, la filosofía se emancipa de las falsas racionalidades de lo oficial académico y encuentra en el lenguaje vivo el rescate de la perdida dimensión de la experiencia tal como lo hicieron Simmel, Roth, Musil.

En este dietario se enumeran nombres propios de protagonistas, vicios nacionales, atropellos, injusticias ya dimensionados históricamente como prototipos de falsedad, de falacia, de falsa cultura. Porque precisamente el sentido de diario personal —el yo que se expone— permite que la contradicción tenga una dimensión ética, que los puntos suspensivos señalen la presencia de una reflexión inacabada, huyendo así de la teoría en abstracto y de los juicios de valor gratuitos y permitiendo que sea el mismo lenguaje el que se convierta en protagonista de una ruptura, ya que lo que está presente en estas páginas no es el mundo de Macondo sino el de Kakanía.

El Tiempo, 1999.

**DE EL EMILIO A GUY DEBORD:
LA MIRADA RECÍPROCA**

La lectura nos da la ilusión de haber creado, poco a poco, una realidad alternativa hecha de trozos de ciudades remotas, de llanuras sin nombre, de geografías presentidas. Aquí, el deseo trasciende la barrera esclavizante del medio local para ofrecer a cambio de una realidad degradante y degradada, la opción de otra realidad más acorde con aquello que a nuestro anhelo de libertad como exigencia permanente de la vida, sirve para superar, entonces, las chatas tradiciones locales, su asfixiante y ridícula escala de valores impuestos por la historia oficial como únicos paradigmas posibles. Pero es más, cuando lo que se vive es una concepción política que nos constriñe, pero que además, como individuos debemos enfrentar como el problema de la historia, la lectura, como parte de la educación de nuestro yo íntimo, lo que supone una necesaria elección frente a lo establecido por esta concepción de la historia de la cultura. ¿Qué pudo quedar como sedimento civilizatorio después de cada acto de barbarie, después de cada *tábula rasa* llevada conscientemente a cabo por los manipuladores de la barbarie? O sea ¿qué pudo quedar de Montaigne, de Voltaire, de Montesquieu? Los restos de esa biblioteca necesaria, fueron devorados reiteradamente por la persistente barbarie, por el conformismo.

Si *El Emilio* constituyó mi educación sentimental a través de

la influencia de mi padre, ese efusivo sentimiento de adhesión a verdades esenciales, ese reconocerse en el paseante que adquiere una clara definición de la geografía, de la naturaleza, del significado, entonces, del sujeto que se hace en la reflexión continua: ya en la llamada edad de la razón, este sentimiento se llegó a envolver de una patética y dolorosa perplejidad: de pronto nos sentimos extraños a estas geografías, a estas botánicas, y, Sartre y Camus vinieron a corroborar una angustia latente, después de habernos dejado instalados en la pregunta, en la dolorosa certidumbre de haber perdido para siempre el paraíso. Sentir la fisiología, las tripas, como determinantes de una pregunta que nos separó abruptamente de los paisajes de la infancia, de las líricas razones de una educación sentimental, para —ya en el colmo de la desesperanza— acusar, además, la opacidad punzante de la historia, el nuevo espacio de lo trágico, a través de los dogmas de una utopía política que nos negó, aún más, el derecho a una relación sentimental con la vida y con la naturaleza, la que nos había dado la *bildung*.

Este es el tiempo que mi adolescencia constató para acusar el desgarramiento del ser, la pérdida temporal de Dios, el poder lacerante de la fisiología sobre las exigencias y razones del espíritu, y la magnitud del compromiso político como responsabilidad ineludible ante el cuadro desolado de un país de explotados, de perseguidos, de masacrados, aquéllos sin voz, aquellas formas culturales, discriminadas y negadas durante siglos, pero que, finalmente, llegaron a señalarnos el territorio de la palabra en libertad, el espacio del color puro, de otras posibles armonías.

¿Sartre o Camus? El inconfesado deseo de reposo, tomado como esa falsa paz interior que nos conduce silenciosa y secretamente a preferir lo dogmático, confundiendo esta irracionalidad con lo científico, con lo objetivo, nos hizo escoger la despiadada lucidez de Sartre. Camus y Merleau Ponty quedaron relegados, como incómodos testigos frente a una situación histórica que en el país carecía, por supuesto, de *mâitres à penser*, era ese algo que parece confuso y que no nos atrevemos, sin embargo, a borrar, porque nos

sigue inquietando íntimamente, tal como sucede cuando nos invade la incertidumbre y la confusión moral al presentir que no estamos obrando con la debida lealtad a la verdad que habíamos acordado como rasero de nuestras decisiones íntimas.

¿Realmente llegamos a acusar el peso del estalinismo? En aquellas circunstancias el fácil esquema del antiimperialismo norteamericano nos sirvió de excusa para disimular muchas de nuestras bajezas intelectuales, o sea para apartarnos del dogmatismo y aceptar lo que ya era evidente: la existencia de los *gulags*, de las grandes purgas, la traición a Marx y a la revolución para desembocar en el ejercicio del terror más inhumano que recuerde la historia. Solamente Valencia Goelkel pasando, lógicamente, por reaccionario, trajo a cuento aquel texto insobornable de Merleau Ponty, *Humanismo y terror*, *Tempes Modernes* llegaba sin demora a nuestra librería preferida, pero si uno analiza hoy los textos producidos por nuestra *intelligentsia*, se da cuenta de que en lugar de constatar esta verdad irrefutable se derivó hacia una supuesta ciencia de la historia, mezclando a Freud, a Havelock Hellis, haciendo un psicoanálisis destinado a las náuseas existenciales de las clases medias y una visión economicista donde se desconocía palmariamente la existencia de formas de cultura diferentes y específicas.

La literatura para la ciencia universitaria no existía, o en todo caso era sospechosa, ya que, era inaprehensible, derivaba en lo sentimental, no era mensurable como conocimiento. No hubo pues el debate que desde Gide se había dado sobre la crisis y perversión de la llamada revolución socialista, aún cuando en la profundidad de las selvas y en las aceras de las ciudades las “diferencias de concepción ideológica” estuvieran produciendo severas y terribles *vendettas* convertidas para este léxico en “purgas necesarias, desviacionismos ideológicos condenables que debían ser erradicados a tiempo”, etc. Lo que en Europa fue tragedia aquí se convirtió en su parodia siniestra. Si vuelvo sobre un escritor tan importante como Hernando Téllez descubro la vigencia de pensadores de derecha como Denis de Rougemont, Therry de Mounier, Alain,

o sea de un humanismo cuya impronta fue notable en otros ensayistas, poetas, pero que por el solo hecho de ser calificados de derecha por estos tribunales criollos de la ciencia y la revolución fueron condenados al olvido, o tempranamente anematizados, caso Nicolás Gómez Dávila.

La presencia de Bernanos, de Mauriac, de Gide, de Thibaudet, de Gabriel Marcel, fue definitoria en la generación del 30 y en la generación de 1950. ¿Cómo eliminar de mi memoria de adolescente lector la poderosa influencia de *Los alimentos terrestres*, de *Los monederos falsos*, de *Nudo de víboras*, de *Diario de un cura de aldea*? Repasar el proceso intelectual de una vida, en este caso la mía, respecto a los significados que para ella tiene la cultura francesa, es descubrir que la elección política hacia el liberalismo marcada por mi abuelo y luego por mi padre, tenía ya un trasfondo histórico en el arduo proceso de la república en su intento de hacer posible un espacio, un demos, para el diálogo nacional en oposición a la ultraderecha de raíz española. Diderot, Montesquieu y siempre Voltaire, pero en esa encrucijada de comienzos de siglo la vigencia de Péguy, de Clemenceau frente a Maurras.

El marxismo del partido comunista en la línea del más fanático estalinismo comenzó desde los años 50 a aplicar a nuestra realidad el modelo de violencia revolucionaria, el ataque abierto a la “cultura burguesa”, a los modelos de universidad democrática y a la vez impidió la discrepancia que sobre el comunismo habían iniciado muchos intelectuales franceses.

Que conste que no constituye éste un ajuste de cuentas tan de moda hoy sobre *mayo del 68* en Francia, y donde el facilismo conceptual conduce a disimular la ausencia del rigor intelectual verdadero —que, es con uno mismo, hacia y desde los propios abismos, las propias traiciones—, con una discrepancia supuestamente objetiva, en la cual, naturalmente, quienes tienen la culpa de los males del presente son los otros. Pero sí es necesario tener en cuenta que sin la vigencia de estas respuestas al dogmatismo es imposible tratar de aclarar un presente al cual la barbarie le borró

toda referencia.

Me refiero a la necesidad de tratar de objetivar unos procesos intelectuales deformados en sus principios iniciales por el dogmatismo y que fueron utilizados por los comisarios políticos que son los únicos que siempre han sabido para donde van, para crear en una o dos generaciones de jóvenes un vacío terrible al eliminar las opciones que facilita un pensamiento en libertad, e imponer a cambio un modelo rígido que hizo que el pensamiento, comenzando por el universitario, desapareciera por completo y que las demás variables de una perspectiva histórica, la literatura, la sociología, la etnografía desaparecieran igualmente para instaurar en su lugar un latinoamericanismo maniqueo, desconocedor de las nuevas sentimentalidades, de las secretas formas de resistencia creadas a lo largo y ancho de hondos procesos de transformación social.

De acuerdo que, con *El Emilio* se fundamentó en mí una necesaria educación sentimental y que la lectura permanente, fervorosa de *Diario de un paseante solitario* dio respuestas a una dolida perplejidad que era pregunta y no desarraigo, desconfianza como la que la inhumana inteligencia de Sartre había instaurado, pero hoy tengo que reconocer que esta educación sentimental hacía parte de un profundo planteamiento pedagógico, para legitimar una geografía, una botánica, los *topois* reales de esta patria metafórica y no las abstracciones criminales que finalmente impuso a la realidad colombiana el dogmatismo político. Linneo, Rousseau, el sabio Mutis, Codazzi, Manuel Uribe Ángel, Joaquín Antonio Uribe: el conocimiento que lleva a la pasión del fundador de realidades, a una noción de individuo, de cultura, afirmada sobre una secreta y personal relación con la moral de la tierra y la moral de las estrellas.

Huella viva de Eliseo Reclus, de Flammarión, es decir, de un pensamiento emancipador venido de la Ilustración y afirmado en figuras como Santiago Pérez Triana, como César Uribe Piedrahita, presencia de una República traicionada, vencida por la barbarie colombiana, incuestionable herencia intelectual que hoy el soslayado magisterio intelectual de un Foucault, de un Lucien Febvre,

de Michel Serres nos ayuda para unir al hilo de una investigación sobre la nueva realidad en la cual, desde un humanismo real se sentarían las bases de otra juridicidad, de un nuevo alcance de la democracia como responsabilidad, y de la naturaleza, como una definición integral de cultura. Una herencia cultural se afirma, como tradición viva, precisamente, cuando nos descubre ante el paso del tiempo, en las inevitables contingencias y tropiezos creados por la barbarie, su presencia como continuidad de esas preguntas que se quedaron sin responder y que necesitan ser respondidas por quienes se las encuentren en el presente.

Porque recordemos que bárbaro no es lo primitivo, no lo es el salvaje, sino el ilustrado que ha traicionado la responsabilidad de una herencia moral para justificar lo peor tal como se ha hecho a nombre de unas supuestamente inmutables “leyes de la historia”, de un regreso a lo pre-colombino, de una inventada identidad nacional.

¿Aburrir el estudiantado con una versión plana de un discurso tan paradójico como el de Althusser a qué condujo en nuestras universidades? Lo que precisamente rehuye el llamado pensamiento universitario es la paradoja, lo asistemático, las contradicciones que llevan a un compromiso de vida. El desolado panorama de la filosofía colombiana lo comprueba. Los movimientos socialistas de origen universitario —Estanislao Zuleta en frente— quisieron imponer una acomodada lectura de Althusser, del primer Garaudy, de Sartre, por supuesto y la convirtieron en un dogma cerrado ¿no terminaron convirtiendo sus desusadas riñas teóricas en picaresca sexual? ¿En inútiles prestidigitaciones intelectuales en las que se disimulaba el mismo dogmatismo? ¿Dejó algo en nuestro pensamiento católico la presencia de Maritain y Etienne Gilsón? ¿De un pensador y escritor de la importancia de Gabriel Marcel? Ante la obra de un pensador que como Braudrillard carece de los subterfugios del galimatías al uso académico, nuestra lectura, ha sido superficial en la medida en que se ha eludido lo importante: el colocarnos nosotros mismos como caso, como objeto de discusión, el tener que asumir que nosotros somos ese otro a quien por

comodidad habíamos convertido en objeto del análisis abstracto de una antropología al uso, de una etnografía urbana al uso. ¿Pero al tener que analizar las nuevas costumbres urbanas, los nuevos usos amorosos, no deberemos, precisamente, tener que recurrir a su magisterio para no seguir eludiendo lo que su lucidez derrumba? Aquí sí frente a las cómodas monografías, los textos que ahondan en una temática y lo hacen sin consideraciones previas.

La visión maniquea que de lo latinoamericano terminó por imponer a través del *marketing* el llamado “realismo mágico” en Colombia, se instituyó políticamente de una manera más flagrante, negando de este modo el reconocimiento a la diversidad de voces, los nuevos conflictos a nivel urbano, la presencia creciente de otros discursos sexuales, étnicos, esas certificaciones imperceptibles de lo humano que precisamente certifica Baudrillard, analiza Lipovetsky, el amor, la carretera, el sincretismo creado por el narcotráfico y la guerrilla: extremos absolutos de la palabra que no hemos sondeado aún, enveses del lenguaje que no nos hemos atrevido a sondear no sólo para vislumbrar quiénes somos, sino para contar al menos con la certidumbre de que en medio del dolor y la desidia aún es posible otro discurso desde otra perspectiva de lo que aún seguimos llamando lo humano. ¿Pero no es esto lo que la nueva música nos está dando en las calles de Medellín, de Bogotá?

Es curioso que Guy Debord en sus *Anotaciones a la sociedad del espectáculo* analizara las estrategias de lenguaje de la mafia colombiana, la manera como ésta ha permeado con sus estrategias al mismo sistema económico empresarial, con lo cual no sólo ha señalado la infinita complejidad histórica de este *shock*, sino que lo ha sacado de la anécdota donde se lo simplifica y se lo deforma para eludir sus alcances devastadores.

Voces, diálogos inconclusos, imágenes fundadoras, pero conversaciones compartidas hacia la equivocación o hacia la modesta tarea de poder adentrarse en realidades donde los antiguos denominadores tanto de lo social como de lo político se han mutado en términos aún ambiguos, ininteligibles para nuestra precaria

lógica y en donde lo narrativo, lo poético han alcanzado cotas de la imaginación recuperada que el mercado cultural no deja ver. ¿Paul Virilio? La escritura ante la pantalla digital, la velocidad, la estética de la desaparición, los inmateriales: un guerrillero niño utilizando armamento de tecnologías sofisticadas, mientras seguimos rotulando la tierra con arados medievales. Voces, diálogos en una globalización para enfrentar con la lucidez debida. No nos referimos entonces al pensamiento francés, sino al pensamiento que históricamente propone cultura, civilización.

Casa de América Latina. París, 2000.

SÍ, CERNUDA, NADA MENOS

Creo que fue en el verano de 1963 cuando en casa de mi maestro Moreno Galván conocí a un catedrático español que llevaba largo tiempo viviendo en Estados Unidos y ahora era profesor en la Universidad de California, Carlos Peregrín Otero. Estaba igualmente la hija de un director de cine cuya obra admiro profundamente, Anthony Mann. No sé por qué caminando por las calles reverberantes del verano madrileño salió a cuento el nombre de Luis Cernuda a quien él había invitado a su Universidad a dictar una conferencia, la última de su vida, y me dio un dato que nunca he olvidado y que ha servido para curarme en salud, cuando poca gente asiste a una de mis conferencias: solamente lo escucharon unas cinco viejecitas. Yo me referí y él tomó el dato del homenaje que a Cernuda le había dedicado una revista valenciana, *La caña gris* donde si mal no recuerdo aparecía como uno de sus mentores Francisco Brines.

La revista fue intervenida por la policía franquista no tanto por el nombre de Cernuda cuya obra era completamente desconocida en España, sino porque unos y otros aparecían ante la policía como homosexuales. ¿Había ya regresado y permanecía en la penumbra Juan Gil-Albert? Pero si algo es necesario destacar en la estética de Cernuda, estética como forma de vida, es saber mantener la

literatura y lo que ella comporta en los límites y fronteras de ésta, cuidando de que lo ajeno, lo extraño y sobre todo lo anecdótico, no interfieran en la reflexión crítica que cualquier obra literaria supone. ¿Fue Cernuda un hombre solo? Es aquí donde la referencia a palabras gastadas por su mal uso académico como “la soledad”, “la incomunicación” se hacen precarias y sobre todo podrían prestarse a blandengues interpretaciones. Escoger, tal como tempranamente lo hizo, una forma de vida fue decidirse por la incompreensión de los contemporáneos.

“Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruirla antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. La vida se salvará así”¹. No era la pobreza económica solamente, sino ese estado de cosas que la tradición falsa había convertido en un peso inerte que imposibilitaba la tarea urgente de aclarar y plantear, adecuadamente una teoría de la modernidad. Antonio Machado en su *Juan de Mairena* hizo la exacta y acongojante radiografía de ese estado de cosas porque si el fracaso de la Institución Libre de Enseñanza marcó la desgracia de la llamada generación del 98, para Cernuda el salir del magma de las oscuras tradiciones, del peso asfixiante del casticismo y el andalucismo supuso un enorme esfuerzo intelectual, la entrada en Europa, el sacudirse la caspa de la llamada cultura de casino, que inmediatamente lo separó de sus compañeros de generación aún cuando nunca se atreviera a confesarlo en público.

Y aún cuando como en aquel texto *Líneas sobre los poetas para los poetas en los días actuales* de 1937 dijera que “El poeta es fatalmente un revolucionario, y estas palabras aquí dichas son repetición de otras escritas hace unos años; un revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad”. Y agregará que “Por esto los poetas españoles están con el pueblo en los trágicos días que

¹ *Crítica, Ensayo y Evocaciones*, Seix Barral, 1970, p. 91.

atraviesa”. Se buscaba en el concepto de pueblo una pureza ética, enraizada en lo más profundo de las verdaderas tradiciones, pero Cernuda no era proclive a ese llamado en el que lo étnico constituye a la larga una insalvable restricción al hecho de ser libre y buscarse en libertad estableciendo puentes necesarios con los otros, con las otras voces del mundo, la herencia a reclamar era la poesía sin nacionalismos, la voz poética situada en el origen.

Aclarar la poesía de otros poetas es simplemente la tarea de aclararse a sí mismo. Es por eso que se sale de la lengua al uso sabiendo que este esfuerzo conlleva un dolor íntimo y una permanencia en la soledad como incompreensión de esos otros que consideramos como nuestros contemporáneos. Este individualismo de Cernuda no ha sido, creo yo, analizado en lo que significa como decisión extrema de modernidad escapando a los llamados de un pueblo que ya se configuraba como esas masas que Ortega analizó. Es el escrúpulo baudeleriano de alejarse de lo demasiado personal, de confundir lo personal de una vida con su manipulación pública.

El reclamo que hace frente a la desidia y la ignorancia españolas no lo es porque haga un reclamo sobre sí mismo, sino porque entiende que una sociedad gazmoña, pacata le esconde la semilla de los peores atentados contra la inteligencia; “Altolaguirre carecía de esa destreza externa social con la que otros poetas de su tiempo supieron imponerse como lo que no eran o como lo que eran en grado insuficiente”². Recordemos lo que con socarronería decía Borges de las andaluzadas de García Lorca y de los versos “populares” de Miguel Hernández donde las razones traídas a cuento para sobrevalorarlas dependían o del valor de una etnia incommovible o de un legado popular ya reformado por la consigna política. Para la sensibilidad que se adelanta a su tiempo existe la certidumbre de vivir como un hombre póstumo bajo la categoría que define Cacciari y que ilustra Musil: textos póstumos escritos en vida.

No es la queja del amargado sino la extrema lucidez de quien

² Íbidem, p. 241

descubre desde las postrimerías adelantadas que el meollo del escribir se centra en las palabras, en el qué hacer con las palabras que están en uso. Al constatar su presencia en el mundo descubre el adolescente que se piensa, que las palabras que lo rodean, carecen para él de cualquier significado, que, en el habla y la parlan ideológica de sus contemporáneos nada encuentra, que le hable a las imágenes que ya despliega su ansiosa imaginación estableciendo geografías propias, continentes propios. Pero en Cernuda no se da la incomunicación kafkiana ni el extrañamiento de Camus donde la afrenta del mundo marca compulsivamente la conducta de sus personajes, donde la llamada crisis del sujeto se da hacia una nada metafísica ¿El senequismo español de que habla María Zambrano? “Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿De quién y para quién?) absurdo de mi existencia”.

Dicho esto a la palabra escrita, la respuesta del poeta en la vida social viene a ser el orgullo y el pudor, el rostro altanero que disimula estas certezas sabiéndose representante de una raza invisible, los poetas. O ¿fue esa manifiesta y congénita incapacidad para adaptarse al mundo práctico como se dijo de Proust? Cuando se repasa un texto como *El pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* nos damos cuenta de que eso que con fatal vaguedad llamamos una sensibilidad no era otra cosa que la difícil elección de salirse de aquel peso muerto que se llama la literatura española, el fantasma morbosos de un casticismo que sobrevive al tiempo y a la historia y que se toma como si fuera el único legado posible, repásese hoy el barojismo de Francisco Umbral clonado por el joven Prada y se verá lo que supone esta nefasta creencia de que existe ese estilo único; como si la empresa de adentrarse en las nuevas circunstancias de la vida no fuera la tarea de una escritura con vocación de conocimiento, ya que, el estilo es aquello que aflora sólo cuando ese conocimiento se da con la claridad y la forma debida tal como lo certifica ese otro gran solitario, Juan Benet.

En el poema *Noche del hombre y su demonio* dice: “Nadie escu-

cha una voz, tú bien lo sabes. ¿Quién escuchó jamás la voz ajena / si es pura y está sola? / el histrión elocuente, / el hierofante vano miran crecer el corro/ propicio a la mentira. Ellos viven, prosperan / tú vegetas sin nadie. ¿El mañana qué importa? / Cuando a ellos les olvide el destino, y te recuerde,/ un nombre tú serás, un son, un aire”³. El contundente diálogo entre el hombre y el demonio desnuda la precariedad de la condición humana pero a la vez rescata las razones del orgullo de hacerse hombre en las circunstancias de la vida. Al adentrarse en el análisis de la obra de Blake, Wordsworth, Browning, Hopkins, Swinburne descubre la íntima relación que se va dando entre las preguntas que hace el demonio y el padecimiento de la palabra que busca hacerse y perpetuarse en poesía. Frente a la tentación del versismo la lírica aparece entonces como una opción moral y estéticamente necesaria: los árboles, las flores, los ríos son sacados del attrezzo de la poesía regional, de las funciones que los realismos le asignan para convertirse en parte esencial de un poder estar en el mundo preguntándose, a partir del hecho decisivo de construir un paisaje humano por lo que este mundo significa, actitud más profunda que la de los supuestos valores testimonialistas de ese llamado realismo.

Esta actitud estaba ya presente, repito, en ese fulgurante texto *Pensamiento poético en la lírica inglesa*⁴ en el cual el enjundioso estudio socio económico donde sitúa las diferentes etapas de este movimiento y su relación con los cambios sociales que aparecen sucesivamente gracias a la revolución industrial y, que modifican todos los órdenes de la cultura, imbrican tanto al poeta como a la poesía en la tarea de hacer más humano el mundo y más humana la vida. Cernuda pone de presente que su elección por el ensayo y no por la monografía académica nace de este conocimiento de Chesterton pero igualmente de Ruskin, de Pater, de Stevenson autores a través de los cuales el ensayo adquiere una connotación

³ *Antología poética*, Alianza, p. 111.

⁴ *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, Tecnos, 1986.

más elocuente que la de los articulistas españoles, que la tradición local importante pero limitada de un Azorín: en esto da el salto que va de una prosa local a un estilo definido por lo universal, tal como lo pondrá de presente a la hora de enfrentarse a la obra de Gide, de Rilke, de Reverdy, de Dashiell Hammet, etc. Ese peso literario provinciano que tanto daño sigue haciendo lo señala Cernuda cuando dice; “Pero los españoles limitaban la función del ingenio a la búsqueda de asociaciones sorprendentes, apenas sin intervención racionalista. A diferencia de lo que ocurre con estos poetas metafísicos ingleses, en los versos de los culteranos y conceptistas españoles no hay eco de los descubrimientos geográficos del siglo anterior, los cuales aportan al poeta un material nuevo y brillante; y siendo España, además, el país descubridor, conquistador y colonizador de esas tierras nuevas, su indiferencia es inaudita”⁵.

El paletismo, la horterada que cuando alcanzan la dimensión de un rencor histórico lleva a lo peor. ¿Cuándo nace y se sustenta en el siglo XIX esta dañina idea de identidad española, fija e inmutable? ¿Y en qué momento se convierte en ideología política al uso de la Derecha y de la Izquierda? Renunciar a los predicados de la Ilustración para volver a las corridas de toros, al puchero y la zarzuela revestidos de virtudes nacionales. Como dice Magris: “La identidad no es un rígido dato inmutable, sino que es fluida, un proceso siempre en marcha, en el que continuamente nos alejamos de nuestros propios orígenes, como el hijo que deja la casa de sus padres, y vuelve a ella con el pensamiento; algo que se pierde y se renueva, en un incesante desarraigo y retorno. Quien mejor ha expresado el amor a la patria, siempre pequeña y siempre grande, no ha sido quien celebraba bárbaramente el terruño y la sangre, olvidándose de que ésta es siempre mestiza, sino quien ha tenido experiencia del exilio y de la pérdida y ha aprendido de la nostalgia, que una patria y una identidad no se pueden poseer como se posee una propiedad”⁶.

⁵ *Poesía y literatura I y II*, Seix Barral, 1971, p. 83.

⁶ *Utopía y desencanto social*, Claudio Magris, Anagrama 2001, p. 75

Aquí sí el concepto cernudiano de la modernidad recobra el axioma de Rilke de que nuestra verdadera patria es la infancia, pero la infancia en el sentido que, como recuerda Fernando Uribarri, le da Lyotard: el lector de ojos infantiles capaces de escuchar lo que es imposible escribir, dispuesto a hacer jugar según sus propias resonancias esta potencial figura deseante. Esto es ya heroico: escapar de la retórica ensimismada de los españoles para descubrirse en otras epifanías como atento lector que no busca significados, sino nuevos motivos para adentrarse en la soledad que exige toda tarea. “Si vuestra lengua es la materia / que empleé en mi escribir y, si por eso/habréis de ser vosotros los testigos / de mi existencia y su trabajo, / en hora mala fuera vuestra lengua / la mía, la que hablo, la que escribo/. Así podréis, con el tiempo, como venís haciendo/a mi trabajo y mi persona echar afuera /de la memoria, en vuestro corazón y vuestra mente”⁷.

Hay estatutos que otros han reclamado: el exilio, la expulsión, la incomprensión, Cernuda simplemente aclara frente a sus contemporáneos —¿no prefirió Blake quedarse ciego?— un estado de cosas que no ha cambiado ni cambiará tal como lo pone de presente la mediocre vital intelectual española en la actualidad. La lección de Rubén Darío aparece explícita en su alcance —eco vivo de Mallarmé— la voz que sobrepasa el lindero folclórico, la fatalidad de la etnia para alcanzar la resonancia de los universales: poesía y palabra que elude las cómodas limitaciones para instalarse en la pregunta que no cesa. *Ocnos* ya había dado fe de esta capacidad de mirar con visión universal la vida. ¿No hay en estos hermosos textos la sombra bienhechora de Proust de *Los placeres y los días*, del Proust de *Crónicas*, aquellos artículos aparecidos desde 1892 a 1921, casi todos publicados en *Le Figaro*? Los ojos que miran en la infancia fijan en árboles, costumbres, ecos de calles y jardines un linaje que se afianzará con los años como la verdadera y única geografía posible.

⁷ *Antología Poética*. Alianza. p. 181.

Y como la única medida a través de la cual un poeta fija en el tiempo de la palabra su orfandad, la orfandad respecto a la palabra de la cual se debe valer para expresar un sentimiento de extrañamiento y algo más que un desasosiego existencial. Lo lírico no es aquí vibración y música del verso tal como lo interpreta Hugh Friederich, sino, repito, la voz que desde el clamor interior enfrenta a Dios, sopesa el castigo de vivir pero busca en una naturaleza recuperada ya como artificio una armonía necesaria, aporías donde se recupera lo trágico en su sentido prístino. ¿Dónde está el conflicto con la palabra en Lorca? La conciencia de la modernidad es este conflicto. “¿Ocurre realmente sólo al poeta que la palabra auténtica le resulta inalcanzable aun cuando le sea la más propia? ¿O es más bien la experiencia de todos nosotros, la de estar separados —dice Gadamer— de la palabra auténtica y de su verdad precisamente porque hacemos palabras y actuamos con “puños temblorosos” con miras a algo que querríamos tener, que no es alcanzable y que en última instancia ni siquiera merece el esfuerzo?”⁸

Compartir esta certidumbre lo hace el poeta desnudándose para mostrar que es como todos nosotros: ¿ha cambiado en algo nuestra situación ante la intolerancia de los ignorantes, de los zafios nacionalismos? ¿Han perdido importancia los poetas oficiales orondos y satisfechos alimentándose de los honores públicos? ¿No es hoy en la España consumista más desafiante el odio a la inteligencia crítica? Que lo diga García Calvo, que lo diga Juan Benet, que lo diga Fenollosa, que lo diga Sánchez Ferlossio: decir que Cernuda está aquí es abrir sus páginas a un posible lector cuya existencia nos es desconocida, porque ya no es el hipócrita lector baudelariano, sino la expectativa que deja una palabra que no se doblegó ante ninguna adversidad, que, enfrentó lúcidamente la barbarie y no es botín de vencedores, sino alerta permanente contra cualquier falso optimismo.

Aleph, 2002.

⁸ ¿Quién soy yo y quién eres tú?, Herder, 1999.

EL HOMBRE INVISIBLE

DE RALPH ELLISON: DE LA ANTROPOLOGÍA A LA POLÍTICA

¿Aquél que habita en una etnia, ésta piensa por él, ésta le impone un rostro y un tipo de comportamiento del cual no puede escapar? ¿Esto es lo que definimos como “lo políticamente correcto”? Y según esta infundada premisa un escritor negro debe comportarse, escribir según los parámetros inventados por los ideólogos de la llamada negritud, o los indios de la indigenidad y los de raza amarilla de la literatura amarilla. Quien lo hace está de salida renunciando a su universalidad —Rubén Darío hubiera tenido que escribir cantos indigenistas y no haber salido de Metapa— y aceptando esta marginalidad impuesta, la cual le facilitará el eludir, con la consigna política y un lenguaje “políticamente correcto”, el quebradero de cabeza de nacer un día a su conciencia de sujeto pensante, a su alegato contra la miseria y el abandono, reivindicando el derecho de los negros al progreso material, a la educación. El compromiso político con los grupos de izquierda en especial con el Partido Comunista fue la lógica canalización de estas protestas acogidas por la izquierda europea y por pensadores como Jean Paul Sartre y por escritores blancos como Upton Sinclair y Howar Fast. La estética del realismo socialista buscaba una eficacia política en la literatura no una literatura que ahondara en aquello que convierte al negro en un ser humano.

James Baldwin en *Otro país* y en *La próxima vez el fuego* daba hacia los 60 una dimensión del infierno urbano, un Nueva York alucinante de degradación, drogas, homosexualidad que, Baldwin preso en la rigidez del enfoque político no sabe resolver a nivel de lo que llamamos la humanidad de los personajes. La aparición una década antes —en 1952— de *Invisible man* de Ralph Ellison, escritor negro, supuso un cambio radical no sólo en lo referente a la narrativa negra sino a la misma narrativa norteamericana. Porque situaba a sus personajes mas allá de los estereotipos de la narrativa norteamericana de los grandes maestros como Hemingway, Faulkner, Dos Passos y lograba un enfoque del ser y de la sociedad donde la reflexión iba mas allá de lo descriptivo para adentrarse en un tipo de narrativa mucho mas compleja en la cual el individuo fuera de fatalidades telúricas o padecimientos bíblicos, se enfrentaba a un yo confuso, desorientado. ¿Saberse invisible es saberse insignificante? El activista político busca una identidad: *Los negros son bellos* fue el grito de combate de las “Panteras Negras” para escapar del modelo estético del blanco. Se construía así un cuerpo político en oposición a un cuerpo antropológico. El film de Spike Lee cuarenta años después, sobre Malcom X, analiza con claridad estos procesos donde la militancia en un credo político, convierte al negro en un anónimo activista. Y de hecho el proceso que sigue este “hombre invisible” —¿cómo darle un nombre, un apellido?— a través de su vida en Nueva York es un choque entre unas costumbres dominadas por la vigencia de lo atávico presente en la sociedad del profundo Sur, resignación cristiana ante el atropello, estoica resistencia ante la discriminación, y, el recurso de sublimar la ofensa mediante el canto y la fe religiosa. El capítulo donde se describe un incesto se reviste de una conmovedora fuerza lírica para no caer en el escándalo gratuito, ni en el facilismo de una supuesta “denuncia”. Aquí el tono lírico indica la presencia de un contenido religioso que atenúa el olvido, la nostalgia de ese algo que no se sabe qué es.

Lo importante en Ellison es su capacidad de adentrarse en el alma

de este oprimido, de sacarlo del cliché al que lo redujo el realismo social de un Wright y darnos a conocer sus propias decisiones frente a lo que vive: “Uno experimenta la dolorosa necesidad de convenirse a sí mismo de que existe, de veras, en el mundo real; de que uno participa en el eco y la angustia de todos, y uno crispera los puños, ataca, maldice y blasfema para obligar a los demás a que reconozcan su existencia. Sin embargo rara vez lo logra”.

Los capítulos en que se describe la militancia del protagonista en la hermandad, desnudan la falacia de lo que toda organización extremista comporta el enfrentamiento entre una doctrina política convertida en argumento militar, como suplantación de lo ético al negar el derecho a las decisiones personales y someter al militante a una moral abstracta donde desaparece como individuo. La estructura de la organización se convierte en un universo concentrionario donde la norma civil democrática y por lo tanto autocrítica se suplanta por el ciego obedecimiento a un código de acción. Esta reflexión crítica fue la que a Ellison no le perdonaron los extremistas negros, los liberales blancos. Pero el film de Spike Lee, repito, desnuda esta deshumanización de un ideal convertido en causa ciega, y, que termina por identificar a la intolerancia y el terrorismo como “argumentos” de los explotados contra el sistema. El estalinismo supone la monstruosidad de juzgar a quien ayer fue un amigo como si fuera hoy un hereje político a quien es necesario eliminar físicamente según la moral revolucionaria. El idealista se transforma en asesino. “Mejor será que ahora vayamos a dormir. Eres un soldado y tu salud pertenece a la organización” le dice el hermano Jack, quien minutos antes le había recordado al protagonista: “También debes recordar que la teoría siempre viene después de la práctica. Primero actúa, luego teoriza. Ésta es una fórmula de una eficacia devastadora”.

Marx es contundente en este aspecto: la teoría, dice, debe anteceder a la acción para no caer en la violencia sin sentido, la reflexión debe acompañar a la acción para no caer en el fanatismo. Pero el activista, ciego y sordo, ya no es capaz de calcular aquello que

destruye, y, el militante al desprenderse del escrúpulo moral que lo hace humano, se convierte en una máquina de matar. Cuando el protagonista se encuentra a Clifton vendiendo muñequitos en la calle se queda atónito y aterrado ve como lo mata un policía. Y sobre quien tuvo el supremo valor de apartarse de la organización, llega a preguntarse: “Mi mente, en el terreno de las generalizaciones, se preguntaba por qué razón un hombre era capaz de huir del cauce de la historia para dedicarse a vender en la calle una ridícula mercancía”. ¿No sucedió esto con Lara Parada y Jaime Arenas ejecutados en plena calle por orden de la comandancia del ELN? ¿No es este tipo de ejecuciones los que por orden del secretariado de las FARC se hace con quienes renunciaron a la guerrilla?

Ya convertido en hombre invisible o, regresado a esta condición la pregunta que el protagonista se hace es inevitable: “¿Qué dirían de nosotros los historiadores, los seres que pasan sin dejar huella? De los seres tales como yo mismo antes de entrar en la hermandad, de esas aves de paso demasiado humildes para ser clasificados por los sabios, demasiado silenciosos para que los más sensibles oídos perciban su sonido, con personalidad demasiado ambigua para que las más ambiguas palabras las expresen y situados demasiado lejos de los centros de las decisiones históricas para que puedan firmar los documentos de la historia, o siquiera aplaudir a quienes lo firman”.

El gran director de orquesta Bernstein representó en esos años la imagen del liberal progresista: culto, famoso, rico, la fotografía lo muestra en su lujoso apartamento rodeado de “Panteras negras”. Y Ellison describe con eficaz ironía este liberalismo de gentes de alta sociedad que pretenden ahogar su mala conciencia apoderándose de las causas de los explotados para sus propios fines publicitarios. Porque al final de esta parafernalia, de estos ríos de demagogia, de dogmatismos y cócteles “Molotov”, de enfrentamientos a la policía y de repetir hasta el cansancio consignas vacías, el negro verdadero de carne y hueso sigue ahí, solo, desamparado. “De dónde proviene esta pasión por la uniformidad? ¡La clave está en la diversidad! Si persisten en esta manía de la uniformidad, termi-

naran obligándome —a mí, hombre invisible— a convertirme en blanco y el blanco no es un color, sino la carencia de todo color”. Hacia los años sesenta Norman Mailer escribe un texto sobre el negro blanco y el blanco negro.

Este asombroso análisis de Ellison con cuarenta años de adelanto, sitúa un problema que hoy pensadores como Baudrillard, Giovanni Sartori han profundizado en medio de la creciente homogeneización de la vida social y la cultura, pero que, desde los predicados estéticos de la novela Ellison dilucida a través de la peripecia de vida de un ser que como el extranjero de Camus, el hombre sin atributos de Musil, enfrenta, ya no sólo el problema de la ideología de la etnia a la cual pertenece, sino, igualmente, al problema de su ser como individuo frente a la historia. ¿Se es antes negro o se es antes, sujeto, persona? *Vuelo a casa* es una recopilación de sus relatos donde, como señala John F. Callahan, Ellison desafía lo que él llamó en “La narrativa del siglo XX y la careta negra de la humanidad” (1946) la “segregación de la palabra”, y, atraviesa la línea de la narrativa de color entonces vigente en la literatura norteamericana. Al narrar un linchamiento de un negro a través de los ojos de un joven blanco. Ellison salta el muro que lo separa de lo universal e incorpora lo que reprochaba a la narrativa entonces vigente: su ausencia de responsabilidad moral, la seca y eficaz prosa de Hemingway pero ya con la perspectiva que inscribe a los niños y las madres, a los viejos y los vagabundos en el reino de la infelicidad: la historia, la miseria de las ideologías políticas, y hoy mismo este logro de universalizar una problemática local, continúa siendo una actitud solitaria frente a quienes como Tony Morrison prefieren seguir sacando partido del color local, de las fatalidades atávicas del negro oprimido, pero buscando el tono épico brechtiano. Spike Lee en su reciente film “la hora 25” ha saltado la línea, para contar una historia de asesinos blancos.

Escritos entre los años 30 y 50, estos cuentos ponen de presente la singularidad de la narrativa de Ellison porque el telón de fondo de esta niñez que escribe magistralmente desde el asombro y las

primeras perplejidades morales, es el de la crueldad, el de los linchamientos, la percepción de la discriminación racial, la perspectiva para ver, desde Europa y a través de la guerra contra Alemania, la dimensión de una patria por la cual se ha luchado, pero que sin embargo lo discrimina. Aquí la miseria, la intolerancia racial no ahogan las conductas sino que son el punto de partida para que estos niños crezcan moralmente frente a esas negaciones.

Esta educación sentimental incorpora entonces la pregunta que la fe religiosa les plantea frente a lo que se descubre, o sea frente a las nuevas fronteras que se vislumbran. En algunos cuentos se da el aire de genuina libertad alcanzada a través de la aventura como en el *Huckleberry Finn* de Twain: allí la balsa, aquí, el tren que desvela paisajes, que facilita encuentros, que atesora imágenes para iniciar una nueva vida. Igualmente hay un lejano eco de aquel *Stephen Dedalus* que en medio de la agobiante miseria, de esa pobreza cuya única salida parecen únicamente ser la taberna o el convento, descubre la fuerza de su alma y enfrenta las preguntas donde se decide la suerte o el infortunio de un hombre sobre el vasto horizonte de la tierra.

(La edición de *El hombre invisible* la hizo Lumen en 1966 y Alfaguara hizo en el 2002 la edición de *Vuelo a casa*).

ROBERT WALSER: LAS ESTRATEGIAS DE LA MODESTIA

La foto muestra las pisadas que ascienden hasta encontrar el cuerpo de Robert Walser caído sobre la nieve, el sombrero a un lado, el brazo izquierdo distendido, la mano ligeramente cerrada. Un cuerpo en descanso y que súbitamente ha tomado la decisión de quedarse ahí, para sentir de nuevo la respiración de la tierra, el paso de los ríos subterráneos, el callado movimiento de las placas tectónicas, ajustándose. Es una foto conmovedora y la imagen final de quien escogió la discreción y la modestia como sus armas secretas para oponerse a los valores en que la sociedad ha encauzado las llamadas relaciones sociales: el éxito, la suspicacia, la envidia, presentes, como rasero único en el llamado mundo literario.

En el momento en que Robert Walser “dejó de ser” en ese sentido lo “dejó de ser” y escogió para vivir el oficio más humilde: empleado de un banco, hasta, finalmente, internarse en un asilo en donde logró vivir en su verdad hasta agotarla de preguntas y llegar a la plenitud de aquello que su Instituto Benjamenta buscaba: una educación para la inercia y la desidia. Porque a través de esta escogencia Walser se opone a los valores en que se basa la educación: el carácter como definición de una personalidad, la firmeza para tomar decisiones, virtudes que en la economía

burguesa llegan a deformarse ya que el niño que afirmaba su carácter ante un reclamo y lo hacía a través de su arrogancia clasista se ha convertido luego en el estafador de cuello blanco.

Este yo, posesivo, autoritario, individualista a ultranza es el que Walser desarma alejándose de ese resto de posesión que ingenuamente llama “identidad”. Walser busca dispersarse, perderse en la multitud y por eso delega su responsabilidad de “ser” en el camino de esas metas fijadas por la sociedad, ampliadas por el mercado de ofertas, dirigidas por el arribismo. Y esto que supuestamente sería el camino de la abyección —esta falta de orgullo, de “ideales” —no es más que su genial estrategia para asumir las contradicciones, las perplejidades propias de alguien que quiere recuperarse en la escritura el rito de la vida negada.

Por eso el Instituto Benjamita de su novela, *Jacob Von Gunten* supone la presencia de una institución en donde los alumnos — como recuerda Calasso — no van a prepararse para hacer parte de esta sociedad competitiva sino, al contrario, para salir de ella. Kafka leyó esta novela y, *El castillo*, es, igualmente un universo clauso, abstracto y que lleva consecuentemente al extravío al acusar el abuso de un poder que carece de sentido. Pero en Walser la anécdota toma otro rumbo gracias a que la estrategia de la obediencia no conduce en este caso a la fatalidad de la sumisión ciega sino que es parte, repito, de una manera astuta de seguir viviendo, de lograr ver el mundo desde su verdadera pluralidad. Desde abajo, el horizonte que abarca la mirada es total ya que no está mediatizado, parcelado por alguna ideología. La modestia conduce de este modo a la recuperación de lo que es humano porque es compañía. Pasear es volver al diálogo consigo mismo no como un deber terapéutico sino como una escogencia de libertad.

A través de sus novelas *El ayudante*, *El paseo*, *Los hermanos Tanner*, *La rosa*, Walser se adentra en el espacio de vidas que escapan de los dictados de la sociedad para encontrar, de alguna manera, el dato de un recuerdo que sólo se desata en el momento del encuentro con aquello que estaba perdido o no se sabía de su

existencia. “Walser —recuerda Magris— desprecia la protesta porque como el anciano de Svevo, sabe que ésta, “es el camino más corto hacia la resignación”, sabe que protestar significa dejarse enredar íntimamente por esa lógica que se está intentando eludir. Elige la técnica kafkiana de quien, tendido en la tierra, experimenta “las alegrías del desclasado”, del que sabiéndose débil busca la libertad y la salvación en la derrota (Canetti)”.

La imagen del botón a punto de desprenderse y que nadie parece tener en cuenta es la metáfora de la provisionalidad de estas vidas que al renunciar a la máscara de esas identidades, de ese carácter definido por la sumisión a la economía, encuentran en la recuperación de las tardes vacías pero llenas de extraños albures un camino donde lo único que cuenta no es el logro social sino esta tímida y muda felicidad ante las cosas que habían sido olvidadas. Walser gustaba de leer las llamadas novelitas rosas, ese espacio singular del relato donde, sin inhibiciones intelectuales, la cursilería desata lo que estaba escondido como palabra libre, como sentimiento que ha escapado a los códigos estrictos de la psiquiatría.

Al contrario de los narradores modernos que consideran el sentimiento como una muestra de debilidad intelectual, Walser no teme asumir estos sentimientos derrotados como la manera de detectar el límite de un lenguaje establecido para ahondarse en este límite buscando aquello que vendrá luego de esta purificación y es, por ejemplo, el derecho a un lenguaje de lo nimio, de lo insignificante condenado por el lenguaje intelectual como impropio, como vulgar.

En *Historias de amor*, ochenta y seis historias recuperan de lleno estas zonas de lenguaje, estas zonas vetadas del sentimiento amoroso común. Frente a las leyes del cuento, Walser recurre a la fábula popular ya que en el tono de ésta la parábola de un amor común, de un amor de extramuro, de calle ignorada encuentra su verdadera dimensión humana, logra la verdadera dimensión de destinos que han escapado a la fatalidad de la gran tragedia, al

histerismo del melodrama burgués para fijar sus propios derroteros. ¿Qué podría seguir debajo del suelo? ¿Qué podría suceder cuando ya se ha alcanzado la total insignificancia?

Frente al gran estilo, Walser incorpora en su prosa la cesura del sentimiento amoroso a través de las imágenes en que la gente común lo suele instalar en sus imaginarios: palacios de fina elegancia, bosques llenos de susurros, propicios para el beso iniciático, las rosadas recámaras invitando al dulce amor o a la desdicha del olvido o la renuncia. Leyes y normas, claro está, del más genuino folletín y a través de las cuales Walser deshace la fatalidad en las narraciones cultas y serias. El caer siempre en el final infeliz como si la vida no tuviera más opciones.

Veamos: “Tras esas palabras de alegría, se besaron apasionadamente, se rieron de su ridícula desazón y estuvieron de nuevo contentos”. Más allá de la posible parodia del tono de los llamados cuentos infantiles, Walser, se adentra en sentimentalidades para las cuales el cuento de hadas es parte del sueño amoroso que redime de las ofensas de la vida cotidiana: “En una bella ciudad, que no sólo era bella por su fama y reputación, sino también en realidad, circunstancia ésta, que confería a su belleza valor de verdad, vivía el mejor y más bello ejemplar de negociante que jamás vieron mis ojos. En los negocios me pareció un cándido niño: en la candidez un artista, en el arte, un diletante de una extraordinaria envergadura...”

Como se ve, Walser rescata en esta prosa el aire de urbanidad que caracteriza a sentimientos para los cuales el caer o no en la cursilería no constituye una preocupación que, como los rígidos intelectuales racionalistas, los lleve a negar lo que sienten, a negar empecinadamente la bondad de esta cursilería sentimental a través de la cual somos capaces de borrar distancias, de acercarnos al rostro de los otros, libres de prejuicios. Y ¿entonces, el valor cultural del evento, de la ceremonia que, en las llamadas clases ilustradas se ha perdido por completo? Acercándose a veces al amor o sea enamorándose de una señora que no le hizo caso,

viviendo de la traga de ojo, del sobresalto de encontrársela en la escalera o al cruzar el parque, mirándose de repente en sus ojos que aún nos ignoran, rabiando por la timidez para decirle nuestro amor, a través de estas historias.

“El amor es un derroche; el arte, un ahorro. Para mí no hay contradicción más odiosa”. El amor o mejor el sentimiento amoroso como una perpetua contradicción consigo mismo, con lo que sería la fidelidad hacia una sola mujer cuando la infidelidad no constituiría el engaño como en el amor burgués sino la necesidad de seguir en el curso del mundo, en las demás cosas que nos incitan a que encontremos a través de ellas las palabras que las difieren y definen en escenarios inesperados. Es lo que al leer los textos que sobre Walser escribieron Walter Benjamín, Roberto Calasso, Claudio Magris, me llama la atención: mirarlo bajo el prisma del pesimismo, de aquel condenado que carece de salidas y debe ejemplificar con su derrota la irracionalidad de los poderes.

Ninguno de ellos alcanza a vislumbrar la subversión secreta que estos textos comportan como medida de la vida y sobre todo como el rescate de un sentimiento amoroso que había sido condenado como inferior pero que Barthes en su *Fragments de un discurso amoroso* llegó a rescatar. Señores, caballeros, mozalbetes, riachuelos, charlatanes, árboles cómplices y amar hacia la plenitud de una alegría concreta como la vida de estos personajes y sus modales definitorios.

Herman Hesse anotó sobre Walser lo siguiente: “Tenía derecho a que el mundo le importara un comino y a retirarse al sanatorio. Suiza con todos sus profesores y directores de emisoras de radio, con sus cargos tan bien pagados, de los cuales ninguno es capaz de escribir una sola frase en un alemán tan bueno como el de Walser; lo hubiera dejado morir de hambre tranquilamente, de no ser porque se salvó en el manicomio”. Es el riesgo de las verdaderas escrituras, que conducen inevitablemente al aislamiento, al rechazo; ya que es en las palabras como lo ha demostrado

Canetti en donde se encuentra la verdadera rebelión contra un orden establecido de cosas. En este sentido, la aparición de este libro constituye la oportunidad de descubrir el verdadero alcance de la gesta Walseriana respecto a la literatura de este siglo que comienza. Y es la aclaración definitiva de una versión acomodada de las intenciones de Walser al fundir obra y vida.

La primera edición de *Jacob Von Gunten* apareció en 1974, Seix Barral, traducción de García Hortelano y C. B. Agesta que fue impugnada por la crítica. *Los hermanos Tanner* fue publicada por la primera versión de Alfaguara. “Siruela” ha reeditado las obras de Walser. Esta edición de *Historias de amor* ha sido traducida por Juan de Sola Llovet con la selección y un admirable epílogo de Volker Michels.



Universidad
del Valle

Programa & Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co