



Literatura, historia, circunstancia

Darío Ruiz Gómez





Programa Editorial

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.



Programa Editorial

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 críti-
ca 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 ECHEНИQUE:	
LA <i>BOUTADE</i> NARRATIVA.....	131
SOBRE CIORÁN.....	135
FERNANDO GONZALEZ: EL PASEANTE	149
HACIA UN NUEVO INTELECTUAL 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
INTELECTUALES 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

62 DE CORTÁZAR: HACIA UNA LITERATURA DE CONSUMO

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 enjuiciaría 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 pируeta 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, somnolientes o febres 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 sacerterianas 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 Serraute 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, aprendido 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, incommovible, 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 Fräu 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 desarraigó. 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 ajena.
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 vallejiana, 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 commover 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 distinguirnos 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 ade rezado de lugareños, 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 exigüas 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, constitúan 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