

# sentido de lo marginal en la literatura latinoamericana

darío ruiz g.

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

K. 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, conque nos pusimos a deambular; a medir la vida de seres extraños 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 innostrado, para vivir en el más cómodo de "la cultura", para establecer barreras contra esa realidad, para internacionalizarse, que fue el programa de vida sobre todo en el último decenio, se contraponen 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 Frederich 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 Latinoamérica— 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 cuánta 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 sobrevivirse, 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 talión” de Sidney Pollack, ponen de presente esta transformación. La última palabra de Henry D. Thoreau antes de morir fue: “pielroja”. El, que preguntado alguna vez sobre si su estoicismo tenía algo que ver con Zenón respondió que el único estoicismo que conocía era el de los pielrojas. “Las similitudes entre una y otra civilización, o entre uno y otro país, pueden ser importantes, pero más importantes aún son las diferencias y es tarea de la historia identificarlas”, dice Ray A. Billington refiriéndose a la obra investigativa de Turner. Porque es este salvajismo el que marca una continuidad en la aparición de una verdadera cultura norteamericana, desde Melville, Hawthorne, hasta London, Faulkner, Hemingway; desde Remington hasta Bellow, Homer, Pollock.

“La relación vital mutua entre la perspectiva y lo típico es la base sobre la cual el escritor realista de talento está en condiciones de comprender y plasmar las tendencias y orientaciones histórico-sociales conforme a la realidad. Sin embargo, su coincidencia con la verdad no se produce en el campo político-social en sí, sino allí en donde lo esencial es la fijación y la variación de las formas de conducta humanas, su valoración, los cambios en los tipos existentes, el surgir de nuevos tipos, etc.”. La especie de definición de Lukács coincide plenamente con esa tarea exploratoria, con esa voluntad de riesgo de quienes fundando una realidad, por así decirlo, están a la vez ejerciendo esa capacidad de explorador que Graham Green ponía como condición de todo verdadero creador.

La paradoja de la inteligencia latinoamericana radica pues en que metidos en la soledad de su paisaje, huérfanos de la “cultura” —viviendo, entonces, un proceso diferente— vienen a dárseos como todo lo contrario del explorador: académico, catedrático o últimamente 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 volviendo 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 no-

che 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 —subversión de formas, de lenguajes en conflicto— con un llamado al regionalismo patrioter, a una literatura “nacional” en abstracto.

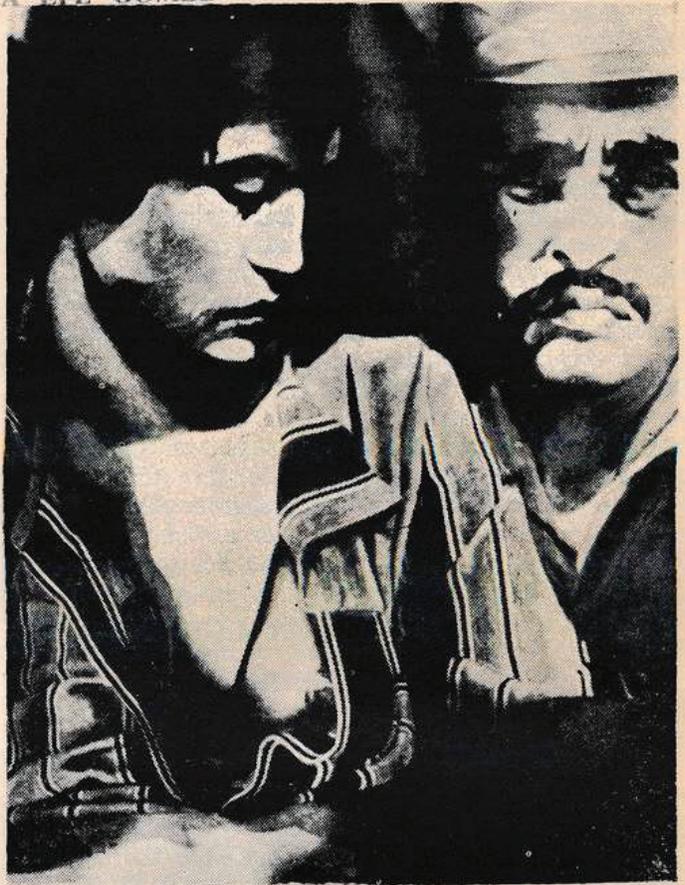
¿Qué sino es esto, lo que da sentido a “El matadero”? ¿Qué sino es esto lo que llena de sentido la obra de el Alejandhino? ¿Qué sino que es esto lo que da significado a la total impugnación que tiene la vida de Simón Rodríguez? Pero hay presupuestos que siguen actuando bajo cuerda y que sólo la habitual 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 diferencias 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 estamos 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 pla  
esta rotu  
revolucio  
simpleme  
to de vis  
personal  
muchos d  
tro marx  
esa camis  
de nuestro  
po para n  
bre occide  
revolucion  
en lugares  
te contra l  
so la revo  
propio del  
racionaliza

La occi  
espacio, a  
tuando en  
zan por ra  
sonajes, p  
otra cultur  
y Dostoeiev  
de un escri  
rano —dice  
lealtad per  
ro, ni serv  
cios... Ni  
mente se p  
rio: “Tanto  
glaterra de  
valores del  
Oxford cor



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 expul-

sión 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 develar. 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 pulguento, 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 del 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 Guimarães 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 desueltas taxinomias, por esa opacidad que diría Barthes; por esas fatales oposiciones 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 Gadda, mientras Pavese recuperaba el valor moral de la provincia a través de la experiencia norteamericana —rehuendo 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; 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" —¿que 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 sige aún empantanado en esa especie de disyuntiva entre lo pre-colombino 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 empieza 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 Wolff describe así: "Pero esta es la razón de que nunca olviden esas cosas, de que nos sintamos 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 goteo 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 inasoyable de la vida perdida y los rostros demasado conocidos. Lo que mejor recordamos es aquella cara que vimos 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 Wolff: "En las civilizaciones de Europa y de 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 sólo 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 renuncian 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 desperada, esas voces sin nombre. Contra ese 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 muy significativo el final de un poema de Pasolini donde recalca esta nostalgia de la vida fuera de esas camisas de fuerza: "¡Africa! 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 hombre 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 se 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 vid, 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 resúmenes 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 traducen 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 suposición 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 Sabato?— 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 de vida que necesariamente deben desembocar en una forma literaria acorde, tal como ha desembocado en una forma musical. Porque adentrarse allí, dejando atrás los celos, 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 inencontrados. Ni lógica en el músico de aldea, ni futuro ni pasado en el pie que remueve el húmedo detritus de una selva. ¿Pero qué sino 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 tomar 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, 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, a los arrabales blancos de Borges, al Buenos Aires de Marechal, calles, espacios, voces donde el lenguaje visual, el olor, el habla que recorre la tarde pertenece a seres que marginados de esas pomposas avenidas, de esos estópidos ambientes de "alta cultura" de esas elucubraciones "llenas de ingenio" de Victoria Ocampo, espacio, habitat, construido 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 vi-

tal en el suburbio de Manuel Rojas, de Umberto Valverde, 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 urbana —como si la verdadera literatura fuera la urbana— es pues, seguir tratando de seguir nuestro proceso histórico bajo esquemas que no le corresponden. 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 avenidas, 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 análisis que Herman Broch hace del kistch, del 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, esa que leyendo a Cyril Conolly, se consumió en los chistes y una bohemia vergonzante —la que dijo que se necesitarían muchos años para saber si en realidad "Cien años de soledad" era una buena obra—. Esa de estópidos 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 Luis 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— en "lo contemporáneo". O sea ese paso entre "lo provinciano" y "lo universal", nuestra tradicional piedra de es-

cánd  
cias  
acto  
mecá  
Quin  
pare  
Bret  
mun  
te el  
dabl  
mu  
gest  
nalis

E  
sura  
ca d  
tien  
mar

L  
vel.  
de la  
las i  
les. I  
acero  
bito  
sar e  
relig  
socia  
el es  
el m  
mism  
venc  
zobr  
othe

P  
espir  
de m  
no es  
la la  
sient  
rotur  
Gado  
y no  
dism  
cies  
guen  
dad  
la cu  
pre  
o el

D  
zand  
culte  
blem  
do e  
cism  
persp  
roe i  
ment  
bert

cándalo, 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 pretende 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 identidades 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 Elliot— el de "Prufock and others observations"—.

Porque el problema que Joyce se plantea como espina dorsal de su obra —"forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza"— no es pues, "un problema nacional", sino que señala la rotura con un inglés académico en el cual siente la imposibilidad de expresarse. Y esa es la rotura que señala la obra de un Celine, de un Gadda, de un Becket, roturas a este nivel íntimo, y no simplemente aventuras formales, vanguardismos sin sentido. Y 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 patrioter? ¿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 de 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 pues 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".