



Rafael Fauquié

http://www.letralia.com/ed_let/voz

Editorial
Letralia
letralia.com/ed_let

*Colección **Ensayo***
Internet, febrero de 2008

Escribir es un arte pero también es un oficio y una profesión. El poder de llevar la creatividad al nivel de una obra maestra encaja en la primera definición; el manejo apropiado de herramientas en la segunda; corresponde a cierto carácter de escritores intentar que la tercera se desarrolle en un esquema que no interrumpa al arte ni al oficio.

Uno de los objetivos últimos de la literatura —obviamente, no el único— es publicar. Ver el propio nombre impreso puede ser alimento para el ego, pero también es la culminación de un proyecto que tuvo en un principio sus planos y coordenadas como cualquier otro.

Pero el mundo está cambiando y el papel no es soporte suficiente para la inquietud humana. En un lapso relativamente corto, el nuevo medio de comunicación que es Internet ha entrado en nuestras vidas y las ha revuelto, provocando rupturas en las fronteras de los paradigmas y concibiendo novedosas manifestaciones en todos los órdenes. La literatura no ha escapado a ello.

Para respaldar la obra de los escritores hispanoamericanos, la revista Letralia, Tierra de Letras, ha creado la **Editorial Letralia**, un espacio virtual para la edición electrónica.

La **Editorial Letralia** conjuga nuestra concepción de la literatura como arte, oficio y profesión, y la *imprime* sobre este nuevo e intangible papiro de silicio.

Los libros que conforman las colecciones de la **Editorial Letralia** en los géneros de narrativa, poesía y ensayo son en su mayoría inéditos. Se acompañan con magníficas ilustraciones de artistas contemporáneos, muchos de ellos también *inéditos*. Pueden ser leídos en formato de texto o en HTML, y cada uno tiene su propio diseño. La tecnología le permitirá no sólo leer el libro que seleccione, sino además comentar con el autor o con el ilustrador sus impresiones sobre el trabajo.

La **Editorial Letralia** *imprime* sus libros desde la pequeña ciudad industrial de Cagua, en el estado Aragua de Venezuela. Nació en 1997 como un proyecto hermano de la revista Letralia, Tierra de Letras y es la primera editorial electrónica venezolana.

Reciba nuestra bienvenida y siéntase libre de enviarnos sus sugerencias y opiniones. A los escritores que nos visitan, les animamos a participar de esta iniciativa con toda la fuerza de sus letras.

*A Rafael, a Santiago,
a Alejandra.*

“Moctezuma impuso a Cortés la máscara del dios que prometió regresar, Quetzalcoatl. Pero, al hacerlo, el emperador azteca perdió la máscara que él mismo usurpó, y ésta era la máscara definida por su título imperial: el tlatoani, el señor de la gran voz, el señor de la palabra... Sólo una voz podría escucharse en el mundo azteca, entre los labios de la máscara. ¡Devuélvannos nuestro rostro!, clama el pueblo. ¡Devuélvannos nuestra voz!”.

Carlos Fuentes: *Valiente mundo nuevo*.



La voz en el espejo

© 1993 Rafael Fauqué

© 2008 Ilustraciones: obras de Lilia Luján
<http://www.lilialujan-arte.com>

© 2008 Editorial Letralia
http://www.letralia.com/ed_let

Versión digital de La voz en el espejo; Caracas, Alfadil Ediciones, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1993, 111 pp.

Índice

Nota	11
Primera parte. Facciones, voces	13
Ortodoxia y herejía	15
Voz y escritura	27
Segunda parte. Reflejos de un linaje	49
El anhelo utópico. Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes	51
El recurso del pasado. Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier	59
La ética como escritura. Mario Vargas Llosa, Octavio Paz	69
Escribir la extrañeza. Jorge Luis Borges, José Lezama Lima	83
Apéndice	95
Razones de la escritura	97
Sobre el autor	101
Lilia Luján. Ilustraciones	102

Nota

Un espejo devuelve la imagen que nos identifica, la cara que todos miran, esa máscara que somos siempre para el otro. Individualmente, somos máscaras; colectivamente, pueblos y culturas, también lo son. Enmascararse es un itinerario y una supervivencia; itinerario de una supervivencia. Las culturas duran, permanecen, en la medida en que logran autorrepresentarse, hacerse de un rostro que perdurablemente las distinga. Ellas son lo que ha sido la historia, su pasado; y en esa suma de experiencias están dibujadas, como facciones de un rostro, las consecuencias de los itinerarios vividos. De entre los espacios tallados por esos itinerarios, pueblos y culturas escogen una representación: máscara que los cubra, reflejo que los revele, voz con la que hacerse escuchar, signo que los perpetúe...

América Latina gusta de reconocerse en su rostro artístico y, más aun, literario. Ese espacio es nuestro espejo ideal. El que refleja la imagen que quisiéramos proyectar. El que repite la voz con que nos gustaría hacernos oír. Ningún otro de nuestros espacios —político, económico, social— nos enorgullece. En ningún otro itinerario hemos descubierto originalidad o trascendencia. Los latinoamericanos descreemos de nuestros políticos y queremos creer a nuestros pensadores. Respetamos más la palabra de nuestros escritores que la acción o las promesas de acción de nuestros dirigentes. Nos atrae la palabra idealista que nos diga que nuestros sistemas sociales llegarán a funcionar algún día. Ilusión a cambio de realidad; apariencia a cambio de verdad.

Voz y espejo. Voz en el espejo o sobre el espejo: éste no logra reflejar aquélla; sólo puede reproducir, efímeramente, imágenes reales. Efímeras, también, las voces reproducen imágenes: de intenciones, de ideas, de aspiraciones; signos que la brillante y fría superficie del espejo no podrá registrar. Algo imposible hay en una imagen que aspira a ser realidad. Algo imposible como esa aspiración latinoamericana de identificar itinerarios y retóricas, vida y palabra, ser y anhelo de ser, historia y sueño...

La voz en el espejo pareciera plantear casi una sinécdoque: la literatura de ideas, de conceptos, como representación de la totalidad de la literatura latinoamericana. En realidad, más que eso, este libro propone la valoración de ciertas facciones de un rostro latinoamericano. Rostro de herejía, de juventud (que es no saber aún lo que se quiere o no saber aún lo que se es), de marginalidad y desamparo, de ocultamiento e indagación, de disimulo, de individualismo, de incertidumbre...

A los escritores que en este libro aparecen, los percibo como voces de algo que quiero y he querido escuchar, facciones de una máscara en la cual, como latinoamericano y como intelectual, me reconozco o quisiera reconocerme.

R. F.

Caracas, febrero de 1993

Primera parte
Facciones, voces



Ortodoxia y herejía

En su libro *Valiente mundo nuevo*, Carlos Fuentes comenta que América nació como consecuencia de la herejía de unos pocos frente a la ortodoxia que España se esforzaba por imponer en el Nuevo Mundo. América fue la herejía y el Imperio la ortodoxia. ¿Cómo conceptualizar ambas? Ante todo, hay que empezar por definir las ortodoxias: sumatorias de doctrinas satisfechas, edificaciones de creencias asumidas de modo definitivo, dogmas concluyentes. La ortodoxia cree con seguridad absoluta en su propia fe: sólo ella es verdadera, no existe ninguna otra. Esa exclusión omite todo cuanto permanezca fuera de sus límites. Ortodoxia es convencionalismo y conservatismo. Dentro de ella siempre hay alguien que encarna la razón suprema: un jefe, una iglesia, una minoría, una mayoría, una tradición. La ortodoxia, invariablemente, termina por hacerse torpe y apoyar la torpeza de su supervivencia sobre ritos y estructuras inmodificables. La ortodoxia sobrevive en la inmovilidad; en la ritualización de usos; en la memoria de las mismas cosas siempre festejadas, siempre veneradas, infinitas veces repetidas. Para perdurar, la ortodoxia necesita de la inamovilidad: como su fuerza es vigor de quietud, de peso muerto, cualquier movimiento, por leve que sea, puede resquebrajar sus cimientos y desplomarla. La ortodoxia no acepta críticas: fomenta el silencio y el desprecio ante todo cuanto le es extraño.

Frente a la ortodoxia y sus irrefutables certezas, la herejía es desconfianza, desafío de uno o de unos pocos. Rechazo y cuestionamiento, afán de cambio, incertidumbre, tiento ante sombras, supervivencia, búsqueda, respuesta solitaria, enfrentamiento contra lo desolado o desolador. La herejía es individualismo llevado al límite de sus posibilidades más extremas. América nació como herejía. Fue la respuesta herética a la ortodoxia de un Imperio que, a todo trance, se esforzaba por sujetar, inmovilizándola, la inmensidad de su propia construcción. La América que imaginaron los Reyes Católicos, que concibieron Carlos V o Felipe II, se oponía dramáticamente a la América que conocieron los Viajeros de Indias. Para aquéllos, el Nuevo Mundo fue imagen, forma legal, poder y fuerza, espacio y riqueza cuantificables; para éstos, el Nuevo Mundo fue

esperanza, ambición, supervivencia, soledad, sufrimiento, violencia, gloria, muerte. La utopía de América, fue el sueño de unos pocos: espacio de ilusión para los afortunados. Nada más ajeno a la noción de ortodoxia que la utopía: para la ortodoxia no es concebible la utopía: lo mejor es lo que ya existe, lo que ya se tiene; nada podría mejorar puesto que nada debería cambiar.

América señaló el fin de la épica europea. Si hubo una épica americana, ésta duró muy poco. Apenas los años iniciales de la Conquista. Después, fue el largo turno de la picaresca (que, por cierto, todavía no ha concluido; es lo que vivimos hoy en la mayoría de los espacios de nuestra América: el inacabable tiempo de la picaresca). La Edad Media europea reunió en un mismo universo a caballeros y truhanes, a ogros y princesas, a curas y barberos, a nobles y lazarillos, a obispos y escuderos, a mendigos y gañanes: todos ellos repoblaron de muy diferentes maneras el nuevo espacio americano. Sin embargo, en el lento forjamiento de la sociedad naciente, fue el espíritu de la picaresca el que impuso su impronta. Hispanoamérica nació del hambre y la sed de Occidente; también de sus cocinas y alcobas, de sus tabernas y suburbios, de sus callejuelas y plazuelas, de sus mercados y sus calabozos. Por eso tal vez, tantas cosas en nuestra historia y nuestra cultura, hablan de periferia y excentricidad, de tardanza y desconcierto, de torpeza y tiento, de inconsecuencia y contradicción, de fracaso y supervivencia y, al final, siempre como un destello final, de ilusión y de esperanza...

En otro libro anterior, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Carlos Fuentes había dibujado, entrecruzadas, las historias de España e Hispanoamérica a partir de cierta simbología del Quijote. El texto de Cervantes es herético —como herética es América— porque él ofrece una nueva lectura del mundo. Lectura insegura, mediatizada por la desconfianza y la incertidumbre, por la insatisfacción y la derrota. *Don Quijote* significa la instauración de una mirada que, sobre todo, contempla una sociedad en conflicto con ella misma. El Quijote es epopeización de desasosiegos, de dudas, de desconciertos; épica que es búsqueda y es fracaso. Cervantes introduce, además, con su novela un elemento nuevo en la tradición literaria universal: la confusión entre la realidad y la ficción, intromisión de una en otra; identificación de verdad imaginaria y verdad real.

Todos los símbolos que Fuentes entresaca del Quijote —sátira, opción, desconfianza, riesgo, crítica, curiosidad, novedad— sugieren conceptos heréticos. América y el Quijote se asemejan en la herejía. Otra coincidencia: los dos son producto de contradicciones, del encuentro de épocas y de valores opuestos. Renacimiento y Edad Media, Humanismo y Contrarreforma, individualismo y estatismo. Paradoja de la España de comienzos del siglo XVI: de un lado, la herejía democrática de los comuneros castellanos y sus aspiraciones igualitarias;

del otro, la verticalidad imperial de Carlos V. Mucho del espíritu rebelde de los comuneros viajó a América en los galeones que dejaban atrás el pasado y se adentraban en la ilusión del futuro. En España, la derrota de los comuneros en los campos de batalla de Villalar, significó el fin de un sueño democrático, una aspiración que no renacerá sino tres siglos más tarde con la independencia de América y en los largos conflictos españoles y americanos de liberales contra conservadores. América y el Quijote se parecen también en cierta original anécdota: ni Colón ni Cervantes comprendieron nunca la importancia ni la trascendencia de sus descubrimientos.

La derrota de Don Quijote, el fin de sus sueños, su regreso a la cordura, plantean la fragilidad del ideal enfrentado a la realidad. En ese enfrentamiento podría leerse también la vulnerabilidad histórica del Imperio español. Su noción de grandeza, sus anhelos de universalismo se desplomaron ante una fragilidad económica que lo obligó a depender cada vez más estrechamente de naciones enemigas que se hicieron más y más fuertes a sus expensas. Conflicto análogo al de la brillante locura de Don Quijote opuesta a la inexorable cordura de los bachilleres y de los curas. Sueño y realidad: América era el sueño y España la realidad. ¿No trató, acaso, el propio Miguel de Cervantes venir a América? En las decepciones de Don Quijote, en los fracasos de Cervantes, resuenan los ecos de aquellos Viajeros de Indias que buscaron El Dorado y concluyeron sus días consumidos por la violencia devoradora de las nuevas tierras. La individualidad victoriosa de unos pocos, se impuso por sobre la brutal inclemencia de un destino grabado a hierro y fuego. La fortuna era escasa y fueron pocos los elegidos. La literatura se encargaría de describir las peripecias de esos pocos.

El símbolo del Quijote como desciframiento de América y de lo americano, tiene una significación particular. En nuestro continente, lo más auténtico y también lo más expresivo del pasado, está escrito en páginas que son literatura, memoria literaria. La fantasía de muchos escritores reproduce la fantasía esencial de hechos históricos fabulosos, poco conocidos u olvidados. Como dije en un trabajo recientemente publicado:* “Ojalá más literatos —imagineros, fantaseadores de vocación— se hubiesen encargado de edificar la memoria del país. Mil veces preferible hubiese sido eso a dejar semejante responsabilidad en manos de burócratas de la memoria histórica, en funcionarios del recuerdo”. Mario Vargas Llosa, ha dicho que la frontera entre literatura e historia está bien definida en las sociedades “abiertas” (de inarraigable tradición liberal), mientras que en las sociedades que él llama “cerradas” (en principio, se refiere a las

* *El silencio, el ruido, la memoria*, Caracas, Alfadil ediciones, 1991.

totalitarias; pero, indudablemente, nuestras sociedades latinoamericanas poseen perfiles que las acercan mucho a la noción de “sociedades cerradas”), la literatura y la historia tienden a confundirse, a superponerse.

Sociedades nuevas, sociedades a medio hacer, sociedades que buscan un espacio definitivo, sociedades heréticas: imágenes y conceptos que dibujan parte del conflicto de nuestros países con su tradición y su cultura. Historia como continuidad o historia como fragmentación: parte del drama cultural que hemos vivido los hispanoamericanos es que escogimos la segunda opción. Jamás hemos entendido el pasado como síntesis comprensible; por el contrario, lo hemos convertido en permanente suma y resta de retazos deshilvanados, en pudridero y alegoría de las azarientas conveniencias del presente.

Picón Salas imaginó en las figuras bíblicas de Caín y Abel, dos símbolos de actitudes opuestas. Abel encarna el calor y el regazo de la tradición. Caín es aventura lanzada en los inciertos derroteros de lo desconocido. Contraste también entre actitudes de los pueblos: la de Caín, es ruptura con la historia; la de Abel, búsqueda de un refugio en la historia. Más Caínes que Abeles hemos sido los hispanoamericanos. Más que apego a la tradición, desinterés; más que respeto por el pasado, ignorancia; más que memoria, olvido; más que secuencia de hechos recordados, fragmentación. La literatura es el espacio donde mejor logramos percibir la continuidad del tiempo pasado; el espejo en que nos miramos y, por sobre unánimes omisiones, recuperamos un rostro y una memoria. La relación entre literatura e historia ha adquirido en nuestro subcontinente características de acoplamiento indisoluble. Lo literario ha terminado, en muchos sentidos, por hacerse protección de la historia, hilvanación de sus imágenes, argumentación de sus decursos. El escritor se sirve de la historia: la usa al recordarla y la rehace al escribirla.

Irreverencia y adanismo

Irreverencia y adanismo son nociones heréticas. Ambas se traducen en una misma desenvoltura en el manejo de la erudición, en el ejercicio del saber, en la actitud frente a la tradición. Nuestros escritores y ensayistas lucen más libres que sus homólogos europeos para asombrarse del universo y conjeturar después sobre sus asombros. La erudición puede ser una cómoda —y empobrecedora— alternativa ante la creatividad y la fuerza original del pensamiento. Hay algo de maravillosa libertad en ese adanismo irreverente del escritor que enfrenta al universo —sus misterios y sus paradojas— armado sólo con el poder descifrador de su palabra. Todos los temas, todas las conclusiones,

todas las especulaciones, al alcance de la inteligencia y la imaginación. El adanismo se parece a la libertad con que los griegos reunían, en cercanos espacios, los saberes más diversos. *Poiesis*: estética; *Tekhné*: reglamentación práctica. Ambas estuvieron entonces más cercanas entre sí de lo que nunca volverían a estarlo en la cultura occidental. Largos siglos posteriores las fueron separando y las hicieron marchar cada vez más distantes.

Desde los griegos hasta hoy, la historia del saber occidental podría entenderse como el desarrollo de un esfuerzo por establecer separaciones cada vez mayores entre espacios que alguna vez estuvieron muy próximos. Indetenible itinerario de la especialización: fragmentación, en pedazos más y más pequeños, de saberes que se multiplicaban hasta crecer monstruosamente. Ante la desmesura del conocimiento, el hombre ha intentado reunir lo dispar, aproximar lo alejado, elaborar una sintaxis que le permita leer la complejidad del universo. La escritura puede convertirse —y algunos de nuestros mejores escritores la han convertido— en conocimiento de lo diverso, en especulativa mirada sobre todos los objetos, en interrogante a los más diversos saberes. Conocimiento y visión. Mirar y leer. Inteligencia: saber mirar. Saber mirar es saber comprender: organizar lo mirado a través de una sintaxis aclaratoria, ordenadora. Escritura como ordenamiento, asedio a todos los saberes, desciframiento de todos los enigmas. Borges ha escrito una palabra puente que, luminosamente, comunica inteligencia e imaginación, razón y poesía.

En la palabra ensayística de Severo Sarduy, la conjetura personal, la metaforización de la fantasía, la fugacidad espejeante del ingenio se convierten en saber, en aprendizaje. Sarduy —definitivamente adánico, definitivamente irreverente— logra familiarizarnos, a sus lectores, con lo incomprensible; nos hace llegar, cercanos, certeros, los conceptos más profundos y las imágenes más complejas. Sarduy nos acerca poéticamente a la teoría de la relatividad de Einstein, por ejemplo. “Fantasía —explica— de totalización que pudo llamarse geometría del espacio tiempo, mónada o rostro de Dios”. Nos acerca, también, a visiones o conceptos de lo divino: Dios entendido como una consecuencia de la íntima necesidad humana por identificar, en una sola figura, final y única, las infinitas posibilidades universales. Dios es para Sarduy, receptáculo absoluto, encuentro de lo uno y lo total. Recuerdo aquí, desde luego, el símbolo borgiano del Aleph: centro elemental desde el que se contempla el inagotable caos universal.

Otra forma de irreverencia en Sarduy: la escritura como forma y sólo forma; placer de dibujar, de tallar palabras que son figuras, imágenes únicas dentro del cuerpo universal del lenguaje. El lenguaje es un organismo amorfo; la escritura poética graba sobre él trazos irrepetibles. Si el lenguaje es cuerpo, la escritura es

colorido y es relieve. Trascendencia de la literatura: ella da forma al lenguaje y, por ello, parodia la vida. Al vitalizar el lenguaje, la escritura, como la vida, (re)crea, hace nacer. Por eso son tan relevantes en Sarduy las nociones de metamorfosis y mimesis. Ellas encierran la noción reproductora del arte. El arte copia, lujosamente copia: es inútil y es despilfarrador. Es desperdicio, precioso desperdicio; también, y sobre todo, es placer. Placer de llenar vacíos, de construir, de hacer, de hacer nacer. Dioses y artistas se parecen. Los dos crean a partir de la nada y ese acto creador los individualiza y perpetúa.

Adanismo de nuestro tiempo cultural latinoamericano: continuamos mitificando el instante de la creación; deificamos el genio individual del artista y asociamos genio con inspiración, inspiración con fundación y fundación con símbolo definitivo. Asociamos creación con libertad, soledad e independencia. Hondas mitologías nos hacen magnificar aun las muy diversas expresiones de la individualidad. “En el más breve de mis relatos —dice el crítico argentino Enrique Anderson Imbert— el tema es siempre el mismo: la libertad. Escribo porque al escribir intensifico el sentimiento, ilusorio, de que soy libre. El contraste entre mi aptitud verbal para crearme un mundo propio y mi ignorancia de lo que de veras es el mundo me cosquillea el ánimo”. Mitificación de imágenes de individualismo y libertad creadora: facetas de una misma predisposición a continuar metaforizando el universo a través de trazos profundamente humanos.

“La civilización es un atributo individual”, dijo Ezra Pound. Los artistas crean un estilo. Repetido, popularizado, el estilo se hace signo, código, espacio cultural que, incorporado a la historia, se convierte, a su vez, en historia. Estilo —o más bien, anhelo— de escritores y artistas latinoamericanos es el diálogo con su circunstancia, con su tiempo. En América Latina, el protagonismo, la epicidad, la aventura, la originalidad, siguen siendo signos inscritos en la realidad y el destino de nuestros pueblos. Los latinoamericanos hemos agrupado demasiadas inconsistencias: inestabilidad social y política, fragilidad económica, dependencia... Tal vez por eso el rumbo de la individualidad superviviente existe aún tan marcadamente entre nosotros. Desubicado dentro de sistemas que no funcionan, sintiéndose solitario, sabiéndose vulnerable o desamparado, el artista, el escritor, lucha todavía por convertir su esfuerzo de sobrevivencia en símbolo de sí y en metáfora de su relación con el universo.

Dijo Albert Camus, en un discurso poco después de recibir el premio Nóbel: “La sociedad de mercaderes puede definirse como una sociedad en la que las cosas desaparecen en provecho de los signos”. Arte deshumanizado: si el hombre desaparece, desaparecen, también, los signos que lo representan. Desvanecimiento de la representatividad: si lo humano ha dejado de importar, el hom-

bre deja de ser evocado. “La novela de personajes —dirá Alain Robbe Grillet, uno de los cultores de la llamada escuela del *Nouveau Roman*— pertenece al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo”. Para Robbe Grillet, la imagen del novelista contador de historias ha perdido sentido dentro de las sociedades industrializadas o postindustrializadas. El espacio del individuo y lo individual se desdibuja de manera análoga a como se desdibuja la representación del hombre dentro del arte. No es ése el caso de América Latina. Entre nosotros, los escritores cuentan historias porque saben y sienten que existe la necesidad urgente de contarlas. El elemento protagónicamente humano de la aventura de vivir, sigue siendo esencial para nuestros escritores. Percibimos todavía algo trascendente en la imagen del artista situado frente al universo y descubriendo en su propia experiencia símbolos que tiene algún significado transmitir.

Uno de los espacios literarios donde más se potencia la libertad adánica, cercana a la herejía, de nuestros escritores es la crítica. La mejor crítica literaria que se escribe y ha escrito en nuestra América es, a la vez, descifradora y creativa. Ya José Enrique Rodó, en *Motivos de Proteo*, relacionaba la crítica y la creación como saberes complementarios. “La facultad específica del crítico —dice— es una fuerza no distinta, en esencia, del poder de creación”. Toda crítica —toda buena crítica— es creativa. En el terreno de la comprensión, de la iluminación de textos literarios, una erudición excesiva y avasallante (pormenorizado conocimiento de mínimas parcelas morbosamente desmenuzadas casi al infinito), una aplicación férreamente matemática de metodologías o sistemas interpretativos convertidos en ciencia o pseudociencia, no tiene demasiado sentido. Crítica descifradora, crítica creativa, crítica de intuición, crítica impresionista; a la postre, el gusto del crítico, su habilidad de ver, de saber mirar, de entender, de traducir, se convierte en el punto de partida elemental del análisis de lo literario. El crítico debe ser, ante todo, un intuitivo; y además, un intuitivo ameno. En palabras de Borges: “si a un escritor le falta el encanto le falta todo”. Parfraseo: si a un crítico le falta el encanto por la lectura y el encanto de saber transmitir su encanto, entonces no hace verdadera crítica: escribe monografías y tratados, hace ciencia de aquello que no debería ser ciencia.

“O soleil c’est le temps de la Raison ardente”, escribió Guillaume Apollinaire en uno de sus versos. Tiempo de la razón ardiente: nuestro tiempo es, también, el de la intelectualización extrema, el de la pasión crítica. Inteligencia y lucidez, de un lado; del otro, pasión y sensibilidad. A mitad camino entre la lucidez inteligente y la sensibilidad apasionada, se ubican algunos de los mejores ejemplos de la crítica literaria latinoamericana. La lectura comprensiva del texto cubre a éste de nuevas imágenes. Al relacionarlo con su temporalidad —su presente, su

pasado— amplía sus significados, lo enriquece en una iluminación comprensiva que todavía adeuda mucho de aquella noción de Baudelaire —quizá el primer crítico moderno— de que el análisis literario era, ante todo, una traducción.

Es frecuente en nuestro contexto la imagen del escritor que cultiva varios géneros; que, además de poeta, novelista o ensayista, es, también, crítico y, como crítico, escribe páginas de comentarios personales donde vuelca su gusto, su lucidez, su capacidad de entender. De los autores que hablo en este libro, casi todos cultivaron varios géneros y, prácticamente todos escribieron, en algún momento, crítica literaria. El escritor latinoamericano transformado en crítico suele introducirse de cuerpo entero en la obra que analiza. Personalización y yoísmo son algunos de los gestos que multiplican su opción de libertad intelectual alejada de esfuerzos por calcar sobre otros saberes y sobre otras prácticas una fría erudición de lo literario. De nuestros escritores-críticos (los buenos, los que hacen una crítica legible y enriquecedora) sabemos qué odian, qué aman, qué admiran, qué creen, qué temen, qué les aburre. Detrás del crítico —o junto a él, en preciso nivel de igualdad con él— se hace siempre perceptible y evidente, el ser humano, el creador. La crítica suele impregnarse, de otros saberes: ética, sociología, psicoanálisis, historia... Es un riesgo, quizá el mayor de todos: que la crítica literaria termine por convertirse en psicoanálisis, en sociología, en política, en adivinanza. En suma: hacer de la literatura mediación, rápido trámite para alcanzar otras conclusiones. De ese grave riesgo sólo pueden salvarnos la inteligencia del crítico, su rigor, su autenticidad, su lucidez, su criterio, su capacidad, en fin, de llegar a dominar, en su propio beneficio y en el de nosotros —sus lectores—, los amplios, inabarcables e inciertos espacios de la herejía.

Estética del desamparo y ética de los desamparados

Quizá dos de las imágenes que más se acercan a la noción de herejía sean las de soledad y supervivencia. Aprender a sobrevivir en soledad, saber en soledad, crecer en soledad. Solitariamente ser y así reconocernos. Soledad creativa y luminosa. En soledad, acompañado por las carencias de un espacio mudo y estéril —o propenso a la esterilidad— sin estructuras editoriales tradicionales ni lectores (al menos en número significativo), los escritores en nuestra América suelen tomar temprana y dolorosa conciencia de su indefensión ante un medio desolado o desolador. Soledad del escritor consigo y con su arte. Desamparo ante el reto de la escritura.

Juan Carlos Onetti postuló eso que, a falta de un término mejor, podríamos

definir de estética del desamparo: la solitaria autoconfianza como único apoyo a la autenticidad, la valía, la originalidad. La indiferencia y el silencio de los otros, terminan —según Onetti— por convertirse en el mejor aliado del escritor. En soledad, se fortalecen las vocaciones literarias auténticas y se desvanecen las falsas. El verdadero escritor, dice Onetti, “escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia”. Onetti mismo encarna esa imagen del escritor que, en el automarginamiento y la soledad, fue forjando poco a poco su destino creador. Mario Vargas Llosa ha repetido que la autoconfianza, el desdén hacia una indiferencia convertida en ninguneo absoluto y la constancia, son los únicos apuntalamientos del trabajo creador de los escritores latinoamericanos. La adversidad de nuestro medio cultural, pareciera haber llegado a convertir la opción literaria en ilógica excéntrica, elección casi suicida.

Lo que dice Vargas Llosa a propósito del Perú, lo que comenta Onetti sobre el Uruguay, no es en absoluto diferente a lo que sucede en Venezuela. Los escritores venezolanos se enfrentan a la innegable realidad de ser muy poco leídos en su propio país. La conciencia de ser marginales (sentirse o saberse marginales) será muy significativa a la hora de plantearse el trabajo literario. Sin interlocutores o muy escasos interlocutores, nuestros escritores suelen hacer muy escasas concesiones en su arte. No puede hablarse de gustos que orienten un mercado (de hecho, no existe algo que pueda definirse de mercado literario). Carlos Fuentes ha comentado que el autor latinoamericano está “solo en un mundo en el que nadie lo acompaña”. La estética experimental es una de las caras del desamparo. Los autores se entregan a una escritura donde la condescendencia cuenta poco. En alguna parte de su obra, Umberto Eco ha hablado de ese público que todo escritor trata de moldear en sus escritos: hablándole a él, inspirándose en él. No estoy demasiado seguro de que una teoría similar pudiera ser verosímil entre la inmensa mayoría de nuestros autores. Estos, más que dirigirse a una concurrencia, escriben a ciegas, esperando encontrarse, topar en la oscuridad de una noche extraordinariamente larga, con algunas miradas de coincidencia y reconocimiento...

Recuerdo algunas proposiciones que le leí alguna vez a Guillermo Meneses: la escritura es un “camino de perfección”, respuesta liberadora del escritor a sus propios conflictos. Por encima de todo, la relación del escritor con su trabajo es de autenticidad: autenticidad de su expresión y autenticidad de su necesidad de comunicación. En nuestra América Latina, es frecuente que la fe en la escritura se acompañe de desconfianza hacia todo lo demás. Abunda el escepticismo del escritor hacia casi todos los espacios de su sociedad y de su tiempo. Conciencia de soledad, noción de desamparo: certezas de una necesaria e irre-

nunciable búsqueda que nunca puede terminar porque, a fin de cuentas, es la búsqueda de uno mismo.

Autenticidad y desamparo son las consecuencias de escribir en un medio donde la indiferencia y la sordera son excesivas. Escribir porque no se puede dejar de hacerlo. Escribir sin esperar demasiado —o sin esperar nada— por ello, a sabiendas de que se va a ser muy poco leído o nada leído en lo absoluto. Escribir sin otra meta que la satisfacción ante el propio trabajo ni otra recompensa que la fe en la valía de lo que podemos comunicar. Escribir por una egoísta satisfacción de creadores; orgullo ante el acto que nos define y perpetúa. Escribir porque creemos en nosotros mismos, tenemos fe en nuestras convicciones y las obedecemos, asumimos nuestras pasiones y las servimos. Escribir porque así nos definimos ante el mundo y porque a través de la escritura construimos un espacio que es nuestro, únicamente nuestro y, a la postre, tal vez sólo eso importa.



Voz y escritura

Los géneros literarios expresan la voluntad de las épocas por establecer imágenes de sí mismas. Existe una voluntad expresiva particular, por ejemplo, en el rostro literario de nuestro subcontinente: cercanía entre fábula y realidad, obsesión por escribir el pasado, obsesión por dibujar el futuro —o adivinarlo entre demasiados trazos inciertos—, importancia de la escritura que es voz directa de los autores. Recuerdo a Unamuno cuando comentaba que de la literatura latinoamericana prefería aquélla que se refería a ideas, a convicciones, a planteamientos y juicios, por sobre aquella otra que era sólo “vaga y amena literatura”.

El ensayo es certeza que erige argumentos. Es el género más inmutable, el menos cambiante; también el menos clandestino de todos, el más necesitado de interlocutor. La palabra conceptual suele presuponer la confianza de quien habla. El ensayista está sometido a la claridad de una palabra directa que habla en primera persona y que, abiertamente, se muestra. El ensayo es la forma con que el pensamiento recubre sus experiencias, reordenando lo vivido, lo sabido. Interpretación, análisis, meditación, de un lado; del otro, eficacia verbal, concisión, estética. A mitad camino entre la filosofía y la poesía, el ensayo adeuda tanto a la lucidez como a la retórica. Es pensamiento y palabra indisolublemente entrelazados; conjunción de una complejidad esquiva sujeta a la sola reglamentación de su eficacia. El ensayo es un género, a la vez, individual y colectivo. El ensayista habla por sí mismo y, también, por boca de su tiempo. Escribir ensayos sugiere alguna particular potestad. El ensayo es una forma de explicación, de desciframiento, de comprensión. Analogiza vida y palabra, intelecto y acción. Es un género multiplicador: nos permite escribir viviendo y vivir escribiendo; a un mismo tiempo, volcar sobre la vida la escritura y sobre la escritura la vida. El ensayo transforma la libertad del pensamiento en palabra. Es arquitectura expresiva de nuestras emociones y de la ética que las acompaña.

La lucidez que sustenta al ensayo se aproxima a la historicidad del pensamiento. La historia es un proceso, el pensamiento también lo es. Temporalidad de códigos culturales, de ideas y principios. El ensayo es, por sobre todo, expe-

riencia y, como tal, él comienza por apoyarse en la mediación de creencias y valoraciones colectivas previas a su hechura. Dijo Picón Salas que el ensayo prolifera en tiempos de crisis, cuando se tambalean los viejos valores y se desvanecen las antiguas seguridades. La incertidumbre cultural latinoamericana, nuestras preguntas de siempre —¿qué somos? ¿por qué somos lo que somos?— nuestras desvalorizaciones —también de siempre: no queremos ser eso que somos—, han sido terreno abonado para la expresión de muchos escritores que recubrieron las dudas e inseguridades colectivas con su solemnidad, su pasión, su lucidez, su inteligencia o su ingenio. El diálogo del hombre (y es que el ensayo es, por sobre todo, diálogo: forma literaria de la muy humana necesidad de comunicar experiencias) se multiplica cuando las certezas se desvanecen. El hombre inseguro trata de hablar más, de explicarse más que aquél que carece de incertidumbres. Igual sucede con las culturas: los pueblos autosatisfechos no se justifican: apologizan sobre sus actuaciones, se felicitan en un inacabable aplauso.

Si en algo ha sido original la América Latina es en su literatura. Ese es el aporte de nuestro subcontinente a la cultura occidental. No existen ni una ciencia ni una técnica latinoamericanas. Existe sí una literatura nuestra escrita sobre la particularidad y la fuerza de sensibilidades e inteligencias comprometidas con su tiempo y con la atemporalidad del arte. Originalidad de escritura y originalidad, también, de la relación entre los autores y su escritura. ¿Qué esperan éstos de ella? ¿qué han esperado siempre? Adanismo de los escritores: vigor de voces individuales, protagonistas, que alcanzan a imponerse por sobre otras voces. Voces que resuenan solitarias, casi como un eco de sí mismas; voces que hablan por otras muchas. Originalidad de la inteligencia americana: nuestros pensadores suelen traducir plurales nosotros; los escritores se esfuerzan por hablar en nombre de muchos y a partir de circunstancias que muchos comparten.

Ante la desconfianza frente a todo o casi todo, queda la fe en el arte como una de nuestras últimas certezas latinoamericanas. El artista, el escritor, trata de convertir su escritura, su arte, en expresión colectiva: retórica que nos enmascara, espejo que nos refleja. Es la bella —y muy expresiva— imagen a la que alude Fuentes en *Valiente mundo nuevo* y que utilizo como epígrafe de este libro. En la figura del *tlatoani*, el monarca azteca, sus súbditos veían el símbolo de una expresión que los interpretaba. Al despojar a Moctezuma de su poder, Hernán Cortés arrebató a los aztecas su representación. Quitándoles su máscara, les quitó también el poder de la palabra, los desposeyó del tiempo. Palabra y tiempo: la literatura es voz colectiva, voz de la historia, voz de muchos y de todos, metáfora de itinerarios y de espacios, inicio de la memoria colectiva de los pueblos...

La literatura explica, en símbolos, en imágenes convertidas en referencia definitiva, aquello que los hombres necesitan entender. La mitología es literatura germinal encargada de comunicar al hombre con su entorno, figuración erigida por las culturas en el tiempo. Sobre mitos, los pueblos apoyan valores y crean referencias. Son diversos nuestros mitos latinoamericanos: se emparentan casi siempre a carencias y anhelos, a frustraciones y búsquedas. Siguen de cerca la memoria —o desmemoria— de nuestra historia. El mito Cristóbal Colón, por ejemplo. Inspirado y noble idealista, para unos; para otros, truhán ambicioso y cruel. El mito de Colón no ha cesado de crecer, ramificándose, entrelazado para siempre, con el nacimiento de una imagen americana. Hay cierta fantasmagoría en los orígenes del Almirante: ¿italiano y genovés? ¿español y gallego? La irrealidad tejida en torno a su figura se ha repetido a lo largo de los siglos. Hasta nosotros llega la imagen de un visionario fantaseador; originador, en sus delirios, de muchos signos de América y de lo americano. A su legendario destino, se une una última y cruel jugarreta: el escamoteo de su nombre para el continente descubierto. Último despojo, hito final de una larga cadena de injusticias. En su destino, Colón metaforiza muchas de las tragedias que habrían de conocer los principales protagonistas de la historia americana.

Cuando Alfonso Reyes dice que “el descubrimiento de América fue el resultado de algunos errores científicos y algunos aciertos poéticos”, postula, además de la voluntad de ilusión que la palabra es capaz de encerrar, la sugerente fuerza de la soledad unida a la fantasía. La imaginación crece en la soledad. La soledad es y ha sido nuestra fragilidad y nuestra fuerza latinoamericana. El espejismo de los descubridores fue nuestro comienzo; la utopía, nuestra primera historia; los tientos y la supervivencia, el camino recorrido desde entonces.

Mito e imagen: cada tiempo dibuja su propia representación. Las imágenes preceden al lenguaje y a la razón discursiva. La imagen expresa y, a la vez, interpreta al hombre y las culturas. Toda cultura dibuja, en imágenes que la posteridad descifrará, los trazos de sus valores, de sus obsesiones, de sus búsquedas; describe, en ideografía singular, una definición figurativa que la encarna y perpetúa. *Imago* llamó Lezama Lima a la potencialidad de las épocas de convertir su experiencia en imagen. Y relacionó la *imago* con el concepto de “era imaginaria”: imagen henchida de sentido que queda grabada para el porvenir de los habitantes de una comunidad determinada. “Si una cultura —dice Lezama— no logra crear un tipo de imaginación en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable”.

Oro, sangre y fuego son las imágenes del primer tiempo de nuestra América: codicia del oro, violencia de la espada, violencia también de la cruz. Tiempo de sueños, de fábula, de maravillado asombro. Conquistadores y exploradores

descubrieron y describieron América sobre mágicos e irreales mapas medievales. Después de la Conquista, tres siglos de paz: sopor de iglesia, de ininterrumpida siesta; paz de respeto a formas y a normas, a mandamientos y leyes. El criollo se formó en la confianza inmodificable de un orden que lo cobijaba. Luego vendría la necesidad de quebrar ese espacio que ya había comenzado a agobiarlo. La quiebra produjo un extrañamiento. Extrañamiento hasta en el nombre que nos definía: América. Nunca se lo usó durante los siglos coloniales. En ese tiempo fuimos siempre las Indias Occidentales; cuando a partir de la Independencia empezamos a llamarnos americanos, el nombre designaba a otros... Drama de un conflicto cultural donde abundan las irrealidades, los engaños, los malentendidos. Conflicto que comenzó desde lo más elemental de nuestra relación con nosotros mismos: en la manera cómo nos llamamos.

Nosotros

Una orden imperial emanada de Carlos V que desautorizaba el cultivo de lo imaginario y prohibía las novelas, imprimió una honda peculiaridad en los primeros tiempos de nuestra literatura latinoamericana. Durante los tres siglos coloniales se prohibió la imaginación en la América española. La verdad y el poder eran normas divinas que no se podían vulnerar. La literatura se hizo deudora, más que de la imaginación, de la seducción. Tenía un carácter anonadador: buscaba convencer en el impacto, abrumar en la contundencia de la lógica y en la seducción de la retórica. La literatura escrita en la América española se emparentaba más al ingenio que a la imaginación, más a la simulación que a la expresión directa. Estética del disimulo: fantasía metamorfoseada en agudeza; estética del enmascaramiento y de la ambigüedad. Verbalidad, verborrea, verborrea: profusa palabra que se abre y se muestra o se cierra y oculta. Palabra abanico. Palabra femenina que seductoramente juguetea con las apariencias. Palabra insinuación. Palabra atrapante y embrujadora. Nuestra literatura del tiempo colonial articula signos particularmente femeninos en la reproducción del juego sutil de la seducción, del ascendiente a través del poder de la apariencia, de la importancia fundamental de la forma que, sutil, se muestra y, cautivadoramente, atrae. Trascendencia de la forma que nos define, del ropaje que nos viste, de la máscara que nos cubre, del lenguaje que utilizamos. Desde los siglos coloniales, la individualidad hispanoamericana se ha apoyado, con fuerza, en la imagen proyectada. Parecer termina siendo tan importante entre nosotros como ser. La forma opaca la verdad. La representación se convierte en verdad.

Si una de las constantes de nuestra literatura ha sido la seducción de la

forma; la otra, casi como actitud opuesta, fue la obsesión por hurgar en nuestro cuerpo histórico: palpar el pasado para plantearnos ciertas interrogantes: ¿qué somos los latinoamericanos? ¿qué hemos sido en el tiempo? ¿en qué nos hemos convertido? En las respuestas a estas preguntas, se inicia uno de los espacios esenciales de nuestra literatura: la interrogación a una historia que nos defina, a una legitimidad que nos represente, a una ilusión que nos sostenga. Nuestros escritores parecieran haber sentido desde siempre la inescapable fuerza de las relaciones entre los tiempos. Las nociones de presente y porvenir se apoyan en el conocimiento del pasado. Obsesión por indagar en la memoria y rescatar algunas de sus imágenes evanescentes. Ya la *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* de José Agustín de Oviedo y Baños, publicada en el año de 1723, rehacía un recuerdo que a comienzos del siglo XVIII, se estaba perdiendo. En la introducción a su libro, aclaraba Oviedo: “Apenas conserva (la región) tradición de algunas confusas noticias de las acciones ilustres de sus conquistadores, por no haber curiosidad que se haya dedicado a escribirlas”.

Historia de la conquista y población... fusionaba recuerdo y poesía, anécdota y belleza. La imaginación estaba presente en muchas de sus páginas. Fabulosos parecían los relatos que describían cómo Felipe de Utre, o Felipe von Hutten, al mando de treinta hombres, había vencido a los quince mil guerreros omeguas que custodiaban los infinitos tesoros de El Dorado. Fabulosa era también la conclusión de la aventura doradista: se daba a entender que el encuentro solitario de Hutten con la fantasmal “ciudad de oro” había sido un maravilloso y agónico delirio; real, sin embargo, para quien lo había soñado. El libro de Oviedo da fe de la certeza de Hutten en su propia visión. Hutten cree en lo que ha visto y Oviedo cree en Hutten.

Lo que Oviedo contaba era una verdad en segundo grado, asentada sobre verdades escritas mucho antes por los cronistas. En las crónicas estaba la versión primera de la tierra venezolana. Ellas contaban del porqué del primer nombre que tuvo la región: “Tierra de Gracia”; confusión de Cristóbal Colón, quien identificó las caudalosas aguas del Orinoco con las de una “fuente de la vida” alimentada por cuatro grandes ríos y situada en el centro del paraíso terrenal. Las crónicas hablaban de las primeras remembranzas sugeridas por las cosas y por las costumbres: Ojeda y Vespuccio, en los palafitos del Lago de Maracaibo habían imaginado una pequeña y caricatural Venecia. Las crónicas mencionaban por vez primera al petróleo venezolano —*stercus demonis*— enviado a España para curar las dolencias de gota de Carlos V. Las crónicas enarbolaban las fantasías con que se recubría una realidad inimaginable que los testigos debían transmitir a otros, los ausentes. Con Juan de Castellanos, con Fray Pedro Simón,

con Fray Pedro de Aguado, con Fernández de Oviedo, Venezuela iba haciéndose forma del asombro humano. Había ilusión y había fantasía en las primeras descripciones: el paraíso reencontrado, la tierra del oro y de las perlas... Esos prodigios, sin embargo, coincidían con relatos que mostraban un rostro americano muy diferente. Las crónicas contaban también sobre los inacabables horrores vividos por los expedicionarios que partían a la búsqueda de El Dorado: regiones insalubres, indios hostiles y hambre; hambre inmenso, obsesivo; hambre que lleva a los viajeros a comer el cuero de sus correajes, a descuartizar y devorar indios. Las crónicas dibujaban también el cruel anverso de la moneda utópica: el rostro infernal del Edén.

En nuestros días, la novela histórica se ha convertido en una de las variantes más fructíferas de la obsesión de los escritores latinoamericanos por hurgar en el pasado. La novela histórica logra introducirnos de lleno en situaciones lo suficientemente expresivas en sí mismas como para no requerir demasiadas argumentaciones fabuladas. Basta narrar los hechos desde adentro, en la perspectiva que asigna la memoria colectiva —otra forma de fantasía, tal vez la más pura, la más auténtica— para que el pasado nos golpee con toda su fuerza. “La historia está presente y nos rodea en todas las horas porque no es otra cosa que la vida”, ha dicho Arturo Úslar Pietri. Cuando Úslar escribe *Las lanzas coloradas* está muy consciente del riesgo que corre. Una novela ubicada en el tiempo de la Independencia podía convertirse en tapiz o decorado de cartón piedra sobre el que unas cuantas estatuas pronunciasen frases y repitiesen muecas. Úslar conjura ese riesgo al penetrar sin prejuicios —no demasiado visibles al menos— dentro del tiempo inicial de la Independencia. *Las lanzas...* muestra una guerra hecha por hombres movidos por impulsos humanos: sus protagonistas son los mantuanos cobardes y valientes; los mestizos que lo arriesgan todo porque nada tienen que perder y sí mucho que ganar (exactamente lo contrario de los mantuanos); y los negros convertidos, una vez más, en carne de cañón al servicio de cualquier causa, víctimas de fuerzas incomprensibles que los arrastran. En *Las lanzas...* Úslar sintetiza más de cien años de historia venezolana.

La novela histórica argumenta sobre lo poco conocido. Cubre espacios vacíos. Llena la curiosidad frente a zonas olvidadas o semiolvidadas de nuestro ayer. *Los amos del Valle* y *La casa del pez que escupe agua* del novelista Francisco Herrera Luque, son certeras indagaciones en torno a casi cinco siglos de historia venezolana. Más que ficcionar sobre el pasado, Herrera Luque le dio vida poblándolo de personajes y hechos que si no existieron bien pudieron haber existido. Ese poder ser verdad, esa verosimilitud, esa veracidad (en palabras de Marguerite Yourcenar: “la autenticidad es una cosa, la veracidad otra”) sustenta la validez del recuerdo. Este no necesita de la exactitud, basta con que sea

convinciente. Más que un saber, la historia es una sabiduría: aprendizaje a partir de sugerencias, intuición apoyada en los signos poéticos que traza la memoria colectiva en el decurso del tiempo...

La biografía es desciframiento del pasado a través de sus actores; interrogante que hurga en lo poco conocido o en lo que por “demasiado sabido” concluye por ignorarse. Las biografías son espacios literarios de definición colectiva a partir de las facciones de algún rostro particular. Son un buen pretexto para humanizar figuras acartonadas en la veneración de recuerdos que el tiempo ha ritualizado. Está aún por escribirse, por ejemplo, una buena biografía del Libertador que logre revelar al hombre, mostrar al político que cometió errores y aciertos, descubrir al militar a veces triunfador, a veces derrotado. Teresa de la Parra, al morir, dejó inconcluso un libro sobre Bolívar. Una biografía que hablaba de la vida afectiva del Libertador. Novedoso texto hubiese sido éste, sin duda muy diferente a los tradicionales panegíricos bolivarianos. *Facundo*, tal vez la más célebre de las biografías de nuestra tradición literaria, desarrolla otra opción: dibujar toda una época en el rostro particular de un personaje. El libro de Sarmiento maneja una sencilla hipótesis: geografía, historia y tiempo complejamente se confunden en la faz colectiva de los pobladores de tal o cual región. La biografía del caudillo Facundo Quiroga dibuja una definición colectiva: argentina, latinoamericana... Historia como exorcismo; también como analogía de vida. Vida e historia: suma de años y de experiencias, conjunción de inequívocas facciones de un rostro-máscara dibujado por el paso del tiempo.

Nosotros, los otros

Una cultura es memoria de códigos encargados de establecer en la vida de los pueblos qué es lo ensalzado, qué lo permitido, qué lo prohibido. Prescripciones —tabúes— y deificaciones —mitos— son lo más expresivo de una cultura, su síntesis. Tras el nacimiento de las distintas repúblicas latinoamericanas, terminados los tres siglos coloniales, se impuso en nuestras naciones el tabú del pasado. Rechazar la propia historia por la devoción ante los exitosos derroteros de otros pueblos y culturas, es una de las variadísimas formas del absurdo histórico que nuestras sociedades latinoamericanas han propiciado. Absurdo y entelequia: nuestro presente postindependentista se abrió paso sobre un anhelo de ser diferentes, de imitar a quienes no eran como éramos. Los latinoamericanos contemplamos nuestra diferencia con Occidente y esa diferencia nos molestó. Individual y colectivamente, ser diferente, sentirse diferente, es incómodo. El marginado se hace acreedor al repudio de la homogénea mayoría. En el caso de las naciones, ser diferente puede tener muchas y variadas formas de exclusión.

Una de ellas: no ser invitado a la mesa del festín que sólo comparten quienes parecen guiar el curso de la historia.

Nosotros, los otros. Conocernos en el otro y a través del otro; de lo otro, lo extraño. Descubrirnos en el espejo de lo distinto. Lo ajeno refleja con luz particular nuestra imagen. En el contacto con el otro, surgen las señales que dibujan diferencias: mi máscara, su máscara; mis palabras, sus palabras; mi fuerza, la suya. Toda relación —personal, colectiva— establece códigos: de imposición o inseguridad, de dominio o dependencia, de fuerza o debilidad. Encuentro de voluntades. En la vida se dibujan los hitos de un juego interminable: el de nuestra diferenciación ante el otro. La mirada del otro nos contempla de tres maneras: con aceptación, con indiferencia o con rechazo. Una de las secuelas más grotescas de la relación entre las culturas sería que una de ellas llegara a concebirse a sí misma a partir de la mirada de las otras: aceptarse o negarse según se la niegue o se la acepte.

Desde los primeros momentos de la conquista de América, se propagó fuera del imperio español una imagen que oponía la figura beatificada del indígena a la cruel fiereza del conquistador. La imagen se hizo código y éste terminó convertido en símbolo de nuestro inicio continental. En los años que median entre las descripciones del *Cuaderno de navegación* de Cristóbal Colón y las acusaciones de Fray Bartolomé de las Casas, Occidente ha ubicado el recuerdo de uno de los episodios más terribles de la humanidad: la destrucción del paraíso terrenal. Una y otra vez, la memoria occidental ha repetido y repite —y nosotros latinoamericanos hemos repetido y repetimos— que entre finales del siglo XV y mediados del siglo XVI, se produjo el aniquilamiento del buen salvaje y la destrucción del paraíso donde él habitaba. El Descubrimiento y la Conquista se han hecho términos sinónimos de desolación, de aniquilación de la utopía: pecado original de América, vergüenza imborrable de nuestra primera historia, para siempre oprobio de nuestra memoria.

A fines del siglo XVI, la mesurada voz de Miguel de Montaigne, describía así las sociedades de los indígenas americanos: “Es un pueblo donde no hay ricos, ni pobres, ni contratos, ni sucesiones, ni participaciones, ni más relaciones de parentesco que las comunes; las gentes van desnudas, no tiene agricultura ni metales, ni beben vino ni cultivan cereales. Las palabras mismas que significan la mentira, la traición, el disimulo, la avaricia, la envidia, la detracción, el perdón, les son desconocidas ... Es raro encontrar un hombre enfermo, legañoso, desdentado o encorvado por la vejez ... El idioma es dulce y agradable y las palabras terminan de un modo semejante a las de lengua griega ... Su comercio con (Europa) engendrará su ruina”. Recientemente, Alejo Carpentier ha hablado de las muy hondas diferencias entre las descripciones de Montaigne y las de los

cronistas. “En Montaigne —dice Carpentier— las conclusiones eran las de un moralista, quien llevaba todas las ventajas del entendimiento”. El “entendimiento” de Montaigne en relación a las crónicas no apunta a otra cosa que a la diferencia de tiempos y culturas. Los cronistas son monjes o guerreros que escriben desde la cercanía —y la violencia— de lo fabuloso tras haberlo tocado y vivido. Montaigne es un pensador renacentista que mediatiza, en la reflexión de su soledad egóica, imágenes que otros han descrito, historias que otros narraron. Las crónicas formaban parte de un tiempo ya anterior. La misma España vivía en un tiempo anterior. Entre los cronistas y Montaigne median los diversos y complejos espacios que separan épocas diferentes.

Dos siglos después de Montaigne, el código de la culpa adánica de la América española recobrará nueva fuerza en la voz de la Ilustración. Apoyados en los argumentos de la todopoderosa Razón y de su compañera la Crítica, *Les philosophes* condenarán tanto la barbarie de la conquista del Nuevo Mundo como los valores y los principios que la habían sustentado. La condenación fue un argumento colocado en bandeja de plata ante los criollos que apoyaban la causa de la Independencia y requerían de una justificación para la ruptura con España. Ideas, fórmulas y recetas descritas en los libros que se publicaban en la Francia del Siglo de las Luces, se transformarán, al llegar a América, en código patriótico reescrito por la pluma de nuestros libertadores. El mito del Buen Salvaje fue el invaluable aliado de los movimientos emancipadores. La retórica política agotó el estereotipo del vergonzoso pasado americano y de la culpa adánica de los Viajeros de Indias. El discurso de una nueva historia latinoamericana nacería, pues, inspirado en voces de pensadores que, situados muy lejos del Imperio, contemplaban a éste con perplejidad, desconcierto y, sobre todo, con profunda y despectiva ignorancia.

Nuestros libertadores forzarán un sofisma: si los conquistadores fueron los verdugos del Nuevo Mundo, entonces había que dar la espalda a esos verdugos, olvidarlos, borrarlos de nuestra memoria, para hacer causa común y honrar a sus primeras víctimas —los indígenas— convirtiendo a éstas en ancestros “honorarios”, primeros padres postizos. Surrealistamente, la retórica de la Independencia alteró la historia al postular el rechazo a la herencia occidental. España —y hoy en nuestros días, prácticamente Occidente todo— fueron solemnemente declarados ajenos de nuestro pasado. En algunos casos —como el de México— se extremó la fórmula al forzarse una continuidad histórica que hacía del México contemporáneo una herencia directa de las culturas azteca y maya.

El lenguaje combativo empleado por Miranda y por Bolívar, se hizo común espacio expresivo de autonegación. Bolívar describe nuestra experiencia de tres siglos de colonia, como la de un ciego que ignora lo que es la luz porque una

venda se la ha ocultado siempre. “Los americanos del Sur —dice— han pasado al través de los siglos, como los ciegos por entre los colores, se hallaban sobre el teatro de la acción pero sus ojos estaban vendados. Nada han visto, nada han oído”. Con el correr del tiempo, el discurso político emancipador —virulento y efectista: conveniente a las urgentes necesidades de la guerra y a una aspiración por agrupar voluntades en torno a una meta común de independencia— se repetirá por más de un siglo convertido en código acusador. La argumentación de los liberales —los que querían romper con la tradición— y la de los conservadores —los que la añoraban— era profundamente similar: desvalorización del presente y obsesivas argumentaciones de decadencia. En el fondo: reiteración de una retórica que se caricaturizó a sí misma en su plañir pesimista.

Los pueblos suelen vislumbrar su itinerario en el tiempo a través de signos colectivos: positivos o negativos, de triunfo o de derrota, de ascenso o descenso. La historia suele ser imaginada bajo la imagen de indescifrables jeroglíficos que, en épocas anteriores al tiempo humano, los dioses escribieron en un lenguaje que sólo ellos fueron capaces de descifrar. Así pareciéramos haberla asimilado los latinoamericanos. Tiempo condenado, maldición impuesta, inescapable desolación; en el fondo, respuesta a un mismo malestar: la vergüenza hacia el presente. Formar parte (o sentir que se forma parte) del bando de los perdedores, pareciera haber señalado para siempre nuestros pasos en el camino del tiempo, marcando a fuego sobre nuestras frentes el signo cruel de la desconfianza y la derrota.

Terminada la lucha de Independencia, de casi todos los países del subcontinente surgieron numerosas voces de pensadores, de pedagogos, de poetas que, en la fuerza de particulares imágenes expresivas, fueron tallando un rostro cultural latinoamericano. Persiste hoy la actitud que movió aquellas voces a expresarse: urgencia por decir, por alertar, por influir en su circunstancia, por cambiarla. Desde la prosa de Sarmiento, Montalvo, Hostos, González Prada y hasta llegar a Martí, a la pasión mística del escritor-mártir que fue Martí, se repiten los signos de una expresividad que surgía de las urgencias de un tiempo que debía rehacerse o reinventarse. A lo largo del siglo XIX, se escuchó la voz de muchos hombres a los que unía un rasgo parecido: hacían historia y escribían literatura a un mismo tiempo.

La voz de nuestros escritores-pensadores, de nuestros escritores-legisladores, de nuestros escritores-pedagogos, repetía dos cosas: la necesidad de construir en el futuro una nueva América, una América que todavía no era; y la nostalgia por recuperar las imágenes totalizadoras y unificantes de una América que había dejado de ser. En alguna parte de su obra, Carlos Fuentes ha comentado: “Frente a Estados Unidos, que es un país de pioneros, de gente en

movimiento, México —y aquí podría perfectamente haber dicho Latinoamérica toda— ha sido siempre un país de aislamiento, de pequeñas bolsas, de valles, de desiertos, de gente encerrada”. Encierro, anquilosamiento, fraccionamiento, espacios mermados, fractura; en suma: dramática oposición a esa necesidad que sentíamos —y sentimos— los latinoamericanos de contemplarnos dentro de espacios abiertos, superficies de vastas geografías no recortadas por irreales fronteras y por empequeñecimientos mezquinos. En el fondo: añoranza por algo que alguna vez existió; que tuvimos y que perdimos.

La integración de Hispanoamérica ha sido el sueño de todos nuestros grandes legisladores, de todos nuestros hombres de pensamiento, de nuestros más significativos escritores. José Lezama Lima habló de la nostalgia por la horizontal y universal democracia inca. Picón Salas recordaba una convivencia colonial que aproximaba todos los extremos del continente. Totalistas fueron los ideales de Miranda y de Bolívar. Miranda mantuvo siempre su fe en la unidad de un gigantesco estado que se llamaría Colombia y agruparía el imperio español en América. Fue quizá en Miranda en quien más fuertemente arraigó la noción de continentalismo: toda la América unida por una misma forma administrativa. Bolívar, más realistamente, llegó a intuir esa unidad imposible.

Unidad perdida: se añora aquello que nunca se ha tenido o eso que se ha dejado de poseer. En un momento de nuestra historia, los latinoamericanos perdimos la imagen de continentalidad que sí poseyeron nuestros ancestros. Quizá desde entonces, no hemos cesado de buscarnos en una identificación que supere nuestras más o menos postizas diferencias nacionales. Nunca hemos llegado a explicarnos muy bien a nosotros mismos dentro de diversos y empequeñecedores gentilicios parciales. La grandeza de un destino que por mucho tiempo aspiró a la universalidad y que se deshizo en la proliferación de pequeñas nacioncitas grabadas sobre las apetencias de poder unos cuantos y de la mediocridad de muchos, nos duele todavía. Gráficamente, el pensador mexicano José Vasconcelos expresó su desagrado ante la imagen de una sola bandera angloamericana, representante de casi todo el espacio continental que hablaba en inglés, enfrentada a la proliferación de muchas banderas representantes de todas las naciones que hablaban en español sin entenderse entre ellas. Picón Salas, en *Regreso de tres mundos*, escribe: “un desconocido mundo americano lleno de contradictorias y alucinantes esencias estaba golpeando en mi sensibilidad de escritor. Si temporalmente había perdido mi pedazo de patria geográfica, surgía ante la conciencia el colorido y el enigma de una patria más grande (...) Éramos los escritores hispanoamericanos como los desterrados de un roto imperio cuyos signos son las espirales de Tiahuanaco y la cruz que nos trajeron los misioneros y conquistadores”.

Desde que José Enrique Rodó publica su libro *Ariel*, la idea de integración latinoamericana se reforzará sobre nuevas ideas, en diferentes imágenes. *Ariel* se hacía mensaje esperanzador para nuestros intelectuales que en él distinguieron una especie de buena nueva, contraseña, asidero, mensaje de esperanza. La pujanza del *Ariel* iniciaría, además, la convicción de un ideal de fraternidad continental: otra forma de entender la evolución de la historia de América: ahora, en función al común bienestar y al orgullo frente al pasado y el destino de nuestros pueblos.

Obsesión de porvenir

Casi todas las culturas han colocado en el tiempo una promesa de felicidad. Unas, la situaban en el comienzo de los siglos; otras, en los tiempos que vendrán. Nuestra América ha ubicado la utopía en ambos lugares: alternativamente, promesa de felicidad futura y esperanza de un reencuentro con la felicidad perdida que existió en el pasado prehispánico. En su libro *Syllogismes de l'amertume*, Cioran comenta que existen pueblos que exacerbaban o distorsionaban determinados vocablos que terminaban por convertirse en definiciones colectivas, rasgos inherentes a su cultura. Hay pueblos, dice Cioran, que repiten hasta agotarlo el concepto de “tragedia”; otros, el de “destino”. Nuestra América reitera obsesivamente: esperanza, futuro, porvenir... En suma: deseo de refugiarnos en otro tiempo; propósito de cambiar, de ser otros, de convertirnos en otros. Desde hace más de un siglo, nuestro continente busca un futuro dibujado sobre espacios idealizados. Nuevo tiempo, nueva historia, anhelo de inicio. En 1801, Miranda, desde su exilio londinense, habla de una futura “era colombiana” que se impondría tras la emancipación continental y que sería punto de partida de la nueva historia americana. Tabla rasa con el pasado, recomienzo simbolizado, incluso, en la elaboración de un nuevo calendario con el que se abrirían las puertas del feliz avenir continental.

Con el triunfo de las distintas independencias nacionales, América Latina comenzó a expresar, en la voz de sus escritores, de sus pensadores, todas las formas posibles, todas las opciones de la novedad. En lo cultural, en lo político, en lo social, los latinoamericanos quisimos recomenzar: nos propusimos construir nuevos sistemas políticos, nuevos sistemas educativos, nuevos sistemas económicos, nuevas formas de gobierno (“Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador”, dice José Martí). Novedad deseada y siempre lanzada al incierto y esperanzador espacio del mañana. Una imagen, certidumbre asumida casi como un ideal, va a relacionarse muy estrechamente a esa ilusión de futuro: la educación. Educación entendida como la única vía posible para acce-

der a la nueva América. Educación para el mañana. Educación hechura de un ser nuevo. El futuro hombre americano viviría en un continente otro donde nada debería ser como hasta entonces había sido. Los ideales educativos terminarán por convertirse en nociones sublimes, reflejo de los más trascendentes valores y de las más dignas aspiraciones: estímulo del espíritu, incremento de la bondad y la fraternidad, fomento del bien y de la belleza, desarrollo de la justicia y del amor por la verdad. Martí comenta que la educación debería preservarnos de la “moral turbia”. Bolívar había dicho algo parecido: “la educación forma al hombre moral”. La noción de educación ética se hace constante a todo lo largo de nuestro siglo XIX. Esa había sido la inspiración de la célebre frase del Libertador: “Moral y luces son nuestras primeras necesidades”; también había sido una de las principales tesis del portorriqueño Eugenio María de Hostos: vivir en la ética. La ética como compañera de la vida. La desaparición del mal —sugería Hostos— sería posible gracias a una educación que debía acostumbrar al hombre al bien.

Inventar una educación es lo mismo que inventar un porvenir. En la gran mayoría de nuestros pensadores, se repiten las argumentaciones, siempre poéticas, siempre idealistas. Una: la educación nos permitirá ser otros, ser mejores, ser triunfadores —según palabras de Sarmiento: “ser como los Estados Unidos”. Otra: la educación deberá acabar con los prejuicios entre las razas; deberá enseñar al hombre a ser hermano del hombre —ideario de José Martí. Otra: la educación deberá estimular la creatividad, enseñar a distinguir lo feo de lo hermoso. Belleza y virtud van de la mano: hay que educar el buen gusto, cultivarlo. “La idea de un superior acuerdo entre el buen gusto y el sentido moral —dice Rodó en el *Ariel*— es, pues, exacta, lo mismo en el espíritu de los individuos que en el espíritu de las sociedades”. Hay una interpretación sugerente a esta idea: la de que ciertos rasgos se repiten, análogos, en individuos y en sociedades. Hay seres humanos de buen o mal gusto igual que hay naciones de buen o mal gusto. Existen personas pragmáticas y existen personas idealistas; hay pueblos de ideales utilitarios y hay pueblos de ideales elevados. Hay culturas puritanas, provincianas, encerradas en sí mismas, incapaces de entenderse con otras culturas, y hay culturas universales que han sabido integrar en ellas todas las disparidades, todas las contradicciones: culturas abiertas al entendimiento y a la fraternidad universal.

En su *Ariel*, Rodó se explaya en una noción opuesta a todo lo que había sido hasta ese entonces nuestra descorazonada y pesimista retórica latinoamericana. El pasado era el apoyo necesario sobre el que edificar la fuerza y la grandeza del porvenir. El arielismo significó una otra mirada apoyada sobre la fe en nuestra herencia, judeocristiana y grecolatina. Varios de nuestros principales pensados-

res de ese siglo XX que empieza, hurgarán en el tema de la confluencia de esas dos corrientes, cristiana y pagana. Del cristianismo, extraen los ideales de la caridad y de la bondad; de los griegos, los de una noción de que la perfección social, la felicidad colectiva es posible en el concertado esfuerzo de todos.

El arielismo fue una... ¿actitud? ¿posición? ¿corriente? Más bien fue una sensibilidad, un comportamiento intelectual, una retórica útil y enmascaradora. El arielismo identificó un conjunto de aspiraciones —intelectuales, existenciales— y de códigos —independencia creadora, mitificación del arte, tolerancia— que, de muchas maneras, se siguen repitiendo en aquéllos de nuestros escritores que oponen su individualismo independiente, libre y lúcido, ante dogmas e iglesias de todo tipo. El arielismo se identifica —más aun: se confunde— con la libertad e imparcialidad que exigen en nuestros días autores como Octavio Paz o Mario Vargas Llosa para dejar hablar a sus conciencias con entera libertad. El arielismo repitió y desarrolló la noción martiana de un ecumenismo latinoamericano: nuestro continente como espacio de encuentro del mundo entero, centro universal.

Ser latinoamericano es entender a todos los pueblos y a todas las culturas. Entendimiento que se daría —según las tesis arielistas— a través del único lenguaje capaz de comunicar a todos los hombres y a todas las tradiciones: el arte. Arte como descubrimiento: de nosotros mismos, de los otros; de nosotros a partir de los otros. Arte concebido como la más grande de las expresiones humanas. Espacio original, rostro o máscara a través de la cual los latinoamericanos podíamos presentarnos sin vergüenza ante el resto del mundo. El arte —definía el *Ariel*— era el más trascendente y amplio de los espacios. El culto de nuestros modernistas al arte y la belleza, terminó asociando lo artístico con conocimiento, con refugio, con meta, con salvación y, sobre todo, con verdad. Al escribir estas líneas, no puedo dejar de pensar en autores como Borges, como Lezama Lima, que creen en el arte y parecen descreer de todo lo demás. Quizá uno de los más trascendentes legados del espíritu arielista, fue la escogencia del arte como nuestra máscara latinoamericana; espejo donde contemplarnos idealmente. Arte y asidero: fundamental respuesta a vacíos; recurso de ausencias; refutación de silencios, de desconciertos y dudas en las que los latinoamericanos se habían —nos habíamos— sumergido por demasiado tiempo.

¿Espejismo o ideal? ¿espejo del ideal?

En el siglo XVII, el sacerdote mexicano, Fray Sigüenza y Góngora, escribía refiriéndose a la imagen que de los habitantes del imperio español de América

se tenía en Europa: “Piensan en algunas partes de Europa, y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitantes originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación, o que, aun valiéndose de microscopios ingleses, apenas se descubre en nosotros lo racional”. Mucho más cercano a nuestro tiempo, José Carlos Mariátegui comentó: “Europa me reveló hasta qué punto yo pertenecía a un mundo primitivo y caótico”. En ambos casos, la idea es la misma: contemplado desde otros espacios, nuestro espacio-tiempo latinoamericano, luce risible, indescifrable, extraño, absurdo. Dentro de él —es la conciencia frecuente de artistas, escritores e intelectuales— es fácil sentir que nos hallamos al interior de un mundo fronterizo, espacio límite, tierra extraña. La respuesta de Sigüenza y Góngora ante esa certeza, fue la de la razón; la de Mariátegui, la del idealismo.

El idealismo puede ser una correspondencia con el universo y una forma de defensa. Entre nosotros él terminó por convertirse en garantía ética ante las incertidumbres. Idealismo, por ejemplo en el valor del individuo; idealismo, también, de la utopía siempre posible. Nuestros escritores ejercieron el idealismo como se ejerce una convicción ideológica, una certeza definitiva. El ideal se convirtió en espacio de convivencia, en savia que nos alimentaba a partir de nosotros mismos: de lo que éramos y habíamos sido, de lo que podíamos llegar a ser. El idealismo partía de eso que tanto habían defendido José Enrique Rodó y Rubén Darío: el derecho de nuestros pueblos a soñar.

¿Ideal del pasado o concepción heroica del pasado? Voluntad de hallar en la memoria de la historia una forma de encarar la supervivencia ante el presente. José Vasconcelos repetía que la única relación digna del hombre con la vida era la que se establecía bajo el signo de lo heroico. El idealismo comenzó por definir dignidad y grandeza a partir de nosotros: de lo que éramos y teníamos. Y... ¿qué teníamos? Por sobre todo, una sola cosa: individualidades, hombres-emblema, símbolos máximos y ejemplos de nuestro proceso histórico: Bolívar, Martí, Sarmiento... Hombres magistrales.

Recuerdo la metáfora con que describe José Carlos Mariátegui a los individuos que, enfrentados a su tiempo, destacan solitarios dentro de él: hombres-torres, seres erguidos por sobre homogéneas mayorías. También pienso en Rómulo Gallegos: “Me gusta el individualismo —dijo— porque soy individualista. Sé que está muy desacreditado, que tal vez no haya cosa en el mundo que lo esté más; pero no importa: me lanzo desde luego a afirmar que él es nuestra fuerza. Nuestra virtud. Nuestra esperanza”. Bolívar —reconoce Gallegos— es el más grande individualista de la historia latinoamericana. Nuestro individualismo, para Gallegos, se relaciona con la fuerza y la juventud de un continente

nuevo poblado por hombres de acción. El mismo, en sus novelas más importantes, *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*, configuró tres personajes que terminaron metamorfoseándose en míticas individualidades. Doña Bárbara, Florentino Coronado y Marcos Vargas son rostros extremos, mitos, figuras protagónicas de espacios arrancados a la naturaleza y a la historia; máscaras que expresan la fuerza de vastísimos espacios de un tiempo adánico.

El anhelo de una edad heroica con frecuencia enmascara el deseo de hallar una inspiración para nuestro maltrecho presente. Tiempos heroicos fueron para Vasconcelos, para Mariátegui, para Gallegos, los instantes primeros de la conquista de América: fugaz visión de los ideales de las cruzadas creciendo a la sombra del descubrimiento y la conquista de los nuevos territorios. Conquista tras la Reconquista: después de ocho siglos de lucha por la libertad de su suelo, España, que acababa de deshacer el último enclave moro en la península, envía miles de belicosos aventureros en las expediciones que cruzan el Atlántico. Esos aventureros fueron, para Mariátegui, individualidades guerreras que construyeron sobre el desierto mapa de un Nuevo Mundo los límites de sus ambiciones y de sus esperanzas. Sin embargo, el signo épico de la aventura no duró mucho. Después —coinciden Mariátegui y Vasconcelos— será el larguísimo turno de cortesanos obedientes a la corona, personajes palaciegos y poltrones. Curiosa contradicción en Mariátegui: su añoranza de tiempos heroicos, lo llevó, a pesar de su reiterada condenatoria a la colonización española, a idealizar el tiempo de la Conquista, al que define de “hora portentosa iniciada por férreos conquistadores y sabios y abnegados misioneros”. Vasconcelos, por su parte, se admira del individualismo del conquistador, de su extremado orgullo, un orgullo del que sólo son capaces, dice, los hombres auténticamente libres.

Magnificación del Descubrimiento y la Conquista como tiempos vigorosos de destrucción y de creación. En esto coinciden nuestros principales pensadores de las primeras décadas del siglo XX: en medio de una desgarradora violencia, entre sangre, fuego y cenizas, un mundo desaparecía para que naciese otro. Sobre los cadáveres del pasado, en la agonía de imperios heridos de muerte, germinaban universos diferentes, nacían épocas nuevas. La imagen que evocan estos autores, herederos del pensamiento arielista, es de admiración ante las páginas de un tiempo pasado del que, hasta ese momento, sólo se hablaba en murmullos, en voz baja, con vergüenza y horror. Una actitud que distinguía continuidad en la historia y que reconocía en ella la suma, explicativa y esclarecedora, de todos los tiempos.

El arielismo nos enseñó a los latinoamericanos a enorgullecernos de nuestro pasado —de todo él— y también de nuestro presente. De un signo cultural, el mestizaje, el pensamiento arielista hizo símbolo de todas las esperanzas y de

todos los ideales. Mestizaje entendido como mezcla de arte, de razas, de tradiciones... De todos estos elementos, José Vasconcelos extrae una imagen cósmica de inmenso y alegórico sueño final. “Raza cósmica”: quinto y definitivo grupo universal, emblema de la América Latina y emblema, también, del porvenir humano. El hombre cósmico es el hombre nuevo, el hombre libre: ser-potencia que aguarda sólo por el porvenir. Frente a los viejos corolarios positivistas que preconizaban la reducción de la ley de la historia a la simple supervivencia, Vasconcelos opone la fraternidad entre los hombres gracias a la acción de esta raza cósmica que las contiene a todas y que no entiende de prejuicios ni de odios. Vasconcelos situó en la condición “cósmica” de nuestros pueblos, la base de una futura relación continental apoyada en la fraternidad.

En nuestros días, Octavio Paz ha coincidido con estas tesis. En sus libros *Postdata* y *La otra voz*, desarrolla la imagen de vías diferentes abiertas ante el destino de América Latina: opciones desemejantes a los catecismos de nuestra contemporaneidad: si ninguno de ellos ha sido del todo satisfactorio para el hombre, ninguno de ellos merece una repetición absoluta en nuestra América. “¿Podremos concebir —se pregunta Paz en *Postdata*— un modelo de desarrollo que sea nuestra versión de la modernidad? ¿Proyectar una sociedad que no esté fundada en la dominación de los otros y que no termine ni en los helados paraísos policíacos del Este ni en las explosiones de náuseas y odio que interrumpen el festín del Oeste”. De alguna forma, el propio Paz responderá a estas preguntas años más tarde en *La otra voz*: a mitad camino entre la libertad y la igualdad, entre ellas y, a la vez indisociada a ellas, la fraternidad es la sola alternativa de salvación ante los excesos y torpezas de modelos socioeconómicos implantados por las naciones desarrolladas. “La fraternidad es, también, la solidaridad —dice. Herencia viva del cristianismo, versión moderna de la antigua caridad. Una virtud que no conocieron ni los griegos ni los romanos, enamorados de la libertad pero ignorantes de la verdadera compasión. Dadas las diferencias naturales entre los hombres, la igualdad es una aspiración ética que no puede realizarse sin recurrir al despotismo o a la acción de la fraternidad. Asimismo, mi libertad se enfrenta fatalmente a la libertad del otro y procura anularla. El único puente que puede reconciliar a estas dos hermanas enemigas es la fraternidad. Sobre esta humilde y simple evidencia podría fundarse, en los días que vienen, una nueva filosofía política”.

La idea de fraternidad universal parte del supuesto de que todas las razas, todas las tradiciones, todas las culturas merecen respeto. Ese fue para Rodó y los pensadores del modernismo, el más grave error cometido por los angloamericanos (herederos directos de los ingleses: de ellos repitieron defectos y virtudes): convertir su cultura en signo diferenciador, línea fronteriza que los sepa-

raba del resto del mundo (y desde luego, del resto de América). La insularidad de la cultura inglesa, dirá Vasconcelos, es la consecuencia de una vieja soberbia racial, pecado principal de ciertas razas que se creen elegidas y piensan que existe un Dios que sólo las mira a ellas, que sólo a ellas habla. De esa certeza, nace la terrible deformación de vislumbrar el universo en función a un sistema simple de relaciones donde uno domina y los otros son dominados, donde los intereses de unos deben ser la norma de todos, donde mi verdad es la Verdad. El puritanismo de los angloamericanos, recuerda Vasconcelos, siempre les hizo achacar sus éxitos a la complicidad de Dios.

Algunas de las voces latinoamericanas más importantes de finales de nuestro siglo XIX, habían argumentado diversas razones desmitificadoras frente al modelo de Estados Unidos, hasta ese entonces tenido como ideal. José Martí, por ejemplo, fue muy crítico del culto yanqui del titanismo —la victoria y la fuerza como los únicos signos que cuentan en la valoración de casi cualquier cosa. Especialmente, cuando ese titanismo se expresa en el poder excesivo de los señores del dinero, de los amos de la banca de Wall Street. De entrada, Martí desconfía de seres cuya sola meta en la vida es acumular dinero. La máxima contradicción de la quimera que fue Estados Unidos era, para Martí, la fuerza adquirida por los banqueros: hombres ricos que habían ido llenando demasiados espacios. Gracias a su fuerza, el banquero se había hecho político o había comprado políticos. Dinero y poder: unidos, representan, para Martí, lo más diabólico del Mercado y de su ley esencial: producir más para hacer consumir más. Lo más grave es la razón profunda del consumismo: sucedáneo de vacíos, falsa forma de plenitud, globo inflado de carencias. El círculo del consumismo es vicioso e indetenible. Apoya, además, su estrategia en un espejismo de felicidad, de falsa felicidad. Consumir más para ser más feliz. Rutina interminable: trabajar más para ganar más para comprar más. El juego concluye en el vacío de muchos y en el enriquecimiento de unos pocos.

Todo el largo capítulo V del *Ariel* estaba dedicado a entender las causas — cuestionando algunas de ellas— del desarrollo de Estados Unidos. Rodó parte de un admirativo reconocimiento. Aprueba de ese país “su formidable capacidad de querer, escuela de voluntad de trabajo que ellos han instituido”. Después de la admiración, la crítica. Por ejemplo, del austero puritanismo que arrebató en la sociedad yanqui la noción de lo bello, del ocio o del placer. El puritanismo, dice Rodó, ha terminado por hacer concebir a los norteamericanos la vida sólo en función a la productividad. Para ellos, todo parece reducirse a la acumulación de interminables cuantificaciones. Lo más grave —dirá— es que esa óptica terminará por ser la de todo Occidente. ¿Conclusión de Rodó? Los norteamericanos entienden el futuro de la humanidad en función a su pro-

pio destino de pueblo elegido. ¿Resultado? Sordera, ignorancia, prepotencia: todos los defectos, en suma, de los pueblos que se sienten “elegidos” y, en su soberbia, no saben dialogar, acostumbrados sólo al monólogo, al soliloquio.

Nosotros, los latinoamericanos somos el extremo opuesto: nos sentimos — o sabemos— los marginados de la triunfalista historia de Occidente. Hemos necesitado de mitos que alimenten nuestra fe de pueblos dormidos. Nuestra cultura somnolienta sólo parece despertarse en la ilusión de grandes ideales dibujados en las inaccesibles fronteras del ayer y del mañana. Necesitamos creer en nosotros mismos, necesitamos hablar, necesitamos expresarnos: *decir, decirnos*. El monólogo angloamericano se opone a la desesperada necesidad de diálogo latinoamericano. Un diálogo que nos ha llevado frecuentemente a enmascaramos frente al otro, a hurgar en nuestro espacio histórico buscando una dignidad que nos rescate y represente. La escritura de nuestros pensadores y nuestros poetas —voces de nuestro arte, espejo de una cultura— repite en sus argumentaciones, razonamientos poéticos. Es voz que impregna de poesía e imaginación, saberes, experiencias y anhelos colectivos. La poesía ha llenado nuestra imperiosa necesidad de comunicación, ha sustentado muchos de nuestros principales argumentos. Raza cósmica, edad heroica, ideal, utopía, son nociones poéticas; signos de una retórica sustentada en el idealismo y en la afirmación; lenguaje con que mostrarnos ante ese interlocutor universal que es el tiempo; máscara que nos muestra, más que como somos, como quisiéramos ser, más que como nos vemos, como quisiéramos vernos. La poesía se une a la ética y describe un deber ser que es, al mismo tiempo, anhelo de ser: decirnos para que nos escuchen, descubrirnos para que nos descubran, dignificarnos para que nos dignifiquen, creer en nosotros para que los otros nos crean. En suma: respetarnos para que nos respeten.

Los latinoamericanos sentimos, sabemos, que nuestra expresión literaria — en general, nuestra expresión artística— es la que más dignamente nos muestra ante los otros. Es nuestra hechura más original, más valedera. Por ello, la poesía ha sido tantas veces el principal auxilio de nuestro pensamiento. Quizá también por ello, autores como Rómulo Gallegos y José Vasconcelos incursionaron en la política. Quisieron ser portavoces de sus países —de sus ideales y de sus sueños— ante el resto del mundo. Pero eran literatos y no políticos: ésa fue su debilidad. Rómulo Gallegos tuvo más suerte. Alcanzó a ocupar, aunque por corto tiempo, la presidencia de Venezuela. Vasconcelos no lo logró en México. Se lo impidieron las argucias de los políticos profesionales y nuestra indeclinable violencia latinoamericana. Acceder al espacio del poder y, desde allí, cambiar el tiempo. Algo que trataron de hacer Rómulo Gallegos y Úslar Pietri, en Venezuela; Lugones, en Argentina; Vasconcelos, en México; mucho más recientemente,

Vargas Llosa en Perú. La lista es larga... Sueño irrealizable: el político no está hecho de la misma materia que el escritor. El artista difícilmente podrá convertirse en el político que pacta, que todos los días formula acuerdos, siempre cambiantes, siempre oportunos y oportunistas. De nuevo: el artista y su imagen — imagen que los latinoamericanos tantas veces hemos convertido en emblema— es incompatible con los signos y la hechura de una realidad política y económica que, tan a menudo, nos avergüenza.

Permanece vivo y vigente entre nosotros, el mito del escritor protagonista de su tiempo, conciencia de su época, síntesis de su circunstancia. Poseer la palabra, detentar la fuerza de sus mitos. Ser voz de la máscara. Escribir la metáfora del tiempo. El escritor se adelanta al legislador y logra interpretar los signos y los sueños de su ámbito histórico. Literatura, inteligencia, sensibilidad, moral, belleza, verdad... En su relación, va conformándose un linaje que es arquitectura representativa, que es estilo, que es facción impostergable de un rostro. Semblante de épocas y sentido de los tiempos que van escribiendo la historia.

Segunda parte
Reflejos de un linaje



El anhelo utópico

Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes

“¿Y los pueblos? Los pueblos también tienen su personalidad, su espíritu y su genio”.

Pedro Henríquez Ureña.

“Los que siguen concibiendo a América como un posible teatro de mejores experiencias humanas son nuestros amigos. Los que niegan esta esperanza son los enemigos de América”.

Alfonso Reyes.

En nuestro continente, escritores y hombres de pensamiento incansablemente han recorrido diversos espejismos. Uno de ellos, quizá el más persistente de entre todos: la esperanza. América como universo maravilloso descubierto tal vez sólo para revitalizar agotados o desaparecidos espacios. Esperanza de América y destino de América. “América —dice Alfonso Reyes— aparece como el teatro para todos los intentos de felicidad humana, para todas las aventuras del bien”. Acción política y acción social, acción económica y acción pedagógica, acción artística y acción moral: en la posibilidad de integrarlas todas en ideales de dirección y comportamiento colectivos, debía apoyarse la gran ilusión de América: su utopía. La esperanza es el aliento de toda civilización. Ella distingue la condición racional del hombre.

Reyes y Henríquez Ureña distinguieron en la utopía uno de los más imperecederos legados de la Grecia clásica a nuestra civilización occidental. Los mitos griegos escribieron el inicio de nuestra cultura. Por eso Grecia nos sigue tocando aún tan de cerca; por eso nos “sirve” todavía. “El mito griego —explica Reyes— incorporaba sus imágenes legendarias en modelos eternos, que manifiestan expresivamente los rasgos de la familia humana, logrando así una feliz

coincidencia de lo típico y lo individual”. Hay una imagen de la cultura griega que, por encima de todas, maravilla a Reyes: la de la religión y la mitología como creación de los poetas; no de profetas, santos o sacerdotes sino hechura escrita en la poesía de algunos de sus más grandes escritores. Homero y Hesíodo como configuradores del alma griega. Se adivina análogo sueño en Henríquez Ureña y Reyes: modelar, en la poesía, iluminados ideales, itinerarios y un destino para nuestros pueblos.

Entre los mitos con que los griegos dibujaron los sentidos de su mundo, quizá uno de los más imperecederos fue el de la utopía: posibilidad de una sociedad feliz al alcance del esfuerzo de los hombres. Felicidad individual y felicidad colectiva no se concebían separadas una de otra. La felicidad del hombre era el punto de partida de la felicidad del grupo. Todos los ciudadanos tenían que conquistar el sueño compartido: ganarlo, mantenerlo... La admiración de Reyes y Henríquez Ureña por *La República* de Platón, obra cumbre del pensamiento utópico, se hace eco de la tesis fundamental de ese libro: la felicidad colectiva y la perfección social son posibles si prevalece entre los hombres el sentido de justicia y de fraternidad. Utopía escrita en la historia: no el sueño judeocristiano de paraísos perdidos o de cielos alcanzables sólo en la magnanimidad o capricho divinos, sino fe en la perfección social hecha verdad en las decisiones humanas.

Un nuevo mundo, un mundo mejor, un mundo diferente: la Atlántida de Platón, el país de Jauja, el paraíso perdido... Las utopías profetizadas por la inteligencia de algunos hombres —Tomás Moro, Tommaso Campanella, Francis Bacon, James Harrington— inspirarán sus anhelos de felicidad en la proyección de viejísimas ilusiones europeas sobre espacios desconocidos. Junto al afán de ampliar sus dominios, Europa mantuvo intacta por muchos siglos la ilusión por hallar regiones que albergasen la felicidad oculta para las sociedades humanas. Una felicidad descrita siempre con rasgos similares: libertad, alegría, abundancia, igualdad, plenitud, amor.

A partir del siglo XVIII y de la Ilustración, la vieja fe de la utopía se transformó en una desfigurada —y degradada— variante: el ideal revolucionario. Deformación de la vieja ilusión griega, la revolución predicará la aniquilación del presente y el desvanecimiento del pasado como requisitos necesarios para alcanzar la felicidad futura. Un futuro descrito como contradicción absoluta del hoy. A diferencia de la utopía griega, la revolución no cree en la voluntad de todos sino en el designio de unos pocos. No será más el sueño colectivo sino la decisión férrea de uno o de algunos elegidos la que determine la ruta hacia el futuro y el sacrificio del presente. En comparación a la utopía, la revolución luce más irracional, más aferrada a fervores fanáticos, a obediencias absolutas,

a represalias y a venganzas. Más que anhelo, la revolución se hace religión y, como todas las religiones, inunda los espacios que va creando con todo tipo de dioses y demonios, de santos y mártires, de cielos e infiernos. Frente a la revolución, la utopía —como la concibieron los griegos, como la soñaron e imaginaron los hombres durante el Renacimiento, como la idearon Reyes y Henríquez Ureña— evoca otras nociones muy diferentes que hablan de fraternidad, de caridad, de pacto social, de plenitud, de un irrenunciable ideal de humanidad.

Las utopías son siempre pedagógicas. Es el caso, por ejemplo, de una de las más conocidas en la historia de Occidente: Robinson Crusoe. En su soledad, Crusoe descubre un saber necesario. Encarna el ideal del hombre nuevo, crecido, forjado en la adversidad y la soledad. Individuo que se ha superado a sí mismo y ha alcanzado su límite (él sólo es límite de sí mismo). Hombre que ha vencido a la naturaleza al moldearla a la medida de sus sueños y de su fuerza. Triunfar sobre el medio hostil, imponerse a él y dominarlo fue el sueño que acompañó esa utopía que parecía hacerse real con el nacimiento de Estados Unidos de Norteamérica. Todo en el inicio de la vida de las ex colonias inglesas, habla de crecimiento, de desarrollo, de triunfo. Triunfo de la voluntad del ser humano. La independencia de Estados Unidos fue el punto de partida de una novedad absoluta. Nació una sociedad que se propuso alcanzar la felicidad de todos y parecía lograrlo. Sin embargo, con el correr del tiempo, el sueño se desvaneció. Acabaron con él variadas deformaciones. La competitividad feroz y un pragmatismo inhumano fueron, quizá, las fundamentales. “Después de haber nacido de la libertad —dice Henríquez Ureña— de haber sido escudo para las víctimas de todas las tiranías y espejo para todos los apóstoles del ideal democrático ... el gigantesco país se volvió opulento y perdió la cabeza; la materia devoró al espíritu; y la democracia que se había constituido para bien de todos se fue convirtiendo en la factoría para lucro de unos pocos. Hoy, el que fue arquetipo de libertad, es uno de los países menos libres del mundo”.

Si Estados Unidos son hoy una utopía frustrada, nuestra América Latina fue una utopía frustrada en el pasado. Desde su nacimiento, en la aurora de su historia mestiza, la imagen ideal de América (esa América de El Dorado y la Fuente de la Eterna Juventud que reservaba ilusiones para todos: para los ambiciosos, riquezas; para los místicos, almas que convertir; para los soñadores, mundos que poblar y ciudades que fundar) se detuvo en el espacio final de la Conquista. El sueño terminó poco después de haber nacido. El mítico paraíso perdido sería olvidado durante el largo espacio colonial para reaparecer en medio del fragor de la Independencia. Nuestros libertadores fueron, esencialmente, utopistas que redescubrieron viejísimas ilusiones que el tiempo había borrado.

Ser universales siendo latinoamericanos fue el gran anhelo de Henríquez Ureña y de Reyes. Reyes habla de una mentalidad latinoamericana naturalmente mundial, positiva consecuencia de un pasado colonial que nos acostumbró a la diversidad. Universalismo e integración: paradójico anhelo de una unidad que respete las diferencias. Los latinoamericanos seremos más nosotros mismos en la medida en que seamos más universales. La utopía futura de nuestro continente se apoya en su real posibilidad de ser encuentro del mundo. La multiplicidad de formas culturales que arraigaron en nuestra América nos permite acercarnos, hoy, a todos los pueblos de la tierra. Ser vecinos de todos, hermanos de todos.

Alfonso Reyes sugirió alguna vez que, más que de cultura, debería hablarse de una inteligencia latinoamericana. Inteligencia de acción y de hechos, de individualidades interventoras en su circunstancia y su tiempo. En América, el hombre de pensamiento interactúa con la historia. Pensadores, políticos, pedagogos y escritores expresan, en su labor intelectual, una vocación por intervenir en su tiempo y modificarlo. Arista particular de nuestros mitos culturales: la literatura como un arte trascendente volcado a la realización de grandes causas y consagrado a las más elevadas metas. Escritura como vocación por hacer historia o por cambiar la historia. El escritor se adelanta a su tiempo e imagina sociedades nuevas. Sueña y escribe lo que sueña: universos ideales, quimeras abiertas a la belleza y a la esperanza de una definitiva armonía final.

Henríquez Ureña fue excelente ejemplo de un propósito por colaborar en la realización de un idealizado itinerario continental. Dominicano por nacimiento, mexicano y argentino por adopción, su urgente pasión latinoamericanista lo llevó a recorrer todo el continente desarrollando un quehacer pedagógico y cultural. Jorge Luis Borges, al llamarlo maestro, definió lo que con ello había querido decir: “Maestro es quien enseña con el ejemplo una manera de tratar las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo”.

El ideario de Alfonso Reyes se alimentó de un ideal muchas veces repetido: “La civilización se hace de moral y de política”. Cualquier posible orden latinoamericano debería fundarse sobre un espíritu de fraternidad y de armonía. No la fuerza opresiva y destructora que había hecho de Occidente un mundo obsesionado por hallar una forma de agonía digna de su pasado, sino la creación de un espacio nuevo imaginado sobre visiones y anhelos más humanos. La primera necesidad de un pueblo es su educación política. Sólo a partir de una representación ética del universo, de una afirmación de valores imperecederos y de una fraternidad continental que guíe nuestros destinos, podremos los latinoamericanos crecer y engendrar nuevas tradiciones: sólidas, duraderas... Reyes defiende la fuerza y la necesidad del ideal. El ideal es como la utopía: un sueño

que nos permite superar el presente, una esperanza que nos conduce hacia un futuro digno. Traicionar el ideal, significaría entregar el poder y la acción de la historia a los ignorantes, a los violentos, a los incapaces; implicaría seguir cometiendo los mismos errores repetidos en nuestra América por mucho tiempo.

Una gran amistad unió a Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. El primero distinguía en el segundo al estilista de inteligencia superior, espíritu de incomparable fuerza que hizo del intelecto rumbo esencial a todo lo largo de su vida. “En Alfonso Reyes —comentó Henríquez Ureña alguna vez— todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver al revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades”. Henríquez Ureña le reprocha en algún momento a Reyes, su seducción ante ciertas frivolidades del intelecto: “Creo —le escribe— que desde hace años te has dejado llevar de la facilidad y has escrito nada más que LO PRIMERO que se te ocurre. Ya no hablo de corregir, sino de concentrar”. Vocaciones distintas frente a la escritura: para Henríquez Ureña, la literatura sólo era concebible al servicio del destino del hombre. Reyes se recreaba más en el juego verbal, en el brillo chispeante de la palabra justa, del término exacto, de la divagación entretenida. Su inteligencia sirvió a sus experiencias y, con naturalidad, pasó del escepticismo juvenil al asombro sincero del hombre maduro. Comentó alguna vez: “Antes coleccionaba sonrisas; ahora colecciono miradas”.

Por su parte, Reyes admiraba en Henríquez Ureña la honestidad, la rectitud, la fuerza moral. “Hombre recto y bueno como pocos —dice de él—, casi santo; cerebro arquitecturado más que ninguno entre nosotros; y corazón cabal, que hasta poseía la prenda superior de desentenderse de sus propias excelencias y esconder sus ternuras, en varonil denuedo, bajo el impasible manto de la persuasión racional ... Difícil encontrar figura más semejante a la de Sócrates”. Imagen apostólica de Henríquez Ureña: fuerza y fervor siempre empeñados en el cumplimiento de alguna noble causa. Evidentemente, Reyes admiró profundamente a su amigo. Baste esta frase para demostrarlo: “todavía me agobia la sorpresa de haber encontrado en mi existencia a un hombre de una superioridad tan múltiple”.

Caracterizaron el pensamiento de ambos la lucidez, la independencia, la libertad. Los dos se apartaron de dogmatismos. Los dos apostaron a la mesura y la tolerancia. Los dos ejercieron un humanismo liberal que suponía la inarraigable y esencial dignidad de cada hombre. Rechazaron un mundo donde lo humano cada vez parecía importar menos. Desconfiaron de las recetas definitivas y únicas de filósofos mimetizados en políticos o en tiranos. Temieron la posibilidad de futuras repúblicas felices convertidas en crueles prisiones del

presente. Recelaron de utopías impresas en libros irrefutables. En la mirada de Alfonso Reyes, en la mirada de Pedro Henríquez Ureña, se percibe un parecido anhelo de ecumenismo latinoamericano. Un esfuerzo por hallar cierta propia vía, original y nuestra, en el rumbo universal. América Latina como espacio particular dentro del mundo. No al margen de otros: similar a otros —y, como otros, irrepitible. Coincidieron en la concepción de una América convertida en imagen ética, espacio de convivencias nuevas, encuentro de esperanzas forjadas sobre valores imperecederos.

“Hay un instante —dice Reyes— en que el poeta adelanta al jurista e imagina ... una sociedad perfeccionada, mejor que la actual”. Algo parecido a eso que dijo T. S. Eliot acerca de que los poetas eran desconocidos legisladores de la humanidad. Quizá, después de todo, los poetas son los más auténticos utopistas. En nuestro tiempo sólo quedan dos alternativas para el espacio utópico: la poesía o la revolución. Henríquez Ureña y Reyes fueron poetas que trataron de definir una bella utopía escrita en la confianza de un destino latinoamericano. Utopía que entrelazaba, además y sobre todo, arte y vida.



El recurso del pasado

Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier

“Un desconocido mundo americano lleno de contradictorias y alucinantes esencias estaba golpeando en mi sensibilidad de escritor”.

Mariano Picón Salas: *Regreso de tres mundos*.

“Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia”.

Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*.

El culto a la historia, ha dicho Picón Salas, posee diversas justificaciones. Una: conjurar la nostalgia por un mundo que deja de pertenecernos. Otra: en la historia están escritos los arquetipos de las naciones, paradigmas donde éstas descubren sus propios ideales. Convertir el pasado en (re)conocimiento es iluminar el presente con la conciencia y la certeza del tiempo transcurrido. Otra opción: la personalización de la historia. El pasado convertido en elección particular del escritor: referencia de sus nostalgias; fuente de sugerencias personales; evocación de sí mismo, de su particular intimidad, de sus obsesiones y temores, de sus certezas y sus dudas. La memoria es parcial y subjetiva, figuración personal de quien recuerda.

El interés de un escritor hacia el pasado puede originarse en diversas y opuestas razones. Existe la voluntad de recordar de los tradicionalistas, de los herederos. Aquéllos que sienten el amor de la historia poseída. Hunden su presente en las raíces de un tiempo anterior que conciben como propio. Exploran —y explotan— la historia para descubrir en ella la imagen de su raigambre, los símbolos

de su memoria. Opuesta a esta actitud, existe también la voluntad memorizadora de los desheredados, de los iniciadores. Esos que, por carecer de pasado, han decidido aferrarse a alguno en particular; acercarse a una tradición que los define, los identifique o los enmascare. Paradójicamente, la carencia de tradición arrastra hacia la tradición: deseo de impregnarnos de un sentido de grupalidad, de colectivismo. Hacer nuestra una memoria común, significa cubrirnos o protegernos con algo que pertenece a muchos y que, además, nos explica individualmente: nos ayuda a comprender y a comprendernos. La curiosidad del pasado nos seduce y nos absorbe, nos integra y nos arraiga a un recuerdo compartido.

El interés —más bien la pasión— por América, identificó la escritura de Mariano Picón Salas y de Alejo Carpentier. Los dos hicieron de América y lo americano, opción inagotable, inspiración, recurrencia; más que escogencia temática, sentido total de la aventura literaria. Destaca, sin embargo, una diferencia: Picón Salas fue un heredero; Alejo Carpentier, un desheredado. Tradicionalista aquél, iniciador éste. En Carpentier, la opción de la cubanidad fue algo intelectualmente asumido, elección consciente, voluntad de ser. Muchas veces ha contado cómo se produjo la decisión. Fue en el año de 1928, en París, donde vivía exiliado. Para mantenerse, escribía artículos de prensa en distintas publicaciones francesas. Era perfectamente bilingüe. Hablaba francés y español con la misma fluidez. Por eso pudo tomar una importante decisión: escribiría en español su obra de creación personal; en francés, los escritos por los cuales se le pagaba. Varias veces, Carpentier ha señalado que aquel momento de París del año 1928 fue un instante trascendente en su vida y en su obra. “Como una obsesión —recuerda— entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer”.

Carpentier, hijo de europeos emigrados a Cuba, decidió asumir su condición de cubano, su americanidad, como algo íntimamente personal: elección vital y, también, estética. Su obra se hará cubana, hallará en lo cubano (y también en lo caribeño, también en lo americano) una inspiración permanente. *Ecue-Yamba-O*, su primera novela, es, precisamente, un homenaje al recuerdo de la infancia. Los primeros diecisiete años de su vida, Carpentier vivió en un ingenio azucarero cercano a La Habana, junto a campesinos negros, conociendo de cerca la cotidianidad de los jornaleros: sus ritos, sus costumbres. Recordará mucho más tarde, en alguna página, la miserable condición de aquellos campesinos. “Arrastraba —dice— el campo de Cuba detrás de mí como un mal recuerdo, no diré como una pesadilla, pero sí como un mal sueño, oscuro y desagradable”.

Picón Salas fue heredero de una vieja familia de la provincia venezolana. Hasta los últimos días de su vida se identificó con aquel apacible terruño merideño en que transcurrió su infancia y su adolescencia. En varias de sus más importantes obras, ha hablado de ese joven pueblerino que, en el fondo, nunca hubiese querido dejar de ser. Nostalgia: Picón Salas, obligado a salir tempranamente del entorno que lo rodeó en los primeros años de su vida, nunca pudo olvidar aquel tiempo primero dolorosa y definitivamente perdido para siempre. Frases como, “La nostalgia de esa naturaleza perdida es uno de los *leit motiv* de mi obra literaria”, o, “por más que anduve por muchas tierras no perdí la costumbre de ser merideño entrañable”, expresan el dolor por lo irrecuperable. Picón Salas hizo de los viejos valores familiares y del apoyo de la tradición, opción de vida, meta. “Heredé en la casa provinciana en que nací —dice en *Regreso de tres mundos*— muchas de sus ideas y creencias. Todo parecía haberlo previsto una invisible rutina, y de los labios de las personas mayores salían ya formados los juicios morales, la absolución o condenación de las gentes. Diríase que eran poseedores ... de todo un sistema mental —a veces acuñado en máximas y refranes— que se ordenaba como la ropa blanca en los tableros de un poderoso armario y todo estaba bien unido ... como el manojito de llaves de la casa”.

La tradición es sabia. Es seguridad y cobijo. Picón Salas se sirve de un símbolo bíblico —el de Caín y Abel— para expresar el sentimiento humano de necesidad o indiferencia hacia ella. Abel es la tendencia a lo sedentario, a la vida familiar, a la paz y quietud de un espacio de cálido arraigo. Caín, por el contrario, es sed de aventura, afán de ruptura. Hay siempre algo de Caín y algo de Abel en todo ser humano. Picón Salas, prefiriendo ser Abel, se vio obligado a ser Caín. Basta ver los términos en que establece la comparación: “Frente a Abel ... al lado de los mayores, recogiendo el rebaño y trasquilando la mansa lana de las ovejas, el inquieto Caín se alza con su imaginación sombría ... Le espera un mundo alucinante, inédito y monstruoso que es acaso el mundo de la culpa o del mal ... su ciega voluntad le arrastra olfateando la lejanía. Renuncia a su seguro Edén, erguido contra el viento, y ya no le importa llegar a ese otro mundo donde chisporrotea el infierno”. En su biografía sobre Francisco de Miranda, Picón Salas, al hablar de la soledad y el desarraigo de la vida errante del Generalísimo, no puede dejar pasar cierta analogía entre ésta y su propio destino: “Viajar por los más diversos países, conocer las calles y las gentes de las ciudades exóticas se considera envidiable; pero el hombre pierde su raíz, por una frontera de tiempo y espacio a su tradición y su origen, se desarma para la lucha definitiva en la halagadora pero peligrosa ciudadanía de ninguna parte”.

La literatura fue un asidero que ayudó a Picón Salas a mantener viva la con-

fianza en sí mismo; fue, también, compañera armonía, apoyo contra la adversidad, sustento de una propia superación individual. El final de *Regreso de tres mundos* es una confesión: “Pretendí pedir a mi trabajo intelectual mucho más que un artificio: una norma para ser más avisado, más tolerante y más libre”. Por eso es tan importante la prosa autobiográfica dentro del conjunto de la obra de Picón Salas. *Viaje al amanecer*, *Regreso de tres mundos*, son los testimonios de un hombre que ha vivido y que ha escrito a medida que vivía; que hizo de la literatura irremplazable instrumento para entender la experiencia de vivir. (“Vivir —dice en *Regreso de tres mundos*— es mucho más difícil que tener una teoría sobre la vida”). Literatura como ejercicio de una fe del escritor en sí mismo; también refugio frente a la soledad. La autobiografía apuesta a la indagación y al entendimiento de nosotros mismos. Transforma la evocación en aprendizaje, el recuerdo en fértil experiencia, la memoria en poesía. Con su prosa autobiográfica, Picón Salas emparentaba sus recuerdos personales a los de una memoria colectiva: venezolana, americana. Convertía a su nación y a su continente en asidero ante la nostalgia. Lejos de lo familiar, el hombre depende sólo de sí mismo. Es libre pero solitario. Eterno dilema de la soledad con albedrío o del universo clánico que limita la individualidad. Ninguna de las dos opciones es mejor que la otra. En soledad, el hombre responde más libremente. Multiplica sus iniciativas y, creativamente, se apoya sobre su libertad y su independencia; sin embargo, esa elección puede pagar el alto precio de la vulnerabilidad y el desamparo.

“Me pregunto —dice Carpentier— si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar al mundo lo que le ha tocado en suerte vivir”. Sacralización de la misión del escritor: en el espacio literario, los integrantes de una colectividad, depositan los signos principales de su memoria. La literatura es memoria en soledad; sensibilidad e inteligencia iluminando experiencias, sentimientos, tiempo y lugares dentro del tiempo; reunión, en el espacio de la página, de escritores y lectores. Escritura y comunicación, palabra y rescate, palabra y memoria. La escritura nos permite acceder al recuerdo y al saber de otros. Aprender de ellos, conocer con ellos. Por eso, para Carpentier, para Picón Salas, nada asociado a la literatura podría ser frívolo o fútil. Más que un oficio, más que una experiencia imaginativa o intelectual, la literatura es vocación, apostolado. Su ejercicio implica palpar la vitalidad, descifrar la experiencia de vivir para luego comunicarla a otros.

El escritor es cronista de su tiempo y testigo de su época. Graba, con su escritura, los testimonios que leerá el porvenir. Escribir para decir lo que no tiene antecedentes fue lo que hicieron Colón y los descubridores que lo siguieron. Escritura de los capitanes: las cartas de Hernán Cortés, los testimonios de

Alvar Núñez Cabeza de Vaca... La conquista de América testimoniada de cerca por la áspera prosa de los guerreros y de los monjes que vivieron su fantasía y su violencia. Escritor como actor protagonista. Escritor como descubridor. Contar hoy “a la manera de las crónicas”, es repetir el viejo signo de las individualidades que tallaron un rostro —literal, histórico— sobre el vacío espacio de un continente que aguardaba por ser nombrado.

Ser cronista del presente y ser testigo del tiempo son para Carpentier las dos más grandes funciones del escritor. Las cumple ambas con su novela *Los pasos perdidos*, en la que se adentra en la descripción de un instante de nuestro tiempo venezolano. En el momento en que esa novela fue publicada —1953— Venezuela vivía una encrucijada de épocas: de un lado, estaba la Venezuela que no volvería a ser; del otro, el país que predecía el futuro. Dos naciones se enfrentaban en ese instante crucial: una, la Venezuela asentada en Caracas y en las pocas ciudades grandes del país; la otra, la Venezuela de la provincia: país detenido en quietud inamovible y en sopor de tiempo. Carpentier plasmó el contraste en *Los pasos perdidos*. Una de las lecturas posibles de esta novela permite distinguir en ella la epopeyización de una época fronteriza entre la modernidad y el pasado; crónica de tiempos. El viaje del protagonista por las selvas del sur venezolano es un regreso al origen, al ayer de la historia. Si Caracas era el presente del país, Guayana y sus selvas recordaban las desarmonías del venezolano “progreso” petrolero. *Los pasos perdidos* comunicaban, en el símbolo de un viaje, de un retorno, el desarmonico tiempo de la Venezuela actual. La novela describía la incoherencia de un presente hecho de contrastes y no de encuentros. Escribía —y testimoniaba— uno de los grotescos sentidos de nuestra modernidad latinoamericana.

Picón Salas conoció muy bien esas desarmonías en las alucinantes transformaciones de una Venezuela que metamorfoseó su vieja imagen rural, de vida lenta e inmodificable, en otra de alucinación y frenesí desconcertados. Desarrolló una idea interesante: toda sociedad posee un alma y un cuerpo. El cuerpo es su realidad física, lo cuantificable del presente. El alma es esa compleja y poco definible esencialidad que suman historia, cultura y tradición. Cuerpo y alma deben, necesariamente, complementarse. La frase de Picón Salas: “los grandes momentos de la humanidad son aquellos en que la inteligencia y la vida parecen marchar juntas; el espíritu no niega al cuerpo; sino lo comprende y lo integra”, alude a eso y, también, a otro aspecto de nuestro contemporáneo drama latinoamericano: el desarrollo y el progreso —nunca del todo auténticos ni del todo reales— han ignorado la inteligibilidad de un pasado, de una historia que les hubiese asignado autenticidad, sentido de verdad. La idea se repite a menudo: nuestras naciones latinoamericanas tienen en el arte el asidero esencial de

su verdad cultural, de su alma. Picón Salas es contundente: si falta la definición espiritual del arte se desmorona, pierde sentido, todo lo demás.

En la mayoría de sus más importantes novelas, Carpentier había solemnizado su voz para hablar de América. Con *El arpa y la sombra* (1978), escrita poco antes de su muerte, pareció haberse propuesto otra cosa: dibujar el nacimiento de América como una figuración bufa, fábula jocosa que juega con mitos y engaños. Las cartas del Almirante a los Reyes Católicos, significan la entrada del Nuevo Mundo dentro de los códigos culturales de Occidente. Sin embargo —y ésa es la perspectiva de *El arpa y la sombra*— el comienzo no fue sino producto de una manipulación; Colón como el ingenioso inventor de un retablo de maravillas que deformaba una realidad nueva y desconocida. El Nuevo Mundo fue la engañosa —y exitosa— treta con que logró seducir a una España escéptica. Carpentier imagina la escena. El Almirante, acompañado de unos indios enfermos, de unos loros de plumaje polvoriento y de algo de oro —“que no cabía en el hueco de una muela”— convence a los Reyes Católicos de que existe un fabuloso mundo de riquezas y de portentos esperando del otro lado del mar. Todos los mitos, todas las leyendas, toda la fantasía americana, toda la ambición y la codicia que desbordarían el Nuevo Mundo, nacieron en ese acto de prestidigitación y fantasía.

América comenzó como la imagen fabulosa —bella y falsa— inventada por un aventurero que necesitaba sobrevivir en la fe de sus reyes y en la confianza de su tiempo. Escribir y engañar. Seducir. Impresionar en el embrujo del término certero. Mágica capacidad de la palabra. Colón escribe —habla— para convencer, para atraer a otros hacia la aventura de las Indias. Ve riquezas donde no las hay. Dibuja tesoros que no existen. Describe imperios y naciones imaginarias. Además de descubridor del camino que conducía hacia el Nuevo Mundo, Colón inventó una ilusión llamada Nuevo Mundo. Convirtió a la historia y a la geografía en ficción y en poesía.

Colón representa el inicio de una América de formas y de apariencias: la América de la supervivencia entre supercherías; la del ensueño, la de la imaginación, la del deseo que triunfa sobre la realidad y la evidencia. Tres siglos después del Descubrimiento, será también una América imaginaria la que vislumbre y describa otra de nuestras fundamentales figuras históricas, Francisco de Miranda. Hondas analogías acercan la delirante ajenidad que encarna Cristóbal Colón, solo, ante las costas de alguna isla caribeña, volcando sobre el paisaje todo cuanto su imaginación le dicta —el paraíso perdido, la corte del Gran Can, tesoros, palacios, mujeres de infinita belleza, hombres de bondad sin igual— y Miranda, también solo, dibujando naciones, ideando proyectos en los que sólo él cree, soñando y proponiendo quimeras inverosímiles.

Fantasia de Miranda y fantasía de Colón: engaño y delirio de uno y otro. Se repite en los dos, también, la injusticia de un destino similar. Sus muertes fueron la trágica contradicción de lo que parecieron anunciar sus vidas. Colón despojado y empobrecido; Miranda, prisionero y rechazado. Infortunio: algo que, a juicio de Picón Salas, es muy frecuente dentro de una historia como la nuestra, poblada de personajes trágicos. “Más que triunfadores, nuestros grandes hombres combaten en la fatalidad”...

De muchas formas, Picón Salas y Carpentier elaboraron con su escritura descripciones de una imagen americana de lo entremezclado, de lo abigarrado, de lo dispar y lo múltiple. Artísticamente, el estilo que mejor define la América Latina es el barroco. Más que una clave estética: definición cultural, signo histórico, espacio en el tiempo, colectiva forma de ser. Muchas esencias del mundo latinoamericano —mestizaje, formalismo, nominalismo— lucen consecuencia de un “barroquismo” que trascendió las fronteras del hecho artístico y penetró hondamente en los más diversos espacios de nuestro itinerario histórico. “El período barroco —ha dicho Picón Salas— fue uno de los elementos más prolongadamente arraigados en la tradición de nuestra cultura. A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva”.

Barroquismo del espíritu: ritualización de formas y de normas que cubren comportamientos, establecen pasos a seguir y pueblan el universo cotidiano de alambicadas e inútiles rutinas. Constante de siempre en nuestra América: fuerza y espejismo del nombre, ritualización de los convencionalismos. La realidad se dibuja (¿se desdibuja?) en medio de las apariencias. Poder absoluto de la apariencia. Forma convertida en fin. Ser y parecer. Las cosas son sólo si existe la palabra que las nombra. Nuestros conquistadores fueron fabuladores; nuestros libertadores fueron poetas, letrados y juristas; nuestros caudillos y nuestros contemporáneos presidentes, se rodean de escritores que les escriben discursos, proclamas y hasta les redactan constituciones. Fetichismo de la palabra. Fe inarraigable en la norma escrita. Sustento de reglas y de leyes que, aunque no se respeten ni se hagan respetar, se presentan respetables gracias a la palabra dignificadora. La palabra es todo. Ella oficializa, magnifica, redondea, enfatiza, disimula, finiquita... Burocracia y leguleyismo son algunas consecuencias de ese barroquismo que siempre nos ha acompañado a los latinoamericanos.

El escritor intelectual y barroco de los siglos XVII y XVIII, de voz ingeniosa y colectiva, fue sucedido por el escritor artista y romántico del siglo XIX, impetuoso, subjetivo, de voz solitaria y personal. La lenta voz de la seducción barroca pasó a convertirse en la voz exhortadora, de convencimiento y prédica del

romanticismo. Del intelectual al artista, de la seducción del ingenio a la seducción del genio: más fuerte, más hondo y trascendente ha sido el signo barroco de nuestra literatura. La escritura perfeccionista de Sigüenza y Góngora, de Sor Juana Inés de la Cruz, de Oviedo y Baños, renace en la pulcra e incomparable palabra de Rubén Darío. Forma, encantamiento de la forma, atrapamiento de la palabra, seducción, enmascaramiento: nociones e imágenes que se repiten y perpetúan en el tiempo de un arte que siempre ha relacionado muy de cerca genio e ingenio, voz creadora y voz seductora.

En su libro *De la Conquista a la Independencia* —tal vez lo mejor que se haya escrito nunca en nuestro continente sobre los tres siglos del tiempo colonial— Picón Salas historiza lo barroco de nuestro origen latinoamericano. La novedad americana comenzaba en su diferenciación de la sociedad española que le había dado origen. Esclavos negros, siervos indios, amos blancos, fueron los protagonistas de un mundo nuevo; novedad unida a lo desmesurado, a lo sorpresivo, a lo irreal. En la década de los cuarenta, cuando escribe *De la conquista...*, el barroco y la Colonia parecían fuera del interés de nuestros intelectuales. Con su libro, Picón Salas mostró que aquellos tres siglos no debían olvidarse: nos explicaban, nos ayudaban a descifrar nuestro presente latinoamericano. Una parte importantísima de la obra de Picón Salas se esfuerza por desentrañar una integralidad parcial —nuestro subcontinente— a partir de un fundamental punto de comienzo: Venezuela, su propio país. En las delimitaciones y correspondencias que su erudición y su lucidez iban creando, Picón Salas empieza por descubrirse en lo venezolano, primero; en lo hispanoamericano, después. En la relación entre esos espacios —país y continente— halló continuidad, coherencia, complementaridad. Nunca entendió como contradictorios los conceptos de nacionalismo y de universalidad. En esto era enfático: sólo una visión universal podía establecer la adecuada explicación de lo nacional y lo regional. Tradicionalista y totalista son dos epítetos que lo identifican. Venezuela e Hispanoamérica pertenecen al mundo hispánico y a Occidente. Nos integramos indisolublemente a estos ámbitos culturales por el idioma que hablamos, por la tradición que heredamos.

En la escritura de Picón Salas, en la escritura de Carpentier, cristalizó una pasión por la historia y por sus recuerdos. Recuerdos hechos palabra, recuerdos hechos de palabras. Conjuro permanente y obsesivo del pasado. Ni la tradición ni la historia parecieran haber importado nunca demasiado en nuestra América. La tan nombrada juventud del continente, obedece, quizá más que a los años que suma su historia, a la colectiva carencia de un sentido histórico. “En ninguna otra parte del mundo la pérdida de la memoria histórica ha sido tan general, profunda y de consecuencias de tal modo devastadoras como en

nuestros países”, ha dicho Octavio Paz. Trágica consecuencia de la desmemoria americana: el silencio del tiempo. Picón Salas y Alejo Carpentier hurgaron en el pasado; extrajeron de él enseñanza, poesía, explicación. Picón Salas, un heredero de la historia, hizo de la historia evocación afirmativa para su particular itinerario errante. Alejo Carpentier, un desheredado, convirtió a América, al Caribe, a Cuba, en signos de sí mismo, espejos donde reflejarse, facciones de una máscara con la que para siempre cubrió su propio rostro.



La ética como escritura

Mario Vargas Llosa, Octavio Paz

“Un escritor puede ser un hombre radical o conservador, pero lo que está obligado a ser siempre es intelectualmente íntegro, y no incurrir en el estereotipo, en el cliché o en la pura mentira retórica para conseguir el aplauso de un auditorio”.

Mario Vargas Llosa: *Contra viento y marea*.

“La historia de la literatura moderna es la historia de una larga pasión desdichada por la política ... Pero no podemos renegar de la política: sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos”.

Octavio Paz: *El ogro filantrópico*.

¿Ensayo, espacio de la curiosidad indagadora y de la libertad del ingenio creador? ¿territorio ético de la certeza, de la convicción, de la cátedra? Ambas opciones han convivido en nuestro medio cultural latinoamericano. En el siglo pasado, a comienzos de éste, prevaleció la segunda; en nuestros días, parece imponerse la primera. Ensayos que multiplican la confianza, el guiño cómplice, la amenidad, la belleza poética. Destaco uno escrito hace ya casi medio siglo: *El laberinto de la soledad*. Publicado en 1950, él mostraba una nueva forma de contar, de decir. El origen del libro era curioso. Nació de una novela fallida que aspiraba a describir las aventuras y desventuras del México contemporáneo. Aquella novela que nunca se llegó a publicar porque según propia confesión de su autor —Octavio Paz— era muy mala, terminó por originar uno de los mejores trabajos ensayísticos de nuestra tradición literaria. *El laberinto de la soledad* era peculiar por su lenguaje y por sus ideas. En sus páginas se deshacían mitos; se quebraban tabúes; se desarrollaban de una forma ligera, amplia y a la vez densa, los más diversos temas; en él no se repetían prejuicios ni lugares comunes sobre nuestras variadas leyendas políticas latinoamericanas; por último —

y tal vez lo más importante— hacía de la verbalidad, chispeante, bella, poética, la mejor aliada del pensamiento.

El laberinto de la soledad partía de comparaciones entre Estados Unidos y México que —cosa rara— no establecían ganadores ni perdedores; sólo diferencias. Una de sus hipótesis más importantes aceptaba que entre las culturas no hay balances sino variedad. Su final abría opciones, sugería nuevas miradas frente a México, frente a la América Latina, frente a Estados Unidos. Desarrollaba, además, el tema de los mitos y la historia. Las culturas —era una de sus tesis— se apoyan sobre mitos. Los mitos son una forma de enmascaramiento colectivo y el enmascaramiento es un proceso que han repetido —para sobrevivir, para reconocerse, para presentarse y representarse— todos los pueblos, todas las civilizaciones. Gran parte de los análisis del libro eran cotejos: las máscaras mexicanas y las máscaras norteamericanas; el yo y el otro; el hombre y la mujer; la mentira política y la verdad histórica; el pasado y el presente mexicanos.

Para la época en que leí *El laberinto de la soledad*, ya conocía bastante bien casi todas las primeras novelas de Mario Vargas Llosa. Sé que la relación entre ambos autores y entre dos géneros diferentes como el ensayo y la novela, puede parecer extraña, traída por los cabellos; sin embargo, mucho de esa actitud de lúcida independencia, de expresión abierta y valiente que yo había percibido en el libro de Paz me parecía repetirse, vagamente familiar, eco de nociones similares, en los primeros textos de Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la catedral*, denunciaban inconfundibles y repetidos fantasmas de nuestro mundo hispanoamericano: el poder y sus excesos, la intolerancia, los nacionalismos desquiciados, el enmascaramiento del machismo, los disimulados desconciertos de nuestros grupos dirigentes, las deformaciones de nuestra historia... Seguirían, luego, en mi lectura otras nuevas novelas: *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*. Las dos desarrollaban temas que sumaban rechazos y multiplicaban desmitificaciones. Comencé a interesarme por las convicciones éticas y políticas de su autor. Empecé a aproximarme a su obra ensayística. Ésta corroboraría la imagen que ya tenía de Vargas Llosa como “poco encasillable”. La lectura de su libro de ensayos, *Contra viento y marea*,* me descubrió a un ser obsesivamente empeñado en eludir itinerarios ideológicos prefijados. Escritor comprometido sólo consigo mismo y con su propia honestidad. Sus afirmaciones —que muchas veces yo no compartía— me lucían auténticas, sinceras, valientes. También me llamaron la atención sus di-

* Me refiero a la primera edición completa, en dos volúmenes, que la editorial Seix Barral editó en el año 1986

versas admiraciones: el Che Guevara y Neruda, Malraux y Sartre, Faulkner y Flaubert.

En Octavio Paz y en Mario Vargas Llosa vislumbré formas parecidas de lucidez e independencia ante los vaivenes del hecho político, los mitos de la historia y las valoraciones de ciertos signos del presente. Las semejanzas entre los dos autores evocaban una concepción similar sobre el papel del intelectual dentro de su sociedad: crítica voz de su circunstancia. También coincidían en su idéntica predisposición a no dejarse arrastrar por corrientes de opinión sustentadas por las mayorías, lugares comunes de un amplio espectro de la intelectualidad latinoamericana. Me llamaba también la atención —¡cómo no!— la forma en que uno y otro eran ferozmente atacados por corrientes ideológicas de todo tipo: las derechas y las izquierdas de sus respectivos países parecían detestarlos por igual.

Admiro la honestidad intelectual. Ella se traduce en coherencia y en solidez de principios. Ser intelectualmente honesto, es ser libre, ser fiel a sí mismo. De eso que llamo honestidad intelectual, me atrae la imagen de una individualidad libre y crítica: expresión de la conciencia independiente de los autores ante los fantasmas del tiempo. Valentía, también, al asumir cierta honda y personal relación con el universo. Ser honesto es ser lúcido. Es imposible traicionar la lucidez sin traicionarse uno mismo. Octavio Paz y Mario Vargas Llosa ejemplificaban esa consistencia. Mucho más importante que la coincidencia con el autor que leemos, es la identificación con su actitud; más allá del acuerdo directo: analogía entre nuestras concepciones y las suyas, trazos paralelos en el desciframiento, de la relación hombre-universo.

Vargas Llosa y Paz utilizan el ensayo de distinta forma. Paz —poeta— escribe ensayos dedicados a la indagación de temas poéticos, históricos, políticos que, a medida que se desarrollan, crean nuevas interrogantes y amplían los espacios interrogados a partir de categorizaciones que tienden a la globalización; tentaculares sistemas de ideas, de saberes siempre iluminadores, siempre enriquecedores. Vargas Llosa —novelista— escribe ensayos más rápidos y urgentes, más inmediatos, más ceñidos a la cercanía de hechos concretos; fusión de reportaje periodístico y de ensayo, de palabra y acción, de verbo y recuerdo estrechamente cercanos en el dinamismo de una escritura hecha de vitalidad, de proximidad a la circunstancia cotidiana. Octavio Paz interroga a la historia para descifrar en ella el presente y sus contradicciones; Vargas Llosa, interpela a su circunstancia para descubrirse a sí mismo: hombre de su tiempo en relación con él. Más reflexionador de su aquí y su ahora inmediatos, Vargas Llosa termina contradiciéndose más que Paz; éste, es más continuo y coherente, menos exaltado también. La vehemencia pareciera guiar la mayoría de las afirmacio-

nes, negaciones y descubrimientos de Vargas Llosa. El mexicano luce más sutil, medido y esteta; el peruano, más asertivo y directo. La distancia que media entre uno y otro es, a menudo, la que separa la vehemencia de la medida. La lectura de Paz, la mirada de Vargas Llosa, nos recuerdan que la razón es otra puerta de entrada a la aventura colectiva e individual del vivir. Contradiendo tópicos, criticando lugares comunes, ambos han convertido su propia ética en representativa imaginaria de su prosa. Vargas Llosa y Paz son, además y sobre todo, verdaderos artífices de la palabra. Palabra al servicio de la idea, palabra que es idea: exacta, precisa. Concisión: rigor de una escritura donde nada falta y nada sobra. Densidad: mucho sentido en poco espacio, mayor cantidad de ideas en menor cantidad de palabras. Densidad y concisión son algunas de las más cabales fórmulas de toda bella prosa. Ambos las poseen, sin duda.

La muerte de las ideologías

Fin del sueño revolucionario. Nuestro tiempo se ha encargado de borrar cruelmente las diversas quimeras que dibujaron algunos mitos de la edad moderna. Uno de ellos, la Revolución. “Aquél que construye la casa de la felicidad futura —dice Paz— edifica la cárcel del presente”. Una cosa en común han tenido las revoluciones que ha conocido nuestro siglo XX: la contradicción entre los ideales volcados al porvenir y las férreas estructuras de poder que ellas han generado en el presente. Después de la ilusión revolucionaria, el anquilosamiento. Los ideales se petrifican, los rebeldes se convierten en comisarios o en verdugos. Las esperanzas de la Revolución Francesa, preludieron la muerte burocratizada del Terror; los sueños de la Revolución Soviética, murieron con Stalin; la aurora anunciada por la Revolución Cubana, luz que despertó a todo nuestro continente, se disipó en la larga tiranía personalista de Castro. En todos los casos, los hombres y la realidad anularon los sueños. En su libro *Los hijos del limo*, dice Paz: “Con la misma saña con que la Iglesia castigó a los místicos, iluminados y quietistas, el Estado revolucionario ha perseguido a los poetas”. Nuevos tiempos, otros signos. Reaparecen viejos dioses con otros rostros y nuevas devociones. La necesidad deificadora de los hombres no desaparece, cambia. El rostro de los dioses es la máscara sobre la que esculpimos veneraciones y temores. La faz de los dioses refleja la mirada humana: aspiración de entender, de ordenar el universo y de sobrevivir en él.

Una irrefutable verdad apoya esta declaración de Vargas Llosa: “La democracia que perpetra genocidios, invade países pequeños, refuerza gobiernos vesánicos y expolia a las naciones pobres y el socialismo que envía tanques para disciplinar a sus aliados, perfecciona el autoritarismo hasta lo grotesco y con-

vierte a la psiquiatría en rama de la policía, a la hora de ser juzgados por su comportamiento resultan, desde el punto de vista moral poco diferenciables”. Octavio Paz, por su parte, ha comentado con amarga ironía que sería necesario pedirle a las víctimas de los campos de concentración nazis o a las víctimas del Gulag staliniano que identificasen, ellas, las diferencias entre el fascismo alemán y el comunismo soviético. Lo que es correcto, lo es tanto de un lado como de otro; lo elogiabile o condenable es siempre elogiabile o condenable. No existen barómetros morales particulares para medir ideologías diferentes. No es necesario coincidir con las evoluciones de Vargas Llosa frente al tema de, por ejemplo, la Revolución Cubana, para comprender el sentido y la coherencia de esas evoluciones. El propio Vargas Llosa, frecuentemente, se ha encargado de explicarlas. Para mí, sus argumentos son y siempre han sido convincentes. No se trata, subrayo, de compartir sus criterios sino de aceptarlos en lo que más los valida: su consistencia ética.

Vivir en el ideal, morir por él. Si bien el ideal puede dignificar, eso no justifica todos los excesos, los crímenes, que se puedan cumplir en su nombre. En la obra de ficción de Vargas Llosa, se repite un personaje particular: el del revolucionario mediocre, hundido en inescapables pantanos de deterioro físico y moral. Dos novelas, *Historia de Mayta* y *La guerra del fin del mundo*, lo desarrollan. En *La guerra...*, un personaje, el revolucionario escocés Galileo Gall, reproduce, parodiándolo grotescamente, ese lugar común que defiende la validez de todas las acciones emprendidas en pos de un ideal. En *Historia de Mayta*, el idealista revolucionario y mediocre es mucho más que un personaje, se convierte en símbolo mismo de la marginalidad asumida como forma de vida y único contacto con el universo. Mayta, en su infortunio y en sus errores, termina por convertir en caricatural parodia todos sus actos revolucionarios. El fracaso de su vida es el fracaso de sus sueños. Hay un artículo en *Contra viento y marea* —“El homicida indelicado”— donde Vargas Llosa desarrolla conceptualmente el mismo tema: lo grotesco del terrorismo y de sus argumentos. Las razones son simples: ningún sueño humano, ninguna pretensión por justa que ésta sea, disculpa el crimen, ninguna ilusión, sueño o anhelo, justifica el que se asesine en su nombre.

Octavio Paz, por su parte y también en otro artículo, “El asesino y la eternidad”,* referido al asesinato de León Trotsky, plantea una idea parecida. No importa en nombre de qué ideal o de que sueño, el asesino de Trotsky cometió su crimen. En la memoria de la historia, sólo perdura su acto sangriento, la bruta-

* Incorporado al extenso artículo “Las contaminaciones de la contingencia”, del libro *Hombres en su siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

lidad absurda de un instante. El recuerdo perpetuará ese momento y la evocación del homicidio desdibujará cualquier otra mirada, toda otra consideración. El crimen de Trotsky será para siempre sólo eso: un crimen; su ejecutor, un asesino; y su acto, una abominable e injustificable transgresión. Para Paz, el revolucionario idealista es la nueva versión del viejo mártir, sólo que la vieja adoración devota de éste se ha reducido a la repetición obsesiva de escasas ideas aprendidas en algún manual. En ambos casos —mártir o revolucionario— la irracionalidad señala al fanático impredecible y errático.

Paz y Vargas Llosa han trabajado a menudo el tema de la fragilidad de las ideologías: la precariedad de su trazo en la verdadera historia de los pueblos. Los dos reconocen que, mucho más fuerte que el proyecto ideológico que una nación decida asignarse en la voluntad de sus dirigentes y en un determinado momento de su historia, siempre terminará por imponerse en esa nación el peso de su tradición, el dictamen de su pasado, la voz y la suma de sus experiencias colectivas vividas a lo largo del tiempo. El mundo contemporáneo ha sido testigo de ello una y otra vez. Nuestra época contempla asombrada cómo regresan y se imponen, hoy, modos y fuerzas del pasado que todos pudieron pensar desaparecidos. Vigorosos, renacen dogmatismos religiosos, ecos de lejanos tiempos, como en el caso de Irán. Se establecen, también —aun efímeras— viejas alianzas históricas entre pueblos de sistemas opuestos. Durante la corta guerra de las Malvinas entre argentinos e ingleses se vio, de un lado, a casi todo el continente latinoamericano unido en contra del imperialismo anglosajón, en una actitud que evocaba el viejo odio de las provincias americanas del Imperio español hacia el pirata inglés, detestado enemigo durante tres siglos. Como un atavismo que renacía, la imagen del corsario sajón aborrecido, despertó en la conciencia colectiva de toda América Latina, generando alianzas tan curiosas —y más que curiosas, surrealistas— como la que se dio entre la dictadura marxista de Fidel Castro y la dictadura de extrema derecha de los militares argentinos. Al día siguiente de su salida de Vietnam, Estados Unidos vio cómo, tras veinte años de lucha, China y Vietnam, aliados todo ese tiempo, se enfrentaban en guerra. La frecuente incapacidad de convivencia —y hasta de cualquier forma de relación— entre países de ideologías similares habla de la inconsistencia, de la fragilidad del vínculo ideológico.

A estas alturas de la historia, comenta Octavio Paz en una de las páginas de *Tiempo nublado*, Maquiavelo debe estar sonriendo. Sus tesis sobre la despiadada pragmática de la voluntad del poderoso príncipe, resultaron mucho más veraces que las profecías marxistas. Los nacionalismos prevalecen por sobre las ideologías. “Más hondo que las ideologías —dice Octavio Paz en *El ogro filantrópico*— hay otro dominio que apenas tocan los cambios de la historia: las creen-

cias”. La afirmación me recuerda una interpretación de la historia latinoamericana contemporánea en la que muy a menudo han coincidido Paz y Vargas Llosa: Fidel Castro es mucho más una versión actual de nuestro irrenunciable caudillismo hispánico que la respuesta de un auténtico tiempo revolucionario. A comienzos de nuestro siglo, durante la Primera Guerra Mundial, las naciones europeas —una vez más— se destrozaron con saña. Pocos decenios después de los vaticinios de Marx acerca de la unión del proletariado universal, la Guerra del Catorce demostró que obreros alemanes, franceses o ingleses eran alemanes, franceses o ingleses antes que obreros. En nuestros días, el regreso de los nacionalismos ha significado la revitalización de la tradición. Las regiones se reconocen en su propia autenticidad y se desconocen en forzadas vinculaciones ideológicas. El desmoronamiento de la Unión Soviética se aceleró por las fuertes presiones autonómicas de pueblos y regiones que, por sobre todo, querían defender su individualidad. En Yugoslavia, a poco tiempo de la muerte de Tito, afloraron todas las discrepancias y los viejos odios entre serbios y croatas. La afinidad ideológica que los agrupó como nación durante varias décadas, no significó absolutamente nada frente al peso de rencores acumulados por la historia. El pasado es el rostro de las naciones. Lo ideológico sólo puede apoyar ese rostro. Si lo contradice, entonces la ideología, además de inútil, se hace postiza y absurda falsedad.

Partidos políticos, iglesias, gobiernos: para los escritores, complacerlos o seguirlos con demasiada incondicionalidad, plantea una insuperable contradicción con la libertad y la independencia que debe sustentar la creación literaria. La literatura moderna es naturalmente cuestionadora. Critica poderes, instituciones, valores. Se aviene mal con la obediencia y con el asentimiento permanentes. El espíritu de la contemporaneidad heredó de la Ilustración del siglo XVIII la curiosidad y la necesidad de interrogarse sobre el sentido de todo. El escritor de nuestros días juzga, valora; con su obra, cuestiona y desmorona muchos de los signos de nuestra actualidad desorientada. Si hay dos escritores que encarnen esa actitud de crítica ante ideologías y doctrinas, catecismos y sistemas, ellos son, en nuestro contexto latinoamericano, Vargas Llosa y Octavio Paz. Ningún espacio ideológico preciso los reclama como suyos. O mejor, todas las tendencias parecen condenarlos. No los acepta ni la derecha ni la izquierda. La derecha los considera incómodos hipercríticos, permanentes desvalorizadores; la izquierda, como reaccionarios siempre insatisfechos, negativos e impredecibles. Vargas Llosa ha agredido frecuentemente a algunos de los sectores más conservadores de su país. Su posición en contra del nacionalismo peruano (en relación, por ejemplo, con las viejas rencillas que continúan enfrentando a chilenos y peruanos cien años después de la Guerra del Pacífico), le granjeó fuertes ataques por parte de la derecha de su nación. Se le reprochaba

haber firmado, junto a otros intelectuales, un manifiesto a favor del acercamiento entre Perú y Chile, proponiendo olvidar los viejos rencores de la guerra. Entre otras cosas, se lo tildó de traidor, y algún energúmeno llegó a pedir que le fuese retirada su nacionalidad peruana.

Hablar en contra del nacionalismo y de los militares es siempre riesgoso en nuestros países. Vargas Llosa lo ha venido haciendo desde su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963). “Un sano nacionalismo —ha aclarado— es necesario para los países subdesarrollados que gracias a él pueden evitar ser fácil presa de la voracidad de las naciones más poderosas y de las empresas transnacionales. Pero —prosigue— si el nacionalismo no es frenado y contrapeado de manera eficaz se convierte en una verdadera fuente de desastres (...) se vuelve una coartada para los peores dislates y estropicios de un gobierno”.

A Octavio Paz, la izquierda de su país lo ha acusado frecuentemente de “rapaz” —rima con Paz— y de traidor al servicio del imperialismo yanqui. Por su posición crítica ante Cuba y más recientemente —aunque con otros matices— ante la Revolución Sandinista de Nicaragua, los sectores más radicales de la juventud mexicana lo acusaron —con poca originalidad, por cierto— de ser un espía al servicio de la CIA. La frase que se acuñó —recuerdo haberla leído alguna vez— fue “Reagan, rapaz, tu cómplice es Octavio Paz”. Tampoco la derecha mexicana experimenta mayores simpatías hacia él. Desde luego, Paz nunca las ha buscado. A lo largo de su obra, abiertamente ha atacado a ambas: a la izquierda mexicana, por ocuparse sólo de discutir; a la derecha, por su obsesivo y único afán de hacer dinero. La derecha debe considerar a Paz un liberal quisquilloso, permanente e incómodo crítico de todas esas pequeñeces, medianías y mezquindades que suelen ser las auténticas razones de las derechas del mundo entero. A la izquierda, debe molestarle la falta de dogmatismo de Paz; su particular sentido de independencia que lo lleva a criticarlo todo, a no plegarse a consigna alguna ni a comulgar en misas de acólitos repetidores de ritos y rituales.

La cercanía entre Vargas Llosa, Octavio Paz y el pensador francés Jean François Revel es estrecha. Revel es un autor que conoce de cerca al Tercer Mundo y sus problemas (al igual que los mitos distorsionadores con que los países del Primer Mundo frecuentemente interpretan esos problemas). Por su acercamiento —sincero, apasionado— a nuestra realidad latinoamericana, Revel es una *rara avis*. En los países desarrollados se hace difícil encontrar intelectuales como él, genuinamente interesados, con lúcida curiosidad y sensatez desprovista de paternalismos o de menosprecios etnocéntricos, por lo que suceda en Latinoamérica. Algunas tesis de Revel (la necesidad de independencia de criterio frente a las presiones ideológicas, la importancia de la crítica como

elemento consubstancial a la obra de arte, la falacia del “arte comprometido”, el peligro de las mentiras que de tanto repetirse se han hecho verdades en nuestro mundo contemporáneo), las comparten por entero Vargas Llosa y Paz. El razonamiento de Revel luce irrefutable: sin libertad política no hay ejercicio de la crítica y sin crítica no hay vitalidad creadora. Los dogmatismos chocan con la creatividad. En nuestro tiempo, los países gobernados por regímenes totalitarios, hasta ahora nunca se han situado en un terreno de avanzada en el mundo de las ideas o del arte.

Son numerosas las coincidencias entre Revel, Paz y Vargas Llosa. Una principalmente: los tres escudriñan en su tiempo, indiferentes y sordos frente argumentaciones que la reiteración colectiva ha convertido en tópicos. Es peligroso el lugar común: nos acostumbramos a repetirlo y, repitiéndolo, a creerlo. Conviene puntualizar que ciertos interlocutores a los que Revel se enfrenta constantemente en su país, no existen en el contexto latinoamericano de Paz y Vargas Llosa. O, al menos, no existen de la misma forma como existen en Francia. Por ejemplo, no suele darse entre nosotros una *intelligentzia* de izquierda muy poderosamente intervencionista dentro de los cotidianos conciertos nacionales. La voz de nuestros intelectuales “progresistas” es muchísimo menos sonora que en el mundo francés; tiene una cabida más reducida dentro de medios de comunicación masiva invadidos por los lugares comunes de políticos y por los intereses de los amos del poder económico. Reducidos al vocinglero —y frecuentemente aisladísimo— espacio universitario, los intelectuales izquierdistas tienen, por ejemplo en Venezuela, muy pocas oportunidades de ser escuchados fuera de la cátedra o de algunas escasamente leídas columnas de opinión periodística o poco vistos programas televisivos. En general, un medio tan difundido —y eficaz— como la televisión suele serle ajena a la gran mayoría de nuestra izquierda.

La contradicción y la pasión

Tanto Vargas Llosa como Paz exigen el derecho a la contradicción. Contradecirse es, tal vez, la más natural de las actitudes auténticamente críticas. Vivir es evolucionar, crecer, cambiar. Tanto más intensamente vivimos, tanto más susceptibles somos de transformar nuestras miradas y nuestras valoraciones. En el caso de Vargas Llosa, la contradicción termina por hacerse estilo natural, derecho que se exige irrenunciable. Los artículos que escribió en la década de los sesenta, expresan, en muchos sentidos, la exacta antítesis de los que escribe ahora. Curiosamente: frente a iguales temas, conclusiones opuestas.

Tal vez el mayor ejemplo humano de ejercicio de contradicción que recuerde nuestro siglo XX es, precisamente, uno de los grandes mitos referenciales de Vargas Llosa: Jean Paul Sartre. Numerosas veces ha reconocido Vargas Llosa sus profundas deudas con Sartre (a pesar de que su actitud ante el pensador francés es de una extraordinaria dureza crítica). El grupo que rodeó a Sartre — Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Albert Camus— atrajo muy especialmente la atención de Vargas Llosa (como a toda una joven intelectualidad occidental, que contempló en ellos los exponentes máximos de la sabiduría contemporánea). A Sartre, Vargas Llosa lo veneró hasta el momento de la anecdótica ruptura entre ambos. Sartre escribió una fuerte crítica contra la escritura de ficción en los países subdesarrollados, donde —según su tesis— el intelectual se debía sólo al desarrollo y la superación de su pueblo. Escribir ficción, hacer literatura era, según esa versión, una futilidad irresponsable; casi una abierta inmoralidad. Un novelista en un país africano, asiático o latinoamericano era, para Sartre, un ser definitivamente inmoral. En este punto se separaron los caminos de Vargas Llosa y del filósofo francés. Sin embargo, la ruptura no fue total. Vargas Llosa lo siguió leyendo con interés. En el fondo, nunca dejó de estar muy próximo de su beligerancia feroz, de su irrenunciable criticismo.

También Paz estuvo en algún momento cerca de Sartre. Le dedicó un artículo: “*Memento: Jean Paul Sartre*”.* En él, recuerda cómo lo conoció personalmente, cómo se reunieron en varias oportunidades en un café parisino para conversar sobre diversos temas. Paz distinguió en Sartre un hacedor de ideas que convertía en conceptos todas las realidades. En Sartre, dice Paz, coincidieron dos herencias: la de la religión intolerante de calvinistas y hugonotes y la herencia de la Ilustración dieciochesca. Del lado calvinista, llegó a Sartre un ideal de hermandad universal; de la herencia de la Ilustración, una actitud siempre crítica, una inteligencia alerta. La de Sartre fue una actitud hipercrítica que, a veces, lo condujo hacia un exceso: el de la “miopía histórica” (son palabras de Paz). Paz describe a Sartre como un ser de “sorprendente continuidad moral” a quien siempre apasionaron los mismos temas. Recuerda Paz —y en eso difiere de Vargas Llosa— que Sartre fue, sobre todo, un paradójico literato que despreció la literatura. Lo mejor de su obra —dice— es la que se debe al imaginero, al fabulador, al apasionado polemista. Sin embargo, el polemizador terminó por perjudicar al crítico. Sus análisis concluían en acusaciones. Su visión fue la del dogmático moralista, la del profesor que enseña y transmite sólo incuestionables verdades. Sartre fue conciencia y pasión, conciencia de una pasión. Hizo de la filosofía-compromiso esencia de su vida. Filosofía comprometida y filosofía de

* Publicado en: *Hombres en su siglo*.

gestos de compromiso, contradictorios y públicos. De lo mucho que Sartre escribió, Paz recuerda —para contradecirlas— dos frases extraordinarias: “el infierno es los otros” y “la vida comienza del otro lado de la desesperación”. La vida de Sartre fue desesperada y desesperanzada. Sus sueños de hermandad universal lo condujeron a la insatisfacción ante el destino del hombre; tormento intelectual que le hizo apoyar todas las revoluciones de nuestro tiempo. En fin: Paz y Vargas Llosa desconfiaron de la virulencia, de la falta de tolerancia de Sartre, pero respetaron la valentía y la pasión con que siempre defendió los principios que decidió asumir.

En su artículo “Las antimemorias de Malraux”, Vargas Llosa esboza una interesante tesis —que comparto—: la grandeza no es ajena a ciertos hombres sobre quienes los ojos de todos se depositan en algún momento. Son los elegidos de su tiempo. Cada época tiene los suyos. Es el caso, según Vargas Llosa, de André Malraux: excelente creador y, a la vez, hombre de acción que vivió de cerca algunos de los sucesos más importantes de este siglo y supo escribir sobre ellos. Plenitud de vida y plenitud de inteligencia relacionadas en la escritura. Vargas Llosa admira la acción y admira al hombre de acción. Quizá, en el fondo, es su propio anhelo: hacer de la vida y de la escritura espacios similares; uno y otro apoyándose y reforzándose. Por eso le resulta tan especialmente atractivo un personaje como André Malraux; a un mismo tiempo, creador y protagonista; juglar y guerrero.

En muchos sentidos, Paz ha sido un cabal intérprete de América Latina y de sus contradicciones. Desentrañar de nuestra conciencia colectiva mitos políticos, deformaciones culturales, espejismos desarrollistas y, en general, mentiras de todo tipo, ha sido su acción valiente y lúcida. Ahora, cuando se producen en el mundo cambios que deshacen años y años de inamovibilidades que parecían definitivas, en momentos en que el desmoronamiento de arquitecturas socialistas y totalitarias pareciera reinstaurar viejas deificaciones hacia las todopoderosas leyes del mercado, Paz, de nuevo, introduce la desconfianza ante cualquier idolatría. “La economía —dice— es un campo; como la política y la cultura, en donde se despliega libremente la inteligencia, el esfuerzo y la voluntad de los hombres”. El reconocimiento a la importancia de la economía no implica, en modo alguno, hacer de ella un culto. Recuerdo haber leído en *El hombre rebelde* una imagen con la que Albert Camus analogizaba el desarrollo económico a la de un dios pagano que exigía beber el néctar sólo en el cráneo de los enemigos muertos. La industrialización y la riqueza no han hecho más felices a norteamericanos y europeos. La búsqueda de los latinoamericanos de una vía que nos ayude a escapar a nuestras vulnerabilidades, no puede conducirnos a la idolatría de un sistema suicida sustentado en la indisoluble relación entre una pro-

ducción desenfrenada que alimenta un consumismo igualmente desenfrenado.

Paz y Vargas Llosa son escritores de espacios y tiempos diferentes. La palabra ensayística de Paz es la palabra madura, decantada en la continuidad de una labor prolongada por muchos años. Trabajo constante, impregnado de una lucidez y una pasión que, lentamente, ha ido fijando distancias y estableciendo asideros. Tamizar, a través de la lucidez, el instante vivido. Convertir todas las experiencias en reflexión. Federico Nietzsche dijo que lo que contaba para el hombre no era la eternidad sino la vivacidad. Poetizar la vida o vitalizar la poesía. La palabra literaria como refuerzo de la vida. Acrecentamiento de emociones a partir de la reflexión y de la poetización de lo vivido. Vargas Llosa posee la palabra del fabulador. Hay jóvenes que fabulan y jóvenes que escriben poesía. La precocidad es imaginable en ambos terrenos. No lo es, sin embargo, en el caso del ensayo. Este, necesita del transcurrir de la vida, de la suma del paso del tiempo, de la lucidez que acumula experiencias —y, sobre todo, miradas ante esas experiencias. La palabra conceptual se hace eco de *praxis* creadoras diferentes. El poeta es orfebre del término único labrado en parsimonia irrepitible. La del fabulador, es la palabra de generosa abundancia edificadora de universos imaginarios. Orígenes y resultados diferentes en lo estético; en lo ético, en Vargas Llosa y Paz se dan asombrosas coincidencias.

Los caminos de ambos se han ido estrechando hasta aproximarse en posiciones de directo compromiso ante los grandes temas que preocupan al hombre contemporáneo. Las palabras de Paz, con motivo de celebrarse el *Encuentro Internacional sobre la Revolución de la Libertad*, celebrado en Lima el 7 y 8 de marzo de 1990, claramente plantean el alcance de esas coincidencias: “Al hablar de libertad, pienso, como todos ustedes, en un hombre que desde hace años la encarna con dignidad, coherencia y valentía: Mario Vargas Llosa. Lo conozco y admiro desde hace muchos años. Primero me interesó el escritor, autor de admirables novelas; después, el pensador político y el combatiente por la libertad. Cuando hace dos años me confió su decisión de aceptar su candidatura a la presidencia del Perú, confieso que mi primer impulso fue disuadirlo. Pensé que perderíamos un gran escritor, en una lucha dudosa e incierta como todas las luchas políticas. Estaba equivocado: un hombre se debe a sus convicciones”. Estas palabras eran el espaldarazo de un escritor a otro, de un intelectual a otro, de un ser humano a otro. Eran, también, el reconocimiento al itinerario ético de una escritura hilvanada en la firmeza, en la coherencia y en la autenticidad. Apoyando a Vargas Llosa, Paz no hacía sino reafirmar sus propios principios; mostrarse a sí mismo, espejo de la imagen del otro.



Escribir la extrañeza

Jorge Luis Borges, José Lezama Lima

“Al escritor sólo se le puede pedir cuenta de la fidelidad o no a una imagen: de ello depende no sólo su destino sino también su ética”.

José Lezama Lima.

“No hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento”.

Jorge Luis Borges.

En este libro abunda el tema de la palabra ensayística que acerca la poesía a la acción de ese hombre histórico que la escribe. Persiste también entre nuestras imágenes culturales latinoamericanas, incommovible e insustituible, la reverencia al viejo culto a la palabra por ella misma, a la casi mística entrega a una búsqueda verbal. Mundo de la página en blanco, por escribir, convertido en reproducción del universo. Asombro y pasión permanentes: pasión de la escritura y pasión de la imagen volcada en escritura. Página y palabra como perdurable lugar de tientos, de asombros, de inacabables descubrimientos. Palabra como imagen última: la más trascendente y definitiva de nuestra expresión humana.

Chesterton dijo: “Voy a envejecer para todo. Para el amor. Para la mentira. Pero nunca envejeceré para el asombro. Siempre me seguirán asombrando las cosas elementales”. Quevedo argumentó algo parecido: “Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado”. Asombro: reacción de la inteligencia ante las sorpresas que el universo propicia. Vivir es recorrer diversas perplejidades. Hacer arte es una forma de expresarlas. Muy pocos son capaces de hacer arte de sus asombros. Jorge Luis Borges y José Lezama Lima lo hicieron. Tan extraña fue su vida como su obra. Los dos convirtieron su escritura en espacio integrador

de todos los espacios. El sedentarismo de sus vidas fue casi un tributo a la pasión del pensamiento, a su fervor por todas las fascinaciones, al vigoroso aliento de la creación. En el mundo de Borges y de Lezama, todo pareció girar alrededor de la especulación poética. Los grandes poetas abstraen de su conciencia la intuición de instantes singularísimos: fusión del alma y la palabra en el espacio definitivo e intemporal del arte.

La Revolución Cubana separó para siempre a la familia de Lezama. Casi todos salieron de la isla a comienzos de la década de los sesenta. Casi todos menos el escritor y su madre. En la abundante correspondencia que durante largos años se cruzó entre él y el resto de la familia ausente, exiliada en Miami, se reitera el inmenso dolor de una separación que cambió los destinos de todos. En una carta, una de las hermanas de Lezama, le dice en relación a los años juveniles de un tiempo común transcurrido en La Habana y desaparecido para siempre: “éramos felices y no lo sabíamos”. El mundo fue pequeño para Lezama: su isla, su madre, sus hermanas, su casa, sus libros... El cubano universal que él era dijo cosas como éstas: “no concibo otra cosa que ser cubano”. “No podría escribir fuera de Cuba”.

Ecós de la biografía de Lezama resuenan, también, en la de Borges. El universo de Borges fue el mundo de su casa: pequeño espacio compartido con la madre, con la hermana y algunos pocos amigos que parecieron durar siempre. Su sedentarismo giró en torno a los libros y al infinito placer de su lectura. Todo, cualquier cosa, podía postergarse ante el irremplazable goce de leer un libro, escribir una página o asistir a una tertulia donde escuchar y expresar ideas. “Vida le ha faltado a mi vida”, dijo en algún momento. La célebre frase expresa la voluntad de vivir sólo para el conocimiento. Borges convirtió su lucidez, su inteligencia, su imaginación, su genio, en reflexión que escribía todas las ideas, que dibujaba todas las imágenes, que exploraba todos los conceptos.

Borges y Lezama son inconcebibles fuera del ámbito latinoamericano. Recuerdo una anécdota que le leí a Mario Vargas Llosa. En una oportunidad, ante un grupo de estudiantes ingleses, éste comentó acerca de la imagen europea que de Borges se tenía en nuestro continente, de cómo se lo consideraba un escritor poco representativo de América Latina y de su cultura. Los jóvenes ingleses se echaron a reír. Para ellos, Borges era imposible fuera de nuestro subcontinente. Su desenvoltura al abordar la cultura universal; su forma de conjeturar sobre cualquier tradición; su estilo al parodiar todos los saberes; su manera de relacionar sabiduría y método, filosofía y literatura, fantasía y verdad, ensayo y ficción, no podían ser sino producto de una mentalidad latinoamericana: marginal, fronteriza, excéntrica.

Escritura y eternidad: todo el saber del mundo, la sabiduría universal de todos los tiempos precede al instante de cada nueva creación. El acto creador es conjuro que repite infinitos instantes ya vividos por la humanidad. Las culturas no sólo se comunican; eventualmente, se repiten, desarrollan nuevas combinatorias de acción sobre viejísimos conceptos. La historia universal es una continuidad hecha de repeticiones. El arte es el grandioso crisol donde todo se comunica, disuelve y amalgama. Es la tesis lezamiana, por ejemplo, de ciertos ecos que parecen resonar, similares, en imágenes de las más diversas civilizaciones. Borges y Lezama intuyeron, vivieron, respiraron, esa universalidad. Como latinoamericanos, supieron imaginar la grandeza cierta de cualquier cultura y de todas las formas del arte. Parafraseando a Julio Cortázar cuando éste habla de Lezama, fueron dos latinoamericanos con “un mero puñado de cultura propia a la espalda y el resto es conocimiento puro y libre”.

Borges fue autor de una escritura intelectual, hecha de palabras que son imágenes que son ideas. Poeta-filósofo que amó la belleza del pensamiento y gustó de los conceptos por su estética. Natural diferencia entre filósofos y poetas es la más urgente preocupación de los últimos por hallar la forma exacta con que expresar sus pensamientos. El filósofo asigna menos importancia a la transcripción literaria de la idea. En un breve ensayo sobre la poética, Antonio Machado postulaba como necesaria la identificación entre poesía y filosofía. Su idea: “todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra”, invoca la escritura de Jorge Luis Borges. La historia de la humanidad es la historia de sus ideas. En esta verdad podría apoyarse ese extraordinario laberinto narcisista que fue la escritura de Borges. Le maravillaron las ideas intuitas en libros no escritos, en argumentos de filósofos, en la retórica de sofistas, en bocetos dibujados por la fantasía de algún novelista eventualmente menor.

Borges supo, como nadie, disfrutar del saber y de la lectura. “La idea de que la lectura es obligatoria —dijo— es absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria”. Literatura y dualidad; a un tiempo escritura y, también, lectura. La creación del escritor que escribe se acompaña de la creación del lector que lee. Borges se enorgulleció, primero, de las cosas que leyó; de lo que escribió, después y —según él— casi secundariamente. Lectura y escritura como procesos complementarios de una misma inteligencia. El saber nos descubre a nosotros mismos a través de lo que otros supieron, de lo que otros descubrieron. Pensamiento como metáfora: de lo que se trata, es de *saber*; leer y escribir para saber; conocer más para llegar a admirar lo admirable. Admirable es, para Borges, *La Divina Comedia*. Su asombro ante la *Comedia* es el asombro ante la perfección. “¿Por qué negarnos la felicidad de leer la *Comedia*?”, se pregunta para respon-

derse inmediatamente: “Nadie tiene derecho a privarse de la felicidad de leerla de un modo ingenuo”.

En Lezama, es la pasión de una escritura que se hace cuerpo. Vitalidad de los sentidos reproduciéndose en un saber hecho de imágenes. Espacios culturales que se hacen presencia múltiple y multiplicadora, fuerza inagotable de sugerencias. No existen límites para el saber. El saber impregna saberes, se interrelaciona con saberes. Tiempos, obras, autores, temas, épocas, ideas, son totalidad, olla podrida, profusión bullente en la que todo convive con todo: lo religioso con lo profano, lo antiguo con lo moderno, lo inmenso con lo minúsculo, lo bello con lo feo, lo trágico con lo cómico, lo grotesco con lo sublime. Lezama fue escritor de una palabra golosa, henchida de barruntos sobre las más extraordinarias imagerías. En él, el vocablo se hunde, como inmenso cucharón, en un caldo que contiene todos los saberes y todos los sabores y logra extraer, inimaginablemente entremezclados, bocados que son imágenes, que son poesía. Lezama es un poeta de lo sensual; escritor de una palabra que es deleite, que es placer, que es plenitud. La estética de Lezama es la estética de la intuición y de lo intuitivo: percepción primaria donde se encuentran todas las clarividencias.

El conocimiento es siempre suma. Cualquier cosa puede ser información válida sobre cualquier cosa. Al leer a Lezama, sentimos que su palabra proporciona información excesiva y, a veces, impertinente: saber multiplicador apoyado en una verbalidad abrumadora que inunda todos y cada uno de los espacios de la página. En Borges, percibimos la parquedad absoluta del término exacto: preciso y preciso (precioso por preciso). En sus páginas nada falta, nada sobra. Magnífico designio de la palabra de Borges: decir el término irremplazable y único, expresar con justeza las más disímiles facetas del universo. Inteligencia irreverente de Borges en la que todo es susceptible de reflexión, de parodia. Todas las curiosidades, todos los asombros forman o pueden formar parte de la condición humana. El asombro de Borges se asemeja al hechizo de Lezama, al hechizo de Quevedo: actitud expectante, consecuente reflejo de inteligencias enfrentadas a un universo que no cesa de maravillar.

Actitud lúdica ante el saber. Desacralización de la cultura. No hay centros culturales únicos o definitivos. “¿Cuál es la tradición argentina?” —se pregunta Borges. Su respuesta es la que podría dar cualquier otro latinoamericano: la cultura occidental toda, el tiempo universal de la humanidad. En la comparación que Borges hace entre el argentino Macedonio Fernández y el español Rafael Cansinos-Assens, hay una oposición ilustrativa: una solitaria y gastada Europa frente a una juvenil y plural América. Europa recuerda; América, crea. Europa mira en ella, dentro de ella; América, dentro y fuera de ella. “En Cansinos

—dice Borges— estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad”.

Lezama descubrió en lo americano un punto de partida hacia lo universal. Nuestra América era, para él, desconocimiento, figura nueva, espacio hechizado, encuentro de asombros. “Lo desconocido es casi nuestra única tradición”, dijo en algún momento. Originalidad latinoamericana era, también, cercanía entre poesía e historia. La historia de América se confunde con la de su poesía. Recordar es poetizar el pasado, imaginarlo. Historia como imagen: figura y representación de diversos signos en el tiempo. “Recordar —dice Lezama— es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”. Nuestra historia americana posee la continuidad que posee la poesía, que posee el arte. Continuidad de un saber original hecho de realizaciones y aspiraciones.

Lezama dividió nuestra historia americana en cinco grandes etapas. A la primera la llamó la del “mito y cansancio clásico”: época de la Conquista y de los viejísimos mitos volcados sobre la novedad americana. La segunda es la que define como el tiempo de la “curiosidad barroca”; la colonia y sus signos: importancia de la ciudad, inmovilismo de los grupos sociales, síntesis o mestizaje cultural, poderosísima fuerza de la Iglesia y de los criollos hacendados; mundo cerrado, medieval y estático. El tercer momento americano es el del romanticismo; conflicto de las autonomías: las regiones alzadas contra poder central español. (Lezama recuerda que algunas de nuestras principales figuras históricas son prototipos del héroe romántico: Miranda, Bolívar, Martí). Después, el tiempo del “nacimiento de la expresión criolla”; importancia de lo literario dentro de nuestra cultura. En Latinoamérica, la literatura ocupa espacios muy amplios: compañera de tiempos, de personajes, de comportamientos; trazo exquisito o chascarrillo burlesco; grotesca belleza que recrea a la vez lo espantoso y lo extraño, la sátira cruel y los arrebatos de sensibilidades explosivas. Por último, el tiempo presente americano: sincretismo de nuestra más vieja originalidad, encuentro de todas nuestras anterioridades. De “sumas críticas del americano”, bautiza Lezama nuestra realidad de hoy; realidad a la que identifica con el esencial inicio de América, con la irrefutable autenticidad del paisaje, de la tierra. “En América —dice— dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licúa si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño”.

“El arte y nada más que el arte. Tenemos el arte para no morir de la verdad”, dijo Federico Nietzsche. La frase hubieran podido firmarla tanto Borges como Lezama. Para ellos, arte y literatura, son disfrute y, sobre todo, son verdad, suprema verdad; religión y fe. Escritura como ceremonia: rito sacralizado; también placer, juego y entrega. La palabra desdobra el universo; se hace, ella misma, universo, totalidad. En el caso de Lezama, cubano universal que, fuera de un corto viaje a México durante su juventud, jamás salió de su isla, la escritura suplió viajes y suplió experiencias; fue conocimiento y fue placer. Placer de la escritura, placer del arte. Para Borges, por muchos años ciego, la palabra fue luz y sabiduría dentro de un mundo oscuro y suyo que lo apartaba del resto del mundo. Alguna vez, definió la ceguera como “estilo de vida”. Soledad, escritura y ceguera forman parte, en él, de un mismo símbolo. Borges hizo de la palabra un espacio de sí mismo: vitalidad que magnificaba todos los argumentos y sublimaba cualquier tópico.

El saber y el arte son eternos, como eternas son las ideas, como lo es la belleza. De esa reflexión, de esa imagen, se desprenderá una proposición muy reiterada en Borges: estudiar, dentro del tiempo, la evolución de una idea a partir de los heterogéneos textos que ella generó en autores separados por los años. Es, también, la imagen de las traducciones (según Borges: reescrituras y recreaciones). Una obra —una idea— es traducida por alguien en otro lugar, en otro tiempo; y en ese encuentro de dos hombres alrededor de un texto, se produce una de las más maravillosas formas de comunicación, de encuentro de espíritus. Es el caso, por ejemplo, de Edward Fitzgerald y Omar Kayam. La traducción que el primero hace del segundo es, para Borges, prueba de la atemporalidad universal del espíritu literario. Éste se deposita en distintos destinos: el de Kayam, el de Fitzgerald. “Toda colaboración —concluye Borges— es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta”. El encuentro de las ideas en la inseparable distancia del tiempo, no es sino una prueba más de la eternidad del pensamiento. Implica que el hombre pueda trasladarse a diferentes realidades: el futuro, el pasado, un sueño... El espíritu de la literatura está en todas partes: aparece en medio del sueño o en la vigilia, genera pesadillas o placidez, produce grandes obras literarias u obras mediocres. Nos acecha siempre. Acompaña al hombre, testimonio indeleble de su paso por el tiempo.

Sabiduría y arte, belleza y verdad. El arte, la escritura, son formas de poseer la verdad: de aprehenderla, de abarcarla. Arte y perfección: evocación de las experiencias de los alquimistas en los tiempos medievales. Búsqueda de la pureza, búsqueda del oro; trabajoso hallazgo del objeto perfecto. Borges encuen-

tra en la poesía un objeto de culto, de pasión casi mística. Él mismo pervive en la memoria de sus lectores como un laborioso demiurgo que confundió su vida y sus imágenes personales con atemporales símbolos que el mundo ha repetido, repite y repetirá. Lezama, por su parte, perdura en el recuerdo dibujado en la figura de un esotérico poeta ocupado, a todo lo largo de su sedentarísima vida, en construir un mito descomunal e incomparablemente propio.

Cercanía e indefinición de los límites que separan la realidad de la literatura. Formulación de la vieja pregunta ¿Quién es más real, Don Quijote o Cervantes? Personajes y seres humanos pueden concebirse como producto de una mente superior que los piensa y los crea. Esa sería la imagen más certera de la divinidad para Borges: una mente que piensa, una mente que hace; una mente que, al pensar, hace nacer. Ese es el Dios que Borges descubre: un ser que imagina a todos los hombres, a todos los seres, a todas las cosas. Por eso *El Quijote* expresa para él la perfecta interrelación entre la realidad y la ficción, la verdad verdadera y la verdad literaria. Inquietud ante una escritura que juega con el mundo real y el mundo de ficción, que introduce al uno dentro del otro. “¿Por qué nos inquieta —se pregunta— que Don Quijote sea lector del *Quijote*. Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.

“Los poetas —dice Borges— son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad...”. La escritura es un acto sagrado, instante mágico en el cual un elegido —el poeta— reproduce la palabra de un dios que habla por él. Vieja analogía entre dioses y poetas. Los dos nombran. Los dos dicen. Al nombrar, hacen nacer; dibujan líneas de vida sobre las cosas dichas. En la poesía, está el origen de una irremplazable explicación de lo humano. Ella es anterior a la historia y su memoria. “Lo mitológico —dice Lezama— es siempre esclarecimiento, árbol genealógico, combate donde los dioses visitan a los guerreros, prole engendrada por los dioses y los efímeros”. En el estupor del hombre ante el universo, en su necesidad de entender y conocer, está el origen de la literatura. Ella es ilustración, enseñanza, saber anterior a todos los saberes; realidad otra, verdad particular, segunda naturaleza. “Si digo piedra —explica Lezama— estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación”.

Obra total, libro único, texto sagrado: imágenes similares de páginas irrepetibles que trascienden el tiempo y se identifican a la eternidad. Página definitiva, libro definitivo: emblema de lo humanamente inalcanzable; tarea sólo permitida a los dioses. Es la admiración de Borges por la palabra que contiene

la Verdad, única, con mayúscula. Palabra síntesis del universo. Palabra final que encierre todos los saberes y todas las devociones. Es la evocación de la Biblia o de la cábala judaica. Identificación entre poesía y palabra de Dios; palabra escrita por Dios: absoluta, indudable, irrefutable, única. Dios habla por ella, a través de ella. “La sola concepción de ese documento (la Biblia) es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz...”. En la Cábala, existe una imagen que es expresión máxima del poder del verbo: el mito del Golem; imagen de un hombre hecho de barro que vive gracias a la palabra del Dios que lo nombra y lo alienta. La sugerencia es fascinante para Borges. Repite —y magistralmente resume— la milenaria imaginería de nuestra tradición judeocristiana: el universo existe por el deseo de un Dios que es, ante todo, palabra; fuerza del nombre, de un Nombre.

Ensayos, cuentos y poemas de Borges, juegan con el tema de una aspiración: hallar la palabra que abarque, que cubra a todas las otras; saber compendio de todos los saberes. Fetichismo de la palabra, fetichismo de la escritura, fetichismo del libro que las contiene. Recuerdo la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa* y uno de sus temas esenciales: el saber, la fuerza del saber y, también, la soberbia del saber. Como dice uno de los personajes de la novela: “¿Cuál es el pecado de orgullo que puede tentar al monje estudioso? El de interpretar su trabajo, ya no como custodia, sino como búsqueda de alguna noticia que aún no haya sido dada a los hombres”. Querer saber lo que la mayoría ignora es el exceso del custodio. Plenitud de la escritura. Un libro —una página, quizá sólo una palabra— puede convertirse en el fin absoluto de una vida. Por hallarla, por ser el primero en descubrirla, se es capaz de todo, incluso del crimen. Al mismo tiempo, la biblioteca, lugar que protege la milenaria sabiduría de los libros, es el alma y centro del monasterio. La misión sagrada del intelectual es perpetuar el conocimiento, preservar las palabras, recoger su memoria. La representación que hace el libro de Eco de la biblioteca es particular: inexpugnable, todopoderosa; puede, incluso, ocasionar la muerte de quien la profane. Ella es, también, un peligroso laberinto: el no iniciado corre el riesgo de perderse en su interior para siempre. Biblioteca y universo, orden y azar (o azar dentro del aparente orden): sin duda, cuando Eco escribía *El nombre de la rosa* fueron muchos los símbolos borgianos que han debido acudir a su mente.

Frecuentemente Borges y Lezama juegan con definiciones que les dictan su inteligencia y su imaginación. El ingenio establece nuevos códigos, referencias otras que quiebran el terrible y estéril espacio del lugar común. El placer de la escritura encierra el placer de lo nuevo: hallar ideas, descubrir imágenes, idear conceptos con que definir parcelas dentro de la infinita complejidad universal.

Coincidencia y, a la vez, diferencia entre Borges y Lezama: para el primero, escribir es conjurar asombros, multiplicar razonamientos; para el segundo, la escritura es elaboración de sentimientos e imágenes, articulación de una sensualidad abrumadora superpuesta al concepto. En Borges, es la inagotable validez de la especulación y la conjetura (sin conclusiones, especulación que deja todas las puertas abiertas, todos los caminos libres; por otra parte, recuerdo que la palabra “conclusión” le horrorizaba). En Lezama, es el estímulo de la acumulación y del desciframiento. Sólo lo difícil es estimulante, dijo alguna vez. Inteligencia y palabra identificadas en una correspondencia que se esfuerza por comprender —¿abarcar? ¿repetir?— la vastedad del universo. La palabra, la escritura, se convierte en diálogo del yo consigo mismo, empeñado en aclarar —o al menos, ilustrar, convertir en figuración— el inacabable asombro. Para Lezama la palabra, igual que la belleza, era un *potens*: fuerza, inagotable posibilidad, creatividad acrisolada en el fuego de la sensibilidad y de la inteligencia.

La palabra literaria, además de placer, es también poder. Poder de la soledad. Poder de una expresión que nos pertenece y ha sido tallada en la soledad de un espacio sólo nuestro. Trascendencia de la palabra: capacidad de identificarnos verbalmente al interior de lo universal. “No escribo para una minoría selecta, que no me importa —dice Borges en *El libro de arena*— ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la Masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo. Escribo para mí, para mis amigos y para atenuar el curso del tiempo”. Igual que Borges, tampoco Lezama pareció preocuparse demasiado por la comprensión de sus lectores. Su escritura luce como un acto indeclinablemente personal que, constantemente, señala derroteros únicos, descifra enigmas particulares que sólo a su autor pertenecen. En suma, no pareció sentir Lezama demasiada urgencia por ser comprendido, por gustar, por hacerse entender dentro de usos convertidos en códigos a la moda. No preocupó ni a Borges ni a Lezama el participar de una modernidad hecha clisé. Sus obras penetran en la eterna atemporalidad de la inteligencia y la belleza.

Borges hizo muy perceptibles sus afinidades con algunos autores de la literatura universal. Abiertamente indicó sus principales deudas literarias. “Quiénes minuciosamente copian a un escritor —dice— lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey”. Borges convirtió a temas y autores en símbolos a los que acercar su propio rostro para dibujarse a sí mismo. Se metaforizó en sus proclamadas devociones por ciertos hombres-nombres de la

literatura universal. Figuras como Quevedo, Flaubert, Valéry, Whitman, se convierten en particulares facetas del eterno y universal espacio literario. Whitman: encarnación de una literatura genésica, canto vital, himno primario de un mundo descrito con voz bíblica que habla de fraternidad entre los hombres. Mallarmé: imagen de una exquisita alquimia literaria, búsqueda solitaria de una obra única, escritura del libro irrepitible en el que confluyen todos los actos, todas las experiencias, todos los instantes de una vida. Quevedo: arrolladora palabra que, incluso en los momentos más banales, apunta hacia la perfección. Swift: símbolo de una palabra mordaz, amarga, siempre desenmascaradora de una estupidez humana abrumadora y repetitiva; imagen también de un rostro: el de la destrucción final del artista en el interminable abismo del deterioro, físico y mental. Flaubert: artifice de una obra tallada en el fervor parsimonioso de muchos años. En toda esta galería borgiana, destaca, particular, la imagen de Paul Valéry: encarnación de una forma de vivir lo literario, de convertirse, él mismo, en literatura. La identificación de Borges con Valéry alude, además, al horror que siempre sintió el primero por los “énfasis” —teorías demasiado vociferadas o vociferantes, dogmas, fanatismos e ideas defendidas con exceso de grandilocuencia o de estupidez. La mesura, la lucidez, la inteligencia, apartaron a Borges de las vehemencias excesivas. Terror del énfasis mas no de la pasión. La pasión literaria lo acompañó durante toda la vida, y a ella supo servirle con delicado fervor. Como ha dicho Drieu La Rochelle, escritor que muy tempranamente lo admiró: sólo los idiotas tienen miedo de sus pasiones. Los genios no les temen: las convierten en símbolo trascendente, memoria compartida, encuentro con el otro, con los otros.

Dice Borges: “Has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema”... Vida y escritura: tanto Borges como Lezama fueron precoces literatos. Nacieron a la literatura y a la vida, casi a un mismo tiempo; hicieron, de sus vidas, literatura. Mito de Borges y mito de Lezama: escritura convertida en rostro de sus rostros: vida y palabra identificadas. La afirmación de Borges sobre Quevedo —“es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”— es aplicable a él mismo y a Lezama. Los epítetos “borgiano”, “lezamiano”, identifican complejas vastedades literarias que, directamente, iluminan dos rostros. Los rasgos de esos rostros evocan fe en el arte, convicción en la literatura como la más auténtica de las certezas, devoción por la inteligencia creadora. Borges y Lezama escribieron con sus vidas un texto interminable que creció hasta cubrirlos convirtiéndolos en una más de sus páginas; texto-rostro de sus rostros. En los dos, vida y literatura se unieron en temprano y definitivo abrazo. La pasión que guió sus vidas fue literaria; y los dos sirvieron a esa pasión, convirtiéndola en razón esencial de sus existencias: una sola y definitivamente única, faz del hombre y del poeta.

Apéndice



Razones de la escritura

El mundo y sus reglas nos afectan menos cuando escribimos. Al escribir llenamos el vacío de la realidad y nos apropiamos de otra realidad —nuestra— que hemos decidido escoger. La palabra permanece, y nosotros con ella; nos hace perdurables al abrir un espacio que nos pertenece más allá del efímero y temporal ahora. La escritura tiene la virtud de demostrar —y demostrarnos— que estamos vivos; que somos. Ella expresa nuestra existencia. Colectivamente, ella habla también la existencia de los pueblos que la escriben. “El tiempo es una máscara sin cara”, ha dicho Octavio Paz. Si el tiempo no tiene rostro la historia, en cambio, sí lo posee. La literatura dibuja, en el tiempo, los rasgos de ese rostro y los convierte en memoria, en arte. Obras y autores se transforman en la percepción de los años. Las jugarretas de éstos metamorfosean convicciones, designios, certezas, valores, gustos...

La escritura puede ser muchas cosas. En principio, es lo que cada escritor haga de ella. Puede ser una forma de impotencia: escribir en vez de hacer; refugio en un mundo de imágenes como forma de escapar a un universo inaceptable e inaceptado. Escritura a cambio de vida, palabra como sucedáneo de vida no vivida o vida invivible. Opción terrible. Mil veces escojo otra alternativa, la opuesta: literatura como compañera y autoafirmación, disciplina y conocimiento, espacio de pensamiento y forma de acción. Escritura del intelecto y escritura de la pasión. Escribir y hacer, escribir y vivir. Escribir es la acción del escritor; también su redención. Palabras e imágenes se convierten en exorcismos: de experiencias, de recuerdos, de voluntades; rescate de nosotros mismos a través de un acto que nos define frente al universo y frente al tiempo. La escritura cumple el atávico impulso de hacernos sentir libres y de comunicar a otros esa libertad. Vivacidad de la escritura: ella es multiplicación de experiencias, lucidez proyectada sobre el irrepetible significado del instante. Escribir es hallar respuestas, en la palabra, a partir de un universo convertido en enigma por descifrar, en experiencia siempre ilustradora.

Escritura: realidad paralela a la realidad real. La página en blanco se aseme-

ja al espacio universal: los dos sugieren la infinita posibilidad de las cosas por nombrar, por descubrir, por hacer. Espacio y escenario: la página convertida en un lugar otro; análogo a la vida. La escritura es representación de mis asombros que, a su vez, son parte del asombro universal que el tiempo trae hasta mí. La palabra literaria escribe imágenes que se hacen —o repiten— imágenes colectivas, memoria, mitos. El hombre comprende el mundo a través de representaciones. Tan importante como la realidad es la manera como la percibimos y como la representamos; las imágenes que la ilustran, terminan haciéndose, ellas mismas, realidad. Retórica de apariencias. Dibujo de máscaras. Voz. Espejo de voces.

La creación literaria es hechura de una voluntad y de una praxis, a la vez, individual y colectiva. La literatura posee dos dimensiones. Una, épica; escritura mitológica del principio de la historia, inicio de la memoria del tiempo; otra, solitaria e íntima; escritura como descubrimiento personal del escritor consigo mismo. Nuestro tiempo ha sacralizado la imagen del intimismo, convirtiendo la escena del poeta en el acto de escribir en uno de los últimos reductos del individualismo y de los cerrados espacios del hombre de nuestros días. Escritura, soledad y silencio. En el silencio, la mirada descubre la sabiduría. Voz del silencio, espacio de la soledad. Desde un microscópico centro, densas fuerzas apoyan al solitario. La ignorancia del bullicio expresa el sentido de una íntima vitalidad. Hastiado de aturdidoras estridencias, el solitario se refugia en una crisálida protectora. Silencio y armonía: espacio y tiempo de la soledad. La opción de la soledad no es, sin embargo, la del aislamiento. Aislamiento es desincorporación, desconocimiento, desconexión. La soledad es —o puede ser— creativa. El aislamiento es estéril. Desproporciona los lazos que nos relacionan con el exterior; deforma, en particulares espejismos, la correspondencia del yo con lo ajeno, con el otro. El aislamiento puede conducir hacia la sordera y la ceguera, al mutismo estéril: terrible crisálida de monótono acero que termina por clausurarnos dentro de nosotros mismos. Soledad de la escritura: voluntad de escribir solitariamente nuestro destino; voluntad de ser, a solas, nosotros mismos. Fuerza y grandeza de la soledad, fuerza y grandeza de la escritura. En soledad mi yo se expresa. Encuentro y autoencuentro: intimidad. Soledad como opción: escogencia de un entendimiento particular, de una forma de relacionarnos con el universo.

Sin embargo, desde ese rincón solitario, en la reunión entre el escritor y su inspiración, se produce, en extraordinaria metamorfosis que sólo propician el tiempo y ciertas imprevisibles circunstancias, la transformación del instante creador —único, irrepitable— en signo histórico: código común que muchos comparten o que llegarán a compartir. Mito entrelazado con la historia. Fusión

de las dos dimensiones de la escritura: de la inspiración solitaria al lenguaje que expresa el tiempo; el gesto individual del poeta transformado en léxico de la historia; poeta solitario, símbolo solidario, como alguna vez escribió Albert Camus identificando de cerca al hombre y al emblema histórico. Curiosa y paradójica maravilla de la escritura: voz de un instante transfigurada en expresión de épocas.

De esa escritura que es de uno y es de todos; de la palabra que hace de la reflexión individual, encuentro; de la voz de una retórica donde la inteligencia se une a la verdad, la belleza a la ilusión, la quimera a la idea; surge, en nuestro subcontinente latinoamericano, una escritura destinada a convertirse en espacio de inteligibilidad universal. Los signos que definen lo mejor de ella —ligereza, amplitud, libertad, fuerza poética, adanismo, herejía inteligente, lúcida irreverencia— coinciden con la elocuencia artística que propicia nuestra contemporaneidad: fragmentariedad, lucidez libre, espíritu crítico, amplitud. Nuestro universo no cesa de seducirnos y abrumarnos. Es imposible escapar al asombro que él suscita. Nuestro tiempo es época de herejías, de rapidez, de cambios. Una tras otra se derrumban las viejas ortodoxias. Se desvanece la fe en iglesias y en dogmas. Nuestro tiempo es, también, época de incertidumbres donde el hombre descubre respuestas en su soledad superviviente, en su inteligencia alerta, en su sensibilidad viva, en el vigor de su imaginación. Las respuestas nunca son concluyentes ni definitivas, sólo son búsqueda, puerta entreabierta. El ensayo es un género sin conclusiones (como el conocimiento mismo: también él es inconcluso). La forma abierta del ensayo, su espacio hecho de sumas, de fragmentos añadidos, se acerca estrechamente a la única actitud razonable que le queda al ser humano ante su asombro y su ignorancia: la expectativa, la indagación en la sorpresa, la defensa de la lucidez, la comunicación de su individualidad de hombre acorralado que se muestra y enmascara, que contempla y se contempla ante un tiempo imasible y escrutador.

De muchas formas, estos signos, parecieran evocar una larga experiencia que la literatura latinoamericana ha desarrollado: ser respuesta solitaria ante un mundo poblado de vacíos y de ausencias. Desde el moralismo, desde la memoria, desde la imaginación y desde la poesía que esa imaginación envuelve, han hablado muchos de los grandes escritores de nuestro subcontinente. Han hablado para mostrarse y mostrarnos, para poetizar nuestra historia y nuestra imagen, para idealizar nuestros esfuerzos pasados y venideros, para enmascarar nuestros fracasos, para reflejar e iluminar nuestros aciertos. Sobre esa experiencia ha ido dibujándose un rostro-máscara latinoamericano. Rostro-máscara que habla y hace escuchar su voz más allá de nuestro espacio continental. Voz que expresa muchas cosas: saberes, viejos hábitos de supervivencia. Voz

que busca reflejarse en el espejo de una historia inasible, hecha de reflejos y de sombras. La originalidad de esa voz —originalidad que habla también de la originalidad de nuestro pasado— quizá termine convirtiéndose en la más honda huella de nuestro latinoamericano diálogo con el universo y con el tiempo.

Sobre el autor



Rafael Fauquié es un ensayista y poeta venezolano (Caracas, 1954). Licenciado en letras por la Universidad Católica Andrés Bello (Ucab, 1977), postgrado en sociología de la literatura en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (1979) y doctor en ciencias sociales por la Universidad Central de Venezuela (UCV, 1984). Entre 1979 y 1985 dirigió los seminarios de literatura venezolana en la Universidad Católica Andrés Bello. Desde 1980 es profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar (USB), institución de la que es profesor titular y en donde ejerció entre 1989 y 1993 el cargo de director de Extensión Universitaria. Ha publicado *Espacio disperso* (Caracas, Academia Nacional de la Historia, col. El Libro Menor,

1983), *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo* (Caracas, Academia Nacional de la Historia, col. Estudios, Monografías, Ensayos, 1985), *De la sombra el verso* (poesía, Caracas, Epsilon Libros, 1985), *El silencio, el ruido, la memoria* (Caracas, Alfadil, col. Trópicos, 1991; Premio Conac de Ensayo “Mariano Picón Salas”, 1992), *La voz en el espejo* (Caracas, Alfadil, col. Trópicos, 1993), *La mirada, la palabra* (Caracas, Academia Nacional de la Historia, col. El Libro Menor, 1994), *Espiral de tiempo* (Caracas, Fundarte-Equinoccio, 1996), *Arrogante último esplendor* (Caracas, Equinoccio, 1998), *Puentes y voces* (Caracas, Sentido, 1999), *El azar de las lecturas* (Caracas, Galac, 2001) y *Testimonios, espejismos y desconciertos* (Caracas, Comala, 2007).

Lilia Luján. Ilustraciones

Artista multidisciplinar mexicana (México, D.F., 1965). Autodidacta, ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en diferentes países de América y Europa. Muestras de su obra pueden apreciarse en su página web, <http://www.lilialujan-arte.com>.



Portada

Fusiones

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 100 x 81 cm



Ortodoxia y herejía (p. 15)

Marasmo

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 100 x 100 cm



Voz y escritura (p. 27)

Extremos

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 60 x 73 cm



El anhelo utópico. Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes (p. 51)

Malabares

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 100 x 100 cm



El recurso del pasado. Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier (p. 59)

Extramuros

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 92 x 73 cm



La ética como escritura. Mario Vargas Llosa, Octavio Paz (p. 69)

Ensayos oníricos

Técnica mixta / yute. Medidas: 162 x 114 cm



Escribir la extrañeza. José Lezama Lima, Jorge Luis Borges (p. 83)

Omnipresencia

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 81 x 65 cm



**Apéndice
Razones de la escritura (p. 97)**

Metrópolis

Técnica mixta, lienzo. Medidas: 100 x 100 cm