

FICCIÓN DE FICCIONES

Eduardo Subirats

1

“Estoy seguro, recibirá el premio Nobel. Una pena, que pena... toda su existencia parece instalada en torno a esa meta... Es la suya una literatura escrita para literatos, especialmente escrita para miembros de un jurado. Y él es el candidato idóneo: abstracto, escolástico, metafísico, con la suficiente falta de originalidad como para buscarse caminos trillados, pero lo suficientemente original en su falta de originalidad como para convertirse en una variante nueva, incluso creativa, de algo ya conocido y reconocido. ¡Y un cocinero de cuatro estrellas! ¡Cocina para gourmets...!”

Comentario al margen escrito por Witold Gombrowicz en su diario de 1962. No sólo delata una figura nueva del escritor y del intelectual en nuestra cultura corporativamente administrada. Más importante es señalar sus constituyentes formales. Poner de manifiesto el predominio de la forma y el formalismo que acompaña fatalmente a esta figura decadente del escritor contemporáneo.

La originalidad en la falta de originalidad. Novedad de lo repetido. Escolástica. Escritura para jurados literarios. Una cocina escritural... Esta crítica de Gombrowicz cristalizaba una firme tradición intelectual europea que concebía la literatura como experiencia ejemplar, como reflexión del *Zeitgeist*, que concebía la literatura como esclarecimiento sobre la condición humana, sobre las continuas crisis de la civilización contemporánea, sobre la resistencia de la existencia ante una mala realidad: August Strindberg y James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil o Thomas Mann, Hermann Broch y Samuel Beckett... Sin embargo, Gombrowicz no se refería con estas palabras de su diario a la cultura literaria europea que dejaba a sus espaldas bajo la amenaza

de los fascismos y las guerras. Escribía desde otro punto de vista: el pequeño mundo hispanoamericano en cuyo medio se había exiliado.

“...Frío fuego de artificios, chispeante ingenio, inteligente hasta el extremo de la más elevada sutileza, piruetas de un pensamiento retórico, pensamiento muerto, incapaz de concebir una idea vital, un pensamiento que ni siquiera se interesa por el “verdadero” pensamiento, que es conscientemente ficticio, y que, además, se acolchona en sus arabescos, glosas y exégesis, un pensamiento ornamental. Pero, ¡que *métier*! ¡Literariamente inmaculado! ¡Qué maestro de cocina! ¿Y qué puede ser más embelesador para un escritor de pura sangre que un literato que no tiene sangre en las venas, un literato literario que nada ve, que no ve nada más allá de sus elucubraciones mentales?”¹

Literatura como simulacro y artificio, literatura reducida a juegos lingüísticos vaciados de toda experiencia, literatura de los signos, metáforas e intertextualidades fenomenológicamente vaciados de toda realidad, de todo conflicto, de todo drama realmente vivido. Repito: es definitivamente irrelevante el caso. Que Gombrowicz cuestione el esteticismo neobarroco José Luis Borges, y que Borges fuera elevado a una figura idolátrica de la máquina académica de decodificación estructuralista, y que no sea el caso de cualquier otro escritor argentino o latinoamericano o europeo o global, todo eso no tiene mayor importancia. Tampoco la tiene que Gombrowicz denuncie en las páginas silenciosas de su diario la fosilización comercial de “un *genre à la Kafka*”. Podría denunciarse por igual un subsiguiente “*genre à la Rulfo*,” o “*à la Arguedas*”, o cualquier otro brand mark realmaravilloso de nuestros mercados culturales y sus aduaneros académicos globales.

Lo relevante aquí es la definición negativa de este prototipo literario que entre tanto se ha hecho global: la crítica del escritor como productor de ficciones, la denuncia de una literatura de boutique, el rechazo del intelectual como productor transubjetivo de textos; y más importante todavía es el rechazo existencial del formalismo, de la escolástica y del academicismo que fatalmente ampara a este proceso espiritualmente regresivo. Relevante es el concepto del intelectual

¹ Witold Gombrowicz, *Tagebuch*, en: W.G., *Gesammelte Werke* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag), vol. 6-8, pp. 779 y s.

como cocinero y de su audiencia como una sociedad de gourmets. O de simples consumidores estupidizados por los infomerciales de las industrias culturales y los slogans de una teoría literaria que la máquina académica reproduce *ad nauseam* como dispositivo discursivo *prêt-à-porter*. También es relevante, si se me permite llevar las cosas a un consecuente extremo, que esta figura decadente del escritor profesional latinoamericano haya sido naturalizada por una irresponsable crítica literaria bajo la categoría de realismo mágico, y que esta categoría se haya convertido en la llave maestra para encerrar a todos los secretos literarios, a todas las diferencias sociales, étnicas, simbólicas o mitológicas, así como a la variedad y diversidad de experiencias físicas y metafísicas, religiosas y mágicas, psicológicas y eróticas de la literatura latinoamericana y, por extensión, global, en una única y simplísima fosa común semiótica que permite igualar y aplastar todas las tensiones que se despliegan en el arte del siglo 20, para disciplinarlos a continuación bajo la anodina supervisión política de los “cultural studies” y de las cadenas de producción de “creative writing”.

Pero Gombrowicz pone esta visión en escorzo no solo para resaltar expresionísticamente la degradación intelectual y la putrefacción moral de un “último artista” y de una “postliteratura”, por mencionar moneda corriente de la corriente crítica escolástica. Ciertamente: el escritor integralmente adaptado a los imperativos estéticos y académicos de la sociedad del consumo, el productor de arte como lánguido entertainer de estupidizadas masas mediáticas, el autor de *best sellers* y el *academic super star* han sido en las últimas décadas figuras protagónicas y hegemónicas en todos los ámbitos del espectáculo cultural. Eso ya lo sabíamos hace mucho tiempo. Con respecto a la literatura acorralada, acechada y aislada en los campos de concentración semiótica del latinoamericanismo hemisférico, la identidad estética y política de este neobarroco postmodernista con la teología contrarreformista del barroco colonial ibérico salta asimismo a la vista.

Sin embargo, me parece más interesante, y mucho más urgente incluso, poner de manifiesto la otra cara de este paisaje de cinismo y vulgaridad que nos rodea por todas partes. Ciertamente Gombrowicz fue un intelectual que se impuso por tarea destruir las últimas aparien-

Eduardo Subirats

cias de la agónica cultura europea. Su crítica es enteramente negativa. Pero a través de esta crítica de la forma y el formalismo en la que se había petrificado esa cultura bajo los poderes fácticos de la “postguerra” trazaba también un perfil preciso del artista o del intelectual que él deseaba ser y que realmente fue. Lo llamó “escritor de pura sangre”.

¿Cómo definir a este animal de raza?

2

Ferdydurke o *Pornografía*, sus cuentos y sus diarios ponen de manifiesto una constelación intelectual caracterizada por una serie de circunstancias históricas de marcada intensidad emocional e intelectual: dos guerras mundiales, las revoluciones comunistas que la coronaron a lo ancho de Europa central, el desmoronamiento de los valores de la cultura aristocrática, el ascenso del stalinismo, y de los fascismos y nacionalsocialismos, la implosión de la sociedad industrial, la cultura de masas, la movilización de las masas, la ocupación militar nazista y soviética, la sucesión de genocidios dentro y fuera de Europa, la devastación europea bajo los zone bombing anglonorteamericanos, la desaparición de Polonia, la división de Alemania y la final disolución de Europa... Todos estos dilemas se ponen de manifiesto de manera muy ostensible y rotunda en sus novelas. Más aún: Gombrowicz concibió sus novelas, sus cuentos, su teatro y sus diarios como el espacio vital de experimentación “situacionista” de la violencia que atravesó su experiencia personal y existencial en todos estos escenarios reales, y de la subsiguiente desintegración de los valores de la sociedad tradicional europea, ya fuera aristocrática, ya fuera campesina, ya fuera obrera. Para él escribir significaba describir el final de la nación, de la literatura y de la cultura; significaba relatar el final de la libertad y de la humanidad. Escritura como disolución expresionista de las formas. Escritura como disolución de la forma. De todas las formas, literarias, sexuales, metafísicas. Tenemos aquí un representante de la crisis de la modernidad, la antesala de este ridículo slogan de la postmodernidad que la máquina académica y las industrias culturales autoproclamadas

globales han bagatelizado en el equívoco signo de identidad de una era de destrucción y escarnio, y en el anuncio de la catástrofe mundial que sus eventos culturales y políticos del fin de siècle ocultaban tras sus omnipresentes y omnipotentes pantallas virtuales.

Pero tenemos aquí también una concepción limpia y radical de la literatura no como producción de signos, metonimias y metáforas, simulacros y artificios. Tenemos aquí una literatura comprendida como un modelo de reflexión crítica, como el medio de esclarecimiento de la realidad subjetiva e histórica. Una literatura concebida como confrontación de una realidad conflictiva, no como su neutralización fenomenológica en un universo ficticio de signos puros. Es esta una literatura comprendida como drama en el sentido griego de *dromenon*, es decir, de resistencia frente a la realidad, de transgresión y subversión de normas, roles y formas, y de acción subjetiva y transformadora.

Y todavía puede decirse algo más, aunque no sea mi propósito escribir aquí sobre Gombrowicz, quien al fin y al cabo fue un escritor europeo por antonomasia precisamente porque abandonó a Europa, a una agónica Europa, y detectó las fibras nerviosas más irritables que anunciaban su irreversible desaparición. Se puede decir algo más aunque lo que pretendo analizar en estas páginas sea más bien el concepto de literatura de un intelectual latinoamericano de características completamente diferente. Aunque quizás no tan diferentes: José María Arguedas.

3

En el juego de espejos que distingue la modernidad estética de Argentina, y de la élite letrada que giraba en torno a Victoria Ocampo en particular, Gombrowicz desempeñó el ostensible papel de un indeseado intruso. Quizás ni siquiera un intruso. La palabra adecuada tal vez sea *advenediza*. Ciertamente que este escritor era europeo en la totalidad de sus facetas personales y literarias. ¡Uno de los más profundos europeos del siglo veinte! Eso, por sí sólo, debía de abrirle paso en los foros intelectuales de América latina: el “continente vacío,” como por esos mismos años lo denominó el escritor mexicano Salvador Novo.

¡Sin lugar a dudas: un europeo! Pero Gombrowicz no era francés, ni tampoco inglés. Y eso ni siquiera era lo peor. Lo peor era que la Europa que encarnaba y descarnaba el novelista polaco se encontraba en las antípodas de la visión idealizada y trivial de la modernidad europea que la élite argentina de la revista *Sur* era capaz de regurgitar. No sólo su conciencia de la crisis europea tenía que sentirse en aquellos círculos “vanguardistas” como una provocación o incluso una bravata “anarquista” —como fielmente pone de manifiesto Gombrowicz en su diario. Con el transcurso del tiempo esta percepción provinciana pudo corregirse después de todo porque otros intelectuales europeos, esta vez franceses, alemanes e ingleses, de Albert Camus y Theodor W. Adorno, a Thomas Mann o Samuel Beckett, por citar nombres y talentos muy diversos, llegaron más pronto o más tarde a una similar conclusión negativa sobre el destino europeo.

Pero lo más imperdonable en el caso de Gombrowicz no era sólo esta visión adelantada de las cosas. Lo más intolerable era su peculiar mirada sobre las letras argentinas e hispanoamericanas que este amplio horizonte intelectual le permitía arrojar: una mirada que definitivamente era y sigue siendo inadmisibles para los aduaneros de las “modernidades periféricas” o “tardías”, de las modernidades “hemisféricas”, “subalternas” e “híbridas”, así también llamadas “modernidades del Sur”, a falta de un concepto.²

Para Gombrowicz, Argentina y, por extensión, América, o más específicamente, la América latina, significaba la juventud, la energía creativa, la inmadurez en un sentido afirmativo que comprende las posibilidades más coloridas de la espontaneidad y la fuerza, y de la originalidad y la radicalidad. América era un mundo nuevo porque era un mundo joven dotado de inmensas posibilidades de expresión artística que no tenían parangón en el continente europeo. América latina

² En *Memoria y exilio* (Madrid: Losada, 2003) he puesto de manifiesto con sobrada claridad, incluso para los oídos sordos de los hispanistas, las razones y sinrazones históricas constitutivas de la decadencia cultural hispánica a partir del siglo 16, y el subsiguiente trasplante de sus sombras y demonios al proceso colonial americano. Y he denunciado no menos incisivamente el patético paternalismo con el que el hispanismo anglosajón ha dado su definitiva autorización a estas modernidades adjetivadas: si más no, bajo su discreto paraguas los dramas literarios y los conflictos neocoloniales derivados de esa decadencia se disipan en las escolásticas nieblas de esas modernidades adjetivadas.

era “Ein Land der Zukunft”, una tierra de futuros, como Stefan Zweig subtituló a Brasil bajo una mirada en algunos aspectos comparable a la de Gombrowicz.

Esta visión del “Nuevo Mundo” no es necesariamente idéntica, dicho sea de paso, a las miradas del sujeto colonizador europeo. Gombrowicz no comparte en ningún momento la fascinación del “descubridor” europeo que llegó al llamado Nuevo Mundo con la fanática vocación de dar viejos nombres e imponer consabidas leyes sobre todas las cosas que hallaba a su paso por el deslumbrante continente, fueran naturales, humanas o divinas. Esta es precisamente su ventaja con respecto al latinoamericanismo que representaba Alejo Carpentier en aquellos mismos años, un nacionalismo realmaravilloso que confundía la creación literaria con la obsesión colonial de bautizar todas las cosas. Tampoco la defensa que Gombrowicz hace de la “ausencia de forma”, y que distinguiría a estas Américas como culturas jóvenes altamente creadoras, despierta en su obra latinoamericana aquella ilusión colonial de una naturaleza virgen, pura y carente historia que según Lezama Lima o García Márquez elevaba el eterno paraíso de los trópicos a matriz originaria de una identidad latinoamericana tan maravillosa como irreflexiva.

Gombrowicz no fue precisamente un escritor neo o postsurrealista. Criticaba a los literatos argentinos precisamente por ignorar sus propias realidades y desechar las posibilidades creadoras que éstas encerraban. Les reprochaba su incompreensión de la decadencia que recorría la Europa que ensoñaban provincianamente y les despreciaba por encerrarse en un mundo de simulacros, fantasmas y ficciones. El escritor que desembarcó en Buenos Aires de un transatlántico procedente de una Polonia desaparecida durante la travesía oceánica les echaba en cara a estos intelectuales rioplatenses sus duplicados de una Europa que sólo existía en su imaginación ficcionalista. “Esta élite argentina... recordaba más bien a una juventud acomodadiza cuyo orgullo consistía en aprender de los mayores a envejecer lo más rápidamente posible. ¡Ah! ¡No ser ya más jóvenes! ¡Ah! ¡Poseer una literatura madura! ¡Ah! ¡Igualarse a Francia e Inglaterra! ¡Hacerse adultos y hacerse adultos a toda prisa!” —escribía en 1955, para añadir a renglón

seguido: “Lo que me disgustaba era su incapacidad de encontrar una posición propia frente a la cultura que estuviese acorde con su realidad y con la realidad de Argentina. Aunque algunos de ellos eran maduros desde un punto de vista personal, vivían en un país en el que la madurez era más débil que la inmadurez, y aquí, en Argentina, el arte, la religión, la filosofía no eran lo mismo que en Europa. En lugar de trasplantarlos sin cambio alguno al propio suelo para refunfunar luego sobre el raquíctico arbolito resultante, ¿no hubiera sido mejor cultivar algo que se adaptase mejor a su propia tierra? De ahí que esta adaptabilidad del arte argentino, su corrección, su mueca de alumno ejemplar, su lindo cuarto de niños no significaran para mí sino la prueba de la impotencia frente al propio destino”.³

4

Las palabras de Gombrowicz son lo suficientemente elocuentes. Primero: literatura como arte de cocina. Esta concepción se anticipa a la plena integración profesionalizada de la producción literaria a las exigencias de un libre mercado cultural íntegramente tutelado por una irreflexiva máquina académica. Sus invectivas contra la literatura de cocineros para lectores de consumo recuerdan también, dicho sea de paso, a las críticas del letrado hispanoamericano y de la ficción letrada de la modernidad que expuso Ángel Rama. Lo que Gombrowicz puso en cuestión es, al fin y al cabo, la constitución de una élite escritural argentina o latinoamericana en nombre de los fantasmas, simulacros y signos de una modernidad europea que su encendida imaginación subalterna transformaba en anémico canon escolástico. Lo que pone en cuestión es la instauración de lo moderno por los protagonistas de la ciudad letrada latinoamericana como una ficción de ficciones.

Segundo: dar la espalda a la realidad, ignorar la propia realidad histórica, eliminar la realidad del carácter, de la psicología, de la existencia, escapar a la realidad social, abstraer toda realidad histórica, ignorar la naturaleza, las necesidades humanas, los conflictos sociales

³ Witold Gombrowicz, *Tagebuch*, op.cit, pp. 226 y s.

en una era de decadencia y guerras: este era el verdadero programa ficcionalista de esa élite literaria. Prospecto letrado, retórico y barroco, más tarde reciclado como doctrina deconstruccionista no de transformar literariamente la realidad social, histórica o simbólica, sino de desguzar la obra literaria en signos y sintaxis, en textualidades y estructuras, y en representaciones, alucinaciones, fantasmas y alegorías. Bioy Casares y Borges y Xul Solar como paradigmas de una literatura abiertamente textual y de un arte letrado y letrista, literatura como mascarada y artificio, pintura como simulacro y reflejos espectrales.

Tercero y conclusión final: la ausencia de originalidad, los arbolitos raquíuticos, las modernidades clonadas, la ideas fuera de lugar y, por toda conclusión, aquella “impotencia frente al propio destino”, ese destino histórico sutil o no tan sutilmente estilizado como inapelable e implacable necesidad en las academias e industrias culturales lo mismo que en los escenarios políticos de modernidades gaseosas, guerras virtuales, burbujas financieras, eventos semióticos, ciudades inmatriciales y sermones postmodernistas. Esas son las marcas de la debilidad artística y la decadencia literaria, y de la disminución y el vacío intelectuales que la máquina académica ha idealizado y elevado *urbi et orbi* a la virtud moral por excelencia de la cocina escritural corporativamente sancionada de secuencias narrativas y redes intertextuales, y sus funcionarios-creadores transubjetivos. En fin, el “creative writing”.

No se requieren mayores comentarios.

5

Pero queda un comentario por hacer. Es una entrada en el diario de José María Arguedas, fechada el mes de mayo de 1968. Pero que reincide sobre los mismos lugares y motivos que recorre la mirada de Gombrowicz: la lucha por la forma, una literatura radical, y lo que también llama “escritor de pura sangre.”

Sólo que Arguedas contempla el mismo paisaje latinoamericano que vilipendia Gombrowicz desde la otra orilla. Para ser más exactos: lo contempla desde la orilla opuesta. Arguedas no era un intelectual

escapado del incendio europeo. Era todo lo contrario. Un escritor peruano. Mucho peor todavía. Arguedas escribe unívoca e inconfundiblemente: “Soy en este sentido un escritor provincial...”.

Aquí tenemos a un escritor que no se despega de una realidad americana, andina, peruana. Tenemos aquí al autor de una mirada “local”, como tantos enemigos de su obra se han deseado. Hasta podemos emplear un adjetivo más infamante todavía: estamos frente a un “indigenista”. Novelista quechua hablante. Escritor bárbaro que maltraduce su propia y perfecta habla quechua a una imperfecta escritura castellana.

Pero Arguedas es un escritor provincial y local que ha planteado y resuelto con un rigor incomparable el “peligro del regionalismo” y “el problema de la universalidad”, por citar sus propias palabras. Escritor nacional peruano que ha escapado a los dilemas de un universalismo subalterno, de la globalidad unilateralmente definida por los mercados culturales y las burocracias académicas transnacionales, y que ha sabido librarse también de los regionalismos exóticos mágicorealistas que las culturas metropolitanas han cultivado ávidamente desde el colonialismo misionero hasta la globalización literaria industrial.

Ciertamente es Arguedas un escritor “provincial”. No un escritor provinciano. Describe una mirada que nunca parece sumergirse lo bastante en la realidad andina, en un sentido mitológico y mimético de esta realidad, y en un sentido musical, y por tanto espiritual, de esta realidad provincial y local e indígena. Más aun: Arguedas es el artista que transforma la escritura castellana en un arte musical capaz de unir la tierra con el cielo y de transformar el drama humano “indígena” en una revelación cósmica de valor universal. Es el escritor que sumerge una realidad regional profunda y en perpetuo conflicto étnico y social, y político y religioso en los ríos profundos de una experiencia poética que es cósmica y metafísica y universal en el más radical de los sentidos.⁴

Esta profundidad filosófica es la que otorga a su obra literaria un carácter distintivo. Definitivamente, no se trata de ficción. Su principio estético tampoco es la construcción de una “arquitectura estructural-

⁴ José María Arguedas, *Un mundo de monstruos y de fuego* (Abelardo Oquendo, compilador) (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), pp. 195 y ss.

mente acertada” como también se ha mascullado malhumoradamente a propósito de su obra. El orden de objetivos que Arguedas define en su poética no es literal, no es textual, no es semiótico ni alegórico, ni tampoco es letrado. No es una organización narrativa, ni una construcción arquitectónica, ni mucho menos la producción ficcional a una escala industrial y global. Su poética pertenece a otro reino.

“Yo no soy escritor profesional... — afirma Arguedas sin disimulos —. João (Guimarães Rosa) y don Juan Rulfo... escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio... ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina... Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres... Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apera, con apero no tan libremente elegido, sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio. Quizás mayor mérito tengan ustedes, pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes (1983: 25).

Escritor provincial. Escritor inmerso en un destino personal y social profundo, ineludible, trágico. Escritor por necesidad. Escritor de raza. Pero todavía puede decirse algo más sobre la crítica arguediana de la reducción letrada de la literatura a cocina semiótica.

Entre otras cosas debe recordarse que la obra de Arguedas nace de hecho en una cocina. Es una literatura aderezada y guisada entre cocineras y fogones. Sólo que es una prosa y una poesía de horno muy especial. Admito de buen grado que no estamos frente a un escritor ni una cocina de cinco, ni de cuatro estrellas. ¡Esto no es el Hilton! ¡No es una gastronomía para gourmets! Es una cocina para estómagos fuertes.

Arguedas la describe con las siguientes palabras: “...mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo, tenía mucha servidumbre indí-

gena... y como me tenía tanto menosprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí...”.

La cocina de Arguedas no es una empresa de textualidades y ficciones. No es el consorcio industrial de una producción literaria obediente a códigos lingüísticos y formales académicamente tutelados y comercialmente administrados. Es una entidad realmente diferente. A juzgar por su descripción arguediana esta cocina de las mujeres indias parece tan misteriosa como la caverna en la que Pitágoras encerraba a sus seguidores como parte del proceso iniciático de reconocimiento místico y metafísico de la armonía y la infinitud del ser. La imagino como un gran vientre materno en lo hondo de la tierra o como una caverna de la Pachamama...

En esta cocina “sólo se hablaba quechua”, añade Arguedas. Y en esta cocina quechua se contaban “cantos, cuentos y adivinanzas”. No puede olvidarse que a través de estos cantos y cuentos Arguedas engasta la lengua quechua en su obra castellana como una lengua sagrada. Tampoco puede pasarse por alto que la asociación del canto, el cuento y la adivinanza elevan a esta cocina literaria de las mujeres indias a un rito de iniciación mística.

De esta cocina “quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar...”, añade a continuación este escritor a propósito de su lengua “materna” quechua. Lo que aprendió en esta cocina fue “...el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y que tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que tenían a quienes, casi inconscientemente, y como una especie de mandato Supremo, les hacían padecer (1983: 195)”.

Cantos y cuentos, y el misterio del amor cósmico y la resistencia al racismo inherente al logos colonial y postcolonial: esos son las tres o cuatro proposiciones complementarias que rigen la poética de José María Arguedas. Pero esos son también precisamente o en primer lugar los tres principios elementales que definen el proyecto hermenéutico de la obra fundacional de la literatura hispanoamericana, latinoamericana y americana *tout court*: los *Comentarios reales* del

Inca Garcilaso. En esta obra inaugural del humanismo panamericano se relatan también los cantos, cuentos y adivinanzas de la memoria andina. Esos “comentarios” eran las memorias y mitologías que el humanista andino escuchaba a su “madre y a sus hermanos y tíos...”. y que “en mis niñeces me contaban sus historias como se cuentan las fábulas a los niños...”. Y Garcilaso, lo mismo que Arguedas, feminiza esta memoria arcaica (la memoria que, en sus propias palabras “mamé en la leche”) poniéndola, por consiguiente, en las inmediaciones de aquel culto de la Gran madre que el humanismo renacentista europeo recuperó a través de las musas. En segundo lugar, las “fábulas históricas” ligadas a este principio maternal de la memoria mamada en la leche ancestral nos transportan a un cosmos y una naturaleza animados por el principio de un amor arcaico o mítico, ese mismo “amor sin límites... a las montañas, a los ríos, a las aves...” que nos describe Arguedas. Por último, Garcilaso, y en este sentido coincide también profundamente con Arguedas, incorpora esta memoria femenina de un cosmos amoroso dentro de un proyecto de recuperación hermenéutica y resistencia espiritual de una cultura “antes destruida que conocida” a lo largo del proceso colonial (de la Vega, 1976: 36-45).

Estamos, por consiguiente, en una cocina especial. Cocina de indias quechuas. La cocina maternal de un “amor sin límites” que nos está permitido relacionar con aquel Eros cósmico y metafísico que distingue, por poner un ejemplo, el sistema de la naturaleza de Lucrecio o de Leone Ebreo. Y estamos en un antro ancestral de mujeres que cuentan cantos, cantan cuentos y descifran adivinanzas o augurios. Y nos encontramos frente a un escritor por necesidad y junto a un escritor de profundidad generado en una cocina de raíces maternas y míticas. Pero esto solamente responde a una cuestión. Sólo responde a la pregunta relativa a las fuentes de la creación literaria, no al origen de la literatura como creación. No define por sí sólo la poética arguediana como expresión vital y proyecto artístico, y no explica todavía su intención intelectual y espiritual. Una intención que comparte, además, con otros escritores latinoamericanos a los que en parte menciona expresa y enfáticamente: Huidobro, Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Asturias...

Poeta de profundidad y escritor por necesidad. Pero el problema fundamental de esta poética de la profundidad mítica del ser es la forma, es la comprensión mítica y mimética de la realidad, y es su cristalización en un estilo y en una forma, o más bien, es la cristalización de un sentido específico y radical de este concepto de forma.

Pero, ¿qué significa forma?

6

Pocos conceptos poseen una importancia tan central en el pensamiento moderno, y pocos muestran tantas facetas y tan difíciles de definir. Sus significados se confunden, en un extremo, con los del mismo concepto de cultura en su acepción etimológica latina y también moderna. La forma tiene que ver con el proceso de cuidado y cultivo de la naturaleza y los medios de supervivencia humana, y con el culto y cultivo espiritual del alma humana. La forma comprende también las categorías, los medios y los procesos, la configuración simbólica de la realidad, ya sean el lenguaje y el arte, ya sean también los instrumentos técnicos de producción y el conocimiento intelectual de las cosas. Por eso no existe forma en cuanto a tal, sino procesos formativos de las culturas que, en la visión de las filosofías humanistas europeas y de las mitologías antiguas, tenían al humano por medida.

En un sentido específicamente occidental y moderno la actividad creadora del espíritu humano como *homo faber* subyacente a este proceso formativo identificado con la formación cultural (*Bildung*) se define de manera más restringida como conocimiento objetivo y científico de la realidad, y como el conjunto de modelos epistemológicos y sistemas de organización que contribuyen a la dominación instrumental de la naturaleza y el control social. En la filosofía de Kant el concepto de forma funge como sistema organizador del conocimiento objetivo en un sentido instrumental. En la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, este mismo concepto epistemológico y productivo de forma se expande hacia la realidad social del trabajo alienado, de la acumulación capitalista y del estado absoluto. Para el arte y la arquitectura del siglo veinte la forma comprende todos los procesos de di-

seño y planificación industriales del tiempo y el espacio. Sin embargo, en el pensamiento literario de Arguedas la forma significa otra cosa.

El interés del concepto de forma que Arguedas pone de manifiesto en su poética reside, si así se quiere, en su carácter rigurosamente lingüístico. El escritor peruano creció como un niño indio. Su lengua materna de hijo huérfano de madre fue el quechua. En sus relatos biográficos subraya que no aprendió sino tarde y mal el castellano. Arguedas especifica, además, que el problema de la forma literaria consistió para él en crear “un lenguaje castellano especial.” Esta creación o recreación de la lengua de Castilla tiene el carácter estricto de una traducción. Pero Arguedas define esta traducción del quechua a una lengua castellana peculiar como una “lucha por la forma”. Debe subrayarse, con vistas a los usos y abusos nebrijianos o gramatológicos de la lingüística colonial castellana y sus herederos contemporáneos, que el significado de esta lucha formal trasciende enteramente los límites de la traducción de un habla quechua a la escritura del castellano encerrada en el impreciso campo de una “hibridación” lingüística o de un proceso acumulativo del capital lexicográfico de “real propiedad académica” con una variedad multicolor de exotismos, regionalismos e indigenismos.

La “lucha por la forma” es, por el contrario, lo que distingue la creación literaria de Arguedas como una literatura de creación en un sentido radical, esto es, mitológico, cosmológico y esclarecedor de la palabra.⁵ Arguedas subraya en este sentido un detalle que no debería pasarse por alto. El objetivo de esta lucha formal consiste, de acuerdo con sus propias palabras, en “no perder el alma” y en “guardar la esencia”. Su finalidad es “comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu”. Insisto en que ello pone de manifiesto una acción formadora que escapa a los límites de aquella definición trascendental

⁵ Utilizo aquí el concepto de esclarecimiento en el sentido filosófico de “Aufklärung,” (Averroes, Lessing, Bertold Brecht...), en el sentido religioso de iluminación (Ibn Arabi) y en el sentido de un concepto de ciencia intrínsecamente ligado a un proceso de emancipación del género humano del trabajo alienado (Karl Marx), de una tecnología destructiva y de un concepto industrial de cultura como sistema corporativamente administrado de control y estupidización masivos (Horkheimer, Adorno, Debord). Un significado claramente distinto del concepto de “Ilustración” bagatelizado por un predominante hispanismo no esclarecido ni filosófica, ni religiosa, ni sociológicamente.

de forma canónicamente representada por las epistemologías científicas modernas de Kant a Husserl: la forma como dominación categorial o escritural del ser. Por eso el escritor peruano plantea de inmediato y, por así decirlo, como condición general de su “lucha por la forma”, el rechazo de “la forma en su acepción superficial y corriente.” Por eso también plantea la pregunta por la forma poética “como problema del espíritu, de la cultura”. Este concepto estético y espiritual de la forma que plantea Arguedas es inseparable del universo cultural quechua (1983: 213).

El hibridismo y sus sinónimos —transculturación, mestizaje o sincretismo— han constituido uno de los motivos más generosamente prodigados por el hispanismo anglosajón de las últimas décadas. Bajo su bandera semiótica se ha pretendido homologar y empaquetar las expresiones culturales “hemisféricas” de América latina sin más razones ni evidencias que las diferencias de género e identidad escrituradas por la industria cultural y la máquina académica global. Y la poética de Arguedas cae programática y explícitamente en esta taxonomía. No pretendo decir con ello que estas categorías de sincretismo e hibridación, o de transculturación y mestizaje sean reductivas, unilaterales o tendenciosas en sí mismas. Son otra cosa. Son inespecíficas, indeterminadas y aleatorias. Cualquier proceso formativo, ya se trate de una obra de arte o de la construcción de una forma colectiva de vida, parte necesariamente de la interacción de elementos simbólicos, creencias, instituciones y objetos procedentes de diferentes lenguas, mitologías, religiones, conocimientos y culturas. Toda creación de formas entraña necesariamente una dosis de hibridismo y transculturación. Pero hibridismo y transculturación no definen por sí mismos los procesos creadores de las culturas, las lenguas, las obras de arte y los pueblos. Eventualmente distinguen sus expresiones y sus objetos como resultados de determinadas transacciones materiales o lingüísticas, y de los poderes generalmente desiguales que rigen estos intercambios. Pero no ponen de manifiesto su génesis, ni su sentido, ni su finalidad, ni su función. Ni tampoco revelan los fenómenos de desplazamiento o deformación, de manipulación y represión, o de resistencia y liberación que entrañan los muy diversos hibridismos y mestizajes religiosos o

genéticos, semióticos u ontológicos que atraviesa el proceso civilizatorio y el proceso colonial. En esta misma medida la capacidad heurística de estas categorías es inespecífica y restringida en lo que se refiere a la configuración formal de lenguas, literaturas y culturas.

Arguedas plantea de todos modos otra cosa. Su objetivo no es hibridizar, ni tampoco trata de transculturar o sincretizar el quechua y lo castellano. De lo que se trata, según sus propias palabras, es de “guardar la esencia”, de “comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu”. Su finalidad no es una transacción icónica o lingüística, ni un intercambio general de signos, sino de un acto de formación y transformación de la lengua. Y no se trata de una transformación gramatical o lexicográfica, sino mitológica y metafísica. Se trata de la literatura como el medio de una creación en un sentido mitológico y metafísico.

7

Literatura como cocina semiótica. Los discursos y las gramáticas de modernidades y postmodernidades escolásticamente predefinidas y comercialmente empaquetadas como ficciones de ficciones. Dar la espalda a la realidad. Ignorar la propia realidad. Abstractar la realidad de la naturaleza. Evaporar la realidad histórica. Volatilizar la realidad social. Neutralizar sus conflictos. Reducirlos a trazas y trazos. Transubstanciar lo real en alegorías y alucinaciones. Estas son hoy las consignas de la industria cultural bendecidas por la máquina académica. Programa letrado, gramatológico y ficcionalista ligado a una renuncia a la forma, al culto nihilista del vacío. Celebración de la pasividad atáxica, de la no forma; celebración de la no-acción, no-transformación escolásticamente sublimada en el éxtasis posthistórico de postliteraturas y postsujetos. Estrategias de liquidación de la experiencia humana y reducción de la obra literaria a textualidades semióticamente homologadas. Conclusión final: la ausencia de originalidad, los árboles raquíuticos, los discursos electrónicamente clonados y ecdémicamente vigilados. Sumaria censura de la literatura como “comunicación de nuestro espíritu” y de la literatura como conservación de la “esencia”.

Todo eso que cuestionaban Gombrowicz o Arguedas, es decir, la literatura y la obra de arte en general como transacción icónica o lingüística, y como un intercambio general y abstracto de signos, textualidades, alegorías y fantasmas constituye hoy la moneda corriente de cambio de la literatura concebida como ficción comercial. Esas son las marcas de la debilidad artística y la decadencia literaria, y de la anemia y el vacío intelectuales que distinguen nuestro mundo post-postmoderno en nuestras ferias de libros, eventos culturales corporativamente tutelados y concentraciones profesionales de producción literaria masiva.

En relación a estas marcas del desencanto y la decadencia de nuestro mundo Gombrowicz y Arguedas, y los escritores clásicos de la literatura latinoamericana del siglo veinte, de Rulfo y Roa Bastos a Guimarães Rosa, plantean, entre muchas otras cosas, tres conceptos estéticos, tres perspectivas intelectuales, tres visiones alternativas: una literatura poderosamente interiorizada, una literatura que en algunos casos, como en el de *Yo, el Supremo* de Roa Bastos o en las novelas Claris Lispector adquiere la profundidad de una verdadera introspección. A lo largo de esta introspección se construye una forma en el sentido más radical de esta palabra: forma en el sentido de la autoconciencia analítica que construye Lispector, o de la conciencia mítica y mística que describe Arguedas, por señalar universos lingüísticos que la escolástica estructuralista ha encerrado en territorios separados.

El segundo motivo es el de la radicalidad que distinguen a estas literaturas. Esta radicalidad no entraña en modo alguna un extremismo político o un fundamentalismo semiótico. Más bien define una busca de las raíces, de una realidad elemental y originaria. Y la correspondiente originalidad de estas obras literarias tampoco se reduce a los signos de identidad del narcisismo fetichista que promocionan el mercado cultural y la máquina académica, sino todo lo contrario: quiere decir la cercanía estética y metafísica con respecto a estas realidades psicológicas, sociales o espirituales elementales y originarias. Y no es ocioso subrayar una vez más aquí que esta reflexión artística y literaria sobre los orígenes y sobre el trasfondo mítico de las palabras y las historias, y sobre el fundamento religioso y cosmológico de las culturas

históricas de América, y que esta “comunicación de nuestro espíritu” y restauración de nuestra “esencia”, por citar una vez más las palabras de Arguedas, no entraña en modo alguno un fundamentalismo esencialista o mitológico, sino a un proceso hermenéutico y esclarecedor de reconstrucción de la memoria, y de resistencia a la reducción letrada, ficcionalista o semiótica de estas historias, mitos y memorias a signos y alegorías, a textualidades y fantasmas.

En este sentido puede añadirse un último comentario didáctico. Lo que distingue a Guimarães Rosa o a Arguedas del uso que, por poner un ejemplo, hace Borges de las filosofías medievales europeas y orientales es que aquellos reconstruyen una memoria mitológica y una cosmovisión metafísica a partir del trabajo poético del lenguaje hablado, y a partir de las memorias culturales y formas de vida ligadas a estas tradiciones orales de los pueblos y las culturas originales de América. Borges es un inventor de ficciones; transforma mitos y metafísicas en juegos lingüísticos; los ficcionaliza; los reduce a textualidades puras. Guimarães Rosa y Arguedas o Rulfo se sumergen por el contrario en la realidad profunda de una *arché* mitológica; penetran el lugar mitológico del origen de la palabra en un sentido lingüístico, religioso y metafísico. Y en un sentido reflexivo y esclarecedor que permite desentrañar al mismo tiempo los misterios del ser y los dramas y conflictos humanos de una edad de mentiras, destrucción y esperanza.

Por poner un caso en claro. Guimarães Rosa es el explorador de la delicada e intensa espiritualidad que habita en las culturas campesinas del sertão brasileiro. Una espiritualidad atravesada por un misticismo que posee elementos que recuerdan en alguna medida los sistemas orientales de los vedas o del sufismo, por un sentimiento sagrado de los seres de la naturaleza inherente al chamanismo, y por la religiosidad mágica de las religiones africanas, todo ello arropado bajo una variedad de supersticiones católicas. Y atravesado por una lucha por la supervivencia que la poética rosiana transmite mediante su poderosa construcción épica. Roa Bastos se sumerge en las fisuras y los desplazamientos de las memorias históricas latinoamericanas. Mario de Andrade o José María Arguedas penetran en las memorias mitológicas de las culturas antiguas de América. Aquí no estamos en un escenario

de ficciones. Nos encontramos en el corazón emocional, erótico, vital y espiritual de las culturas latinoamericanas. Estamos en el centro de un proceso creador de formas, símbolos y mitos. Nos hallamos en el medio de una reflexión esclarecedora sobre memorias destruidas y palabras falsas. En estas obras literarias se construye un vínculo lingüístico y ontológico de solidaridad humana y natural y una resistencia transformadora y emancipadora.

Pero es preciso subrayar un tercer aspecto de la concepción de la literatura que abrazan los autores y las obras que cito en estas páginas. Un tercer aspecto que ya señalaba a propósito de Gombrowicz: la forma que surge de la destrucción de la forma.

Si en algo coinciden autores tan diversos como Arguedas, Guimarães Rosa, García Márquez, Asturias y Roa Bastos es en sus reiterados paisajes de destrucción, sus paisajes de corrupción política y violencia criminal, sus escenarios de desesperación humana. *Hijo de hombre* relata una desesperación tan inexpresablemente dolorosa como los más angustiantes relatos de Auschwitz y Buchenwald. *Cien años de soledad* elude en su alegorización neobarroca reales genocidios contemporáneos de historia, fecha y autores conocidos. En *Yo el Supremo* estos *waste lands* cristalizan poéticamente como un desconcierto esquizofrénico de escrituras, percepciones de la realidad, perspectivas sociales y políticas, y sensibilidades e idiosincrasias discordantes y conflictivas. Es a partir de estas asimetrías y desconciertos que nace la búsqueda de orígenes y raíces, así como la construcción de la forma en un sentido lingüístico y político y filosófico.

Y eso nos lleva a un siguiente episodio, a un cuarto capítulo: la condición huérfana de la conciencia moderna. La orfandad en un sentido literal y metafísico es el punto de partida común de estas poéticas latinoamericanas. En muchos casos se trata de una orfandad literal: Riobaldo de Guimarães Rosa, el Ernesto de *Los ríos profundos*, Juan Preciado en Pedro Páramo... son huérfanos en un sentido explícito y enfático. Pero Arguedas define esta orfandad en el sentido quechua de la palabra *huak'cho*: una orfandad radical, una orfandad que abraza a la existencia humana entera y que define la condición de una existencia simbólicamente desahuciada en un mundo desolado. Esta

orfandad significa la pérdida de las raíces en el fundamento mitológico, cosmológico, histórico y psicológico de la existencia. Entraña la alienación y la carencia de ser en un sentido al mismo tiempo material y espiritual. Orfandad bajo esta dimensión sustancial de la palabra *huak'cho*, palabra que quiere decir ausencia de morada tanto en el sentido físico de un lugar donde abrigarse, cuanto en el sentido de la morada espiritual que nos ofrece un cosmos divino y una naturaleza sagrada, y una memoria comunitariamente compartida y una existencia individual y social autónomas.

También esta condición desahuciada de realidad y de mundo se encuentra en el centro de la preocupación por la forma. En último análisis esta forma es el medio de proyectar sobre el mundo nuestra condición de orfandad, nuestra condición de exiliados y nuestra ausencia de morada. Su finalidad es la de resistencia al vacío existencial e histórico inherente a esta orfandad universal. Forma como resistencia a la nada. Resistencia al no ser. En palabras de Arguedas: forma como voluntad de “seguir siendo”.

Eduardo Subirats

Actualmente es profesor en New York University. Ha enseñado en las universidades de Sao Paulo, Madrid, Caracas, México y Princeton. Es autor de *Da vanguardia ao pós-moderno* (São Paulo, 1984); *Los malos días pasarán* (Caracas, 1992); *Linterna Mágica* (Madrid, 1997), *A cultura como espetáculo* (São Paulo, 1989; México, 2001), *A penúltima visão do Paraíso* (São Paulo, 2001; México 2004), y *Memoria y exilio* (Madrid 2003); *La existencia sitiada* (México, 2006) y *Filosofía y tiempo final* (Madrid 2010). La Universidad del Valle publicará próximamente la tercera edición aumentada de su obra más importante: *El continente vacío* (México, 1994).

Recibido: junio 10 de 2010

Aprobado: agosto 9 de 2010

