

ma todo esto, forman un escritor. No es escritor quien no haya sido leído. Sólo lo publicado es parte del mundo de las letras.

Botero se enreda en el hecho de haber creado un sistema literario; o de haberlo rescatado, da igual. Se limita. Su posibilidad de expresar se ve frenada por conservar algo —un molde— que ni siquiera es un método de trabajo, sino que se impone a sí mismo como único medio para expresar sus ideas.

Montaigne no se sentó a escribir pensando cómo inventaba el ensayo en la literatura, ni Cervantes, como lo cita Botero, pensó en inventar la novela moderna. Estaban en el oficio por el placer del oficio.

Un premio literario no necesariamente consagra a su ganador como un buen escritor. El problema de los géneros es un problema para profesores. Los académicos y los críticos son quienes, decenios o siglos más tarde, clasificando el conjunto de obras y autores, inventan los géneros literarios.

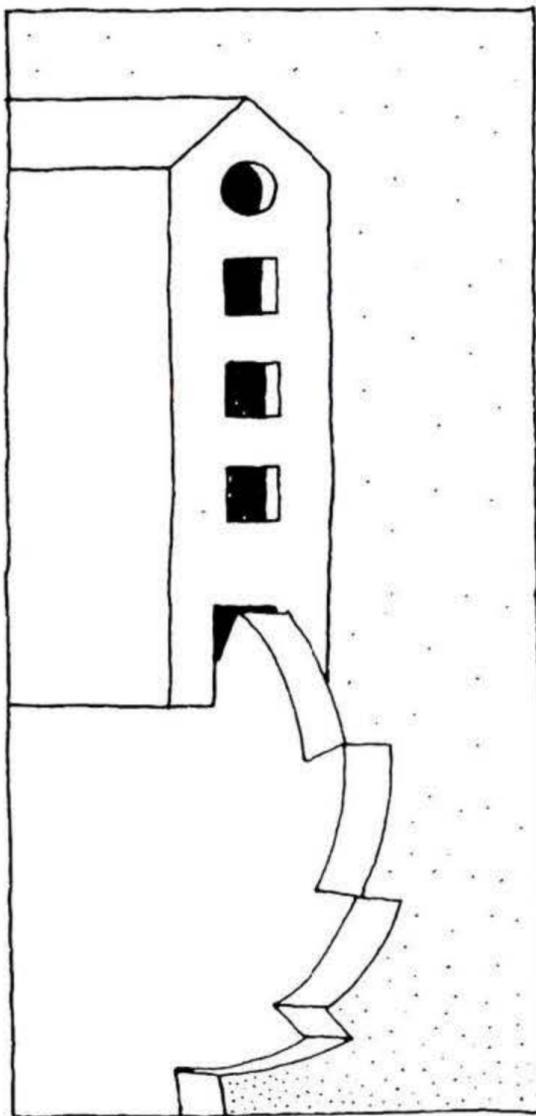
La literatura es una tortura para quien se dedica a ella. Un autor es esclavo de sus intentos. Los fantasmas de su vida van impresos en el papel encuadernado. Impresos, no lo abandonan jamás y están fijos hasta el final. Aunque para algunos es "fácil" escribir, me refiero en términos de tortura al oficio de las letras: al escritor sus obsesiones lo llevan a la soledad, a la neurosis, al destino íntimo del oficio más solo de la tierra. La farándula no provoca hechos imprescindibles en la historia del arte.

Las anécdotas, más sangrientas que otra cosa, de este libro no pasan de ser un ejercicio de taller. Dejan ver una disciplina de trabajo como tarea de un estudiante aplicado, con la necesidad imperiosa —y superflua para el lector— de hacer notar todos sus conocimientos y sus habilidades como traductor: "la traducción del original es mía".

Umberto Eco, en su libro *Apostillas a El nombre de la rosa*, dice: "El autor no debe interpretar. Pero puede contar por qué y cómo ha escrito. Los llamados escritos de poética no siempre sirven para entender la obra que los ha inspirado". Aunque Botero explica en su epílogo que no se trata de un texto complementario a sus "epífanos" y que

no pretende explicar nada sobre su libro, acaba haciéndolo. "Nuestra investigación" —como la llama— termina como una explicación grandilocuente y reiterativa. La literatura causa bien como causa mal. Alguien con la disciplina de Juan Carlos Botero, con el destino que le espera, debe estar atento a qué publica.

JUAN SIERRA



Ejercicios de posmodernidad

Caravana

Boris Salazar

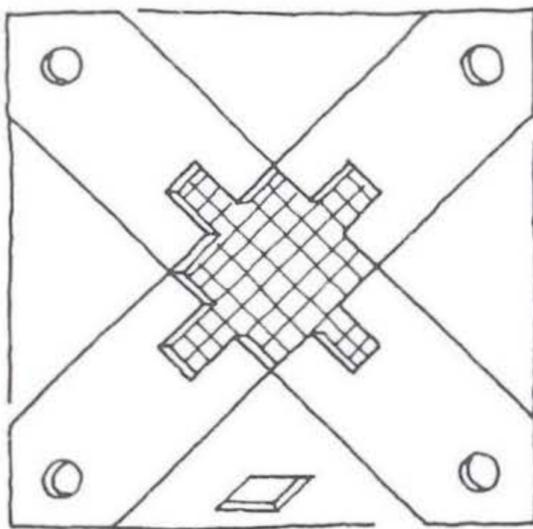
Centro Editorial Universidad del Valle, Cali, 1992, 111 págs.

El mejor relato de *Caravana* se titula *Los lunes contábamos historias*. Es la declaración de inocencia que una inmigrante ilegal en Nueva York dirige

a su abogado. La muchacha refiere algunos detalles de su vida simple en cuartos de alquiler y de su no menos simple trabajo en una sombría fábrica de confecciones. Esa simpleza, ese tedio, alienta la imaginación de las obreras que, los lunes, a la hora del almuerzo, se reúnen para contar sus maravillosas aventuras de fin de semana: los galanes que seducen, las discotecas que visitan y las hazañas sexuales que protagonizan. No pasa mucho tiempo antes que la muchacha advierta la pobre verosimilitud de aquellas historias, sus contradicciones y exageraciones; tampoco pasa mucho tiempo antes que ella misma intervenga con una historia hecha de detalles precisos y de sabios suspensos. Así se enteran las obreras de su amor por un periodista que ha visitado la fábrica recientemente en busca de un reportaje, de sus paseos tomados de la mano, del idílico beso que nunca llega y, también, de la aparición de otra mujer, del sentimiento de traición que inspira y del subsiguiente crimen pasional. El cuento termina con la muchacha convenciendo al abogado de que aquello no es más que una historia y de que nada tiene que ver con el hallazgo del periodista asesinado en un hotel de tercera clase.

El relato ilustra el gusto contemporáneo por una literatura que desvanece los límites entre la realidad y la imaginación de sus personajes o, lo que viene a ser más o menos lo mismo, que enlaza sus historias como si fueran una serie de muñecas rusas. Su virtud, sin embargo, no se debe al ejercicio de estos rasgos que caracterizan la preceptiva de nuestros días —después de todo, nada hay de notable en ejercer "el posmodernismo" así como hace veinte años se ejercía "el realismo maravilloso"—. Su virtud, digamos, se debe más bien a algo muy simple: al equilibrio que el autor guarda entre la anécdota básica de su relato y los medios de que dispone para contarla. Así, pues, a medida que la muchacha refiere la historia a su abogado y reflexiona sobre ella, el lector puede apreciar la forma en que se compone un relato, la importancia que la muchacha atribuye a ciertos detalles y la transformación que esos detalles sufren en su imaginación:

El día que conté el primer capítulo de mis historias (que comenzaba, para ser realistas, en una cafetería mugrienta), las otras casi no podían creerlo. Les parecía imposible que yo también tuviera una historia que contar y que fuera tan detallada, tan precisa, tan rica en frases románticas (que yo había construido a partir de las cosas que él me decía cuando nos reuníamos en la cafetería) [...]. [págs. 79-80]



Un buen ejemplo de este arte narrativo es el pasaje en que la muchacha muestra la manera de componer el relato de un beso. Ella sabe que debe competir con el lujo de detalles que ofrecen sus compañeras al referir este tipo de escenas, y sabe también que la verosimilitud de su historia depende de la transformación sutil de ciertos detalles básicos. En consecuencia aprovecha una cita que tiene con el periodista para observarlo con especial atención:

El hombre creyó que me encontraba tan absorta en la historia que él trataba de sacarme, que mi mirada perdida vagando por su cabeza, por su pelo, por su rostro no era más que el resultado de mi esfuerzo mental, de la seriedad con que tomaba mi tarea. Me faltaba el olor, el sabor de su boca. Yo, ni más faltaba, no quería besarlo. Por eso, me acerqué lo más que pude hacia donde él se encontraba y

alcancé a captar algunos vapores de su aliento. Al principio no supe cómo describirlo: era como una mezcla de ajo con café y saliva y alguna lejana seña de crema de dientes. Pero superé el problema diciendo que se trataba de un aliento varonil, con señas de café y ron (lo del ron lo inventé para darle un hálito más romántico a mi relato). [pág. 82]

Si *Los lunes contábamos historias* es la mejor narración de *Caravana*. Las demás, en cambio, resultan poco memorables. En ellas Salazar parece no resignarse al hecho de que no tiene nada que contar. Es posible que sus personajes posean una condición asombrosa —la reina de barrio que acaba en un espectáculo de *strep-tease*, el hombre de 123 años que va de ciudad en ciudad huyendo de la muerte—, pero la anécdota en que esa condición se define o se desenvuelve, es una anécdota pobre, aparatosa, llena de vacíos que Salazar cubre empleando diversas estrategias equivocadas. He aquí algunas de ellas:

a) *Análisis moral de los personajes o de la acción.* Estos análisis abundan en cada uno de los cuentos. En *Retrato de familia* la hiedra del análisis moral envuelve por completo la anécdota hasta asfixiarla:

Por la manera en que él hablaba a los otros, por su gesto de bondad permanente (una bondad que hería, que recordaba la orfandad de los otros, su derrota), por su manera de apresurarse a recoger las baratijas que pretendían vender cuando la noche ya había llegado del todo y el otro, el joven, se encontraba más ensimismado que nunca en sus meditaciones, y la mujer comenzaba su peregrinación diaria por el tortuoso infierno de la autocompasión. Por todo ello, aún [los que no] lo conocían, debían suponer que era él el que les permitía sobrevivir, el que les ayudaba a terminar cada noche y a regresar al día siguiente, al mismo tiempo, a repetir ese ritual que les justificaba la existencia. [pág. 50]

b) *Recurrencia a lo arbitrario o inusitado.* Por lo general, las acciones de los personajes no se anudan en un destino; simplemente se acumulan una tras otra de manera banal y caprichosa. En este sentido, el relato más aparatoso de todos es el que da título al volumen, *Caravana*. Allí un doctor muda su imprevisible cólera en una no menos imprevisible resignación cuando "su olfato de estrategia lo disuadió de semejante brutalidad y le hizo ver que don Jairo lo hubiera preferido así [...]" (pág. 30), y una abuela paralítica abandona de improviso su silla de ruedas y se dirige al vestíbulo del hotel, donde entabla un diálogo abrupto con Dick Tracy:

—¿Y usted quién es?— le preguntó la abuela al recién llegado, y el hombre que parecía entender algo de español, le contestó, sin mover un solo músculo de su cara:

—Dick Tracy, a su orden

—Y yo soy la Virgen María, hijueputa [pág. 34]

c) *Abuso de enumeraciones.* El gesto de un personaje, el hecho concreto que podría definir su destino, se desvanece en una corriente verbal hecha de rutinarias enumeraciones. Dicho de otra manera, debido a su estilo enumerativo, el narrador no sabe precisar el momento capital en la vida de sus personajes. Las siguientes líneas de *Fat Boy* no entregan al lector la narración del viaje del protagonista a los Estados Unidos, sino un resumen no menos extenso y fatigoso:

la huida hacia ninguna parte, el maletín dejado en una alcantari-lla [...]; el paso por el aeropuerto de México (el intercambio de sonrisas con el hombre de uniforme, los dólares pasando de un lado a otro de la ventanilla); el viaje en bus hacia el Norte, junto a mujeres embarazadas, indios silenciosos y gallinas adormecidas; la noche comiendo una sopa espesa y verde que habría de seguir eructando durante varias semanas, la larga jornada [...] [pág. 43]

En 1991 Boris Salazar publicó *La otra selva*, novela que este reseñista caracterizó como un monótono ejercicio de anáforas¹. En esta ocasión el autor ha incurrido en otras formas del énfasis, como la enumeración, el análisis moral y la acumulación de sorpresas. Entendemos que el énfasis es un recurso pueril en el arte de la seducción y que éste prefiere formas más sutiles, un cierto suspenso, una cierta economía de detalles, una mejor articulación de la anécdota. En estos tiempos posmodernos en que autores y personajes literarios habitan varias dimensiones de la realidad, no sería mala idea que Salazar tomara nota de la manera como uno de sus personajes cuenta historias.

J. EDUARDO JARAMILLO-ZULUAGA

¹ Véase "Los devoró el anáfora: *La otra selva* de Boris Salazar" en Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. XXVIII, núm. 28, 1991, págs. 118-120.

La taberna como cátedra

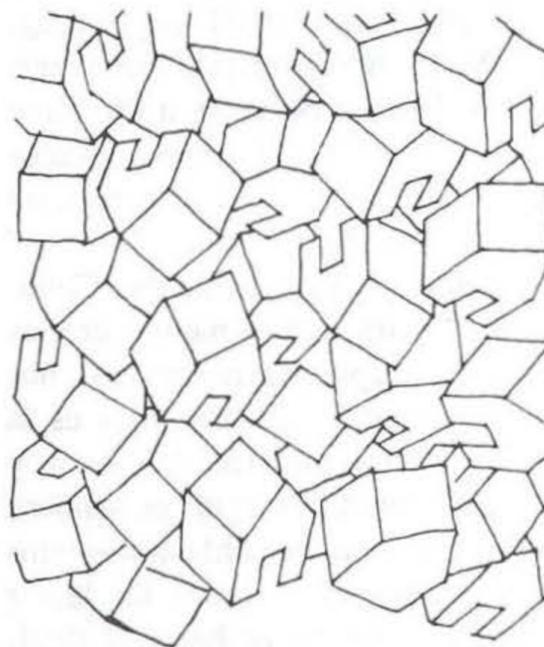
Taberna in fabula

Rafael Humberto Moreno-Durán
Monte Avila, Caracas, 1991, 147 págs.

El caso de Moreno-Durán es entre nosotros uno de los pocos ejemplos de vida literaria coherente, amplificada en las diversas facetas del escritor. En efecto, Rafael Humberto ha conseguido desde su juventud aunar la experiencia del escritor y la del lector, la del creador y la del crítico, la del novelista y la del ensayista. Pero lo más importante es que proyecta una experiencia en la otra, y así la obra del tunjano resulta un buen dechado de metáfora obsesiva: sus obsesiones novelísticas no dejan de ser las mismas obsesiones ensayísticas que ha esbozado desde *De la barbarie a la imaginación*, pasando por una multitud de artículos publicados en diversos medios, hasta *Taberna in fabula*, su segundo libro de ensayos.

Y la obsesión es clara. Los ensayos que reúne *Taberna in fabula* rodean y asaltan lo más representativo de la novelística alemana de los tres primeros decenios del siglo XX, o al menos lo más representativo de la literatura expresionista. Una literatura de tintes decadentistas, una literatura que entrevió "el fin del mundo" y mostró "el mundo al revés". Pero lo moreniano en este asunto es esa pasión por la vida en sociedad, metida toda en un recinto cerrado donde se la pueda abarcar en su más abigarrada expresión, su más contradictoria expresión, su más apocalíptica expresión: la inminencia de la disolución, del desmembramiento, de la desaparición.

La taberna es ese lugar límite amenazado siempre por lo que era antes de entrarse allí, y por lo que será a la salida. Pero la amenaza no prevalece contra el nuevo orden que en ella se crea. Allí el campesino comparte con el académico y el académico con el charlatán. El campesino es el académico y el académico el charlatán. Las fronteras se borran temporalmente, ante la imposición de un destino común: la embriaguez, por ejemplo. Tal es el caso de Fausto en Auerbach.



Moreno-Durán, el narrador, ha sido también creador de universos concentracionarios que, como la taberna, congregan a lo más variopinto de la

sociedad; una sociedad que, si bien se pretende "de clase", ya no puede ocultar, en su intimidad, las taras que la unen a la "otra" sociedad, popular, ineducada y feroz. El salón de tertulia, la casa familiar, la alcoba, el barco, la ciudad, han servido a Moreno-Durán para mostrar su vocación épica, su inevitable visión del mundo colectivista, a pesar del previsible encierro de sus personajes.

Encerrada, una sociedad se ve más patéticamente. Por una parte, se la descubre como sociedad —existe— y por otra se hacen más visibles sus tensiones y sus incompatibilidades interiores: su falta de sentido —no existe—. La paradójica cobra fuerza en la conciencia del que mira: el intelectual, el letrado, quien sin embargo no tiene más remedio que estar adentro del propio universo concentracionario que define. Y ese universo, en las obras estudiadas por Moreno en *Taberna in fabula*, son, aparte de la taberna, el sanatorio, el patio de vecindad, la ciudad, el burdel, el barco a la deriva, el hotel de frontera, la biblioteca. Todos, ¿acaso son algo más que la premonición de ese otro universo concentracionario —más que judío— de los campos de concentración nazis? Metido dentro del recinto, el intelectual o el artista —Doctor Fausto o Von Aschenbach— gana en intensidad de vida aunque pierda en "cultura".

La inteligencia se alía con el drama, el espíritu con la ignorancia y la soledad con el bullicio. Eso celebra —y lamenta— el artista del expresionismo: la muerte de la "cultura" a manos de las fuerzas vivas de la sociedad; una sociedad que muere por falta de espíritu, de saber, de "cultura". De "El Angel Azul" a "El Cielo Ideal", del profesor Unrat al profesor Kien, de *El profesor Basura a Auto de fe*, de Heinrich Mann a Elías Canetti, de 1905 a 1931, el intelectual "baja" a la taberna —y es como un descenso a los infiernos sin regreso posible— y mezcla su saber con la experiencia de un mundo que se envilece y se miserabiliza. Esa aleación fructifica en obras expresionistas como *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin; como *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil; como *Mi corazón*, de Else Lasker-Schuler; como *Confesión*