

la muerte como conquista de lo absoluto; sólo él puede cumplir esa función porque, en el fondo, es una especie de "enfermedad" de la mente, que ataca al hombre cansado, siempre un moribundo o un convaleciente. En efecto, puede decirse que, para Maqroll, en la medida en que la vida del cuerpo se mide por la cantidad de "enfermedad" y decrepitud que es capaz de soportar, la vida del espíritu se materializa en la cantidad de recuerdos que almacena o suscita. La enfermedad y el recuerdo se revelan así, para él, como dimensiones básicas de un "vivo que he de morir, porque muriendo el vivir / me asegura mi esperanza" (donde la "esperanza" no sería más que el absoluto que la vida halla en la muerte). [pág. 324]

A la pregunta de si sus novelas sobre Maqroll son "verdaderas" novelas, Mutis suele responder que son extensiones de su poesía. Más que cierto. Son escaramuzas interminables en el absoluto que es el mar como emblema del lenguaje y su escasez de infinito. El sustrato de Conrad y sus marineros sigue en pie, pero hay una analogía con Emilio Salgari, con la persona biográfica, que causa sorpresa: la necesidad del autor italiano de reinventar aventuras y héroes una y otra vez por razones económicas. En el caso de Mutis ha de ser la imaginación torturada por las circunstancias. De allí que la pasión del Gaviero tenga el éxito que tiene, pese a que la fórmula ganadora se repita una y otra vez. En verdad, Maqroll es el Sandokán de Salgari, pero un Sandokán que asumió en carne propia, como en una borrachera, los *Pensamientos* de Pascal. Es el tratado del inútil combate, para decirlo con título de M. Yourcenar; es el tratado de una lucha desigual con el destino. Lo que para Sandokán fue el imperio británico, para Maqroll será el azar y sus artefactos: los negocios turbios, los trueques sin esperanza. La palabra final la tienen los lectores, los que sufren de memoria con la desdicha:

Emilio Salgari (Verona, 1863-1911) jamás imaginó que sus folletinescas aventuras del justiciero corsario que lucha incansablemente contra la opresión del imperio británico tendrían el éxito que alcanzaron desde sus primeras apariciones en el diario veronés *Arena*. Calificadas como "literatura de género" por la gran mayoría de la crítica (algunos incluso la consideran subliteratura), las historias de Sandokán, el Tigre de la Malasia, ostentaban tal cantidad de episodios heroicos y aventuras trepidantes que se convirtieron para muchos jóvenes en una suerte de obligatoria iniciación en el mundo de las letras<sup>6</sup>.



Si Emilio Salgari jamás salió de su casa, Mutis representa la otra cara de su literatura, como debe ser: el examen de los escombros del mundo que fue. Es el agua que fluye, el agua estancada, el agua que cae, un movimiento o la quietud que precede al descalabro. Formas clandestinas del agua, benevolencia de la intimidad. Maqroll es el agresor pasivo de un orden que lo conmina a seguir, de tumbo en tumbo, aferrado a la desolación. De su trayectoria, superponiéndola a la del mismo autor, se podría decir que es el cantar fúnebre en la poesía, el delirio en la narración y el sueño en las declaraciones que tocan la Historia. Es el movimiento pendular del propio Mutis, cuyo centro es la poesía como un continuo asombro, reverencia o rechazo ante el espectáculo del mundo y la sociedad de los hombres. Es la poesía en verso y prosa; será la lucha con la ideología cuando cede terreno en las

narraciones de Maqroll; vuelve a la poesía, casi como un delirio, en las propuestas sobre la Historia.

Pero ciertamente hay que saber transmitir estas instancias y esconder entre las palabras veneración o disputa respecto del mundo. Álvaro Mutis, el artesano, nos mantiene en vilo: en el fulgor.

EDGAR O'HARA  
Universidad de Washington  
(Seattle)

1. Pablo Gámez, "Preguntas a un Cervantes", *El Dominical de El Comercio*, Lima, 23 de diciembre de 2001, pág. 13.
2. Álvaro Mutis, *Los emisarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. *Funeral en Viana*, que no es un poema breve ni mucho menos, está en las págs. 23-27.
3. Marguerite Yourcenar, *Con los ojos abiertos*, entrevistas con Matthieu Galey, Elena Berni (trad.), Buenos Aires, Emecé, 1982, pág. 107.
4. *Ibíd.*
5. *Ibíd.*, pág. 16.
6. Jaime Rodríguez Zavaleta: "La sombra de Sandokán. La historia del más famoso pirata de todos los tiempos y de su infortunado creador". *Somos*, suplemento sabatino de *El Comercio*, Lima, núm. 791, 2 de febrero de 2002, págs. 40-41.



## La vigencia del pensamiento crítico

Ángel Rama.  
**Crítica literaria y utopía en América Latina**

Ángel Rama

Carlos Sánchez Lozano

(selección y prólogo)

Universidad de Antioquia,

Colección Clásicos del pensamiento hispanoamericano, Medellín, 2006, 530 págs.

Si para la reseña de este libro intentáramos aplicar un método crítico semejante al que Ángel Rama desarrolló a través de su monumental obra ensayística, fracasaríamos rotundamente: la excelencia que

impuso reclama años de profunda disciplina para verificar una comparación. Sin embargo, el intento no sería vano. La Colección Clásicos del pensamiento hispanoamericano, dentro de la cual aparece esta antología, es una empresa realizada por la Universidad de Antioquia con el propósito de rescatar para nuestro ámbito una serie de obras fundamentales en el ejercicio de reflexión acerca del ser y el destino de la comunidad hispanoamericana. Su valor podemos tasarlo con las mismas palabras usadas por Rama como introducción para su ensayo *Diez problemas para el novelista latinoamericano*: “encarecer la persistencia de una acción positiva a través o mediante las circunstancias, aún adversas, de un determinado tiempo histórico: el de nuestras vidas”.



El profesor Carlos Sánchez Lozano seleccionó diez ensayos que recogen las principales cuestiones indagadas por Rama. A través de dos ensayos, escritos en 1964 y 1981 respectivamente, empieza por abordar los “problemas de la novela en América Latina”. *Diez problemas para el novelista latinoamericano* (1964) marca una serie de dinámicas culturales transitadas por el novelista latinoamericano desde finales del siglo XIX: su ubicación en la modernidad, su relación con las elites culturales, la evolución de la novela como género burgués, la formación de un

público, el legado generacional, los vínculos con la lengua y la narrativa nacional. Rama puso en claro los planos histórico, económico y social sobre los que evolucionó la novela latinoamericana y, con base en esto, visualizó los horizontes filosófico y estético que se proyectaban en la formación de una nueva narrativa en el continente. El avance de la revolución social anunciaba la gestación de una nueva América, mientras que la novela respondía a la tarea de plasmar con acierto la realidad de estos pueblos.

Cuando Rama escribe en 1981 *Los contestatarios del poder*, señala la presencia de una generación de escritores heredera de los exponentes de la “Nueva novela latinoamericana”. Presionados por el boom editorial que reciben de ellos, les corresponde operar en su obra los cambios urgidos por las transformaciones del mapa cultural latinoamericano: el nuevo papel de la mujer, las indagaciones sobre la sexualidad, la realidad urbana y, especialmente, el reflujo político representado por la represión conservadora. Para encarar estos cambios, los escritores recurren a nuevas estrategias, se destaca el humor en la escritura, el auge de la novela testimonial, la literatura científica; todas ellas armas para retratar de forma desnuda los resortes opresivos del poder.

Reconocidas las preocupaciones actuales del autor, se despliega a lo largo de los otros ensayos toda su erudición y capacidad analítica para localizar una serie de obras significativas de la literatura latinoamericana en el marco integral donde se desarrollan. Son contextualizadas en el plano regional y nacional que les corresponde, y éstos a su vez, dentro del continente cultural hispanoamericano. Pero simultáneamente, y ahí se demuestra la capacidad de síntesis de Rama, son ubicados esos elementos en el marco definido por la dependencia externa ejercida por la economía y la cultura de los centros del poder.

Dos ensayos explican el tránsito del modernismo a través de la literatura latinoamericana. *Rubén*

*Darío: el poeta frente a la modernidad* captura todo el proceso de transformación cultural experimentado por las sociedades latinoamericanas a partir del triunfo de la burguesía en el ámbito económico. Es la modernización y el escritor cumple en ella un papel determinado por las nuevas condiciones, celebra el triunfo de la sensualidad, pero resguarda la sensibilidad íntima amenazada por la opulencia. Habitante de las nuevas ciudades cosmopolitas, Rubén Darío ejemplifica al escritor moderno, un profesional dedicado de lleno al arte y ansioso por definir una identidad en medio del baile de máscaras inaugurado por la burguesía. Es el primer paso para constituir una literatura latinoamericana como tal.



*Mariano Azuela: ambición y frustración de las clases medias*, retrata las expectativas puestas por la clase media mexicana ante la modernización nacional, un proceso dirigido por la oligarquía del “Porfiriato”. Se muestra la amargura de los sectores medios profesionalizados al perder el control del cambio político anunciado por el proyecto de Francisco Madero. Cambio que en últimas sí fue llevado a cabo, aunque por parte de los campesinos levantados en la revolución. Azuela expresa un doble repudio frente a ello; por un lado desprecia el estado miserable, tanto material como moral, de la población rebelde y, por el otro, denuncia a las clases medias entregadas al poder. Con la evolución del proceso, la clase media finalmente capitaliza el proceso revolucionario, explicándose con esto la posterior

consolidación de la obra de Azuela en la novela mexicana.

La última parte del libro, "Los novelistas en su contexto", recoge una serie de ensayos que analizan la obra de distintos autores, basándose en el aporte que significaron para la construcción comprensiva de la totalidad y los matices de la narrativa latinoamericana contemporánea. Por ejemplo, Rama aborda la narrativa de Gabriel García Márquez como el producto de una cultura regional periférica, que logra crear una novelística hecha expresión de un arte popular y nacional. El contacto que establecieron los jóvenes escritores del Caribe colombiano con la vanguardia literaria les ofreció un modelo objetivo para expresar los elementos propios de su cultura regional. Su fruto fue una elaboración dialéctica, alimentada de poesía y periodismo, cuya culminación se encuentra en la novela de García Márquez.



En cuanto al análisis de la obra de José María Arguedas, se destaca su lucidez para reconocer el promisorio valor del mestizo en la construcción nacional peruana, como sujeto cultural capaz de revitalizar la cultura indígena dentro del proceso de modernización. De esta manera Arguedas superaba la impotencia de la tradición indigenista aferrada a la valoración excluyente del indio puro. Por su parte, el ensayo *La guerra del fin del mundo: una obra maestra del fanatismo artístico* resalta la maduración de la obra de Mario Vargas Llosa, quien alcanza así los límites de la perfección estética. Con esta novela, la estructura narrativa se convierte en el eje que permite la articulación de unos personajes representativos de

los sectores sociales y corrientes políticas latinoamericanas, elementos que chocan irremediamente entre sí, materializando la incompreensión pertinaz de nuestra historia. Su perspectiva retoma el realismo característico de la obra del peruano y con la geografía ubicada en Brasil, amplía la visión de los problemas latinoamericanos a la esfera común hispanoamericana.

Trasladándose a Montevideo y Buenos Aires, donde la economía ligada a los centros de poder imprime un movimiento dinámico a la cultura local, Rama aborda dos autores que expresan las expectativas y angustias del sujeto urbano que allí se gesta. *Julio Cortázar: constructor del futuro* nos señala la vía que recorrió el argentino por medio del contraste (los pasajes) para develar diversas realidades ensombrecidas en el mundo moderno. Por un lado, descubre la pluralidad cultural hispanoamericana a través del viaje entre su sociedad original, esa Argentina ansiosa de cosmopolitismo, y el centro que irradia la cultura dominante: París. Por otro lado, y como fruto de ambos trayectos, nace una literatura llena de inquietudes, que en búsqueda de estrategias fluidas para responderlas, aspira a una utopía capaz de devolver la sensibilidad humana perdida en la racionalizada alienación social.

Como contraparte de la obra de Cortázar, optimista por esa calidad utópica anotada, se nos presenta la desolación manifiesta en *Juan Carlos Onetti: origen de un novelista y de una generación literaria*, ensayo que denuncia la frustración del montevideano ante el fraude moral impuesto por el sistema operante. La ciudad, la noche, la soledad, son los elementos que componen a los personajes de Onetti, seres que sueñan sórdidas fantasías en medio de una realidad mediocre e inmoral. Esta denuncia es característica del espíritu crítico que identificó a la generación de intelectuales uruguayos reunida alrededor del semanario *Marcha*. Los arreglos políticos practicados por la dirigencia nacional en la década de los treinta, dejaron en

estos intelectuales la huella de la inconformidad, la necesidad de la denuncia, un espíritu que les valió el bautizo de *Generación crítica*, que el propio Rama, perteneciente a ella, les confirió.



La perplejidad que Rama declara al comienzo de *Uruguay: la generación crítica*, acerca de la descomposición política vivida en el país a fines de los sesenta, es el motivo para exponer el recorrido de una generación intelectual que nutrió de pensamiento crítico tres décadas de la historia uruguaya. El lapso de 1939-1969 señala un periodo de transición marcado por la crisis del proyecto modernizador uruguayo y su resolución en salidas divergentes al civilismo característico de las instituciones políticas y culturales del país.

Cuando se funda *Marcha*, ya los jóvenes intelectuales han presenciado el fracaso de la dirigencia nacional, obnubilada por el liberalismo emanado desde Europa. Los primeros representantes de la *Generación crítica* detectaron, en medio de un optimismo superficial, la decadencia de este sistema. La verificación vino por cuenta de los nuevos intelectuales que a partir de la crisis económica de la segunda mitad de los cincuenta, ampliaron y perfeccionaron el aparato crítico sobre la realidad uruguaya, signada por un nacionalismo que en últimas tampoco resolvió los problemas estructurales del país. A fines de los sesenta, al momento en que Rama indaga sobre el cierre del ciclo de la *Generación crítica*, su perspectiva anuncia en la obra de los autores nuevos la misma función profetizadora, pero entonces sería "ardiente y explosiva, porque ella parte de otros signos, y no de grietas sino de explosiones".

No fue desacertado Ángel Rama cuando vislumbró ese porvenir azaroso. Sin embargo, su mérito no se

halla en la exactitud del diagnóstico, sino en la confianza que entregó en esos jóvenes que debían superar, con espíritu crítico y esperanzado, las vicisitudes puestas en el camino por los escombros del pasado.

JERÓNIMO CARRANZA



## Cartilla para bachilleres

**Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004**

Álvaro Pineda Botero

Fondo Editorial Universidad Eafit, Colección Krenes, Medellín, 2005, 417 págs.

La primera sensación que tuve al revisar los *Estudios críticos sobre la novela colombiana* fue la de haber tenido la mala suerte de recibir uno de aquellos ejemplares cuya carátula no concuerda, por defecto de encuadernación, con el cuerpo del libro, ya que no encontré en su interior más que textos liminares sobre una cantidad de novelas, algunas de poca importancia dentro de la literatura colombiana. Anunciarse, por ejemplo, que el libro era el resultado de una ardua investigación encargada por los editores “con el propósito de participar en el debate crítico sobre la literatura colombiana”, me pareció aún más extraño dado que una parte considerable del libro estaba dedicada a ‘novelas’ de la editorial universitaria que había propiciado semejante empresa. Sin pecar de intolerante, asumo que el pomposo título de *Estudios críticos* no concuerda con los desobligantes ensayos que su autor, Álvaro Pineda Botero (Medellín, 1942), desarrolla como si se tratase de algún manual literario para bachilleres, que de seguro también se convertiría en importante ensayo para el más desorientado de los lectores. Cada ensayo no es más que el resumen de una fracción de las novelas editadas en el país entre 1990 y 1994,

en un libro que da continuidad a dos compilados anteriores (*Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1650-1931* y *Juicios de residencia. Novela colombiana, 1934-1985*) y que incluye, a guisa de guía académica, una bibliografía de la novela colombiana con los tres periodos examinados por el autor, pesquisas más documentativas que críticas cuya utilidad no pasa de servir como reseña editorial sin llegar a proponernos un corpus crítico de la novela colombiana que justifique tan pretencioso título. Ahora bien, dado que Pineda Botero utiliza las mismas manidas fórmulas para sus análisis, no habrá ningún problema en evitar el grueso de cada ensayo, la explicación detallada, o más bien el resumen, de cada argumento e historia con algunas referencias formales, inherentes al desarrollo y veracidad de las obras en cuestión. Un lacónico *Esta novela de fulano de tal...* da inicio a la mayoría de los textos, luego cada lectura es un abre bocas con demasiadas pistas, con las que prácticamente se nos cuenta todo. Por último, al entrar en análisis críticos, la diplomacia le puede más que la estética.

Pineda Botero tiene a bien rodearse de nombres conocidos, autores casi desconocidos y otros que hasta el sol de hoy no se han visto por las librerías. Puede decirse en este caso que al reunirse en un volumen ‘algo’ de la novelística colombiana actual, es inevitable acudir a toda clase de autores: inéditos, buenos, malos y/o famosos, de bajo perfil, fuera de concurso, novísimos o, simplemente, vecinos suyos que merecían ser mencionados. Aquí van para que se me entienda: Óscar Castro García, Emma Lucía Ardila, Mario Escobar Velásquez, Octavio Escobar Giraldo, Consuelo Triviño, María Cristina Restrepo, Fernando Lleras de la Fuente, Piedad Bonnett, Jaime Alejandro Rodríguez, César Alzate Vargas, Eduardo Zalamea Borda, Alberto Dow, Evelio José Rosero, Fanny Buitrago, Jaime Restrepo Cuartas, Héctor Abad Faciolince, Andrés Hoyos, José Libardo Porras, José Ignacio Murillo, Juan Diego Mejía, Álvaro Gómez Monedero,

Juan Manuel Silva, Boris Salazar, Carlos Luis Torres, Álvaro Miranda, Roberto Urdaneta Gómez, Ramón Illán Bacca, Próspero Morales Pradilla, Rafael Chaparro Madiero, Álvaro Mutis, Germán Espinosa, R. H. Moreno-Durán, Ricardo Cano Gaviria, Darío Jaramillo Agudelo, Fernando Vallejo, Julio Paredes, Roberto Burgos Cantor, Laura Restrepo, Jorge Franco, Óscar Collazos, Santiago Gamboa y Fernando Cruz Kronfly.



Para entrar en materia, he de consignar aquí algunas anotaciones de Pineda Botero que me resultaron extrañas, dado que no hay tras ellas un porqué, una explicación que les sostenga. Luego de contarnos con detalle la novela *La risa del cuervo* de Álvaro Miranda —a quien incluso se le ha conocido en los pequeños grupos literarios no como novelista sino como poeta—, Pineda Botero dedica apenas un párrafo a una conclusión sin conclusión, destaca el uso metaficcional, habla de la novela como magistral y termina su alegoría con una escueta frase: “No es una novela para ser explicada sino para ser sentida” (pág. 79). Más adelante, al hablar de *Opio en las nubes*, Pineda Botero recorre las páginas de la novela describiendo y lanzando algunos conceptos algo veraces sobre el uso de lo poético y la transgresión del lenguaje y las estructuras, aunque termine por evangelizar—quizás sea difícil distanciarse de sí mismo para no objetar el discurso por su “falta de valores trascendentales”— al cerrar su comentario:

*Opio en las nubes requiere, pues, un lector que acepte el juego que se le propone, que no busque coherencia en la trama o en las ca-*