

la exigencia de una obra lograda hay poca distancia, y es la seguridad del autor con respecto al valor de su trabajo lo que provoca la convicción de que *Giros de faros* es un libro responsable y no solemne.

Julio Ortega: el escritor como conciencia de su país

por Rafael Vargas

Julio Ortega, *La cultura peruana*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 138 pp.

Invitación a pensarnos críticamente, esto es, a entender nuestras posibilidades y limitaciones para así articular e insertar el discurso del deseo en la realidad, el libro de Julio Ortega es uno de los más valiosos documentos sobre el estudio y la reflexión no sólo de un país sino del vivir en América Latina. Y es necesario hablar de América Latina —esa entidad a veces vagamente abstracta pero siempre pavorosamente real— pues, aunque el tema del libro en sentido estricto es el Perú, las meditaciones y preocupaciones que contiene van más allá, trascendiendo el mero ámbito nacional para situarnos en una necesidad común: la edificación de una crítica hacia “la alternativa de nuestra propia realización histórica”.

La cultura peruana no trata de reinterpretar el espíritu de un pueblo o de “revelar una naturaleza psicológica nacional”. No se trata de “reinterpretar lo nacional sino de producirlo”. Muchas de las interpretaciones culturales de un país, señala Ortega atinadamente, sólo han sido tributarias de su marco cultural respectivo, y como tales, celebran los vicios y errores convirtiéndolos en virtudes nacionales o partes de un deleznable folklore.

El primer requisito, entonces, es la crítica; la crítica como oposición a la historiografía del poder, acumulativa y refrendadora de una “memoria que nos olvida”, en tanto que la crítica, como la entiende Ortega, procede a fundar la “memoria del porvenir: el ahora de la recusación”. En este sentido, el libro de Ortega

recoge y prolonga la construcción de una crítica a la que ha contribuido la mejor parte de la inteligencia peruana, desde el Inca Garcilaso y el cronista indio Guamán Poma, hasta Mario Vargas Llosa y, por supuesto, los más jóvenes, como Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, entre otros. “Vivir ahora es decir que no”, escribía hace quince años Sebastián Salazar Bondy, y extendía su respuesta a las palabras de Mariátegui: “Contra lo que baratamente puede sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es constructor y nada me es más antitético que el bohemio puramente inconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra.”

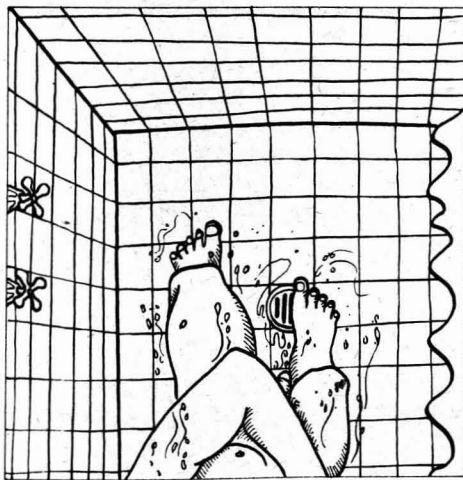
Esta crítica, ya lo hemos dicho, es válida no sólo para el caso particular del Perú; el drama de la experiencia y la conciencia de nuestros pueblos es un asunto que, aunque con un largo expediente de antecedentes, apenas hemos comenzado a abordar en este siglo. El análisis de nuestro pasado, de nuestros rasgos traumáticos, semejantes para muchos de nuestros pueblos —no en vano tenemos presente el dato de la brutal conquista española— ha existido ya en la novela, pero debe trasladarse a la teoría crítica, a la práctica social de una cultura dinámica y polémica. “Allí donde la crítica asegura que reconocernos supone también transformarnos”.

El entendimiento de nuestra realidad, de esa “experiencia que vivimos y nos vive pero a la cual todavía no hemos definido por entero”, requiere, entonces, reparar una voluntad escindida, aquella del que niega pero describe, negándose a sí mismo,

y de abrir camino entre la mentira y el desorden, entre la fatiga y la desesperanza, para arrancar las máscaras de la complacencia que nos ha impuesto un orden al que le interesa mantener el socavamiento de las posibilidades humanas. Por eso, además de la denuncia y el rechazo, la elaboración de una alternativa histórica exige una práctica cultural extensiva e intensiva, la permanente construcción de una tradición crítica que aún no conocemos pero que vislumbramos. Por eso también, el libro de Julio Ortega aparece como un ensayo deslumbrante: desde su voz, cede la palabra, entabla, no un diálogo (el diálogo, ya lo ha observado Jean Baudrillard, “nunca es otra cosa que el ajuste funcional de dos palabras abstractas sin respuesta, donde los dos ‘interlocutores’ jamás están presentes el uno al otro, sino tan sólo su discurso modelizado”), pero sí una conversación, ya que imprime en el lector la necesidad de discutir —cualidad extraordinaria de una escritura en un habitual desierto de palabras— para converger en el transcurso de esa discusión. Converger, hay que entenderlo, no significa, llana y ramplonamente, “estar de acuerdo”; converger es apenas el inicio de la marcha, el momento en que las palabras y los hablantes comienzan a reconocerse para iniciar su crítica, y su transformación: “la objetivación de nuestras limitaciones para el comienzo de nuestra subversión”.

La cultura peruana es, en realidad, dos libros: en uno se narra el intento de construcción de esa crítica, a través de una serie de veinticinco artículos periodísticos, de extraordinario nivel, escritos por Ortega para el diario *Correo*, entre septiembre de 1974 y marzo de 1976, durante el proyecto, “al final frustrado”, de la socialización de la prensa peruana. Esos veinticinco artículos representan un aprendizaje, un esbozo —aunque también son mucho más que eso—, de la práctica de una historia posible y deseada. El otro es un balance de la derrota, de la experiencia adquirida. El testimonio de una traición, la del general Morales Bermúdez, que cedió el terreno ganado por una revolución pacífica y de bajo costo social, a una derecha que no tardó en iniciar el desmontaje del proceso revolucionario.

Testimonio de la derrota, trágico pero nunca derrotista, en medio de la zozobra, el libro de Ortega entiende que los procesos de la historia son irreversibles, y su li-



bro es una aportación a la experiencia de esos procesos. Los mexicanos, desde nuestro "laberinto de la soledad", todavía tenemos mucho que aprender de esas aportaciones.

Palinuro en México: la picaresca de la desilusión

Fernando del Paso *Palinuro en México*, Ediciones Alfaguara, Segunda edición, 1978.

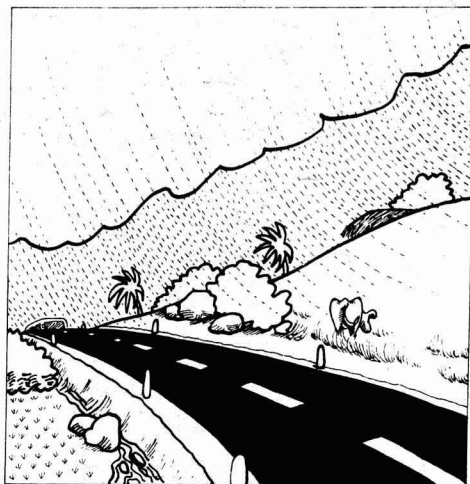
por Fabienne Bradu

El primer comentario que surge en torno a *Palinuro en México* se refiere precisamente a la dificultad de sintetizar tal novela, de contar lo que "pasa" porque todo en ella escapa a una voluntad de esta índole.

¿Qué "etiqueta" poner a esta novela? ¿Cómo incluirla en una categoría? Es demasiado movetiza y cambiante para que una clasificación la pueda contener y, sobre todo, dar cuenta de la amplitud de sus recursos narrativos, sus temas, sus búsquedas y sus logros que no declinan a lo largo de sus densas 725 páginas.

Por supuesto, le podríamos descubrir fallas estilísticas, poner de relieve la irritación que a veces produce en el lector a causa de sus repetitivos juegos con las palabras (que sin embargo tienen la ventaja de no caer en los juegos de palabra fáciles), de sus referencias "cultas" de algunos temas obsesivos, etc. Diríamos que en toda obra se puede señalar con el índice acusador lo que no alcanza la perfección deseada por un crítico en mal de creación, pero, en este caso, el dedo acusador difícilmente enmarcaría todo lo demás que contiene la novela.

Lo que, ante todo, ofrece *Palinuro en México*, es un goce de la lectura, un derrame incontenible de palabras, colores, paisajes, evocaciones, olores, que arrastran al lector más resistente a un *laissez-aller* motivado por la imaginación del escritor. Fernando del Paso logra con mayor éxito que en su primera novela: *José Trigo* (1966) una conciliación de los datos periodísticos o documentales con la creación



propriadamente dicha y entendida como un ejercicio de una imaginación individual y peculiar. En *José Trigo*, el lector se asombra de la precisión del lenguaje técnico (principalmente referente al mundo ferroviario) y vuelve a experimentar esa misma sensación con respecto al conocimiento médico en *Palinuro en México* (anatomía humana, enfermedades, técnicas quirúrgicas, historia de la medicina,...). Pero apreciamos en ésta última una mejor explotación del conjunto de datos extraliterarios, que le permite realizar una mayor fusión entre lo estrictamente literario y el vocabulario técnico, algo áspero para el lector neófito en la materia. Este progreso de una novela a otra resulta ser de lo más provechoso para el lector, puesto que éste asimila más fácilmente la intrusión de un lenguaje técnico en una obra literaria.

En una ponencia¹ presentada en Ginebra en 1967, ("Rencontres Internationales"), Alejo Carpentier evocaba la disociación entre lenguaje técnico y universo novelesco como un fenómeno característico de la novela actual. Según el escritor cubano, los novelistas actuales han sido rebasados por los progresos de la técnica contemporánea, y, por consiguiente, ya no logran adecuar su lenguaje a un universo que aparece inexplicable, a causa de su extremo grado de especialización. Asimismo explica que este abismo no existía antes de la aparición de la novela como género dominante. A título de comprobación comenta *La tempestad* de Shakespeare:

"El evocaba con precisión, a una enorme distancia, lo que pudiera ser, en su época, un ciclón en las Bermudas. Su lenguaje —y esto ha promovido la admiración de su época— es de una precisión sorprendente.

Mejor aún: la riqueza de su lenguaje poético, su forma particular, no se separan por ello de la cabalidad del lenguaje marítimo de su época".

Otro ejemplo citado es el de *Les coches* de Montaigne que no mencionaremos aquí para volver a nuestra reflexión sobre *Palinuro en México*. La preocupación que nos anima no es, como lo dijimos en un principio, ponerle una "etiqueta" a esta novela, sino más bien situarla dentro de una tradición literaria.

Parecería ser que *Palinuro en México*, al no disociar lenguaje técnico del universo novelesco, llega a hacer desaparecer este abismo al cual aludía Alejo Carpentier con respecto a la novela actual. Y pensamos que en eso fundamentalmente se asemeja a la picaresca española. Nos recuerda Alejo Carpentier: "Leyendo la Picaresca española nos encontramos ante una novela que expresa no solamente su época, sino que interpreta su época, llena de prodigios geográficos, astronómicos, científicos, sin que sus autores hayan tenido que forzar el lenguaje de su época".²

Las características esenciales de la Picaresca española, estudiadas con mucha agudeza crítica por el Pr. Felix Brum, están presentes en *Palinuro en México*:

- la narración de la vida del héroe — o mejor dicho del antihéroe — desde su nacimiento hasta el momento en que se interrumpe el relato;
- la soledad del héroe en un mundo que le es hostil;
- un texto cargado de la interpretación de una sociedad en descomposición. De allí la mirada cínica del héroe hacia su sociedad que se agrieta a causa de las contradicciones necesarias al surgimiento de otro orden social que aportará nuevos valores.

En esta perspectiva, el Pr. Felix Brun había intentado definir la Picaresca española como "una manifestación precoz del destino individual en la sociedad capitalista naciente", en tanto que nos ofrece la imagen de la descomposición de la sociedad feudal española. Sería demasiado largo e inoportuno explicar aquí el desarrollo del análisis que lleva a Felix Brun a tales conclusiones. Lo que nos interesa es ver, si bien *Palinuro* se sitúa en la tradición de la novela picaresca por las características que mencionamos anteriormente, cómo conlleva asimismo la interpretación de una época, o mejor dicho de una sociedad, por más diferente que ésta sea de la española del siglo XVII y XVIII.