

Cultura de la modernidad y texto narrativo en Hispanoamérica

I. INTRODUCCION

Aunque tensionada desde los tiempos fundacionales entre el modelo ideal de incorporación social propuesto por la noción clásica de *civitas* romana, y la praxis gubernamental tendente a aumentar la eficacia del control político¹, la ciudad americana resulta en los hechos tempranamente excluyente. Su condición inicial de atalaya asomada sobre el territorio descubierto, le permite condensar, a manera de microcosmo, infinitas relaciones internas y externas de exclusión. Así, sus límites exteriores marcan el comienzo del ajeno universo rural; en el interior, la ciudad reproduce el esquema centro-periferia en una estricta jerarquía determinada por criterios primero étnicos y, más tarde, sociales.

La etapa abierta en 1930 agudiza estos trazos de lo urbano. Con ella da comienzo un período de modernización económica y social determinada por la urgencia de reemplazar con la industrialización los perdidos resortes del intercambio agroexportador. Figuras del imaginario social de la modernidad central irrumpen definitivamente en el espacio ciudadano: paisaje de fábrica, de viviendas obreras en los acrecidos suburbios, de multitud laboriosa o «paseante» atravesando sus calles. Tal transfiguración afecta el antiguo ordenamiento jerárquico; en cuanto configuración espacial, la ciudad no tiene más remedio que abrirse a los nuevos habitantes, a los nuevos hábitos traídos de una migración rural creciente y esperanzada. En cuanto orden social, perdura ante los recién llegados la resistencia del autoerigido «centro» social, que se esfuerza por mantener su trayectoria excluyente. Para José Luis Romero se trata del encuentro entre una sociedad «normalizada» y una sociedad creciente de migrantes, cada

1. Richard M. Morse: «Las ciudades como personas», en Jorge E. Hardoy y Richard M. Morse (comps.), *Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1989, p. 61.

vez más convertida en una masa «anómica» tensada entre el deseo y el rechazo de la primera².

Si hasta 1950 la experiencia populista provee de una legitimidad política y por tanto de una centralidad social a esa masa acrecida, desde entonces y de modo vertiginoso, ella aumenta en la ciudad a la par que se agudiza y torna evidente su exclusión. En el borde del espacio urbano, en los solares vacíos o en los intersticios de los habitados, los nuevos moradores de la ciudad se multiplican sin participar de un «lugar» social, laboral o espacial que les permita la legitimidad. En la década del sesenta las ciencias sociales empiezan a definir a esta población como marginal o marginada y, ya en la década del ochenta, como «sector informal»³.

De este modo, la ciudad moderna vuelve a ser excluyente aunque de una manera tanto más dramática. El estilo barroco que en 1964 definía, entre otros aspectos, lo urbano latinoamericano para Carpentier, actualiza en este paisaje cultural y social sus ribetes más dolorosos de contraste y marginación, de desarraigo y escisión, de interminable proliferación de lacerias. Ya no se trata de una población que pueda definirse como obrera dado que la industria sufre, desde la década del sesenta reconversiones que liberan el efecto de desocupación; su subsistencia depende de ocupaciones inestables que participan de la economía terciaria característica de América Latina⁴. Pero la subsistencia, así como la vivienda y los objetos cotidianos, provienen también del aprovechamiento de los desechos de la sociedad «normalizada»; con ellos llegan a elaborar una casi cultura del desperdicio, de los restos, de los fragmentos sobrevivientes de objetos ya usados⁵. En estos términos, la exclusión y la falta de horizontes devienen las últimas décadas unos de los problemas mayores de la sociedad latinoamericana.

2. FIGURAS DE EXCLUSIÓN Y TEXTO NARRATIVO

El discurso literario del semicontinente da tempranamente cuenta de este conflicto que, según evidencian trabajos recientes, parece acuciar hoy a las sociedades centrales como parte de la cultura urbana de la postmo-

2. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1984, cap. 7 («Las ciudades masificadas»).

3. R. P. Morse, *op. cit.*, pp. 73-74.

4. En los enfoques marxistas de la década del setenta, como es sabido, esta masa marginal flotante era interpretada como «ejército de reserva»; en enfoques más recientes sobre el problema de los «sectores informales», en cambio, éstos aparecen como una alternativa de vida urbana; cfr. entre los primeros, Paul Singer, «Migraciones internas en América Latina: consideraciones teóricas sobre su estudio», en Manuel Castells (comp.), *Imperialismo y urbanización en América Latina*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, pp. 51-53; entre los segundos, R. P. Morse, *op. cit.*, pp. 74-76.

5. Sobre este aspecto de la sociedad masificada, cfr. J. L. Romero, *op. cit.*, p. 376.

modernidad⁶. Entre los años 1960 y 1980 un *corpus* de textos narrativos elabora una reflexión acerca de esta tensión social proveniente de la modernización que —como sus propios «saberes» sugieren— no hace sino reavivar antiguas heridas de un orden fundacional. *Toribio Torres, alias «Gardelito»* de Bernardo Kordon (1961), *Sudeste* de Haroldo Conti (1962), *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso (1970), y *La nieve del almirante* de Alvaro Mutis (1986) se adentran en un itinerario inverso al seguido por el ritmo modernizador, recorren simbólicamente las avenidas soslayadas por la sociedad «normalizada».

En esa elaboración, las obras seleccionan del horizonte semántico una trama de figuras coincidentes. Representan, ante todo, textos de *oficios*, esto es, de personajes cuya trayectoria narrativa aparece absorbida por el desenvolvimiento de un trabajo o de varios; se trata sin embargo de oficios ex-céntricos, no sólo por su condición descomunal, desmesurada, sino por llevarse a cabo en los bordes de la ciudad y de la estructura social.

Los personajes y sus empresas, oscilan, además, en los límites imprecisos de lo fantasmagórico; no se trata empero de fantasmas incorpóreos que convertirían el discurso en fantástico, sino en habitantes provistos de un cuerpo que, sin embargo, como aquéllos, parecen no poder rozarse con lo histórico y estar condenados a andar por corredores paralelos, descenrados⁷. Como sus oficios a menudo inexistentes o improbables, la evanescencia fantasmagórica de estos personajes parece intentar aprehender de modo figurado los contornos de los a veces exiguos trabajos terciarios —de servicios o intercambio— de los que la masa excluida de la ciudad modernizada está destinada a ocuparse; de un modo más general, sobre la «terciarización» global de la economía de estos países. Jean Franco ha señalado el carácter fantasmal de muchos de los personajes y empresas de novelas de la primera etapa de los sesenta, tales como *El astillero* de Onetti o *La casa verde* de Vargas Llosa; mientras en éstas dicho carácter estaría sugiriendo la carencia de una burguesía nacional y de un capitalismo independiente, en nuestro *corpus* en cambio, parece aludir a la precariedad de las masas excluidas⁸.

Como complemento de la fantasmagoría aparece la figura del desecho que, según vimos, la modernización convierte en paisaje habitual de las

6. Cfr. las reflexiones en torno al conflicto socio-urbano postmoderno en los países centrales, Jean Braudillard *et. al. Citoyenneté et urbanité*, Paris, Esprit, 1991.

7. La noción de cuestionamiento de la historia por parte de la figura de los fantasmas sobrenaturales (y que proviene de la superioridad de su poder ante seres corpóreos y visibles) la tomamos de Blas Matamoro, «Fantasmas argentinos», en Enriqueta Morillas (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario-Siruela, 1991, p. 128.

8. Cfr. Jean Franco, «Memoria», narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas», en Angel Rama (comp.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Folio, 1984, pp. 116-122.

urbes; partículas, restos heteróclitos, signos mudos del tiempo y la inutilidad se acumulan en personajes, espacios y trabajos. Los seres son fantasmales porque han quedado fuera de una actividad productiva y, por esto, son ellos mismos desechos de una sociedad que no se muestra capaz de contenerlos y los lanza a múltiples formas de lo fronterizo.

Como último vector encontramos la figura del deambular; en dirección a la periferia de la ciudad o convertido él mismo en periferia en medio del populoso centro urbano, el deambulante acentúa su desarraigo en la busca, infructuosa o de hallazgos pasajeros, de un centro personal o social capaz de otorgarle legitimidad. El vagabundeo es asimismo un oficio: él es también condición de posibilidad para urdir grandes y pequeñas empresas que acaban por convertirse en efímeros espejismos: en lugar de proporcionar un asidero, pronto se desvanecen o revelan destructivos.

Señalemos finalmente que, aun cuando cada uno de estos textos privilegia una de las figuras mencionadas, ellos trabajan igualmente con las restantes en la producción de una crítica y una propuesta resolutoria de los límites y posibilidades de la modernidad semicontinental realizada como modernización; en este último aspecto, las estrategias de salidas varían, o no acaban de encontrarse.

I. Errantes, fantasmas, desechos

Toribio Torres, alias «Gardelito»

El deambular de Toribio es urbano. Su oficio parece evocar una de las figuras que Walter Benjamin ha reconocido en la modernidad parisiense de mediados del siglo XIX: «Gardelito» se asemeja al *flâneur*, al paseante arrastrado por la multitud ciudadana, desocupado que contempla a su alrededor el trajinar laborioso a la vez que reflexiona sobre sí mismo⁹. Pero el ocio de este *flâneur* en Buenos Aires, está puesto al servicio del medrar en un universo que margina y frente al cual no se resigna a ocupar el lugar de exclusión ya asignado a su clase: no hay abandono a lo inevitable, como veremos en el protagonista de *Sudeste*; no hay tampoco hallazgo de cierta felicidad entre los márgenes como en el de *La nieve del almirante*. Su figura se quiere distante y autosuficiente sobre el fondo de los trabajos «reales» de los demás, trabajos que le parecen aniquilar sus existencias: obreros de la construcción, prostitutas, lavacopas, sirvientas.

Después de abandonar el empleo en la ferretería, su callejeo le permite urdir «futuros proyectos», ideas, empresas que en realidad son traiciones, golpes de astucia. En este itinerario se une a otros solitarios que han in-

9. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 49-84.

tentado establecerse a través de oficios en los que la fuerza de trabajo, reside, curiosamente, en el ingenio para engañar al distraído: rateros, restauradores falsos de fotografías, regentes de una tienda simulada de remates. Para redituarse, el trabajo aquí sólo puede ser —según la expresión lunfarda— «grupo», es decir, asentarse sobre bases inexistentes.

Toribio Torres sólo encuentra un «centro» para su marginalidad en imágenes que vuelven con insistencia: el sueño en que sus padres muertos y provincianos irrumpen en un *sulki* en la esquina de «Corrientes y Paraná» parece hacer referencia a una legitimidad social perdida con su migración de Tucumán a Buenos Aires y, por otra parte, a una legitimidad personal desaparecida con su orfandad. En esa visión de su inconsciente, la ilegitimidad es «elaborada» como invisibilidad: «El viejo dobló hacia él la cabeza: sus ojos sólo miraron el vacío. Toribio comprendió que él no existía y despertó bañado en sudor frío»¹⁰. El propósito de retornar a la provincia, es decir, salir hacia una periferia maternal, le devuelve antes de morir, cierta esperanza. Ser cantor de tangos es su otro «centro» imaginario pero siempre prospectivo, que acaso no intenta por temor a desbaratar con una probable exclusión, la suma de seguridades fantasmales que sostienen su vida de paseante.

El Boga

La errancia del Boga transcurre en cambio, fuera de los límites urbanos. Sin embargo, su configuración del espacio revela con similar crudeza las redes de la exclusión: desde el río en que se desenvuelve su vida, se advierte la línea lejana de la costa y, más allá, las imágenes borrosas de los edificios de Buenos Aires. La costa parece vedar el paso a los excluidos; allí recibe el Boga la herida de muerte, sin haber alcanzado a trasponerla: es el espacio de la nada, el vacío que vela a la ciudad, «un impreciso mundo de sombras con un fondo de abandono, maldad y desesperanza»¹¹.

Pero también es inaprehensible el río. El Boga abandona el oficio de pescador cuando comprende que el instante de la pesca es fugitivo; pronto empezará la busca de oficios y de «centros» sucesivamente abandonados que, en el escenario móvil que habita, le concedan alivio frente a la precariedad: las ruinas de una casa isleña, el propósito de cazar nutrias, la ciega delincuencia junto a un grupo de vagabundos. La única empresa perdurable es acaso la más inalcanzable; desencallar y devolver la vida útil al barco abandonado cuyo nombre evoca plenitud, el «Aleluya», pero cuya apariencia fantasmal parece anunciar la imposibilidad de la tarea acomete-

10. Bernardo Kordon, «Toribio Torres, alias 'Gardelito'», en *Vagabundo en Tombuctú. Alias Gardelito y otros relatos*. Buenos Aires, Losada, 1961, p. 77.

11. Haroldo Conti, *Sudeste*, Buenos Aires, Fabril, 1969, p. 126.

tida: «Lo vio emerger de las sombras (...), y palpitar un tiempo en la niebla como si fuera a desvanecerse, hasta que por fin quedó fijo en la mañana»¹².

La fantasmagoría va envolviendo a objetos, paisajes, historias, seres del río y de la costa a medida que el Boga se desarraiga de la casa del viejo y se afirma como «vago», como «naúfrago»¹³. La imprecisión de las figuras, su inquietud ante la posible condición fantasmal del Cabecita, el temor que lo asalta ante los buscadores de objetos perdidos en la playa y que le parecen «sombras errabundas» alude, como en la visión pesadillesca de Toribio Torres, a su pérdida de referentes simbólicos.

La cercanía de la muerte le devuelve la única imagen promisorias de centralidad, así como la fuerza para llegar a ella; el «centro» que busca con anhelo y ya moribundo, es ese barco apenas entrevisto, enclavado en el margen ciudadano y, paradójicamente, figura suma de la transitoriedad y la errancia, en cuyo deshecho cuerpo de madera se deja caer para ser acunado.

Maqroll el Gaviero

El desarraigo del Gaviero busca siempre los márgenes de la hegemónica ciudad americana, a la cual evita aun en sus orillas: su migración constante le impide sin embargo, ver en el mar, los ríos, la selva, las minas en que transcurren sus días, algo más que puntos de descenso o de ascenso, de breves o prolongadas estancias. En sus viajes fabulosos, la ciudad europea es igualmente avizorada sólo desde los puertos o burdeles, que son otra forma de nombrar la precariedad.

Su errancia —cuya crónica llega desgarrada en relatos orales, en diarios escritos sobre el reverso de antiguas facturas de aduana que un ávido lector descubre por azar en un texto de historia europea— evoca no obstante, los afanes monumentalizados de los conquistadores españoles; pero las empresas del Gaviero parecen reflejar la imagen invertida de la utopía fundacional, del imaginario embriagado de futuras riquezas; las minas que se encarga de cuidar, otrora productivas o promisorias, aparecen abandonadas; los aserraderos a los que se dirige —crecidos al amparo de la devastación de la selva— improductivos, convertidos en fantasmales centros militares. Si la conciencia *a priori* del fracaso lo separa también de sus antecesores, extranjeros como él en estas tierras, su reflexión acerca del «estigma de lo indeterminado» que llevan sus empresas, de la «maldición de una artera mudanza» que las amenaza¹⁴, se asemeja a la errancia

12-13. *Ibidem*, p. 100.

14. Alvaro Mutis, *La nieve del almirante*, Madrid, Alianza, 1986, p. 24.

hacia lo desconocido de la Conquista, así como de un modo más general, a la incerteza de los trabajos no industriales.

Una escuela implantada en la selva que acaba con sus servicios «llenos de verdín y desperdicios indeterminados»¹⁵, aparece en el paisaje hilvanado por el Diario del Gaviero como una de las metáforas claves de nuestra interpretación; raptada la maestra por los indígenas y unida luego al jefe de la tribu, el edificio ahora inútil, habla del fracaso de la utopía de proyectar a estas tierras un modelo universal de razón y de saber.

La posición ex-céntrica del Gaviero busca su compensación en los sueños y en los libros que, por igual, podemos calificar de históricos. Cuando sueña aconsejar a Napoleón sobre la conveniencia de exiliarse en Gran Bretaña, la participación en el «centro» se hace posible: «Sueño que participo en un momento histórico, en una encrucijada del destino de las naciones y que contribuyo, en el instante crítico, con una opinión, un consejo que cambian por completo el curso de los hechos»¹⁶. Confrontada por un personaje desgarrado entre ambos mundos, la posición periférica de América ante la historia europea relatada en sordina, queda también inscrita en esta estrategia narrativa. En ocasiones, la imagen de Flor Estévez o de la cordillera se encienden de pronto en su memoria con la fuerza de un conjuro contra el desarraigo.

El Mudito

El protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* está sumido en un vertiginoso remolino de labores simultáneas que proponen múltiples niveles de lectura de la exclusión. Se trata de ocupaciones que giran en torno a un oficio urbano surgido con la modernidad en las sociedades centrales, al hacerse evidente que los desechos industriales podrían ser reciclados en el proceso productivo: el Mudito representa así, esa figura del traperero que atrajo a autores como Baudelaire, Balzac, y ya en este siglo, Anaïs Nin, y que Benjamin interpreta como análoga a los tipos de la bohemia parisienne¹⁷. Si la misión del traperero es recoger por la noche aquello que la sociedad ha despreciado y ha negado de sí misma para entregarlo a quienes lo retornarán a su valor de cambio, la recolección cumplida por este personaje tensa al límite esos significados y les da un nuevo sentido. Los desechos adquieren en el texto de Donoso proporciones más lacerantes y se convierten en testimonio elocuente del mecanismo excluyente de la modernización de América Latina en la medida en que entre ellos caben no sólo objetos consumidos sino mujeres, hombres, saberes culturales, relatos históricos.

15. *Ibidem*, p. 61.

16. *Ibidem*, pp. 37-38.

17. W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 31-32 y 98-99.

El asilo que el Mudito custodia en su ronda fantasmal («Estoy acostumbrado a ser una presencia sobre la que los ojos resbalan sin que la atención encuentre nada en qué fijarse»)¹⁸ deviene así un inmenso museo de restos en apariencia inútiles: allí se deposita a las viejas criadas de las familias encumbradas de Santiago, cuando acaban por resultar inservibles, traperas ellas mismas durante décadas en las casas donde «barrieron de sus comedores las migas caídas y lavaron los platos y las fuentes y los cubiertos, comiéndose lo que les sobró. Limpiaron el polvo de sus salones, las hilachas de sus costuras, los papeles arrugados de sus escritorios y oficinas», donde recibieron con creciente avidez los «calcetines viejos regalados como dádivas»¹⁹. El asilo es también el desván donde aquellas familias arrumban baúles cargados de colecciones incompletas, periódicos, ropas, imágenes religiosas trucas que el tiempo y el uso han vuelto fútiles. El mismo edificio es el derruido desecho de la Casa de la Encarnación de la Cachimba, de antiguo concebida y utilizada como convento: erguido aún en medio de la ciudad, queda encerrado en un círculo de exclusión y amenazado de demolición por el embate modernizador urbano.

En cuanto traperero, el Mudito se afana en la utópica empresa de la recomposición de los trozos irregulares, de los relatos quebrados, de las imágenes trizadas e inevitablemente mezcladas; en la vasta amalgama de residuos revisa, selecciona y recoge a la espera de un momento en que esos fragmentos silenciosos puedan ser unidos en figuras inéditas, significantes. Tal posibilidad se materializa cuando abre su colección de alas, dedos, rostros y cuerpos de santos, a los ojos ávidos de las ancianas, y las guía en la reconstrucción de extrañas figuras hechas de partes desgarradas. La escena propone desiderativamente el rescate memorioso de lo excluido en la sociedad y en la cultura semicontinental: las mujeres protagonizan un trabajo desalienante, la capilla hasta entonces vedada se abre a sus creaciones, el traperero dirige el proceso productivo, parece viable forjar un nuevo «centro»²⁰.

Hacia el final sin embargo, la empresa se desvanece; las ancianas devienen nuevamente objetos desechables, y el Mudito, en una rigurosa inversión de su oficio, acaba por ser convertido él mismo en un hatillo informe hecho de infinidad de trapos que lo reconducen a la pasividad.

18. José Donoso: *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Argos Vergara, 1979, p. 66.

19. *Ibidem*, p. 56.

20. En un trabajo reciente, estudiamos este improvisado taller como la posibilidad de reconstruir imágenes de América Latina que den cuenta de los múltiples fragmentos culturales a que han sido reducidos los saberes indígenas e inmigrantes, los frustrados relatos emancipadores de la modernidad: figuras menos bellas que los ángeles barrocos de los que habla Carpentier y con más cicatrices y deformidades, pero en las que esos trozos quebrados van siendo recuperados e incluidos en el sistema de la cultura: cfr. «Figuras de la modernidad en América Latina», *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 2, Tucumán, 1991, pp. 80-89

II. Al lector «paseante»

Estos textos proponen no sólo la figuración del conflicto social de la marginación, la anomia, la terciarización; al internarse en escenas de los bordes, ellos procuran también una suma de legitimidades para sus habitantes. Incorporada al tiempo y al orden de la narración, su fantasmagoría pierde los trazos evanescentes y se incorpora a la historia. La cadena de imágenes —recuerdos, fantasías, proyectos secretos— que hemos llamado «centros» confieren al excluido una genealogía en la que recuperan su condición de sujetos. El lector «paseante» debe detener su mirada sobre el errante y con ello, su invisibilidad se desvanece. En contraste con esta función restauradora, la incursión de las obras por los pasillos marginales de la ciudad coincide en revelar que los bordes no son reparadores; ellos se imponen en todo caso a los protagonistas con la atracción de lo inevitable. En el cruce de ambas propuestas, sus escrituras parecen cumplir así, ese cometido de la bohemia parisiense consistente, en palabras de Benjamin, en dar «tirones a las casacas fundamentales de la sociedad»²¹.

VICTORIA COHEN IMACH
Universidad Complutense de Madrid
(España)

21. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 32.