

**Julio Ortega, *Arte de innovar*. México: UNAM, 1994.**

*Arte de innovar*, de Julio Ortega, aparece como una feliz *summa* de Fin de Siglo, un collage que renueva desde el vértice del tiempo presente las utopías de nuestra América.

Ensayemos un gesto descriptivo, mencionando primero el repertorio de temas de este libro, el tiempo que abarca y el sujeto que lo anima.

El tema es la experiencia literaria hispanoamericana; su tiempo es el nuestro; y, el sujeto, los lectores. Lo novedoso — el arte de innovar — es que la experiencia literaria consiste en una travesía que explora los márgenes de nuestros sueños, un aleph (americano) que circula ante nosotros y a la vez nos incluye. El tiempo es el siglo XX (vértice de una pirámide inmemorial), y como estamos acercándonos a su fin, su perspectiva es el abismo: somos espectadores de las continuidades de lo efímero, “como si lo nuevo (la diferencia en que seríamos) requiriese de la zozobra del discurso, esto es, poner a prueba las convicciones” (441). El sujeto es el artista, quien vive su experiencia desde la lectura, antesala matriz del posterior recuento grafológico. La lectura es la Instalación Artística que enmarca la invención y el descubrimiento, siendo el sujeto un zig-zag que “reconduce y libera el espacio de la tradición” (26).

Este libro se propone como una enciclopedia giratoria, que otorga nombres de autores, títulos de libros, saberes diversos, polémicas del siglo, especulaciones literarias y chistes epistemológicos, los cuales se combinan libremente formando constelaciones de artefactos que no sólo borrolean nuestros contornos normativos, sino que nos lanzan hacia los parajes de la esperanza, devolviéndonos la unidad perdida.

Asomémonos a su vasto repertorio de temas. Omnipresente, se distinguen constelaciones culturales mayores, como los amplios pasajes por el surrealismo y las vanguardias hispanoamericanas, por la narrativa del boom y la escritura postmoderna; todos los cuales aparecen imbricados con series literarias de la tradición contemporánea occidental — la dicción

poética anglosajona, la sintaxis narrativa joyceana, los blancos del alma francesa, Breton y su tribu. A la manera de una banda de Moebius, el tinglado diverso de las lenguas romances aparece desenvuelto y reconducido en el lenguaje hispanoamericano. Así, Artaud es Vallejo, “una misma obsesión por el cuerpo, por sus orígenes, por su enfermedad” (83), y Vallejo es Beckett: “la flexibilidad monológica de la dicción... el absurdismo cómico del decir” (168); el ritmo de Pound es el coloquio de Cardenal y el concretismo de Haroldo de Campos es la resolución formal carnavalesca de las voces invocadas en Mallarmé, Joyce y Pound.

La literatura universal es leída, entonces, desde la Instalación Artística del Cuerpo Americano. Se construye un espacio de lectura que nos convierte en espectadores activos del gran Museo Universal de la Cultura, en entes hispanoamericanos capaces de cambiar el orden occidental de las cosas (la preciosa sintaxis de las piezas de ese museo), ausentando unas, instalando otras, otorgando cinetismo y sensualidad a nuestra local Instalación. Así, por ejemplo, desplegado por nuestra mirada, “[e]ntre Góngora y Mallarmé, entre Quevedo y Jiménez, Lezama Lima redescubre para una palabra sensorial un valor ontológico; la proyección de un sistema que, desde la fe poética, vuelve a establecer al lenguaje como conversión que nos descifra” (28).

En la exposición de estas constelaciones mayores de la tradición, el surrealismo es revisitado con verdadera pasión, mediante apostillas, protocolos y addendas que le restituyen nombres y le reasignan novedades; por ejemplo, el rescate de César Moro, practicante de “una incredulidad pesimista ante las reducciones de la modernidad” (63), y de sus acciones de arte, como la áspera polémica con Huidobro, anotada en el catálogo de la muestra pictórica limense de 1935 — sabrosamente, se nos acota que “en cambio, Vallejo y Huidobro fueron buenos amigos” (63). Por otro lado, las obras del boom — léase *Rayuela*, *Paradiso*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* y demás — son revisitadas en colofones que actúan como cotas iluminantes de fin de siglo. Así, de *Pedro Páramo* se nos dice: “en el mismo movimiento con que la novela demuestra el poder de lo establecido, lo desbasa, como si tras el orden feroz revelara un desorden mayor: tras el poder, lo precario; y tras la tragedia, la ironía de su recuento” (230).

Junto a estas constelaciones mayores de la tradición — que actúan “nuestra conciencia de sentido” (41) — aparecen también series alcatorias y en fuga, tales como la Escritura Femenina, las Voces Dispersas de las Nuevas Generaciones y los Textualistas, que vuelven a descentrar los supuestos ejes centrales del siglo. A la hora del recuento antológico de las narradoras, se nos señalan — y aquí nombramos a una sola persona por país — los textos de Carmen Boullosa, Diamela Eltit, Ana María Shua, Mariella Sala y de Hilda Holst. Y en cuanto a quienes dejan el código lingüístico “mondo y desnudo” (cual verdad), se realiza un examen espiritual de las

obras de Juan Goytisolo y de Julián Ríos. Así, siguiendo naturalmente las fórmulas paralelísticas que rigen la imaginación poética, de *Larva* se anota lo siguiente: “La literatura se convierte en el espacio final de las resoluciones, y ya no como un museo heteróclito (Borges) o un lugar restitutivo del sentido (Cortázar), sino como una actividad disolutiva de las lenguas que nos modelan; esto es, como una solitaria sedición” (310).

Adjunto al lector de textos literarios, aparece el visitante de galerías de arte, en calidad de viajero que anota en un Diario el aura que los objetos desprenden de sí ante la mirada festiva hispanoamericana. La bitácora señala visitas a Museos en Nueva York, Caracas, Santander, Londres y Madrid. Aquí, el Museo se transforma en un espacio de desajustes y entrecruzamientos culturales, un fotograma retocado de la urbe moderna, siendo N.Y. el epicentro del siglo y su lenguaje, un coa literario en clave hispana, un collage plástico que recorta el Viejo Mundo. Nostalgias de Diego Rivera en Londres, futurismos anacrónicos de las instalaciones del joven catalán Francesco Torres en Manhattan, navegaciones mexicanas de Manuel Felguérez en Madrid.

Como puede observarse, el amplio repertorio de temas de este *Arte de innovar* es desplegado en la plenitud de sus registros genéricos, pues se habla sobre la novela, el cuento, el teatro, el ensayo, el arte plástico, las formas poéticas y la crítica cultural. A su vez, se emplean muy diversos soportes (escenarios) para asignarnos un sitio de privilegio en el espectáculo, pues al artículo erudito le sigue un ejercicio espiritual, seguido por un editing de una transcripción de un diálogo de escritores de un Encuentro, que continúa en una crónica, que bien vista es un complejo ensayo, y así. Se realizan antologías de cuento y poesía, coloquios de hacedores de palabras, listas de obras y autores libres de los dictámenes del barbero y el cura. En fin, se está atento al siglo, a su conversación, a su crónica, al ritmo cotidiano, a su constante humor.

El decir del autor contiene muy diversas modalidades: sintético y recurrente, conversacional y académico, y en todas las instancias, la pasión de la lectura, ejercida por un lector que va siempre una línea adelante del que escribe, configurándose como un efecto causal. Lector, en fin, que recorre las páginas de un libro como si él mismo ya las hubiera escrito, negándose a concluir el original. Acto alucinatorio de una operación dialógica y comunitaria, que hace coincidir la letra con su deseo áurico.

Aparte. ¿Cómo resolver diagramáticamente la reseña de un libro no aristotélico (sin principio, medio y fin), de un texto periférico donde el espectador incluye a la visión? ¿Cómo bosquejar la travesía de un sujeto ubicuo que se construye desde lo extranjero sin nunca haber dejado su casa natal? En fin, ¿cómo nombrar el gesto de quien escribe desde el *topos* de las Letras Americanas, con la fe que sólo un hispanoamericano puede tener en

la palabra, en su celebración, desplazando las miserias del Mercado y el Logo, de los Nacionalismos y los Populismos? Verdad que nos lleva una vez más a concluir — desde “El jardín de senderos que se bifurcan” — que habiendo transcurrido siglos y siglos, sólo en el presente de la lectura ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa nos pasa mientras leemos. En este instante — teniendo a mi vista luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes —, me despido de la idea de que un hombre pueda ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, puesto que existe Vallejo, existe Goethe, existe Borges, existe Guamán, existe Shakespeare.

Resumo, pasando a indicar por qué este libro es ineludible. Primero, por su ideario americanista, propio de los grandes ensayistas de este siglo, construido desde una genuina experiencia literaria. Las miserias del alma encuentran su contrapunto conceptista en la celebración del lenguaje, soporte corporal de nuestra identidad: “Porque las utopías ilustran bien esa gran contradicción histórica nuestra entre las impotencias y miserias de la experiencia política (muy pocas veces inspirada por fuerzas de cambio y casi siempre mal llevadas por las burguesías intermedias) y las esperanzas y liberaciones de la experiencia cultural (donde están los rasgos de nuestra plural identidad y de nuestra crítica)” (175-6).

Será ineludible, entonces, por su *escritura*, su limpia combinación de conceptos e imágenes, por el raro equilibrio entre el saber enciclopédico y las especulaciones metafísicas surgidas de la conversación cotidiana, el ser y parecer del humor y la seriedad andinos.

Julio Ortega es un gran constructor de artefactos, cápsulas poéticas que comprimen el tiempo actual: “un habla casual al repertorio del apocalipsis” (por Lihn; 259); “un devenir de las formas fluidas, sin norma ni sanción” (lo nuevo; 443) y “esa fidelidad a la promesa, tan nuestra, de cambiar este mundo a partir de la próxima lectura” (por nosotros; 363).

Su escritura es dialéctica y poética, armoniosa y en constante polémica oculta con la mezquina norma. Léase, por ejemplo, este juicio sobre el quehacer poético de José Emilio Pacheco: “no tiene nada que ver con la prosa o el prosafismo sino que es la anotación parcial sobre un relato extraviado y latente; no busca expresar a la historia sino que refiere su dispersión, su irracionalidad; no es meramente coloquial sino el habla rescatada del palimpsesto de los decires” (395). Y obsérvese esta paradoja del mundo narrativo de Bryce Echenique: “Como si hablar de lo vivido revelase la ficción final de vivir, al leer estas novelas bioplurales el lector se precipita en un biografismo ilusorio” (352).

Texto hecho de citas, de metáforas, de ritmos y conceptos, tratado de pasiones humanas pasado por el cedazo de las formas del espíritu: “Frente a la ingenuidad conmovedora de quienes escriben para compensar lo no

vivido esta poesía se escribe para descompensar lo vivido excesivamente. Vida y poesía no se confunden, pero se inquietan mutuamente en el teatro que comparten” (comentándose *Al bello aparecer de este lucero*; 263).

Lector pantagruélico, sin remilgos de géneros ni de épocas, lector desinhibido de su tiempo, es también un escritor de los orígenes, un recreador de los primeros gestos y, por ende, un modelo de escritura: “Esta larga pregunta por las gestaciones, las fundaciones, la autoridad y el poder, es una interrogación no por la identidad del sujeto sino por su papel en el cuento. Contar es darle un sentido a la extraordinaria fabulación paterna. Ese sentido supone una memoria mayor: la cultura popular, que es un prodigio de la sobrevivencia” (releyendo *Cien años de soledad*; 420).

Enciclopédico como Alfonso Reyes (coloquial también), figural y paródico como Jorge Luis Borges (y andino), diagramático como Octavio Paz (y cotidiano), Julio Ortega innova con su arte el paisaje postmoderno, proponiéndonos la simple tarea de ser los lectores de nuestro destino.

**Rodrigo Cánovas**  
P. Universidad Católica de Chile