

SILENCIO SOBRE OSORIO LIZARAZO*

Tiempo biográfico, tiempo del texto

Los sitios que hemos conocido no pertenecen a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad... recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las cosas, los caminos, los paseos son desgraciadamente tan fugitivos como los años.

*Marcel Proust:
Por el camino de Swann*

Hay el movimiento de la Naturaleza, tiempo de los cuerpos...hay el tiempo de los relojes, de todo lo que se maquiniza...hay en el lenguaje flujos híbridos, flujos del pensamiento y la representación, el tiempo de las OBRAS. En las líneas que siguen tenemos presente este tipo reversible, que va de un texto a otro, porque deseamos comprender la imaginación de hombres y mujeres que consumen sus vidas mientras hacen una obra escrita. Quisiéramos hacer visible el estrato imaginario que ellos viven, el mismo donde sitúan sus textos de ficción. Apelando a la imagen espacial, digamos con Ludwig Feuerbach que ese estrato es originario:

Eduardo Utrera Salgar

*Departamento de Lingüística
Universidad Javeriana*

"El filósofo debe acoger en el texto lo que en el hombre no filosofa... la filosofía no tiene que empezar consigo misma, sino con su antítesis, con la no filosofía" (1).

Ponemos la atención sobre aquello que "no filosofa", pero emerge en el texto de ficción y crea el espacio de su lectura, también el de una nueva escritura o, al menos, el de la reflexión sobre objetos que en la experiencia social normatizada permanecen mudos e invisibles. Con relación al espacio de la representación el autor resulta desterrado, desde el momento cuando su obra adquiere la dimensión social de texto, pues éste deriva

* José Antonio Osorio Lizarazo (Bogotá, 1964), trazó la figura del escritor profesional, desplegada desde la crónica periodística hasta la polémica sobre artes y política; su obra central es la novelística (*Casa de Vecindad, La Cosecha, Hombres sin presente, El Día del Odio, Hombres bajo la Tierra, Garabato...*) situada en la encrucijada de la modernización colombiana, en la década del 30. (RUH).

(1) FEUERBACH, Ludwig. *La Filosofía del futuro*. Buenos Aires: Calden. P. 67

su significación de discursos colectivos que preceden al gesto creativo del autor.

En la exterioridad del texto Osorio Lizarazo quiso reunirse con sus lectores, en la evocación de la vida vivida desde el "ghetto" de la moderna individualidad. Tal vez así practicaba su inclinación hacia el realismo, en una escritura alimentada por una actitud anticapitalista, dirigida a poner a prueba la fragilidad de la individualidad en la experiencia del aislamiento y el desarraigo. En *CASA DE VECINDAD*, en su inhumana hostilidad experimentamos la vivencia que arrastra aun hombre a inscribir el mundo en el lenguaje:

"Hoy, escribiendo esto, he sentido un poco de alivio. No acierto ni acertaré nunca a explicar la razón para que después de fatigarme durante una hora sobre el papel, termine por respirar mejor.

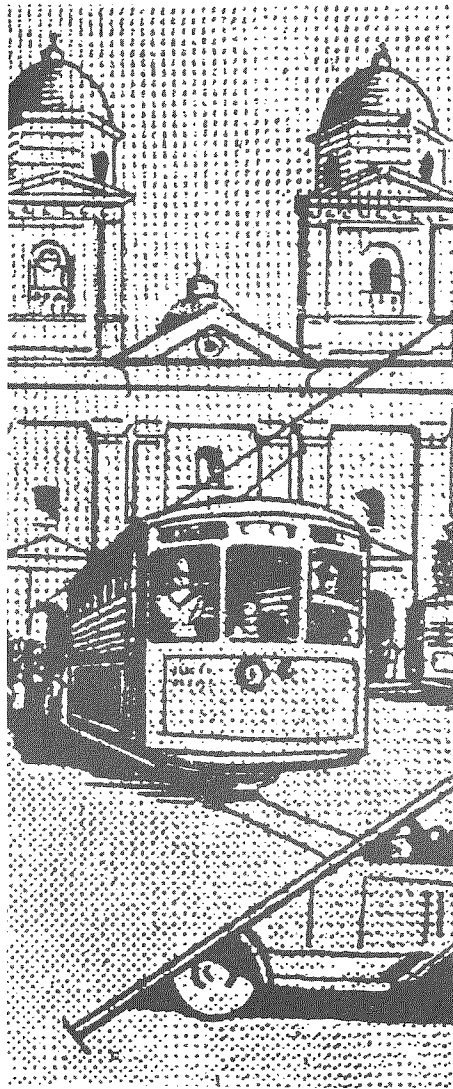
Son de esas cosas inexplicables que todo el mundo debe sentir" (2).

Y más adelante, en otro intento de mundanizar la escritura, finge su banalización. Seguramente no se trataba de esquivar un compromiso de trascendencia, sino de situar la actividad de escribir en la vida corriente, la vida misma, en su irreductible materialidad, en la consumación del tiempo: en suma, se trataba de enfrentar el texto y su exterioridad:

"Es preciso que escriba, para que se deslice parte de la noche. La luz está incluida en el alquiler del cuarto..." (3).

Nos parece que al lector de Osorio no debemos preguntarle "¿qué lee?". La cuestión, pertinente y central debe

ser "¿qué siente?". En esta perspectiva no se trata de examinar un movimiento expresivo, que va del autor a los textos, sino de trazar las cotas de un espacio imaginario creado por los textos y de establecer sus efectos sobre la visión del mundo que tenían sus lectores, con quienes esperaba encontrarse Osorio. Hacia ellos dirigió su obra, para alcanzarlos perfeccionó con paciencia una forma de escribir y, sobre todo, en ese quehacer extinguió su vida (4).



¿Cuánto de un hombre queda encerrado en los textos que escribe? ¿Qué clase de vida se dibuja en la serie de textos? De la misma manera podemos preguntarnos: ¿Conocemos a José Antonio Osorio Lizarazo? El propósito de las anotaciones que siguen es transformar esa pregunta en esta otra: ¿Conocemos su escritura?

En 1936 había publicado *CASA DE VECINDAD*, una novela que rompía con la tradición literaria nacional. En 1936 se refería a las fuentes de sus escritos:

...cada hombre contiene dentro de sí un universo de reacciones y aun la vida de más sencillas apariencias constituye un precioso motivo de novelización. Y quizás estos temas humildes, esta observación de vidas planas y sin complejidades sea más precioso elemento que la creación de seres extraordinarios, excepcionales en sus sentimientos y en sus acciones... (5).

(2) OSORIO LIZARAZO, José Antonio. *Novelas y crónicas*. Bogotá: Colcultura, 1978. P. 63. En adelante citaremos a Osorio en esta edición abreviando NC y, en seguida, el número de la página.

(3) NC. p. 85.

(4) Valga un ejemplo de lo que aquí se sugiere: Osorio continuaba pensamientos que circulaban a comienzos de siglo en nuestro ámbito cultural, por ejemplo, este aforismo de G. Papini: "Escribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu". Es posible demostrar la homología entre el aforismo y la novela *CASA DE VECINDAD*; su desenlace puede considerarse un "efecto" del aforismo, una vez demostrado que este autor italiano circulaba entre los atormentados artistas bogotanos de los años 20. Tras la evaluación de las homologías seguiría el análisis histórico, para investigar las condiciones generales del ejercicio de los lenguajes.

Declaraciones como ésta, apuntaban al centro de las discusiones sobre la naturaleza de la novela, en el período de pausa entre las dos guerras mundiales; sin embargo la historia de la literatura nacional apenas registra brevemente su presencia. Por nuestra parte, queremos señalar la amplia dimensión de modernización tardía y conflictiva que surge en la lectura de Osorio Lizarazo.

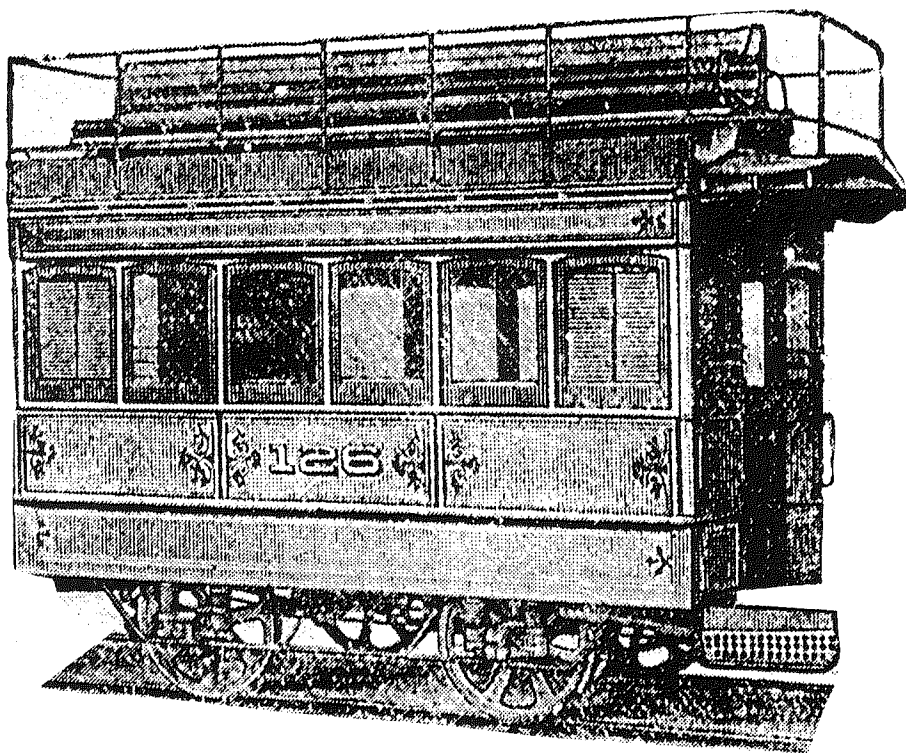
Ahora bien, para descubrir el punto de vista que dio lugar a estas observaciones, digamos que provienen de una mirada habituada apenas a registrar signos, no de un método científico; una mirada que redistribuye los signos en busca de posibilidades discursivas. Tal vez así encontremos a Osorio un lugar en la cultura viva, para que las consecuencias de su

obra, aún extraviadas, entren a formar parte del pasado, sobre cuyos hombros montamos para mirar más allá del horizonte que llamamos, en un acto de ingenuidad sin medida, el presente.

Para nuestros fines es indiferente comenzar la lectura de Osorio por un ensayo, en lugar de acudir a las novelas mismas. En este tratamiento libre de las "fuentes" de su pensamiento queremos que se destaque el asunto central de estas reflexiones, el movimiento vital que va dejando los signos que una mirada tardía llamará sentido, pensamiento. Buscamos representarnos el tiempo real de la literatura, aquel durante el cual un hombre de carne y hueso se consume escribiendo imaginaciones, mientras inscribe signos en el lenguaje: la es-

critura. Desde este punto de vista novela, ensayo, crónica, signos los unos de los otros, duplican en el lenguaje la voluntad, acaso la necesidad, de escribir en la vida. Los textos, acontecimientos diversos en la vida de un hombre, encierran signos que hablan de lo mismo y que, al margen de su cronología, producen la continuidad imaginaria en la cual creemos ver una emanación del ser, del autor, su conciencia.

Ahora bien, la Historia restituye los signos, que para ella se manifiestan como acontecimientos de enunciación (6) a la temporalidad de la vida del autor, la biografía. En ese intento la Historia apela a una particular codificación del tiempo, el tiempo de los ritmos laborales, el tiempo íntimo del pensamiento individual, el tiempo anarquizado por el asalto de los recuerdos o por las irrupciones de "lo otro" desde la exterioridad de la vida corriente. De esta manera la razón histórica, tan cercana al orden cartesiano, fragmenta el mundo continuo de los signos (7) y, precisamente por eso, nos vemos arrastrados a una paradoja: la temporalidad de la biografía debería construirse a partir del tiempo codificado en los signos, así estos últimos sean dobles imaginarios del devenir real. En favor de la real existencia de esta paradoja podríamos alegar que el árbol del len-



(5) NC. P. 411.

(6) Michel Foucault apeló al concepto de "acontecimiento discursivo" para designar las posibilidades de enunciación en un momento determinado de la vida de una sociedad. Su conjunto constituye el "campo discursivo" donde emergen acontecimientos de enunciación, en los cuales aparece el sujeto como cristalización de las prácticas sociales de los lenguajes. Ver al respecto *La arqueología del saber* México: Siglo XXI, 1978. Pp. 44 - ss.

(7) La función simbólica trata de suturar la ruptura entre el hombre y la naturaleza, según lo indican Levi-Strauss y J. Lacan. Ver: "El tiempo recuperado", en *El pensamiento salvaje*, de Levi-Strauss.

guaje extiende sus raíces bajo el suelo donde el historiador dispone, en forma de relato biográfico, la vida de un hombre; otro, tan ajeno a él como las reglas mismas del lenguaje que usa. ¿No es posible advertir que en ese acto se contrae una deuda con el lenguaje? Es uno de los sentidos de la escritura de Marcel Proust: seguir los signos que un hombre repite, si queremos alcanzar LO QUE ese hombre piensa; obedecer al recuerdo, signo de lo permanente; porque aquello que no se repite, los ecos que no se atendieron son la vida no vivida por un hombre (8).

Atendamos pues los signos de Osorio, dejemos que la concepción de la novela tome su contorno en los acontecimientos de enunciación, los textos:

"La simple introspección, el análisis de las propias angustias, las inquietudes íntimas de sufrimientos que no se confiesan bastaría para hacer una serie de episodios trascendentales..." (9).

Como fuente de la creación, Osorio propuso la introspección, exploración del "universo de reacciones" que asumimos como índices de la vida interior. No ignoraba que esa idea había asistido a los escritores colombianos desde finales del siglo XIX (10). La imagen del buzo hundido en los abismos de la subjetividad (lugar común del naturalismo literario y de la filosofía empirista) se mantuvo aun en sus escritos. Osorio sostenía la posibilidad de una novelística colombiana fundada en una problemática común, cuyo núcleo temático fuera la naturaleza, aún oculta, del hombre colombiano. El proyecto expuesto en EL NACIONALISMO EN LITERATURA convocaba a "expresarnos por nuestra propia cuenta", buscando bajo la arena la opulencia de la veta aurífera" (11). Sin embargo, Osorio tenía una visión más compleja sobre el universo en el cual el escritor encuentra los

temas de su escritura; distinguía entre "lo íntimo del pueblo", lugar de lo profundo, y la superficie, "lo gráfico del panorama externo". Esta distribución daba nuevas particularidades al pensamiento y a la escritura (12). A lo largo de los textos la intención introspectiva se va transformando en observación de una subjetividad colectiva, precisamente esa manifestación visible que Osorio designara como "lo gráfico del panorama externo". En otras palabras, observaba la disposición de las prácticas sociales, el modo como ellas codificaban las acciones de los hombres y podían configurar el carácter de los personajes en los relatos. En Osorio no había, pues, en rigor, introspección como regla de construcción para los textos.

En cambio, sobrevivía la huella del romanticismo en los signos de "nación" y "pueblo", a los cuales va unida la figura de un sujeto colectivo virtual, sujeto abstracto de los enunciados del texto (13).

Es probable que la figura del pueblo no aparezca expresa en los numerosos textos de Osorio; entre otras razones porque la subjetividad colectiva es más imaginaria que real, una abstracción de la teoría social. En cambio, la disposición de espacios y personajes trazan, en su movimiento, una representación del mundo, tan activa en la escritura del texto como en su lectura. Encontramos, pues, en la extensa obra de Osorio escenografías y codificaciones de conductas individuales que ponen en acción fi-

(8) Proust indica el círculo del signo en la escritura: del texto a la biografía y de ella al texto, según se trate del lector; a la inversa si se trata del autor, quien, seguramente, se lee a medida que escribe: "Bien pensado, la materia de mi experiencia que sería la materia de mi libro, precedía de Swann, no sólo por lo que se refería a él mismo, (sino) que mi presencia misma en este momento, donde acababa de ocurrírseme la idea de mi obra procedía también de Swann". Ver *El tiempo recuperado*. Madrid: Alianza. P. 269.

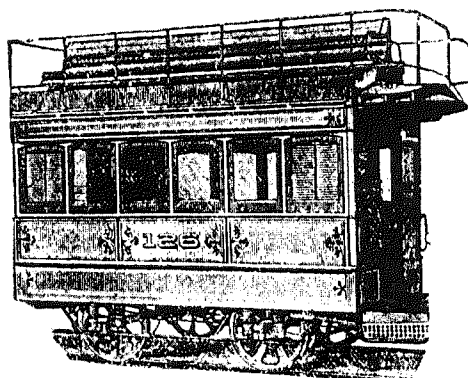
(9) NC. P. 411.

(10) NC. P. 411.

(11) NC. P. 498.

(12) NC. P. 498.

(13) A manera de ejemplo, los análisis de Jacques Le Goff muestran la función de este concepto en la obra de Jules Michelet. Ver *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983. En particular la sección "Las edades medias de Michelet".



guras anónimas, un "panorama externo", donde encarnan las duras reglas de la vida puestas a prueba frente a las reglas del relato.

En nuestro autor no se trataría, entonces, de una introspección, imposible para un sujeto colectivo e imaginario. Sus narraciones eran acontecimientos de enunciación que duplicaban la vida en el texto, de tal forma que el lector podía acceder a la experiencia esencial del mundo, a la confrontación con las leyes que la experiencia mundana nos oculta. Creemos que eso era lo que se codificaba en los textos de Osorio. La introspección, desde luego, actuaba, pero en autor y lector. De hecho, Osorio resolvía la contradicción propia de todo romanticismo, la perversión metoní-

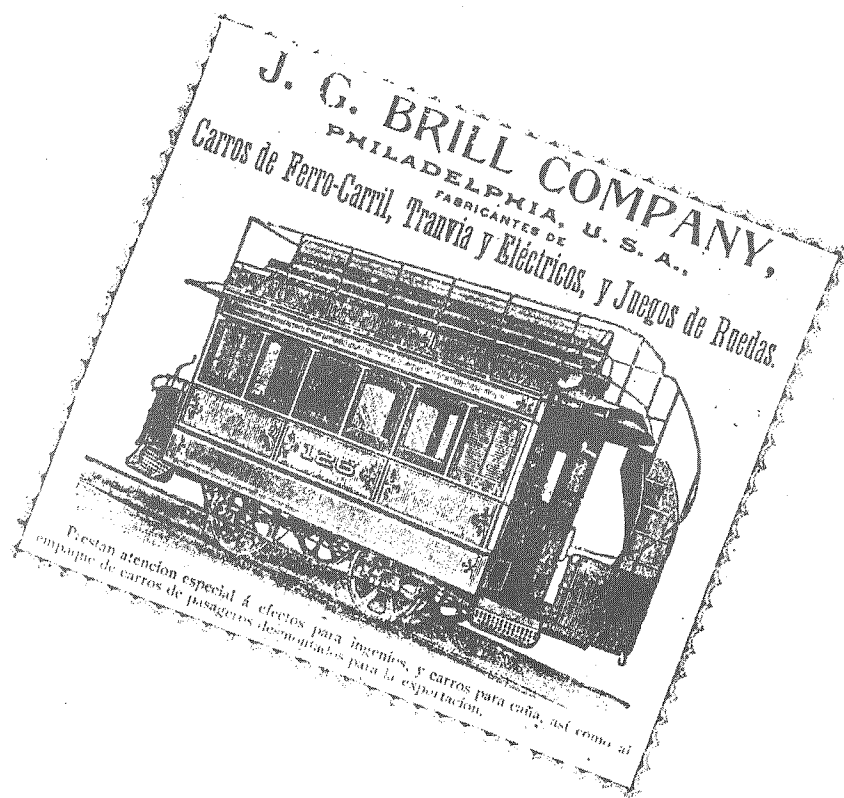
mica del sujeto real en sujeto colectivo.

En los escritos de Osorio leemos puestas en escena; en ellos los signos figuran la realidad para ensayar su consistencia y descubrir sus límites, no para serle fiel como representación. Por eso, en Osorio la profundidad aparece en la superficie, en los signos mismos. Esto no debería sorprendernos, puesto que la profundidad es una abstracción que sólo se alcanza con apoyo del lenguaje, cuando los signos precipitan al hombre hacia la grieta que separa el objeto de su representación. Esta experiencia, tan fugaz como intensa, es huella de una temporalidad singular, durante la cual un hombre se construye la representación del mundo; es la tem-

poralidad de la escritura. ¿No debe buscarse, entonces, en la aparición de esas figuras singulares que sostienen la continuidad de los textos, epifanías que llamamos acontecimientos de enunciación? Creemos ver en su constitución un estrato esencial de las biografías.

El catálogo de gestos que "representan estados del alma, grandes personajes o panoramas espirituales que cada retina conserva o refleja a su manera" (14) no era, para Osorio, la finalidad del trabajo literario. Resolvía apenas el problema de conseguir una superficie adecuada para el objeto expresivo (el texto) que debía servir de camino hacia el encuentro de Osorio con su lector, era una codificación de la vida destinada a ser vivida (lectura). Justamente por eso existe una distancia tal que un autor puede hablar sobre la novela, sin incurrir en la redundancia de reescribirla: es la instancia donde el autor reflexiona sobre las reglas de construcción del texto y la objetivación de su imagen del mundo. Por lo mismo, la introspección precede al acto de escribir, pero no es la regla para la actuación del personaje del relato; así parece, lo practicó Osorio Lizarazo.

Nuestro novelista definió la introspección como "labor preliminar de la novela, el acopio de materiales" (15). Después vendría el trabajo narrativo para crear el texto. En ese momento emerge un habla que da cuerpo a autor y obra, por un movimiento de DIFERENCIACION, de recorte en el campo de los discursos precedentes y contiguos. La crónica de Osorio, su primera forma de objetivar el mundo en el texto, fue una suerte de arte pictórica, espacialización de los temas en un periodismo que apuntaba



(14) NC. P. 411.

(15) NC. P. 412. Osorio pensaba que el escritor racionaliza su experiencia vital y encuentra la forma para su texto, aquello que en semiología se designa "programa narrativo".

a ser el vehículo de la comunicación social moderna, ciudadana. *CASADE VECINDAD*, novela destinada a revelar la figura del ciudadano lanzado al exilio de las calles bogotanas, imponía una forma distinta, que atendiera a la representación del tiempo social, de la relación hostil con esa exterioridad que es el "prójimo"; esa forma fue la novela. En ambos casos leemos una disposición de los signos propia para la transformación de acontecimientos en figuras abstractas (los personajes patéticos producen su figura extrema: lo patético; los gestos humanos que responden a la necesidad ciega: lo hipócrita; las relaciones desiguales entre los hombres producen en la novela lo inhumano...) mientras la subjetividad del autor se silencia, retrocede, subsiste apenas en la decisión que trazó las reglas del relato.

"El novelista ha de ser implacable consigo. Ha de ser, quizás, impúdico en la manifestación de sus pasiones" (16).

Pensamientos semejantes acosaban a Franz Kafka, implacable consigo mismo, cuando reflexionaba sobre su trabajo, mientras escribía su *Diario*. Ahora bien, tras el "retiro de los dioses" es característico del hombre moderno, racionalista, que asuma el peso de la responsabilidad de su obra. Pero si, además, se identifica al individuo con el origen de la obra, el sentido de la biografía se invierte en una lectura según la cual, la figura vital de Osorio duplica el signo escrito por él. Siguiendo esta reflexión, los textos producen la biografía. Advertimos que quien no cree que un logos totalizador gobierna la relación singular del hombre con las cosas, se arriesga a ver falacias donde los signos se hacen transparentes; o buscará en las penumbras interiores lo que vive a flor de piel. Esta vacilación asistía a Osorio cuando desesperaba, buscando en la vida compensación al esfuerzo dedicado al arte; esperaba la confirmación, al menos la vivencia que indicara que el arte es posible, que la palabra encarna:

"Quizás esa ausencia de capacidad para la reconcentración, esa imposibilidad para detenerse en un análisis atormentado de las propias angustias, esa frivolidad excesiva, preocupado por los hechos que están fuera del individuo, características de nuestra índole tropical (sea), lo que ha impedido la aparición definitiva de la novela colombiana" (17).

La recompensa sería, de acuerdo a las esperanzas de Osorio, la aparición de la "novela nacional". Con ella encarnaría "el pueblo", lector universal, sujeto imaginario de una imaginaria nación; fraternidad imaginaria con el prójimo solidario. Semejante pensamiento es demasiado coherente para ser moderno, aun peor, para ser cierto. Nace de un desplazamiento de los signos en el discurso; gracias a ese artificio podemos sustituir el sujeto concreto del habla por un imaginario sujeto de los enunciados. Tras ese desplazamiento quedamos liberados al devenir del lenguaje, condenados a captar la vida en la duplicación de los signos; ahí se funda la lógica de la inautenticidad ("nuestra índole tropical") matriz especulativa que mueve la lucha romántica por la

(16) NC. P. 412.

(17) NC. P. 412.



realización del arte en la vida: como si ésta no fuera ya duplicación de un arte originario, a saber, el de construir en el lenguaje la definición de uno mismo, a partir de las luchas con "lo otro". Bien puede verse, las esperanzas de esta lucha están puestas en el lenguaje. Para que un hombre (es decir, una biografía) aparezca, es necesario que se asuma el lenguaje como el ejercicio de un idiolecto, un acto de enunciación singular que opera dentro de una lengua para producir una DIFERENCIA. Es ella, por contraste, quien otorga identidad al hombre y, en consecuencia, la vida de un autor literario deberá leerse a partir de las figuras de los textos. Tal vez pueda proponerse, en general, para la lectura de lo humano.

Podrían multiplicarse los ejemplos de esta conflictiva lógica, la más dura herencia de la antigüedad griega. Sin embargo, nuestra reflexión conduce a destacar una doble temporalidad, necesaria para la lectura de Osorio. Pensemos que, con el correr del tiempo, cada nuevo texto se sumaba para configurar la obra, para definir la figura del autor; en ese registro nace una dimensión, la de la historia concreta, la relación del autor con la exterioridad. Pero existe también un tiempo encerrado en cada texto, tiempo de ejecución de la obra; tiempo necesario para encerrar en la ficción los compromisos con el mundo; tiempo subjetivo, en el lenguaje, marcado por los acontecimientos de enunciación.



¿Qué ha privado de la fama a Osorio? Un caso extraño, porque su actividad fue suficiente para hacerlo visible. Además, acostumbraba convertir sus gestos en una afirmación de sus convicciones y un testimonio de su presencia. Tal vez su auditorio era sordo, sus lectores ciegos a sus gestos y grafías; sobre todo, debieron ser ajenos a su lengua. Puede leerse en Osorio a un hombre cuya habla irrumpe, para introducir una diferencia en el seno del lenguaje. Gustavo Samper escribió en 1939 una nota sobre Osorio. Allí encontramos un episodio de infancia que revela la perspectiva de quien descubre la vocación de autor literario:

"...entre los muchachos del primer año de estudios se fundó un semanario dirigido por Augusto Ramírez Moreno... como era natural no se le ocurrió al "Leopardo" solicitar nada escrito a "Garabato" (era el apodo de Osorio). Pero osorio se presentó y le puso con gran timidez en sus manos un articulito descriptivo... La sorpresa del tímido colaborador debió ser muy grande al darse cuenta de que su artículo llevaba la firma de Ramírez Moreno... quien contestó: "Los grandes escritos no tienen dueño. Nadie hubiera creído que una cosa tan bien hecha fuera tuya; por eso lo firmé yo. Creo que debes estarme agradecido" (18).

Podríamos dudar de la fidelidad en la transcripción de este incidente; sin embargo serían secundarias con relación a las alternativas de interpretación biográfica que sugiere. Este episodio indica que, en el plano de las prácticas sociales un hombre puede ser escindido en dos sujetos: uno, sujeto concreto de la enunciación; otro, sujeto abstracto, a quien se atri-

(18) NC. P. XXVII.

buye la propiedad general de lo enunciado. En beneficio del sujeto abstracto, voraz acumulador de utilidades lingüísticas, se expropia al sujeto singular de la enunciación. Metonimia real de la explotación económica, practicada en el nivel de la expresión literaria. He ahí el riesgo de aceptar en el discurso la figura del sujeto universal abstracto, que suprime al sujeto originario. Hubo, pues, un acontecimiento de enunciación, la escritura de aquel niño; hubo también otro acontecimiento, duradero y eficaz en su capacidad de mantener el silencio y suprimir la esfera del habla, la de las diferencias. Después de esa abstracción, se nos devuelve del cadáver del hombre que tomó la palabra disuelto en la opacidad de la lengua convencional, vaciado de su significación.

¿Es legítimo decir que en ese tipo de experiencias alguien, como Osorio, descubre que la identidad la otorgan las palabras? ¿Sobre todo, no se condenaba Osorio a buscar en el habla, en el idiolecto, la producción de su diferencia con el mundo y, en la obra, una especie de ganancia acumulada? Es cierto que la noción de escritura no aparece expresa en sus textos; sin embargo, de hecho existe en el tránsito que va de la obra (trazo del hombre que se hace a sí mismo) a la biografía (acontecimientos de enunciación que hacen visible su presencia, ejercicio del idiolecto). Algunos

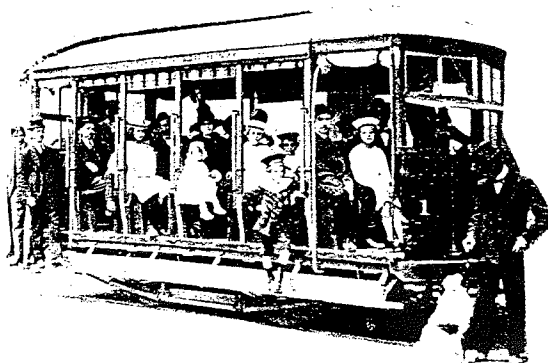
encuentran en Osorio un patetismo anacrónico; un concepto romántico de la novela y un hombre intransigente que se empeñaba en practicarlo. Cuestión de mirada, porque, en cuanto a Osorio correspondió, contra la opacidad de la lengua practicó un habla locuaz: hizo la iconografía de la Atenas Suramericana, en sus crónicas; contó la caída de la razón que asistía a la urbe, en dos textos, apasionados y lúcidos, la biografía titulada *GAITAN: VIDA, MUERTE Y PERMANENTE PRESENCIA* y la novela *EL DÍA DEL ODI* donde se despliega simultáneamente la insurrección del 9 de abril de 1948 y la perversidad que se alimenta de la miseria en una mujer de pueblo. En el interior del lenguaje convencional de los esfuerzos de diferenciación son una especie de actitud política trasladada al lenguaje, donde la transformación de los significantes moviliza un examen de la concepción del mundo (19). La novela *CASA DE VECINDAD* es el espacio para ese combate; por eso pone en evidencia al lenguaje en la novela misma:

"...siento que he solucionado mis dudas. Pero no se me ocurrió sino ahora, cuando estoy escribiendo. Por eso me gusta escribir. Es como mejor resultan mis razonamientos. Como mejor se pueden ordenar las ideas... ¡Como es de conveniente escribir! ¡He descubierto el razonamiento inconfundible!" (20).

En la lectura de *CASA DE VECINDAD* participan las dos temporalidades que señalamos separadamente: tiempo de la biografía, tiempo del texto. Su articulación en la "forma" novela reúne a la ciudad real y a la ciudad imaginaria, para poner en evidencia el destino del autor y cumplir la misión comunicativa de la obra promoviendo una imagen del mundo que ninguna otra forma discursiva supo elaborar con mayor fuerza.

Osorio se formó en Bogotá, a comienzos de siglo, entre nostalgia pastoril y rebeldía plebeya. No se preocupó por las vanguardias artísticas europeas; admiraba a los populistas rusos y adhirió a la figura de Dostoievski, convencido por la fuerza con la cual sus personajes prolongaban, sin medida, los caracteres de la condición humana: Osorio admiraba esa ilusión que llamamos profundidad, fuerza interior. Tal vez logró intuir que "la forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear" (20). Seguramente, para esquivar esa perspectiva de aniquilamiento del lenguaje, Osorio se decidió por el realismo, comprometido con ideales éticos y vitales:

"...me he acostumbrado a convertir mis experiencias en temas generales... para afianzar la hosca, la indefinible, la honda tragedia del escritor colombiano" (21).



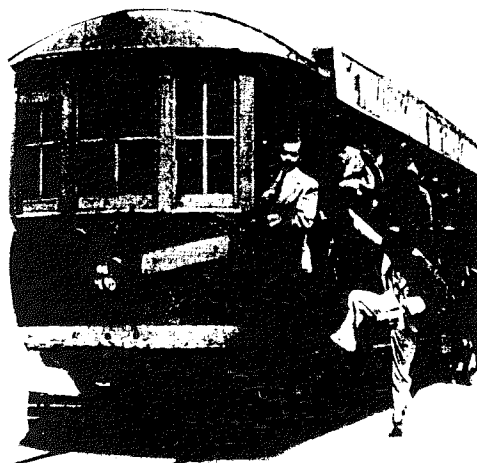
(19) Gilles Deleuze y Felix Guattari realizaron este modelo de lectura política de Kafka. Ver *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era, 1976.

(20) NC. P. 41.

(21) NC. P. LXVIII.

Este ilustre desconocido hizo de su obra la práctica de un aforismo nietzscheano, según el cual toda doctrina proviene de una herida. En Osorio esa herida era Bogotá, tal como se transformaba en la primera mitad del siglo XX, cuando alojaba a la "chusma" y los provincianos en la condición de exiliados. Digamos que en la configuración de la ciudad moderna, los mecanismos destinados a regular las prácticas sociales constituyen condiciones de acceso al lenguaje, a su ejercicio, a la figura del mundo que deriva de su dominio, en últimas, a las posibilidades de expresión. Siguiendo la idea de Jacques Derrida, la actitud realista conducía a la formación de una sensibilidad atenta al régimen de silencios impuesto por la ciudad a sus exiliados, actitud interesada en explorar las fuerzas de la vida que impulsan a la expresión. Estas realidades pesan en la elaboración de un punto de vista para investigar la novela sobre la ciudad, sin duda inaugurada por CASA DE VECINDAD. Osorio obedecía a las fuerzas de la máquina urbana: descubrió que la vida de los ciudadanos seguía las reglas de una perspectiva espontánea, amplió esa óptica y prolongó sus puntos de fuga, por donde transitaban los personajes de sus narraciones. Esquematisó esa perspectiva, la puso a gobernar los destinos en novelas y crónicas destinadas a ciudadanos que se replegaban hacia la vida privada, que cedían las calles a la irrupción de lo deforme, lo de abajo, lo morbosamente imaginable. Lo innombrable en la ciudad pasaba a la escritura como un núcleo, que Osorio iba devolviendo a sus lectores bajo la forma de frutos madurados por la condición moderna: falsificación de la falsificación, por ejemplo, en el carnaval bo-

gotano descrito desde un manicomio municipal; la romántica aventura novelesca convertida en incursión a los antros de la miseria; el tiempo detenido para un hombre que escribe y edita su propio anacrónico periódico; la nostalgia que emana de la empecinada esperanza de soñadores, incapaces de ver en los golpes de la vida la cancelación de sus ilusiones (22). Sin duda, la de Osorio era una actitud realista. Pero en CASA DE VECINDAD supo desplegar en la imaginación, las estrategias de descuartizamiento que la sociedad de mercado inducía tempranamente sobre sus ciudadanos. En el relato un hombre, viejo, ingresó a la casa para esperar dignamente la muerte, en la doble soledad que ofrece una casa de inquilinos: refugio y exilio. Saldría, anticipando la muerte natural en la muerte social, expulsado por la hostilidad de los habitantes que practicaban, con arte depurado al amparo del encierro, las leyes implacables de la supervivencia de las calles bogotanas. En esta disposición narrativa la novela no es el lugar de una descripción, sino laboratorio donde se evalúan las posibilidades de lo humano. Esto va más allá de la aspiración realista; sugiere que Osorio controlaba una sensibilidad, con el propósito de transformar sus registros en una especie de ingeniería, dedicada a diseñar los mecanismos que producen lo inhumano en el nivel de la vida corriente.



Conviene poner la atención en diversas instancias comprendidas por la noción de realidad de Osorio. En su visión de la literatura la realidad se ampliaba; cuando interponía la introspección como momento previo a la creación; con esa precisión otorgaba a la subjetividad una función específica en el proceso de la escritura y una presencia objetiva al autor en el texto. Siguiendo sus palabras:

"Como en la maldición bíblica, se ha de producir con dolor. Cada capítulo ha de ser la expresión de un martirio. La imaginación debe ser contenida dentro de los linderos de la realidad y ha de ser servidora real, constante, del elemento psicológico, que es el fundamental y característico" (23).

Pensamos, entonces, que para Osorio la ficción no era imitación del mundo, sino realización de una convicción previa que rige la narración. En otras palabras, la narración objetivaba su concepción de la realidad, llevada a sus consecuencias extremas, no a la imitación. En esta actitud se distanciaba significativamente de fórmulas realistas especulativas, tras las cuales los autores eludían su presencia en el texto y, con ingenua redundancia, disolvían la ficción con una doble negación. Aquí, un ejemplo:

(22) Estos episodios se encuentran en crónicas, fechadas desde 1926 hasta 1939. Esa aparente dispersión se recoge en la noción de escritura, planteada por Kafka y sistematizada, por lo menos, desde mitad de nuestro siglo por Marthe Robert y Roland Barthes. Sorprende el que no haya sido utilizada en los estudios sobre la literatura colombiana.

(23) NC. P. 412.

"Aquella era por lo menos la centésima vez que Juan García me asediaba con tenacidad inaudita. ¿Por qué me habría elegido a mí para referirme lo que él denominaba "su vida"?

¿Qué había descubierto en mí ser que pudiera servirle, si no para variar el rumbo de su existencia que él consideraba atormentada, mediocre y oscura, por lo menos para mitigarla en ínfima parte

He aquí, con absoluta fidelidad, todo aquello que me refirió en aquella ocasión memorable" (24).

¿Por qué mentir sobre una "vida" que pertenece tan solo al texto? ¿Por qué repetir que es ficción aquello que, de hecho, lo es? Sin duda hay un movimiento elusivo, invertido, en esa "absoluta fidelidad" anunciada por autores de vidas imaginarias: cobardía ante el papel, ante los reales efectos de la escritura; autores ajenos a su letra. Creemos encontrar en ellos una actitud contra la cual mostró valentía, escribiendo una novela en la cual su solidaridad con el personaje se imprime en el texto mismo, introduciendo en el proceso de lectura la presencia necesaria y virtual del autor: lo muestra el desenlace de CASA DE VECINDAD, donde se proyecta el destino de la novela una vez termine su lectura.

En su reacción contra el realismo especulativo, Osorio puso de manifiesto la conexión esencial entre autor y texto: según su experiencia, el primero adquiere identidad a partir

de las consecuencias derivadas de su obra; no a la inversa. En el fondo, Osorio daba un paso adelante en la afirmación de una fe radical en la eficacia del texto: éste introduce en la realidad una forma de ser sujeto, de anticipar en la enunciación lo que ha de suceder, de prefigurar en acontecimientos de enunciación lo que los otros reconocerán como una concepción del mundo. Esta es la acción del lenguaje sobre la vida opaca.

No conviene ceder a la tentación de leer en Osorio un simple patetismo ético, si queremos rescatar su valiente afirmación de la escritura, es decir, de la presencia del hombre en el mundo a través de sus textos. Fue característica de su momento histórico la figura del autor éticamente escindido golpeado por su inferioridad ante la Historia, forma profana del destino. A ello seguía la carencia de unidad en la obra, la suerfluidad del texto y la ausencia de verdad trascendente. Muchos autores, quienes dudaron de la fuerza del lenguaje fueron simplemente "hombres de su tiempo"; renunciaron también a la afirmación del tiempo que se prefigura en la obra, aquel que anticipa y revela. Osorio, al contrario, indicó en el desenlace de CASA DE VECINDAD el destino de la novela; la vigilancia de su escritura, sensible al contraste entre el tiempo de la soledad y el de los signos en el texto, pudo encontrar las circunstancias que, desde fuera del texto constituyen las condiciones de enunciación y, al inscribirse en él bajo la forma de lenguaje imaginario, permiten que el texto lleve hasta las últimas consecuencias lo que en la vida es regla invisible y muda.

Otros casos prueban que este problema no fue ajeno a los contemporáneos de Osorio. Una variante aparece en la novela titulada DE POETAS A CONSPIRADORES, de Simón Pérez y Soto, donde la voluntad de acción trasciende el texto, con el cinismo que acompaña a la audacia. En su apertura el autor, contundente, interpone su figura:

"Gentes habrá de peregrina imaginación que juzguen lo escrito en este libro como realidad e historia.

Yo me anticipo a responderles -para mi propia tranquilidad de conciencia y la de ellos- que es una cabal ficción. Ahora, si algún ilustre lector, suspicaz en demasía insistiere en lo contrario y se empeñare en tildarme de solapado cronista, reciba ante todo mis parabienes por tan extremado talento y luego, la singular advertencia de que, a fuer de nacionalista integral, yo no discuto, afirmo; y afirmo porque creo que la afirmación entraña un sentido de hecho que vale por la verdad misma, aun cuando no lo sea. Esta novela pretende ser pues una pequeña afirmación" (25).

(24) Gómez Picón, Rafael. *45 relatos de un burócrata*. Bogotá: s.e., 1941.

(25) Pérez y Soto, Simón. *De poetas a conspiradores*. Manizales: s.e., 1938.

Ahora bien, pertenece a la naturaleza misma de la representación la posibilidad de descubrir una cierta relación entre el autor y el sujeto de la enunciación, en el texto; obviamente el texto determina la valoración de esa relación y sus posibilidades expresivas y de significación. Procediendo a la inversa, nos esforzamos para que el pensamiento que recorre estas líneas se ocupe de la relación entre obra y autor, ese sistema de presencias virtuales gracias al cual nos hacemos a una imagen del hombre, según las metamorfosis de la realidad en el texto.

Para que este punto de vista sea posible tendremos que leer en la experiencia de Osorio una cierta paradoja: el texto moderno habla de una esfera

histórica concreta que le es exterior, pero sin la cual no existiría. Por lo mismo, revela a su autor bajo una condición: que sea ajeno a la obra, negación de lo que en ella se afirma. Se podrá comprender, entonces, que la relación entre obra y biografía puede pensarse a partir de un análisis riguroso de las figuras que habitan el texto y regulan su lectura, marcan el tiempo de realización de sus signos. La temporalidad del texto, una vez abstraída, entra en relación con el tiempo social y funda el pensamiento histórico; pero no a la inversa.

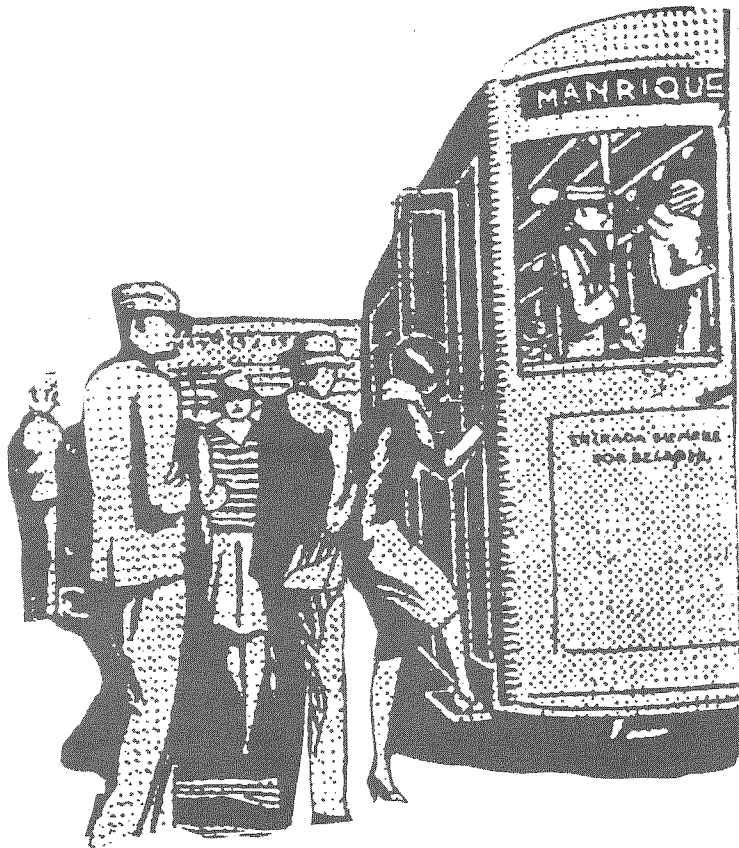
También a Osorio la historia impuso su dura ley, ley de la fragmentación de la obra. Certeza igual a esta otra: en la sociedad de mercado la literatura es vacilación, prolongación de la

ambigua experiencia con lo otro, lo ajeno. Solamente quien avanza más allá de la repetición cotidiana logra enunciar en el nivel imaginario las carencias sin contorno de la condición humana. Quienes se sorprendieron por esta indecisión del sentido se interrogaron acerca de la "realidad" del relato, su sustantividad. Por el hueco de esa pregunta se introdujo también el tema de la muerte, formulado en sus indefinidas potencialidades por Georges Bataille:

"...la condena a desaparecer y el conocimiento imaginario de la muerte, la única y verdadera muerte, la muerte humana, que supone la separación y, por el discurso que separa la conciencia de estar separado" (26).

No fue una vivencia ajena al Osorio que se preguntaba por el destino de la novela, su afirmación. Muchos como él se consagraron al despliegue de esa certidumbre, vivieron la escisión como autores de ficciones. El estrato de continuidad explorado por una historia de los textos literarios restituiría aquello que hace falta para que retomemos sus preguntas, para que nombremos lo que aleja a la muerte y, a la vez, suscita su presencia permanente. De todas maneras, la muerte se configura en las variaciones que asume la relación entre el autor y la obra.

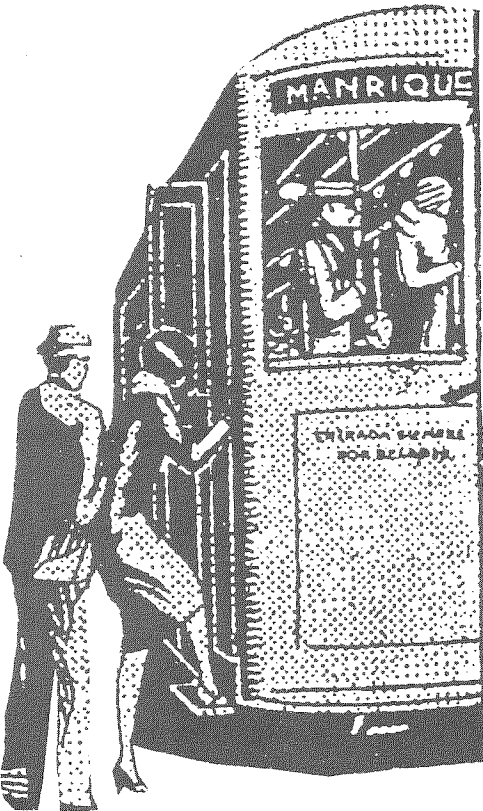
En fin, a falta de una conceptualización rigurosa digamos que una historia de la literatura, centrada en la investigación de las escrituras, sería una suerte de lectura en voz alta, encargada de llenar los silencios que el texto hereda de la relación fragmentaria de su autor y los discursos. Una historia dedicada a registrar las rupturas que individualizan al autor



(26) BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Cali: Signos, 1975. P. 45.

doblemente: frente a los discursos y frente al lenguaje. En esa individualización tiene su raíz aquella ilusión óptica que sustentamos en el concepto de sujeto, autor. Tal vez convenga a estas líneas dejar correr la intuición de Martin Heidegger, que remite al estrato no literario de la literatura, su suelo originario:

¿De qué y por qué el artista es lo que él es? Por la obra; pues el dicho de que una obra ensalza a su maestro quiere decir: la obra hace surgir al artista como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista...ambos son por un tercero que es lo primero probablemente, el arte... (27).



Las novelas de Osorio fueron asimiladas al género del folletín. Pero, ¿por qué sería folletín la novela inaugural? El folletín vendría después, con la industrialización de los medios de comunicación y los ciudadanos convertidos en *voyeurs*. También Balzac conoció condiciones semejantes de urbanización; y los lectores frívolos de Kafka no vieron que Josefina, la cantante de la Colonia penitenciaria se recortaba sobre la Emma Bovary de Flaubert... En todos los casos subsiste la misma idea: de acuerdo con las tendencias de su desarrollo la sociedad de mercado "descubre" los significantes, los reordena, dispone textos y autores en situación de significar. Por eso, en Osorio el cultivo de idiolecto se convirtió en estrategia de supervivencia, lucha contra el tiempo social, el mismo que regulaba desde el exterior las posibilidades de su lectura.

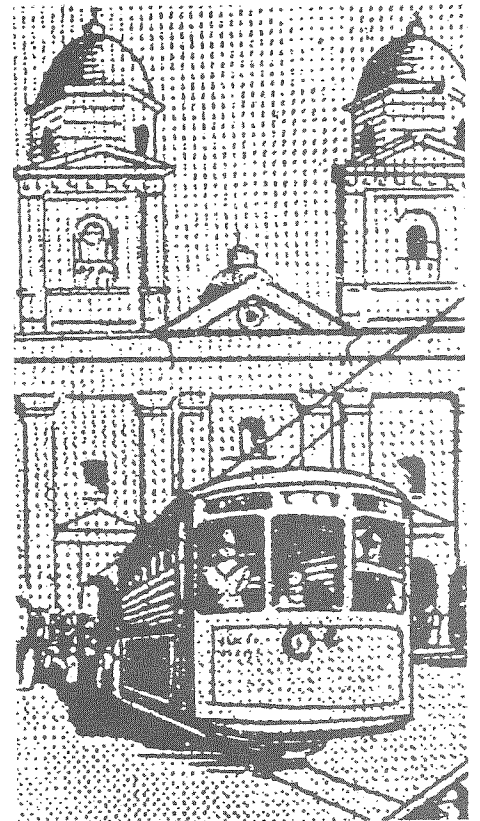
La candidez y la indefensión de Osorio, o del viejo inquilino de la CASA DE VECINDAD, sólo prueban la presencia de un discurso subordinado en el interior de la novela; una moral imposible, una solidaridad pasiva y desmovilizada, en la ciudad que se modernizaba empujada por la ley del más fuerte. Pero el autor quiso que el viejo inquilino entrara armado de útiles para escribir, convencido de que hacerlo le ayudaba a entender lo que sucedía alrededor. Y durante su encierro escribió la novela. Mientras, afuera, la máquina urbana trabajaba, machacaba el desenlace que prestaría a la novela. En efecto, expulsado de la casa el anciano derivó en habi-

tante de las calles donde la novela encontró su destino, donde lo alcanzó el movimiento de la máquina:

"Llevaré los papeles que he escrito, porque en ellos encontraré un día un nombre querido: cuando los encienda para calentarme las manos, en una de esas noches frías de Bogotá" (28).

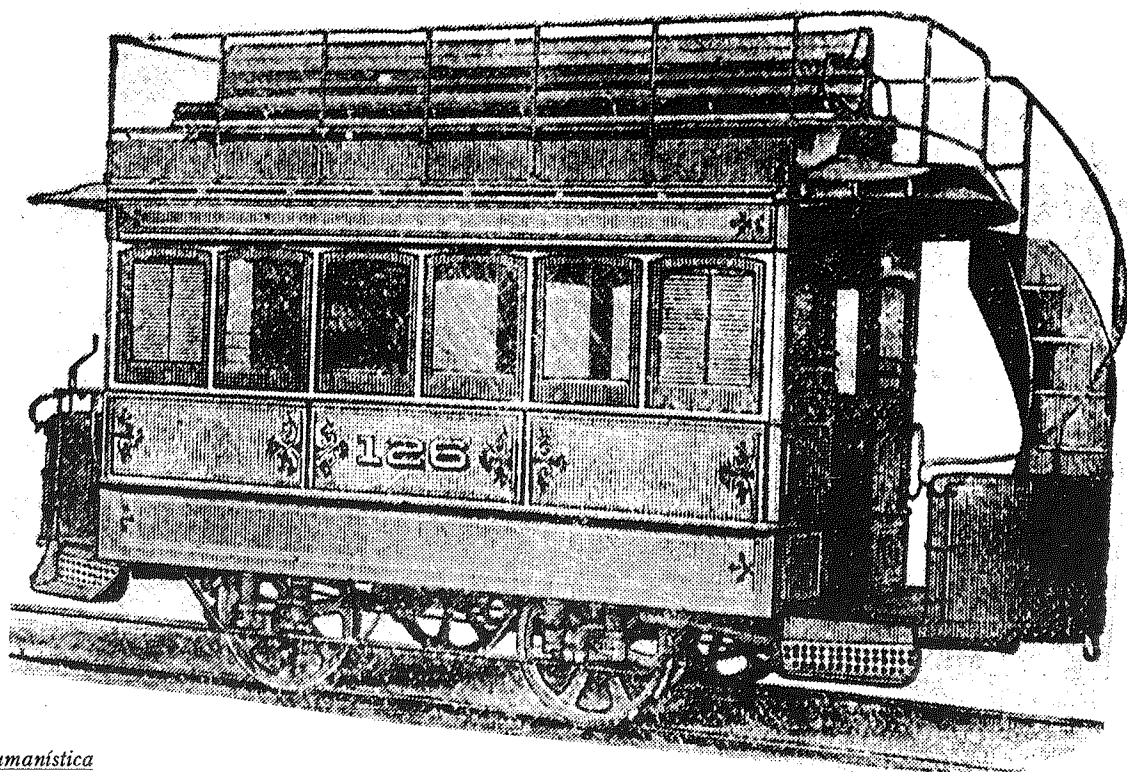
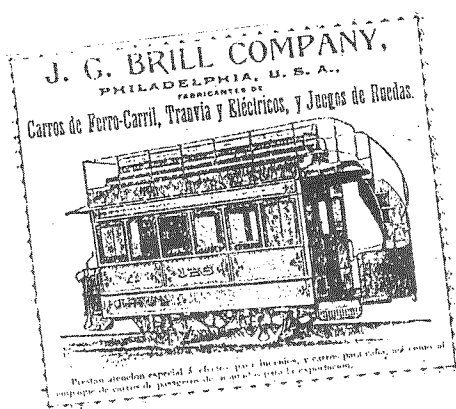
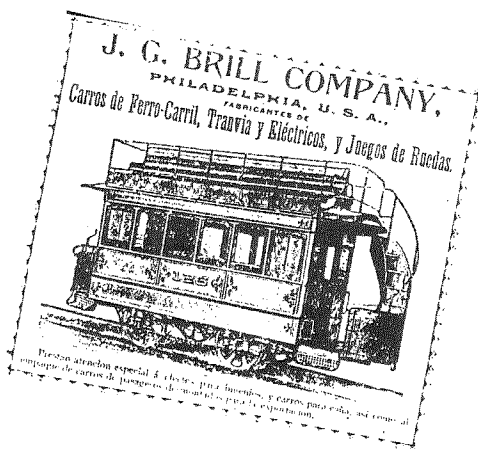
La perspectiva de la modernidad se inaugura para la novela colombiana con esta presencia solidaria de protagonista y autor. Una vez cerrado el libro, la novela produce su resonancia y sus signos alcanzan significación plena. Osorio debió esperar que la ciudad descubriera en ella misma

(27) HEIDEGGER, Martín. *Qué es la obra de arte*. Madrid: Taurus, 1978. P. 219.



la posibilidad del desenlace novelesco. Tal vez, en su caso ya era tarde porque la proliferación de impresos y de ruido había cumplido la tarea de analfabetizar a los ciudadanos. Así, en la pópica limitada por nuestro tercermundismo, habríamos tenido el folletín sin la novela realista; mientras, el advenimiento de la modernidad literaria permanecía invisible, ilegible.

Hay un tiempo histórico, marcado por el crecimiento de la ciudad. Es un tiempo de latencia, tiempo que se toma el lenguaje para apropiarse nuevos signos, durante el cual la novela permanece sin lectura, muda e inexpressiva. Llegaría (llegó, ya...?) la ciudad cuya topografía está dispuesta para el extravío y la extinción de las escrituras que hablan de ella... Pocos textos indican que los autores encuentren en el lenguaje su diferencia, como el viejo de Osorio. Los más se disuelven en los circuitos de los lenguajes industrializados, tal como lo cantaron los jóvenes marginales de los años setenta, inquilinos de la vida: *another brick in the wall*. Su insensibilidad al tema de la modernidad tiene la misma medida de la fuerza que los mismos escritores ponen para sostener el muro.



CASA DE VECINDAD tiene la lectura que impone la sociedad de mercado, sociedad fragmentada: biografía y texto se reúnen como adherencias; se definen por sus diferencias, por su relación de exterioridad. Por eso, cuando se es autor, a la vez que se afirma algo se pone en juego la propia unidad; y, publicar un texto consiste, como dijera Kafka, en “convertir en literatura fragmentos de fragilidad humana”. Los autores saben que en esa metamorfosis la máquina social consume el texto: de ahí las vacilaciones de Kafka o el patetismo de Osorio. Sin embargo, para ser leídos han de esperar esa transformación; el gesto elusivo, el silencio de Rimbaud, la actitud “no literaria” es un esfuerzo suplementario para resistir la voracidad de la sociedad: el autor sabe que debe actuar el texto, antes que decaiga en producción industrial, donde encarnará lo enunciado bajo la forma de convención, desprovisto de la singularidad que lo hizo nacer como habla de un autor. Esta posibilidad, que el verbo encarna, amenaza la frágil unidad, la unidad en el lenguaje ♦

(28) NC. P. 131.