

## R. H. MORENO-DURÁN, ENSAYISTA: DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN

**Simón Henao-Jaramillo**

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y  
Ciencias Sociales (IdIHCS)-CONICET – Buenos Aires, Argentina*  
simon.henao@gmail.com

La operación crítica que propone Moreno-Durán en su ensayo *De la barbarie a la imaginación* implica el reconocimiento de una proyección imaginaria por medio de la cual América Latina ha sido construida como un proceso narrativo. Esta operación no solo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político, en cuanto concibe la literatura como un saber, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas.

*Palabras clave:* Moreno-Durán; ensayo; literatura latinoamericana; imaginación; identidad; literatura y política.

**R. H. MORENO-DURÁN, ENSAÍSTA:  
DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN**

A operação crítica que Moreno-Durán propõe em seu ensaio *De la barbarie a la imaginación* implica o reconhecimento de uma projeção imaginária por meio da qual a América Latina foi construída como um processo narrativo. Essa operação não somente compreende questões pertencentes ao âmbito estético, mas também abrange aspectos que permitem identificá-la como uma expressão do político, enquanto concebe a literatura como um saber, como um objeto de ação de construção de subjetividades culturais e políticas.

*Palavras-chave:* Moreno-Durán; ensaio; literatura latino-americana; imaginação; identidade; literatura e política.

**R. H. MORENO-DURÁN, ESSAYIST:  
DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN**

The criticism proposed by Moreno-Duran in his essay *De la barbarie a la imaginación* involves the recognition of an imaginary projection by means of which Latin America has been constructed as a narrative process. This operation not includes only topics within the scope of the aesthetic field but covers aspects which permit its identification as an expression of the political, insofar as it conceives of literature as knowing, as an object of action, of construction of cultural and political subjectivities.

*Keywords:* Moreno-Durán; essay; Latin American literature; imagination; identity; literature and politics.

## El ensayista y la tradición

En un corto artículo publicado en 1995 por la revista *Quimera*, de la cual fue director para su edición latinoamericana, R. H. Moreno-Durán habla de la relación entre los escritores de su generación con García Márquez, su obra y su influencia. Allí opina que

resulta patético comprobar cómo, en el último cuarto de siglo, ciertos escritores colombianos han incitado públicamente al *garciamarquicidio* porque ingenuamente creen que con la muerte de tan incómodo precedente se les abrirán las puertas de la gloria. Otros piensan que la mejor forma de superar al creador de Macondo es imitándolo, y en tal empresa se les han ido sus mejores años. [...] Hay otros autores [...] que optaron por una actitud menos airada y más ecuánime, discreta aunque también sabia: la de asumir en su justo valor la magistral lección de García Márquez, y a la vez guardar prudente distancia ante el fasto contagioso del realismo mágico. (1995, 32)

No es un secreto que la crítica literaria, tanto la hecha por críticos profesionales como la realizada por escritores de ficción, al referirse a aspectos generales de la literatura del periodo de fin de siglo xx en Colombia, lo hace, las más de las veces, en clara relación con la obra de García Márquez.<sup>1</sup> Sin embargo, esa relación con la literatura

1 Basta con ver algunos títulos de los libros y artículos publicados sobre la literatura de ese periodo para constatarlo. El caso más emblemático lo ocupa la obra de Seymour Menton, *La novela colombiana. Planetas y satélites* (2007), publicada originalmente en 1978, en donde, usando la metáfora astronómica, el crítico estadounidense sitúa a *Cien años de soledad*, junto a *María, Frutos de mi tierra* y *La vorágine* como los planetas en torno a los cuales gira el resto de la producción literaria del siglo xx. En el *Manual de literatura colombiana* editado por Procultura aparece un extenso artículo del también novelista Ricardo Cano Gaviria titulado “La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthusianas”. En ese artículo, Cano Gaviria, atraído por las teorías de la recepción, señala que los novelistas de los ochenta son atentos lectores de las generaciones precedentes, con lo cual se introduce un “modelo dinámico del hecho literario, entendido como proceso de recepción y de producción en el que el obligado relevo entre las dos instancias

precedente tiene, como es de esperarse, una serie de particularidades, que surgen de aquella “prudente distancia” señalada por Moreno-Durán, y que permiten hablar de ella con relativa autonomía y referirse a sus escritores y a sus obras en virtud de sí mismos, puesto que, sin ninguna duda, conforman una literatura con características propias.

Pensar la relación entre un escritor y una tradición, su continuidad o su discontinuidad, implica no solo pensar una obra, sino el conjunto de obras con que ese escritor convive, conflictiva o armónicamente, en medio de su mundo social. En ese sentido, la obra de Moreno-Durán mantiene vivas esas dos posibilidades de respuesta y reflejo

---

—el lector (receptor) que, reiniciando el ciclo, se convierte en autor (productor)— pasa por un momento crítico, reflexivo y distanciador que es la única garantía de cambio y superación” (1988, 357). También el prólogo a *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990* (1994), de Luz Mary Giraldo, titulado “De cómo dar muerte al patriarca”, ayuda a dar una idea sobre la persistencia de estos vínculos. Allí Giraldo califica la literatura de los ochenta como transgresora de modelos establecidos, y traza una línea que permite entender esa transgresión como una continuidad de rupturas de modelos previos: “Rivera rompe con el romanticismo de *María* ante el desencanto de ‘El Paraíso’; Mutis y García Márquez rompen con el realismo estereotipado que generaron *La Vorágine* y otras obras posteriores, desde una actitud lúdica, irónica, analítica y problemática” (1994, 13), con lo cual coincide con Moreno-Durán en el reconocimiento de que desprenderse de la influencia de una tradición previa es asumir su valor y tomar distancia: “dar muerte al padre —concluye Giraldo— no es negarlo, sino afirmarse ante él, liberándose de la sujeción de su poder patriarcal” (13). Otro ejemplo está en el prólogo a *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo xx*, en donde Eduardo García Aguilar, en un texto titulado “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo”, apunta que esta generación de “devoradores de libros” que fue testigo de la entronización de García Márquez se vio ante la encrucijada de “emular o romper los vidrios” (1994, 11). Una mirada similar realiza Helena Araújo en su artículo “Después de Macondo” (1994). Desde otra perspectiva, el artículo de Augusto Escobar Mesa “García Márquez ¿fundador de una tradición?” (1997) pone en duda la existencia de una tradición en la literatura colombiana y, por tanto, la literatura posterior a García Márquez no estaría ni en deuda ni enfrentada con ninguna “inexistente” tradición. El propio Moreno-Durán asume una perspectiva similar a la de este último autor respecto a la inexistencia de una tradición en la literatura colombiana. En el artículo arriba citado, señala que las obras de Isaacs, Silva, Carrasquilla, Rivera, Cepeda Samudio, García Márquez y Mutis, más que una tradición, son una intermitencia: “Tradición es continuidad y filiación lineal, fecundo proceso que no se da en el caso de la narrativa colombiana” (1995, 34).

ante la tradición: por una lado, convoca y celebra una serie de obras (europeas, norteamericanas, latinoamericanas), pero, por otro lado y simultáneamente, rechaza —muchas veces con aires de petulancia— ciertas formas que la tradición, especialmente la latinoamericana, ha adquirido para presentar el mundo social en que se produce históricamente. La apreciación, celebración y rechazo críticos de la tradición latinoamericana en la obra de un escritor como R. H. Moreno-Durán contienen diversos matices que bien vale la pena revisar. Uno de esos matices es claramente visible en el ensayo *De la barbarie a la imaginación*. Al entender este texto, sus argumentos y sus significados, como la expresión de una forma crítica de pensamiento que comprende los procesos narrativos como fenómenos constitutivos de las dinámicas históricas y sociales del continente latinoamericano, se entiende, en último grado, de qué manera se produce una continuidad y una discontinuidad con esa tradición.

Desde mediados de la década de los setenta, hasta su muerte en el año 2005, R. H. Moreno-Durán ocupó un reconocido espacio en el campo intelectual colombiano. Sus ensayos, novelas, cuentos y obras de teatro lo instalaron, en las últimas décadas del siglo xx, como uno de los autores más visitados de la literatura colombiana posterior al auge editorial del *boom* latinoamericano y a la hegemonía macondiana de la literatura local. Es conocida la anecdótica y altamente simbólica “Declaración de Elsinor”, hecha por un grupo de críticos y de escritores colombianos, entre ellos Moreno-Durán, en el castillo Elsinor de Hamlet, en Copenhague, en donde, a partir de ciertos puntos, postulan una “nueva política cultural para el país” y la búsqueda de nuevos caminos más allá del realismo decimonónico y del realismo mágico. En la quinta entrada de la declaración se lee:

Ante una nueva era, una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad

colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas. (Kohut 1991, 21)

En esta perspectiva, una percepción general apunta a ver en la relación de R. H. Moreno-Durán con la tradición —particularmente con la tradición de la novela moderna, que en América Latina estaría representada por el conjunto de obras que componen el *boom* narrativo de las décadas de los cincuenta y sesenta— un vínculo complejo. Se tiende a incluir a Moreno-Durán dentro del grupo de escritores del llamado *posboom* que, en palabras de Donald Shaw, representaría una reacción contra el *boom*. Estos escritores, a diferencia de los autores de obras testimoniales, no volvieron hacia lo que Shaw llamó un “realismo ingenuo”:

Muy conscientes del cuestionamiento de la capacidad del escritor de reproducir la realidad mediante el lenguaje directamente referencial, cuestionamiento típico de los escritores del *boom*, los del *posboom*, bajo el impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo se volvieron al “aquí” y “ahora” de Hispanoamérica *como si* el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo del viejo estilo. (Shaw citado por Quesada Gómez 2003, 102)

En términos más concisos, la obra de Moreno-Durán ha sido leída, comentada y estudiada en lo que puede ser considerado como un generoso corpus crítico. Le han sido señalados tres rasgos principales como características más notorias que comparte en gran medida con un amplio repertorio de obras narrativas de la literatura colombiana producida en las últimas décadas del siglo xx.<sup>2</sup>

---

2 El conjunto de obras donde estos tres rasgos también pueden rastrearse, con muy diversos matices, está conformada por la literatura producida en las décadas del setenta, ochenta y noventa por, entre otros, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Ángel, Héctor Sánchez, Óscar Collazos, Fanny Buitrago, Fernando Cruz Kronfly, Luis Fayad y Ricardo Cano Gaviria.

El primer rasgo está relacionado con una concepción del discurso literario como posibilidad de reescritura de la historia oficial a través de la cual se han generado valores identitarios individuales y colectivos. Esto conlleva la adquisición de una profunda conciencia histórica, con la cual la comprensión del pasado —que incluye una notoria distancia con los relatos oficiales que se han hecho de él— permite una comprensión de las condiciones del presente y la construcción de un destino individual, colectivo y literario. La narrativa de Moreno-Durán pone en crisis los modos con que los sectores sociales tradicionalmente hegemónicos pretenden ver y dar a conocer el mundo, sobre todo aquellos relatos y discursos con que estos grupos han institucionalizado, y con ello cristalizado y mitificado, los hechos históricos y sus figuras heroicas. En este sentido, las novelas de Moreno-Durán, particularmente *Juego de damas*, *Mambrú* y *Los felinos del canciller* desmitifican y desacralizan esos relatos y convierten la historia en fuente de revaloración y recapitulación de la complejidad de la trama social.

La segunda característica hace referencia al tratamiento de la violencia política. La literatura posterior al Frente Nacional (1958-1974) se desplaza desde una concepción política de las causas de la violencia partidista hacia un tratamiento interiorizado que expresa no tanto los hechos como los efectos y consecuencias de esta en las subjetividades y en los imaginarios individuales y colectivos. Esto permitió que la presencia de la violencia fuera incorporada en ciertas obras, como las de Moreno-Durán, ya no simplemente como un escollo histórico, de carácter sesgadamente político, sino que su incorporación condujera también a una búsqueda de formas expresivas distanciadas del testimonio realista con que se caracterizó la literatura de la violencia de las décadas precedentes. De ahí que el lenguaje novelístico en este periodo experimentara una renovación mediante la incorporación de distintas técnicas narrativas que le permitieron distanciarse y obtener cierta autonomía respecto de la novela tradicional. La segunda novela de la trilogía *Femina suite*, titulada *El toque de Diana*, es en este sentido una obra paradigmática

dentro de la producción de Moreno-Durán. Se trata, en definitiva, de una novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia no solo como un escenario de trasfondo, sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes. De ella, de la violencia, dependen (o penden, para mejor decir) todos y cada uno de los vínculos sociales y afectivos que definen a los personajes, sus espacios y sus temporalidades (Henao-Jaramillo 2013).

La tercera característica está vinculada a la preferencia que se le da a los “mundos urbanos” respecto de la novela tradicional de carácter más bien rural o pre-urbano. Acá lo urbano es entendido como ámbito y como espacio, como

modo de vida y forma de pensamiento, de acción o reacción y se concentra en las ciudades con sus presencias individualistas, íntimas, cotidianas, alienadas y desoladas cuyos personajes transeúntes y transitorios representan o cumplen su rol en una vida acelerada y monótona, caótica y conflictiva. (Giraldo 2004, xvii)

Es por eso que en esta narrativa, en donde lo urbano pasa a ser un hecho literario en sí mismo, una forma de expresión, de sensibilidad, y no como en la narrativa precedente, donde era un mero escenario, se distinguen elementos como el desarraigo del hombre contemporáneo, la soledad y el anonimato, y las encrucijadas trenzadas en escenarios ciudadanos que expresan una profunda escisión social.

Pero estos tres rasgos no solo están presentes en la obra narrativa del escritor colombiano. Al revisar su obra ensayística, pueden advertirse, en un nivel ahora reflexivo, analítico y erudito, ampliaciones y profundizaciones de las posibilidades de la escritura ficcional como revisión de las historias oficiales; así como distintas reflexiones en torno al rol que la literatura adquiere frente a una realidad violenta como la latinoamericana (y la colombiana, en particular), y también las connotaciones simbólicas que han otorgado al sujeto latinoamericano una conciencia urbana que se ha visto reflejada en las distintas estéticas, formas y vertientes que estas tres



características generaron hasta ahora en la historia de la literatura latinoamericana. El ensayo *De la barbarie a la imaginación*, publicado en 1976, contiene estos tres elementos en su análisis sobre las posibilidades de indagar la materialidad narrativa de una identidad latinoamericana. Pero principalmente los contiene en la búsqueda de la comprensión de América Latina como un proceso narrativo cuyo reconocimiento puede darse a partir de la proyección imaginaria que lo constituye. De ahí que la operación crítica que propone Moreno-Durán en ese ensayo, en tanto crítica, no solo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político, puesto que concibe la literatura, ante todo, como un saber, esto es, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas. Ese saber que tiene (que imagina) la literatura sería, en la propuesta de Moreno-Durán, un saber acerca del modo de ser latinoamericano; es decir, un saber ontológico que permite conocer y reconocer de qué manera América Latina se ha construido imaginariamente a sí misma.

### Política e imaginación

En 1985 R. H. Moreno-Durán fue invitado a La Habana para ser jurado del Premio Casa de las Américas. Había pasado casi una década desde la publicación en España —donde vivía desde el 73— del ensayo *De la barbarie a la imaginación*; habían pasado también algunos años desde que *Juego de damas*, *El toque de Diana* y *Finale capriccioso con Madonna* —novelas que componen la trilogía *Femina suite*— anduvieran mostrándose en las vidrieras de las librerías de Barcelona y Bogotá; faltaban apenas dos años para que apareciera la novela *Los felinos del canciller*. El entusiasmo del proceso revolucionario cubano que mediaba la década de los ochenta, es sabido, había menguado notoriamente. La consunción de los grandes proyectos revolucionarios, sumada a las prolongadas guerras de guerrillas, particularmente en Colombia, habían generado en una amplia parte de

los ideales revolucionarios un perentorio agotamiento, una compleja situación emotiva de desencanto (Henao-Jaramillo 2012a).

En una columna para el diario *El País* de España, Moreno-Durán relata las aventuras vividas durante esa estadía en La Habana (1985). El relato se centra en la confusa situación en la que se vio involucrado luego de darle una respuesta elusiva al pedido de Fidel Castro de viajar *ipso facto* a Bogotá y entregarle a la televisión colombiana —si se lograba una audiencia con el entonces presidente Betancourt— una serie de entrevistas donde el comandante de la revolución hacía un repaso a la realidad social, económica y política de América Latina. Estas aventuras, en las que el escritor se enfrenta cara a cara con las consecuencias de los pedidos del Poder, son las que le dieron motivo al colombiano para sentirse, no sin ironía, un Miguel Strogoff en La Habana. La dilatación de una respuesta al poder —no decir que no, no decir que sí— es uno de los tópicos a los que Moreno-Durán acude en sus cuentos, novelas y ensayos. También es una de las estrategias narrativas y ensayísticas con las que busca abordar la cuestión de la relación entre lo político y la literatura, trasladando esa relación hacia territorios en donde la política y el poder son comprendidos y asimilados en actos que van más allá de las esferas tradicionales. No son solo el Estado o las clases dominantes quienes ejercen ese poder, sino que su radio de acción se extiende a las relaciones sexuales, a las estructuras lingüísticas, a la organización racional del discurso, a la figuración de las relaciones personales, afectivas e imaginarias (Henao-Jaramillo 2012b).

Para Moreno-Durán este desplazamiento implica la negación del vínculo entre lo literario y lo político. Siempre se definió a sí mismo como un escritor que quiso trazar distancias entre sus convicciones políticas y su producción estética, un escritor al que poco y nada le interesaba la literatura comprometida, el texto literario como territorio y arma de lucha política (Moreno-Durán 1984, 2003; Pineda 2003). Moreno-Durán promulga —no solo en sus ensayos, sino también, y sobre todo, en su obra narrativa— una formulación de la responsabilidad del escritor con la materia escrita. Un compromiso

con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. En *De la barbarie a la imaginación*, hablando de la pretensión formal, dice que, dado que los objetos a los que atañe la escritura creativa ya están dados en la realidad y articulados en la imaginación,

al escritor correspondería solo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se recrea. La responsabilidad del autor, en este aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura. (Moreno-Durán 2002, 73)<sup>3</sup>

Pero bien sabemos que esa negación, y la obra producida bajo la premisa de esa negación, es en sí misma una postura política tanto como una postura estética. La proposición básica de la idea de Rancière sobre la división (o repartición) de lo sensible señala que, en cuanto configuración de la experiencia, todo acto estético da lugar a nuevos modos de sentir e induce nuevos modos de subjetividad

3 Es significativa la coincidencia de este postulado con lo que, veinte años antes, esgrimía Alain Robbe-Grillet sobre este mismo punto. En su artículo “Sobre algunas nociones perimidas” escribió lo siguiente: “En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Esa es, para él, la única posibilidad de seguir siendo un artista, y sin duda también, como consecuencia oscura y lejana, de servir un día quizá a algo —tal vez incluso a la revolución—” (2010, 71). Este gesto será llevado a la teoría estética por Rancière, cuando afirma que la política de la literatura no es la política de los escritores, ni sus compromisos personales en luchas políticas ni la forma en que sus obras representen las estructuras sociales o los movimientos políticos. “La expresión *política de la literatura* implica que la literatura hace política en tanto literatura. Y supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o consagrarse más bien a la pureza de su arte, sino que esta pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir” (Rancière 2011, 15).

política. De ahí que el ámbito estético, quiérase o no, abre la posibilidad de interlocución con (en) lo político (Rancière 2009).

Al negar el rol político de la creación estética, Moreno-Durán potencia su positividad, es decir, su intervención en la construcción de subjetividades que constituyen lo político. Esa positividad de la literatura hace parte de lo que el escritor va a indagar en *De la barbarie a la imaginación*, donde propone una noción cultural de América Latina a partir de una idea artística de la literatura.<sup>4</sup> La conjugación de lo cultural y de lo artístico con que Moreno-Durán despliega la literatura latinoamericana bien puede identificarse como una “política cultural”. No en el sentido corriente del término, que define ciertas acciones del Estado o de sus instituciones respecto a la cultura y que hace pensar meramente en la producción de bienes culturales, sino en el sentido propuesto por Arturo Escobar, para quien el concepto de “política cultural” apunta a una redefinición de lo político a partir del vínculo constitutivo entre cultura y política:

Este lazo constitutivo significa que la cultura, entendida como concepción del mundo y conjunto de significados que integran prácticas sociales, no puede ser comprendida adecuadamente sin la consideración de las relaciones de poder imbricadas en dichas prácticas. Por otro lado, la comprensión de la configuración de esas relaciones de poder no es posible sin el reconocimiento de su carácter “cultural” activo en la medida que expresan, producen y comunican significados. Con la expresión “política cultural” nos referimos, entonces, al proceso por el cual lo cultural deviene en hechos políticos. (1999, 135)

- 4 Esta amalgama cultural y artística de la literatura hace referencia a lo que Miguel Dalmaroni propone como aquello que debe mantenerse en una perspectiva crítica de la literatura. Dalmaroni diferencia una noción “civil” de la literatura de una noción “artística” que él llama de “sumersión”. La primera concibe la literatura como “una compartimentación de las prácticas culturales con las cuales la civilización o los itinerarios de la dominación social o como quieran llamarle, hace algo en el mundo social” (2008, 14). En el modo artístico de la “sumersión”, por el contrario, la literatura es ajena a un régimen de lo identificable, “la crítica sabe ahí y tienta decir o escribir el saber de lo no-sabido. Todo lo que alcanzamos a saber es que algo en o con el texto ocurre” (3).

Este devenir de lo cultural, de lo literario particularmente, en hechos políticos es lo que está de fondo en el propósito que el propio Moreno-Durán indica en el apartado “Liminar” del ensayo. Allí señala que *De la barbarie a la imaginación* pretende confluir en la formulación de una identidad y de una “ontología cultural”. El advenimiento de esa formulación, señala Moreno-Durán, es revertido en imagen (2002, 10).<sup>5</sup> Esto significa que la formulación de tal identidad, la proyección de esa ontología cultural, es visible solo a través de los procesos narrativos, es decir imaginarios, con que la literatura ha constituido una idea de América Latina. Pero ¿cuál es esa idea de América Latina que ha constituido la literatura? ¿Qué hizo la literatura con América Latina? ¿Cómo la literatura —y esta parece ser la pregunta de Moreno-Durán— se imaginó a América Latina?

### Las dicotomías del imaginario

En un apartado del ensayo, titulado “De la Arcadia a la ciudad”, Moreno-Durán recurre a un tópico bastante conocido al señalar que

América empezó como Utopía, como leyenda, como mito, variantes todas de una idea que Europa había sedimentado desde siempre, pero la otra noción de las nuevas colonias, la noción real, solo pudo asumirse a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia. (Moreno-Durán 2002, 154)

Este pequeño fragmento contiene una de las varias dicotomías que el escritor explora a lo largo de todo el ensayo. Moreno-Durán

5 Es a través de imágenes (esto Moreno-Durán lo sabe por Lezama Lima, en quien se detiene durante gran parte del ensayo) que se generan las conjunciones a partir de las cuales se pueden apreciar los conceptos, las lógicas y las racionalidades del mundo específico que es América Latina (Moreno-Durán 2002, 408). Siguiendo al Lezama Lima de *La expresión americana*, así como la constitución de las eras imaginarias lezamianas, Moreno-Durán remite a la idea de que “solo mediante la imaginación la entidad *natural* ha devenido *cultural*” (417).

retoma las dicotomías que son consideradas parte de la tradición del pensamiento latinoamericano, particularmente la de *campo/ciudad* y la de *civilización/barbarie*. Esta última —la más evidente de todas— es la que, desde el título, le sirve al escritor como hilo conductor de sus argumentos.

En un principio, Moreno-Durán identifica dos tipos de imaginación latinoamericana: uno relacionado con el campo y la selva, que narra los aspectos “bárbaros” de la cultura, de sus paisajes, de la potencia de la naturaleza; y otro que narra el aspecto “civilizado”, que se centra en las narraciones de lo urbano, en el surgimiento de las ciudades, en su desarrollo caótico y en el deambular psicológico de los sujetos que las habitan. Esta dicotomía, como cabe esperarse, se pone en riesgo a partir de una operación de síntesis (lo cual, se sabe, es también parte de la tradición del pensamiento latinoamericano): “No se trata de *casar* la ‘civilización’ con la ‘barbarie’, sino de reconocer la existencia de ambos factores como expresiones esencialmente indivisibles en la concepción del mundo del hombre latinoamericano” (Moreno-Durán 2002, 281). Este reconocimiento es, para Moreno-Durán, en tanto efecto de síntesis, la potencia de la imaginación cuya materialidad está expresada en las obras literarias y privilegiadamente bajo la forma de la novela: “La disyunción sería ahora ‘imaginación’ o ‘barbarie’, una ruptura no solo del esquema sino de dos ámbitos diferentes, que funden en un mismo debate lo ficticio y estético con lo real y social” (Moreno-Durán 2002, 27). En esto Moreno-Durán se alinea forzosamente con la filiación de Alejo Carpentier, ya que esta operación de síntesis es análoga al pensamiento de lo mestizo que, en el escritor cubano, emerge como base cultural de América Latina. Moreno-Durán sigue a Carpentier, particularmente al de *Tientos y diferencias*, cuando en *De la barbarie a la imaginación* afirma que el mestizaje, que para Carpentier engendra siempre un barroquismo (Carpentier 1987), es el “paradigma profundo de nuestra cultura”, del cual se espera “la definición de su impulso, la intención de su próximo paso, de su nuevo acalorado grito” (Moreno-Durán 2002, 98). En ese sentido, la ruptura del

esquema civilización-barbarie al que se le interpondría el elemento imaginario, tal y como lo propone Moreno-Durán, sería una variante del barroquismo con que Carpentier presenta, en el ensayo de “La ciudad de las columnas”, la ciudad de La Habana como una instancia real de las proyecciones de un código ficticio, un mestizaje cultural. Moreno-Durán lo expresa de esta manera:

El mestizaje de nuestra realidad es evidente; no se justifica, pues, la elaboración de una literatura que recree el fenómeno sino que a partir de lo típico —es decir, a partir de la búsqueda de lo esencial en lo real— construya las bases para la reelaboración y construcción de una realidad que no esté estructurada por planos parciales (ciudad y campo o selva) que, como hasta ahora, se han querido mezclar, sino por totalidades que abarquen todo el conjunto de elementos que configuran nuestra verdad étnica, política, económica, cultural, histórica y social, es decir, contextual. (2002, 282)

Sin embargo, Moreno-Durán retoma una tercera dicotomía, más amplia en términos analíticos, que abarca a las dos anteriores. Por un lado, presenta la idea de América como relato. Como es sabido, se trata de una idea forjada durante la época colonial que se explayó durante las luchas de independencia y la instauración política de los Estados-nación de América Latina como producto indisociable de la hegemonía criolla (Scavino 2010). Por otro lado, o en términos historicistas, posterior a ello aparece también una noción “real” de América hecha con sus propias fuerzas, construida con sus propios relatos. En la primera instancia, América se presenta como un continente que nunca fue descubierto sino inventado. Esto es algo que se reconoce en el marco conceptual de la conciencia criolla. Para Walter Mignolo esta distinción entre “descubrimiento” e “invención” de América no remite simplemente a dos formas de interpretación de un mismo acontecimiento, sino a dos paradigmas distintos: “La línea que separa esos dos paradigmas es la de la transformación en la geopolítica del conocimiento: no se trata solamente de una

diferencia terminológica, sino también del contenido del discurso” (Mignolo 2007a, 29). Tanto la diferencia terminológica como el contenido del discurso del ensayo de Moreno-Durán se alinean expresamente con el paradigma de la invención.<sup>6</sup> “América —dice Moreno-Durán— existió siempre como sueño, como idea que algún día habría de reificarse, como objeto de interés europeo aún antes de su descubrimiento” (2002, 69). De ahí que para introducir la problemática del modo de ser latinoamericano, Moreno-Durán acuda a la intrincada noción de “lo universal”.

En su acostumbrado tono irónico, en el apartado “Lo universal y el modo de ser latinoamericano”, Moreno-Durán toma distancia de cierta posición costumbrista, la de aquellos “que insisten todavía en la creencia de que lo americano sigue siendo la aldea, su aldea en la que se ahogan en nativismo, un folclorismo, un costumbrismo estrechos que ponen en entredicho sus pretensiones básicas” (Moreno-Durán 2002, 47), y se enfila hacia la idea de captar una propiedad ontológica latinoamericana en dimensión universalista, hacia una búsqueda de “lo universal en lo americano” (47). Para Moreno-Durán la búsqueda cultural de lo latinoamericano no implica el rechazo de lo europeo ni la generación discursiva de un antagonismo.<sup>7</sup>

En ese sentido, *De la barbarie a la imaginación* no es propiamente un relato político en el que se encuentren identificados amigos o

6 Mignolo define este paradigma como *crítico*, mientras que el primero, el del descubrimiento —que responde a los intereses de la modernidad europea—, sería el paradigma imperialista (Mignolo 2007b, 30). El paradigma *crítico* es aquel que ha permitido generar la idea de que ciertos pueblos han sido puestos de lado en la historia (aquellos “condenados de la tierra” nombrados por Frantz Fanon, relegados por lo que Mignolo llama “la colonización del ser”). Con ello este paradigma ha generado también la posibilidad de establecer la “diferencia colonial” como un lugar de enunciación (Mignolo 2007b).

7 Si hubiese que distinguir lo más cercano a un antagonismo en *De la barbarie a la imaginación*, diríamos que para Moreno-Durán el enemigo estaría en aquella concepción de lo latinoamericano dada a partir de lo telúrico: “De simples hombres telúricos y emotivos —a tenor de la afirmación básica que se nos endilgaba— iniciamos el tránsito hacia la imaginación y la *praxis*, entendida esta como acción en la historia. Nuestra concepción del mundo será sobre la expresión de nuestras limitaciones y accidentes, o no será” (2002, 71).



enemigos. Lo político del ensayo atraviesa otras esferas, de la misma manera que lo propio, esa “ontología cultural” que el ensayo busca entrever, no se encuentra allí donde se hace visible solamente lo próximo, allí donde se produce discursivamente un “nosotros” implicado, sino incorporando también aquello que configura lo distante, lo impropio. De ahí que el ensayo de Moreno-Durán se corresponda con una categoría como la de lo *impolítico*, puesto que no remite ni a una ideología, ni a una filosofía de lo político, ni tampoco a una postura política, apolítica o antipolítica.<sup>8</sup> No es exactamente en el reconocimiento de la otredad —como sugiere, por ejemplo, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*— sino que, más cercano a la idea de Lezama Lima, lo americano se proyecta como el terreno de la recepción y de la asimilación de lo otro, a partir de la noción de imaginación, comprendida como una materialidad escrita, como el territorio donde se produce el proceso narrativo (Lezama Lima 1977).<sup>9</sup> Dice Moreno-Durán:

- 
- 8 Es en la búsqueda de un elemento opuesto a la tradición moderna de la filosofía política, que permita interrogar deconstructiva (y destructivamente) las categorías de lo político, en donde Roberto Esposito encuentra la categoría de lo *impolítico* (2006). Se trata de una categoría cuya definición no puede ser dada positivamente —al hacerlo se convertiría en una categoría más de lo político, es decir, en su opuesto— sino que debe definirse como aquello que no es: “Lo *impolítico* es el no-ser de lo político, aquello que lo político no puede ser, o convertirse, sin perder su propio carácter constitutivamente polémico” (Esposito 2009, 13).
- 9 Arnaldo Cruz-Malavé señala que en el emprendimiento del cuestionamiento de la imitación y de los procesos de la asimilación realizado por Lezama Lima en su ensayo sobre Julián del Casal se encuentra presente una noción no tanto contraria a la de la creación, sino, más bien, un acto igualmente creador, esto es, un acto de invención: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra —asegura Lezama Lima— no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Lo que le interesa a Lezama, es decir no tanto qué se asimila sino cómo se asimila, cómo, para usar sus palabras, se *recepta*” (Cruz-Malavé 1994, 50). Al respecto dice Moreno-Durán que es absurdo suponer que para lograr una identidad latinoamericana se deba desprender del fasto de la novela europea o norteamericana, puesto que de lo que se trata es, precisamente, de una búsqueda de fórmulas de conciliación a partir de tratamientos técnico-formales, sin que esto implique que se desvirtúe el valor de la narrativa latinoamericana. “Solo así lo universal tendrá para nosotros un sentido cabal” (Moreno-Durán 2002, 69).

Debemos comprender que no basta suscitar una búsqueda de valores propios en los que se encuentren implícitos los elementos más representativos de nuestra idiosincrasia, de nuestro ser, en fin, de nuestra propia y particular esencia latinoamericana, sino que a partir de tal hallazgo es preciso articular aquellos elementos que más acusen nuestras peculiaridades en el marco de causas, motivaciones y concurrencias de distinto orden y procedencia, que es lo que en sentido estricto configura el cuadro genérico de la cultura universal en el momento presente. (2002, 72)

Es allí donde, para Moreno-Durán, entra la segunda instancia, la de una América “real”. Solo que esa “realidad” de América, emprendida “a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia”, debe entenderse como la proyección de los procesos narrativos en el territorio imaginario por el cual ha sido construida. Moreno-Durán advierte que al pensar la historia de América Latina como la historia de sus dinámicas narrativas, podría reprochársele que está dejando de lado los movimientos y actores sociales que han determinado el trascender histórico del continente. Se cuida por lo tanto de ese reproche al señalar que es en esas dinámicas (las sociales, las realizadas por los actores sociales, es decir, las de la experiencia social) donde se dan las rupturas y los saltos que hacen posible el advenimiento de su propia identidad, “su ontología deviene solo sobre la marcha misma de su propio, real y original proceso” (Moreno-Durán 2002, 75). Y es la experiencia social, en tanto serie de salto y ruptura, la que hace posible las formas con que es expresada: “Con lo representado nos acercamos, identificamos y reconciliamos con todos aquellos que, en situaciones concretas, gozan las mismas vivencias y padecimientos del ser americano” (70).

De ahí que sea en las narraciones, en las novelas, donde Moreno-Durán encuentre la reificación de América Latina, puesto que no se trata simplemente de hallar los elementos de la “esencia” latinoamericana, sino de que esos elementos articulados generen una forma de

expresión. Para él, América Latina es una región imaginaria, construida allí donde ha sido narrada, allí donde está siendo narrada.<sup>10</sup> De *El matadero* en adelante, la historia de América Latina ha sido la historia de sus procesos narrativos, de sus invenciones literarias puestas en relación, de su imaginación.

La imaginación aparece para Moreno-Durán no solo como un término operativo que le permite hallar la solución de síntesis a la dicotomía que presenta como términos irreconciliables a la *civilización* y a la *barbarie*, sino, sobre todo, como un recurso analítico con el cual se indagan las formas por las que el proceso narrativo de América Latina se hace constitutivamente histórico. En ese análisis, la novela sería la expresión material de esa dinámica narrativa-histórica, su proyección imaginaria:

La novela latinoamericana expresa, bien o mal, a lo largo de toda su historia, la secuencia de factores, ismos, tendencias y modas que privaron a su cabal albedrío en el panorama cultural del continente; la novela convoca aquí, para su cuestionamiento, a toda esa clase de bandos que se afianzaron desde sus posiciones supuestamente irredimibles y que llegaron incluso a afirmar que nuestra realidad social estaba atrapada por el destino de la “civilización” antes que por el ya

10 En este sentido, cabe anotar que, a pesar de haber sido redactado originariamente entre los años 1972 y 1974, tal y como aparece firmado y fechado el ensayo en el último de sus párrafos, y pese a haber sido publicado por primera vez en 1976, *De la barbarie a la imaginación* fue revisándose, modificándose, ampliándose, reestructurándose, a lo largo de sus distintas publicaciones —en 1988, la editorial bogotana Tercer Mundo realiza una segunda edición, “corregida y aumentada” (Fajardo 2005, 199); la última fue hecha por el Fondo de Cultura Económica en el 2002—. Esto no solo habla del ensayo en su cualidad de obra en proceso, sino también de una concepción de la historia de América Latina comprendida a partir de un proceso narrativo indeterminado temporalmente, esto es, un proceso que se encuentra permanentemente procesándose, haciéndose, imaginándose a sí mismo. Parte de ese proceso es también el ensayo. De ahí que Moreno-Durán advierta en el prólogo a la edición del 2002 que “la nueva edición de este ensayo [l]e permite cuestionar algunas de las ideas inicialmente formuladas, rebajar tempranos aunque excesivos entusiasmos, enmendar deliberadas ausencias y, sobre todo, explayar gran parte de las ideas, entonces apenas sugeridas pero que aún así mantienen hoy toda su vigencia” (2002, 10).

desde entonces inexcusable de la “barbarie”. Y es entonces cuando la novela proclama su revelación desde el único ángulo que sin duda alguna le es propio: el de la imaginación. (Moreno-Durán 2002, 18)

En la condición del proceso narrativo de la historia, en la proyección imaginaria del continente, estaría implicada la fuerza emancipadora que permitiría a América Latina “realizarse como libertad *en* la expresión” (Moreno-Durán 2002, 30). Tal libertad tendría como condición una concepción de la historia en tanto estructura heterogénea y no en tanto sucesión lineal de acontecimientos (Mignolo 2007b, 72), puesto que el proceso narrativo de América Latina estaría compuesto no por una literatura, no por una narración, sino por múltiples literaturas, múltiples narraciones que abren los espacios de la diversidad, del mestizaje y de la hibridación. Este es el sentido histórico con el que Moreno-Durán comprende América Latina como proceso narrativo, como un “minucioso texto de lo imaginario”, esto es, en tanto conjunto de obras que conforman una totalidad. En cada una de estas obras estarían imbricadas las obras pasadas y las obras por venir. Al respecto, Moreno-Durán afirma que la forma de la novela es la

más completa para captar y *comprender* la realidad en su totalidad, y no en la simple e inesencial recreación del detalle unilateral. Y totalidad aquí no es la mera articulación de elementos formales, sino la conciliación de todos los medios de que dispone la estructura narrativa con la concepción del mundo del autor que, consciente ya de su situación en tanto antecedente y perspectiva de un proceso histórico, ha descubierto su particular modo de ser en la complejidad real de América Latina. (2002, 71)

Esto, que es lo que hace que la literatura, en tanto conjunto de significados, esté integrada a las prácticas sociales y, por lo tanto, devenga en hecho político. Fue lo que no ocurrió en las revoluciones de la independencia, en cuyas narraciones se instauró el relato

(contradictorio) de una minoría hegemónica criolla.<sup>11</sup> Es también la deuda que dejó el entusiasmo inicial de la Revolución cubana en las décadas de 1960 y 1970 como posibilidad del relato múltiple de los procesos históricos de América Latina. De ahí que el reconocimiento de esa deuda que sostiene el desencanto se ponga en evidencia en la aventura, tras su experiencia en La Habana a mediados de la década de 1980, de aquel Moreno-Durán que devino en Miguel Strogoff.

### Obras citadas

- Araújo, Helena. 1994. “Después de Macondo”. En *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, 29-42. Comp. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Cano Gaviria, Ricardo. 1988. “La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthusianas”. En *Manual de literatura colombiana*, 352-407. Tomo II. Bogotá: Procultura.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. 1994. *El primitivo implorante. El “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*. Ámsterdam: Editions Rodopi.
- Dalmaroni, Miguel. 2008. “¿Qué se sabe en la literatura? Crítica, saberes y experiencia”. En *Lector común. Un sitio de críticos patéticos*. <http://www.lectorcomun.com/descarga/208/1/que-se-sabe-en-la-literatura-critica-saberes-y-experiencia.pdf> (consultado el 9 de marzo de 2013).
- Escobar Mesa, Arturo. 1999. *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: ICANH-CEREC.
- Escobar, Augusto. 1997. “García Márquez ¿fundador de una tradición literaria?”. *Estudios de literatura colombiana* 1: 35-54.

11 Al respecto, señala Scavino que “el antagonismo y la hegemonía, cuyas consecuencias son el odio hacia el enemigo y el amor hacia algún representante, coinciden con las dos dimensiones de la constitución política de un pueblo. Estas dos dimensiones corresponden a las dos fábulas discernibles en los textos de la independencia: la epopeya popular americana y la novela familiar criolla. La primera narra el antagonismo entre americanos y españoles; la segunda, la historia de la hegemonía hispanoamericana en las repúblicas homónimas” (2010, 255).

- Esposito, Roberto. 2006. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz.
- \_\_\_\_\_. 2009. “De lo impolítico a la biopolítica”. En *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, 9-23. Barcelona: Herder.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. 2005. “Lectura de una ‘experiencia leída’: *De la barbarie a la imaginación*”. En *R. H. Moreno-Durán: Fantasía y verdad. Valoración múltiple*, 186-200. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García Aguilar, Eduardo. 1994. “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo”. En *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*, 7-22. Selección de Eduardo García Aguilar. México: UNAM.
- Giraldo, Luz Mary. 1994. “De cómo dar muerte al patriarca”. En *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, 9-25. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Henao-Jaramillo, Simón. 2012a. “*Juego de damas* y la celebración del desencanto”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 13, n.º 2 (julio-diciembre): 157-178.
- \_\_\_\_\_. 2012b. “R. H. Moreno-Durán y la fragmentación social”. *Estudios de literatura colombiana* 31: 213-228.
- \_\_\_\_\_. 2013. “La figuración melancólica de la comunidad”. *Lingüística y Literatura* 63: 73-94.
- Kohut, Karl. 1991. “Imaginación contra barbarie”. En *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*, ed. Karl Kohut. Actas del simposio Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie, 5-8 de noviembre, 9-24. Madrid: Iberoamericana.
- Lezama Lima, José. 1977. “Julián del Casal”. En *Obras completas*, 2: 65-99. México: Aguilar.
- Menton, Seymour. 2007. *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, Walter. 2007a. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. 2007b. “Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial”. En *Geopolíticas de la animación. Catálogo de la muestra*, 13-39. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

- Moreno-Durán, R. H. 1984. "Fragmentos de la 'Augusta Sílabas'". *Revista Iberoamericana* 50, n.º 128-129: 861-881.
- \_\_\_\_\_. 1985. "Miguel Strogoff en La Habana". *El País*, marzo 7, 9-10.
- \_\_\_\_\_. 1995. "La narrativa colombiana ante el fin del milenio". *Quimera* 131-132: 32-35.
- \_\_\_\_\_. 2002. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Sobre la jubilosa aventura de narrar". En *Artesanías de la palabra. Experiencias de quince escritores colombianos*, 121-124. Comps. Blanca Inés Gómez y Luis Carlos Henao. Bogotá: Panamericana.
- Pineda, Sebastián. 2003. "Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R. H. Moreno-Durán". *Revista Incertidumbre* 3: s.p.
- Quesada Gómez, Catalina. 2003. "Realidades que nos llegan a través de la palabra. Historia ficticia de un país llamado Colombia". *Estudios de literatura colombiana* 13: 97-120.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Robbe-Grillet, Alain. 2010. "Sobre algunas nociones perimidas". En *Por una nueva novela*, 55-76. Buenos Aires: Cactus.
- Scavino, Dardo. 2010. *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.