

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

AUGUSTO ROA BASTOS
ALGUNOS NUCLEOS GENERADORES DE UN TEXTO
NARRATIVO

JAIME REST
LA LOCURA Y EL METODO

RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT
SOBRE EL MODERNISMO

ARMANDO DURAN
RIMBAUD: PARA LLEGAR AL INFIERNO

MIRKO LAUER
LUIS ALBERTO SANCHEZ: NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO
BURGUES EN LA CRITICA LITERARIA PERUANA

SAUL SOSNOWSKI
GERARDO MARIO GOLOBOFF: HACIA EL DECIMO MES
EN LA DIASPORA

HUGO J. VERANI
LARSEN Y EL PADECIMIENTO DE LA MASCARA:
EL ASTILLERO DE ONETTI

ARIEL DORFMAN
LITERATURA CHILENA Y CLANDESTINIDAD

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

Año II, Nº 4

Caracas, julio/diciembre 1977

SUMARIO

	<i>Pág.</i>
AUGUSTO ROA BASTOS	Algunos núcleos generadores de un texto narrativo 167
JAIME REST	La locura y el método 195
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT	Sobre el modernismo 207
ARMANDO DURÁN	Rimbaud: Para llegar al infierno 235
MIRKO LAUER	Luis Alberto Sánchez: Notas sobre el pensamiento burgués en la crítica literaria peruana 245
SAÚL SOSNOWSKI	Gerardo Mario Goloboff: Hacia el décimo mes en la diáspora 255
HUGO J. VERANI	Larsen y el padecimiento de la máscara: El astillero de Onetti 283
	SOBRE CHILE
ARIEL DORFMAN	Literatura chilena y clandestinidad 307

CONSEJO DE DIRECCION

MARIA FERNANDA PALACIOS - ANGEL RAMA - RAFAEL DI PRISCO

Secretarios de Redacción

GLORIA DELFINO - MARGARA RUSSOTTO

ESCRITURA, revista de teoría y crítica literarias, se publica dos veces al año, en Caracas, Venezuela, bajo los auspicios del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.

Correspondencia: Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Distribución: Editorial Lisbona, Av. México, frente al Liceo Andrés Bello, Caracas, Telfs. 572-7302/5224.

Precio del ejemplar: Bs. 15. Precio de la suscripción, incluyendo gastos de envío: Bs. 38. Precio para el exterior: suscripción anual (dos números) US\$ 9 (nueve dólares americanos).

ALGUNOS NUCLEOS GENERADORES DE UN TEXTO NARRATIVO

Reflexión autocrítica a propósito de *Yo, el Supremo*, desde el ángulo sociolingüístico e ideológico. Condición del narrador.

AUGUSTO ROA BASTOS

1. *Leer, escribir, hablar.*

La lectura de un texto es ya una tarea difícil y compleja. Sobre todo cuando se trata de un texto de ficción cuyas fuentes de producción de sentido corresponden a códigos múltiples y simultáneos. Frente al fenómeno textual experimentado como una riqueza y como una naturaleza, dos buenas razones para sacralizarlo —como dice Roland Barthes—, ¿cómo señalar, cómo extraer el primer hilo, cómo desprender los primeros códigos? ¿De qué manera y con qué precauciones y garantía de acierto podría realizarse el desciframiento de esta suerte de palimpsesto celoso de sus entrecruzados y superpuestos enigmas mitográficos, aun en la tentativa reduccionista y simplificadora más elemental? Todo texto nos reenvía al origen arcaico de la escritura, a esa *huella* o *trazo* que se reabsorbió y esfumó sin desaparecer en la transcripción e inscripción fonética y alfabética. Y nos reenvía al mismo tiempo a uno de los tres grandes debates que dominan nuestra modernidad: el de Marx y Hegel, el de Freud y sus antecesores y proseguidores en los dominios de la psicología profunda, y el de Saussure y Derrida; es decir, idealismo/materialismo dialéctico; ontología/subjetividad inconsciente; oralidad/gramatología.

2. *La superchería de la escritura*

“Leer a menudo equivale a ser embaucado”, decía Raymond Rousset. Lo es más cuando el que habla de una obra es su propio autor. ¿Qué es lo que pretende o qué es lo que puede esperarse de él? ¿Que la explique? ¿Que opere él mismo la disección y el análisis de los mecanismos de la producción de sentido? ¿Que señale las fuentes de la significancia? ¿Que nos entregue las remanencias, los residuos de la obra, lo no dicho, lo no inscrito, lo indecible? Si así fuera, el autor es el único que no puede genuinamente hacerlo; primero, porque la escritura y el habla no son órdenes complementarios ni análogos; segundo, porque los códigos de explicación que utilizará serán necesariamente

diferentes y opuestos en relación a los que desarrolló el proceso de construcción textual.

Si de todas maneras, un autor, compilador o escriba, ensaya esta operación imposible habría que sospechar que está tratando consciente o inconscientemente de embaucar por partida doble: por lo que ha dicho *en* la obra, por lo que dice *de* ella; y finalmente, por lo que *no* dice de ella.

Más flagrante aún es el caso de aquel que se ha limitado voluntariamente a no ser más que el compilador de un libro, y el que este libro sea una novela cuya materia está constituida por lo real imaginario, a partir de la irrealidad de la Historia, es decir, de la historiografía, y construida con la irrealidad de los signos del lenguaje.

Tal es mi caso con respecto a la novela *Yo, el Supremo*.

3. *Dificultad de la autocrítica*

Llevado al extremo de decir algo sobre su obra, el autor no puede hablar más que del proyecto que le dio origen; de los estímulos externos y de los supuestos o presupuestos que la antecedieron y que se fueron transformando a lo largo de la obra en curso. No podría hablar sino de una manera equívoca y ambigua de las pulsiones internas que influyeron como otros tantos estímulos o detonantes generadores. Y es aquí, sin embargo, donde se encuentran los indicios más significativos para el análisis estético e ideológico.

En este recuento siempre anecdótico, siempre incierto y heterogéneo, vacilante y engañoso de la "materialidad" de la obra, lo que importa son los vestigios deceptivos, las alucinaciones, los juegos especulares en que se refractan el olvido y la memoria: la prehistoria y la biografía secreta del texto que se opone al autor e invierte los signos de su trabajo, de su lenguaje en el espejo más opaco de todos: el de su memoria, que se modifica sin cesar en sí misma y no sólo con relación a los hechos del pasado.

Emparedado durante años en una cripta o caverna escriptural, algo se aprende sobre la muerte con el pretexto de ejercitar en el texto las probables resurrecciones de la negatividad a que lo somete el delicado e imprevisible mecanismo de la escritura. Hay que poner también en la cuenta del autor la exaltación y los desfallecimientos; los borradores y esbozos desechados, la obra muerta no utilizada en el armado del texto; la insidiosa hostilidad del universo en un día de dolor de muelas; de disputas con la propia mujer o con la mujer del prójimo. Caricatura de Ulises, un autor o compilador viaja en el barco de papel, amarrado al mástil de la vela mayor (también en su sentido de vigilia), fascinado por el silencio terrible de las sirenas de las palabras que traspasa sus oídos taponados de cera. Caricatura de Ulises que ve al mágico animal, mitad pez, mitad mujer, ondear con su cola de escamas reverberantes sobre la página blanca.

He aquí la miseria y grandeza de estos ejercicios que pretenden narrar la historia de una historia.

4. *Emancipación y autonomía de la obra*

Una vez escrita y publicada, la obra se separa de su autor. Se torna así, de lo más suyo, en lo más ajeno que no puede ya poseer. Por lo tanto, un autor sólo puede hablar de estos derroteros, de estas derrotas, de este itinerario deceptivo de su propia intervención. Es cierto también que, a partir de este momento, la "obra", como objeto-mercancía canalizada en los circuitos del consumo comienza a reeditarle, en algunos casos, beneficios pecuniarios que nada tienen que ver con su mérito o demérito artístico. En otro orden de ideas, la obra se independiza de su autor, pero queda dependiente, según su carga ideológica, en relación con los intereses de los grupos dominantes y las fuerzas de producción que sobredeterminan en su conjunto el proceso histórico, social y cultural. El entrecruzamiento o fricción del sujeto con la historia, su inescapable inmersión en este proceso, dejan su marca ideológica o ideologizante de la obra. Y esta marca es la que permite abrir el texto desplegándolo en sus múltiples significaciones posibles, al trasluz de sus contradicciones emergentes de la conciencia de clase del autor oculta —pero detectable— bajo las múltiples máscaras que proveen las mismas formas artísticas de la obra. Podemos admitir que "el arte no es la ideología" (Badiou). Pero habría que aceptar igualmente que "la ideología se desliza en todas las actividades de los hombres, que es idéntica a lo 'vivido' mismo de la existencia humana" (Althusser). La obra no es la ideología, ciertamente; pero no hay obra artística sin una ideología manifiesta o subyacente. Más aún si se tiene en cuenta que en el plano consciente nunca la palabra es inocente en la medida inversa en que una obra artística busca expresarse en formas no conscientes de sí mismas.

Desde este punto de vista de la ideología o de las ideologías (nunca hay una sola) es, precisamente, como se me ocurren proponer estas reflexiones sobre algunos de los que yo considero que fueron los núcleos generadores del texto de *Yo, el Supremo*. Los denomino así un poco arbitrariamente; tal vez sería mejor llamarlos, con un sentido orgánico de lo vivido y representado en la obra artística: *estímulos genéticos*.

Es sabido que, consciente o inconscientemente, una obra puede partir de una ideología o reaccionar contra ella. En cualquier caso, no dejará de poseer *su* ideología. La piedra de toque de los vectores ideológicos es la que mejor revela la naturaleza artística de una obra y la relación de su autor con la historia y la sociedad. Aun en los casos —y más aún en ellos— de las obras consideradas como de "evasión" o como productos de la "imaginación pura". Con palabras de Macherey: "Un período histórico no produce *una* ideología espontánea, sino una serie de ideologías determinadas por la relación global de fuerzas."

5. *El proyecto*

En el sentido de “representación de algo en perspectiva, de un plan para ejecutar una obra”, según la acepción más corriente de la palabra, no podría afirmar que mi proyecto de escribir la novela *Yo, el Supremo* fuera necesariamente un “sueño compacto”. Nebulosa en espiral hacia las formas no conscientes de sí. No se forma el proyecto de un libro —dice Barthes— de manera organizada, voluntaria, justificada, sino más bien mediante fragmentos de deseos, explosiones de envidia, que surgen ante cualquier contacto propuesto por la vida y que versan sobre ideas que no son necesariamente importantes. Es una manera lúcida de explicar el fenómeno, aunque no se compartan necesariamente las ideas de Barthes.

Con respecto a *Yo, el Supremo*, puedo recordar claramente que no hubo nunca tal proyecto, en el sentido de un plan, de un esbozo previo para desarrollar las formas que tuvo después como novela. Es más, consciente o inconscientemente me resistía de una manera tenaz a “fabricar” este rudimentario modelo preliminar. En mi caso no puedo decir que el proyecto de esta obra se formara “mediante fragmentos de deseos, explosiones de envidia” o cualquier otro estímulo semejante. Simplemente fue una presencia coactiva —no hablaré de obsesiones o de súbitos deslumbramientos de inspiración según la vieja retórica autobiográfica— que acompañó toda mi vida, desde la infancia a la madurez. Sueño compacto, sí, tal vez, pero sueño despierto en una especie de duermevela un poco sombría.

6. *La historia: El Dr. Francia*

La figura histórica del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, director civil de la emancipación del Paraguay, fundador político de la nación y del Estado que le dio origen, era por el contrario, y lo sigue siendo, una presencia importante, la más importante y capital —debería agregar—, puesto que encarna la figura del padre en el seno de la sociedad paraguaya. Esta figura histórica de Gaspar de Francia, unida y confundida con su figura mítica, forma un personaje que domina inescrutable y severo el trasfondo de la sensibilidad de la nación paraguaya, que tiene en él su prócer fundacional.

Como en el caso de las divinidades primigenias de la mitología guaraní, Gaspar de Francia es el Padre-Ultimo-Primero oculto en los arcanos de la historia, pero vivo y actuante en el inconsciente colectivo (y no a la manera ni en el sentido de los arquetipos de Jung). Lo que es más, vale como una pulsión ontológica y existencial de una sociedad muy compacta, aislada en el espacio y tiempo histórico, que mantiene las estructuras internas de las colectividades arcaicas. Comprendo que esta tentativa de explicación se desliza por el declive de cierto mitologismo idealizado e ideologizado en extremo. Pero es ésta, justamente, la raíz del fenómeno histórico que comportó el dictador Francia, ensal-

zado por unos hasta el fanatismo y execrado por sus enemigos, pero sobre todo por la historia oficial liberal.

7. *Antecedentes de la novela*

Mi vida de niño, como la de la mayoría de los niños del Paraguay, sufrió en carne viva esta influencia en un hogar donde la memoria de José Gaspar de Francia, el maldito e infernal *Karai-Guasú* (gran-jefe-o-señor, en guaraní) había sustituido con ventaja al cuco, dueño del miedo, de la infancia. A la menor falta del niño reprimido y en cierto modo solitario que había llegado a ser yo, el índice severo de mi padre me fulminaba implacable: “¡Ahí lo tienen al futuro tirano! ¡Cachorro del Karai Guasú!”, y otras lindezas por el estilo. Acorralado, atemorizado hasta los huesos por este conjuro que me arrojaba simultáneamente al pasado sombrío y al inescrutable futuro, acabé identificando en mi miedo al superyoico padre carnal con el supremo padre de la colectividad sin pasado y sin futuro.

De este modo, Gaspar de Francia pasó de los albores de mi vida a los primeros esbozos de mi literatura. El antecedente más antiguo que puedo recordar es un cuento (o algo que pretendía ser tal), escrito a los trece años, que inaugura precisamente mi narrativa y que permanece inédito hasta hoy. La narración es una paráfrasis del versículo 24 del Génesis, en el que Jacob lucha con un hombre, con el Angel (la *Persona*, dice el original hebreo). La lucha se libra en medio de la oscuridad de la noche. El antagonista de Jacob (la *Persona*, Dios o los hombres) le pide que lo suelte porque comienza a rayar el alba. Jacob sigue luchando ciegamente, hasta que la primera luz del día ve cara a cara el rostro inenarrable de alguien que se diluye en una voz: “Has peleado con Dios y con los hombres y has vencido”, le dice.

En la narración (que tuvo la particularidad de ser garrapateada al pálido fulgor de un frasco lleno de luciérnagas que yo guardaba oculto durante el día bajo mi cama y que de noche me servía de velador fantasmal con la reverberación fosforescente que despedía el abdomen de los pobres coleópteros aprisionados), el narrador es un joven que ha adoptado el nombre y que asume el destino manifiesto de Jacob, al menos en el momento de la lucha. La paráfrasis no es literal sino alegórica y concluye con varias transgresiones del texto bíblico. El narrador-luchador descubre, previsiblemente, en su oponente vencido el rostro del Supremo Dictador confundido —o trasfundido— con el de su padre. Ve cara a cara las facciones cetrinas, de ave de rapiña, tal como lo representa la iconografía de la época. Con el resto de sus fuerzas, en un intento que el luchador siente como un impulso oscuro y cegador al mismo tiempo, lo estrangula y le corta la cabeza con el filo de una piedra. Ha “visto” al dios oscuro, ha contemplado como en una pesadilla al dióscuro, al demiurgo de los paraguayos. Ha dado muerte al Padre Ultimo-Primero, al Primer Padre, y sabe también que ha cometido un doble parricidio. “Desde ahora me llamaré Peniel,

porque vi a Dios cara a cara y fue liberada mi alma", murmura el luchador. Siente que sus ojos se le han vuelto de obsidiana y que sin embargo sudan lágrimas. Recoge el muslo que se le ha descoyuntado en el combate nocturno y continúa su camino renqueando de cara al sol naciente con la cabeza del antagonista bajo el brazo. El sol de hierro calcina el cráneo y lo momifica en instantes hasta darle una apariencia de fósil prehistórico, protohumano. Se dirige a casa de un rabino y le vende el cráneo por unas monedas, diciéndole que son los restos de una persona importante de Israel. El rabino da fe a sus palabras porque el joven le ha hablado en hebreo arcaico. Lo besa en la frente y lo deja partir. De regreso hacia ninguna parte (la noche ha caído de nuevo) el joven entra en una posada que brilla con resplandor calcáreo a la luz de la luna y entre oleadas de luciérnagas. Paga el aguardiente que pide al posadero con las monedas del rabino. Se emborracha y, poniéndose el muslo como cabezal, se tiende a dormir en un rincón como si nunca hubiera salido de la noche del combate. La primera luz del alba lo encontrará muerto con el brazo apretado a los restos de un cráneo destrozado a golpes de piedra.

8. *La cicatriz del mito*

Un deicidio-parricidio (y éste doble), huesos, luchas, cabezas bicéfalas, voces proféticas, la subasta del cráneo teocrático-paterno, la profanación final de su venta, la embriaguez sonámbula del narrador-luchador que vive y muere sin haber podido salir de una sola larga pesadilla en medio de las lobregeces del génesis, de la pánica noche, no pueden ser reputados excesivos en un escriba, púber biológica y literariamente, que relata como en sordina y trasoñado lo que le dicta su intimidad secreta.

Más significativo es quizás el uso precoz de elementos míticos en proceso de sincretismo y transculturación: la oposición naturaleza/cultura; la simbiosis de textos sacros con el aliento de la tradición oral; la degradación de las Sagradas Escrituras en aguardiente, en hechos nimios aunque inevitables y fatales, y como se ve, en literatura; de la multivocidad de las Escrituras a la univocidad engañosa de la escritura; la oposición entre la escritura pre-literal y fonética (los elementos de la oralidad) y los orígenes de la escritura mitográfica; la oposición dialéctica entre el "trazo" o "huella" y el grama o grafema; la oposición oralidad/lenguaje escrito, entre el sonido y el sentido. Pero de todo yo no tenía en aquella época de los comienzos la menor idea ni noticia; lo que no quiere decir que entonces mi práctica de la literatura y yo mismo, por supuesto, fuéramos todavía inocentes. De lo que sí me percaté ya en aquellos comienzos de una manera difusa todavía fue que para escribir es necesario primero leer un texto no escrito. Sospeché que la escritura, que el fenómeno de la inscripción no es otra cosa que revelar, objetivar a medias ese texto primero inscrito, latente, en la subjetividad personal de quien escribe, insertado en la subjeti-

vidad social. Creí intuir que la posibilidad de materialización de un relato sólo existe en la medida en que, más que la función, la presencia del lector sea simultánea con la del narrador y que las posibilidades operativas de éste consisten no en negar ni excluir a ese lector expectante y exigente, sino en internalizarlo, olvidarlo, confundirlo con las fuentes mismas de la escritura. De acuerdo con esto, hoy concibo que es la convergencia e interversión de estas dos fuerzas, de estos elementos bipolares y nucleares el punto de arranque de un enfoque ideológico del texto: la subjetividad individual penetrada por el destino de la vida social.

El cuento primerizo, inédito y olvidado durante más de cuarenta años —inédito y olvidado por motivos que hoy se me escapan—, así como el de haberlo conservado entre los pocos viejos papeles que guardo por pereza de destruirlos, podría ser considerado tal vez como el más lejano antecedente generador o suscitador de la novela *Yo, el Supremo*. Recuerdo, sí, que lo escribí no con el temor y el temblor de la angustia existencial kierkegaardiana, sino con el más prosaico, exterior pero muy cercano recuerdo de la paliza paterna. Y las luciérnagas del frasco que fosforecieron cadavéricamente la noche del alumbramiento del relato, son testigos de ello.

Hubo quizás también, no podría negarlo, cierto temblor existencial (dolencia de la madurez) en el sentido en que un jovencito de trece años lo experimenta con respecto a los tabúes de su primera formación. Aquí hace falta un poco de énfasis. Sentí por primera vez que la escritura era para mí los bordes de una cicatriz que guardaba intacta su herida secreta e indecible. Sentí entonces también oscuramente la marca indeleble que el mito de Gaspar de Francia dejó en los paraguayos. En el envés de una de las carillas de los originales quedó escrito: "La marca al rojo del Supremo Karai-Guasú. Enteros. Inextinguibles. El Supremo es el Hombre-Dueño-del-susto. Papá dice que es un hombre que nunca duerme. Escribe día y noche y nos quiere al revés. Dice también que es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar. Mamá dice que es una araña peluda siempre tejiendo su tela en la Casa del Gobierno. Nadie escapa de ella", dice. Cuarenta años después, estos pensamientos pasaron después, casi intactos a la novela. Pero en aquel entonces sentí de igual manera que jamás podrá escribir la historia del Dictador Perpetuo del Paraguay, salvo que volviera a cometer un parricidio mítico. En la noche o en las noches en que garrapateé el cuento ya me había sentido como un ladrón sacrílego profanador de tumbas. Después escribiría con una duplicidad que hoy me parece despreciable y divertida: "Me sentí como el profanador de un santuario: el de una raza, de una colectividad, de una nacionalidad real y concreta, pero al mismo tiempo fantasmal e imperecedera; de una colectividad postergada en la nada diferida de la raza a quien el destino ha brindado el sufrimiento como diversión, la vida no-vivida

como vida, la irrealdad como realidad..." Son ilustrativas estas variantes de la capacidad de simulación que puede encubrir los deslizamientos ideológicos en el curso de elaboración de un texto. Y la duplicidad habla del "doble", de una cadena de "dobles" que se sustituyen, se superponen o se reflejan especularmente estableciendo el vacío de la no-significación, que es a su modo una nueva forma de producción de la significancia, para decirlo en términos usuales de la jerga.

9. Otros antecedentes

En una nota escrita al lápiz y fechada el 13 de junio de 1955 se encuentra este apunte con respecto a los dos cráneos atribuidos al Dictador: "Los restos del cráneo no serán míos. Mas, qué cráneo despedazado a martillazos por los enemigos de la patria; qué partícula de pensamiento; qué resto de gente viva o muerta quedará en el país, que no lleve en adelante mi marca..." Este fragmento, con algunas variantes lexicales y sintácticas, figuró en la primera versión de *Hijo de hombre*, que yo escribía hacia 1957. En esta novela aparece ya también la presencia mítica (y doy aquí la palabra *mito* su connotación antropológica e ideológica precisa) del dictador Francia, al comienzo mismo del relato del anciano Macario, memoria viviente del pueblo y voz de la tradición oral en lengua guaraní, en el primer capítulo. Esta presencia mítica del *Karai-Guasú*, del *Mburuvixá* (Gran Señor, Jefe) atraviesa de una manera difuminada todo el libro en sus momentos culminantes. Así, en el capítulo IV, *Exodo*, de la misma novela, en la aparición casi fantasmagórica o de trasmundo del hombre "muy viejo y muy arrugado", que llega con la carreta para rescatar a la pareja que huye de la esclavitud del yerbal, donde los trabajadores son prisioneros de por vida condenados a trabajos forzados. Para los fugitivos del "infierno verde" la aparición no resulta fantástica, sino que pertenece al orden natural de las cosas: el viejo Padre Ultimo-Primero está allí. Ha venido a salvar a sus hijos campesinos del infierno de la explotación y de la dependencia. No le preguntan siquiera su nombre; le llaman simplemente *Xe Ru*, *Ñande Ru* (mi Padre, nuestro Padre). Con nuevos retoques el fragmento encuentra por fin su lugar, no en un plan o proyecto, sino en el topos del texto de *Yo, el Supremo*: el sitio en que el discurso narrativo y la red de imbricaciones inconscientes de la escritura hizo resurgir este fragmento más antiguo de un contexto inacabado.

10. Realidad y representación

Lo que me interesa más, desde el punto de vista autocrítico, es la confrontación de las dos ideologías: la de los personajes (como la pareja de fugitivos en *Hijo de hombre*), que representan a seres de la vida real, en este caso los campesinos incultos y analfabetos que caen prisioneros en una situación determinada en la relación de fuer-

zas productivas, seres sin conciencia de clase, pero que de hecho pertenecen a una clase o capa social, la de los oprimidos y explotados, y la ideología del novelista pequeñoburgués que intenta en la literatura una vía de escape a su mala conciencia de clase, enmascarada —sinceramente o no— de progresismo, de humanitarismo, de “buena conciencia”, en fin, que se reabsorberá en sí misma, en su sentido negativo. Por lejos que vaya y que avance el novelista pequeñoburgués en relación con su conciencia de clase y la necesidad de una verdadera transformación revolucionaria de las fuerzas productivas, no saldrá de su negatividad. Parte de esta negatividad que es su atributo específico, puesto que, quiéralo o no, forma parte o está anexado de hecho a las fuerzas de la dominación; al tratar de reaccionar contra su negatividad recae en ella por la representación de una experiencia que no es la suya. Esta confrontación es ilustrativa de la oposición entre la realidad de lo vivido en circunstancias concretas y objetivas y el “efecto estético” que produce la representación de la realidad. En otras palabras: engañado por la ilusión de un falso conocimiento, el novelista pequeñoburgués cree que el también ilusorio poder de la escritura (la palabra saturada de ideología burguesa) puede negar y anular el poder objetivo y real de las fuerzas de dominación y opresión. A lo más y a lo único a que podrá llegar es a develar de manera crítica la naturaleza del objeto histórico. El contraste entre realidad y ficción por la misma razón de que el narrador (el novelista) quiere que sean homólogas, mostrará bajo el toque de ácido revelador del “efecto estético” las diferencias de las ideologías entre el sujeto productor del discurso narrativo y el objeto del mismo. La naturaleza social del lenguaje y el carácter individual de la escritura como dos vectores convergentes y divergentes a un mismo tiempo permiten —imponen— esta revelación crítica. O sea que, entre las ideologías verdaderas de los oprimidos y condenados de la tierra y del novelista que los narra literariamente, la identificación es imposible por fervoroso y sincero que sea el afán redentorista de este último. Entre los fugitivos del verbal, como personas reales, y el novelista de *Hijo de hombre*, también como persona real, es inevitable que las ideologías sean diferentes. También su lenguaje, sus formas de representación. Los unos verán, sentirán lo natural en lo sobrenatural; el otro fantasmagorizará, “mitificará” lo sobrenatural en lo natural con los recursos de la metáfora, de la alegoría, de los símbolos, dando lugar a las estereotipias del “realismo mágico” o de lo “real maravilloso”. No es un reproche a la literatura; es un reconocimiento autocrítico. El carácter y la función mediadora de la literatura le imparten esta cualidad y le imponen sus limitaciones. Es su poder y debilidad, en tanto hecho estético que trata de instaurar su propia realidad imaginaria. El riesgo no existe en cuanto la literatura sea lo que es, a condición de que se la tome tal cual es, una actividad específica más dentro de las otras categorías del trabajo humano. Esta es la condición de su eficacia. El riesgo de su ineficacia

consiste, por el contrario, en sobrevalorarla y en concebirla como un efectivo poder de liberación enfrentado en una lucha desigual con el poder de dominación; en "mitificarla" (en el falso sentido del término), imaginándola como el ejercicio de la "palabra profética". En cierta medida lo es, pero sólo en cuanto propone una nueva forma de conocimiento y de iluminación de los hechos humanos y del destino humano en relación con la estructura histórica de la que ella forma parte.

11. *La historia escrita y la historia vivida*

Tras esta reflexión teórica, forzosamente digresional, volveré al tema de los núcleos generadores de *Yo, el Supremo*.

El más evidente, (pero acaso el más engañoso también), es desde luego la oposición realidad histórica / realidad imaginaria. En la lenta y descentrada elaboración del texto narrativo (que no respondió, como ya he dicho, a ningún plan previo), el estímulo de esta tensión es la que se constituyó en la más absorbente y, en consecuencia, la más distorsionadora de la estructura de conjunto.

Por una parte, la *historia*, en el sentido en que esta palabra evoca cierta realidad, acontecimientos que habrían ocurrido, personajes de la realidad histórica, documentos, tradición oral, etc. Por otra, el *discurso narrativo*, es decir, la realidad de la historia imaginaria; un narrador relata la historia a: 1) un presunto lector real que se encuentra fuera del texto pero que es testigo de la elaboración del texto; el relato se va "haciendo" delante de sus ojos y sus oídos perciben la "oralidad" subyacente en la escritura, reconstituyen la huella, el eco fónico de una escritura anterior a la escritura del texto; en suma, lee lo escrito y escucha, percibe lo no escrito y ya borrado (la novela entera no es sino un borrador de lo borrado, y esto no es un simple juego de palabras); 2) el narrador se relata la historia a sí mismo como lector primero del texto que "dicta después de haberlo leído"; y 3) el narrador relata la historia al lector funcional (al lector que se halla presente en el texto y no al lector ausente, fuera del libro, que lo leerá después de publicado). De esta manera, la relación narrador/lector, categoría inseparable de la escritura comunicacional en la relación emisor/receptor (*narrateur/narrataire*) queda alterada; el relato se obtura y se cierra sobre sí mismo en la opacidad y en la ambigüedad del sistema de "dobles" que se enfrentan y se reflejan sin cesar y sin término.

En el nivel comunicacional del discurso narrativo, según lo explica Todorov, no son los acontecimientos relatados los que importan, sino la manera en que el narrador los hace conocer. "Una manera de decir —dicta el Supremo— que dice por la manera... Escribir no significa convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real... Lo irreal está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura..." Esta enseñanza imperativa del Supremo Dictador a su

amanuense Patiño, en "la lección de escritura", es la que se da a sí mismo a través del otro, de los otros: una sola y única voz que imita, remeda o representa en una constelación coral de voces las de todos los presuntos o aparentes interlocutores. Esta manera en que el narrador hace conocer los acontecimientos relatados y no los acontecimientos por sí mismos (la mayoría de los cuales son ficticios) es la que abre el texto al juego de las apariencias y de la significación que corresponden a sus covariaciones internas y a la verosimilitud vacía de las imágenes en el espejo.

12. *Novela antihistórica y transhistórica*

A la estructura realidad histórica/realidad imaginaria, se oponía un tercer término de sobredeterminación negativa: la historia escrita, la historia "oficial" llena de tabúes, incoherencias, falsedades y falsificaciones. Así, a la vez que el doctor Francia fue uno de mis temas predilectos desde mi iniciación como escritor de ficciones, sentía el peso paralizante de esta mitificación.

La base de mi proyecto narrativo consistió, por tanto, en llevar a fondo mi rebelión contra esa farsa que ocultaba y oculta la historia vivida. Mi punto de partida era esta historia (imposible de reconstruir literalmente, vivencialmente). Pero yo no pretendía hacer una novela histórica ni una biografía novelada, ninguno de esos productos híbridos que simulan una falsa verosimilitud.

Mi "proyecto" de novela consistió, pues, en un primer momento, en escribir una *contrahistoria*, una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial. Mientras compilaba el texto experimentaba cada vez con mayor fuerza que debía utilizar esta rebelión contra la historia de los historiadores como eje del sistema operativo del texto. También como posibilidad de explorar otras dimensiones de la existencia humana, individual y colectiva. En este segundo momento, las leyes internas del texto a través de los códigos que el texto mismo iba elaborando, me impusieron la necesidad de una transformación: la antihistoria debía convertirse en una intrahistoria y, simultáneamente, en una transhistoria. La garantía de este logro, improbable e incierto, radicaba en alcanzar la realidad autónoma de la historia imaginaria; en otras palabras, lograr el estatuto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos.

Ignoro si esta propuesta quedó realizada en el texto. Observo, sin embargo, dos indicios alentadores: la novela fue mejor leída y comprendida fuera de los sectores "cultos" del Paraguay, sumergidos en el magma de la historiografía oficial ideologizada al máximo por los falsos mitos del etnocentrismo y nacionalismo y agravada por los factores de dominación y dependencia que imperan en el Paraguay sin solución de continuidad. El otro indicio favorable es el hecho de que los estudios críticos más serios y globalizadores que se han dedicado

hasta hoy a la novela, revelan precisamente su carácter específico de obra de ficción. Por su parte, los conocedores de la historia paraguaya real, la historia vivida, no la que surge de la falsa interpretación de los documentos, destacan en la novela su intención desmitificadora de la irrealidad historiográfica fraguada en los moldes del pensamiento reaccionario y liberal. Esta historiografía es, sin duda, la expresión del "pensamiento", de los intereses de las camarillas pseudointelectuales que trabajan al servicio de las oligarquías nativas, aliadas incondicionales y agentes internos de la dominación del imperialismo económico. Es obvio que tal "historiografía", que se pretende documental y científica, es la forma más burda de ficción, de mistificación. Después de todo, la novela, que se pretende "progresista" y que en cierto modo lo es al reaccionar contra la ideología de la colonización, al menos convierte sus contradicciones —las de su autor— en el eje de su contenido dramático. Al menos osa decir su nombre; admite que no es más que la ficcionalización de la realidad. Solamente en este sentido puede decirse de ella que instaura una realidad otra y una cierta autonomía de esta realidad de naturaleza estética. Y esto permite la confrontación y el contraste de dos formas de coherencia: la dimensión histórica y, dentro de ella, el hecho literario.

13. *La matriz histórica real*

Es también evidente que la historia ha dejado su carga y su marca en el texto y en la escritura de la novela. Las pulsiones, las vicisitudes de una sociedad desestructurada como la paraguaya no han podido menos que manifestarse conflictivamente en el texto y contexto de *Yo, el Supremo*. Y no de una manera deliberada sino más vale inconsciente e instintiva. "No se escribe la historia sino que se *es escrito por ella*", dijo Alain Sicard en el coloquio de Poitiers dedicado a la novela. Del mismo modo —me gustaría agregar— que al hablar una lengua, el hablante no piensa en la lengua sino que es pensado por ella. El problema se complica cuando el hablante pertenece a un doble ámbito lingüístico —el castellano o español y el guaraní— en un país totalmente bilingüe como es el Paraguay, el único de América Latina que se encuentra en esta situación. De ello hablaré más adelante.

El discurso histórico coexiste, como se ha dicho, con el discurso narrativo que responde a la pertinencia de sus propias leyes. Las analogías y homologías entre los dos discursos son posibles en la medida en que mantienen sus respectivas pertinencias y se oponen dialécticamente. La del discurso narrativo se funda en el hecho de que es producto de la invención, fuente de la multiplicidad de sus significaciones.

De este modo, la realidad imaginaria puede inventar en *Yo, el Supremo* la verosimilitud —el efecto estético de verdad— de la lectura de ciertos textos de Sade, por uno de los personajes, Charles

Andreu Legard, prisionero del omnímodo dictador, en el Paraguay; es decir, "produce" la primera lectura de Sade cien años antes de que sus textos fuesen editados y conocidos en la propia Francia.

La invención de este hecho no responde a un capricho capcioso ni erudito. Al menos este matiz no gravitó en la nebulosa inicial del proyecto novelesco. Me interesaron ciertas analogías y oposiciones entre Sade y José Gaspar de Francia; por ejemplo, la polisemia de "libertino" y "libertador" opuesta a la de Supremo Dictador y del prisionero "embastillado" en las mazmorras de Asunción; idéntica suerte de los restos de Sade y de Francia, el libertino-moralista y el dictador-libertador austero y misógino en su jacobinismo a "outrance"; el relato *Tamoe*, de Sade, que Francia en su mal francés traduce o confunde con la Isla de *Tamora'e* (en guaraní, lo-que-se-desea-y-espera), su isla, su bastión selvático y salvaje, la Tierra Prometida de la que es *Mburuvixa-Guasú* (Jefe Supremo) el propio Francia en el que se podrían encontrar ciertas semejanzas con el Próspero de *La tempestad*, de Shakespeare, que El Supremo de la novela se jacta de conocer, al igual que los clásicos (casi todos) españoles, franceses e ingleses. No se debe olvidar que *Yo, el Supremo* es un texto bifronte o bivalente que se pretende surgido al mismo tiempo de la oposición cultura / naturaleza, tradición escrita / tradición oral. Y éste quizás sea otro de los niveles de significación estética e ideológica.

En cuanto a los estímulos generadores, desde el punto de vista cultural, es dable observar que prevalecen los elementos de la cultura del país Francia. La homonimia entre el dictador Francia (innombrado sin embargo en la novela) y el país Francia no sería tampoco casual. Es probable que, inconscientemente o consciente sólo a medias, el compilador haya querido llenar el vacío ontológico del nombre correspondiente a la estructura pronominal Yo/El con los elementos catalizadores y semánticos extraídos, extrapolados de la historia y la cultura del país Francia: los filósofos del Siglo de las Luces, la Revolución Francesa (de cuyos principios teóricos, filosóficos y políticos el Doctor Francia fue el mejor intérprete y expositor en la América del Sur, y en los hechos el dirigente político que supo aplicarlos con mayor eficacia pragmática a escala de las posibilidades concretas y objetivas de su época y su medio: la del pasaje de la colonia a la emancipación en el Río de la Plata y el Paraguay).

En el plano anecdótico abundan los ejemplos, además de los ya mencionados: Voltaire, propietario del barco "Pascal" que transporta armas a América del Sur para hacer la guerra a los jesuitas; Cándido y su criado Cacambo en el Paraguay (la parodia del optimismo universal en el bastión del imperio jesuítico, luego en su réplica republicana y jacobina de la dictadura francista). En la primera versión de la novela, el criado de Cándido entraba al servicio de El Supremo, en reemplazo del negrito José María Pilar, su ayuda de cámara, pasado

por las armas al ser descubierto su delito de "ladronicidio" en los almacenes del Estado. En los borradores iniciales de la novela, Cacambo pedía de rodillas al Supremo que lo eximiera de tan grande honor y responsabilidad de ser su ayuda de cámara y que prefería mantenerse leal a Cándido. Ambos fueron expulsados del Paraguay, de la novela. La anécdota fue eliminada en la versión definitiva, ignoro en cuál de ellas y por qué causas. Fenómenos que ocurren en la literatura derivada o variada de las literaturas.

Desde los enciclopedistas a Raymond Roussel, pasando por Lautréamont y Céline, desde Montaigne a Baudelaire, desde Pascal a Ponge, desde Rabelais a Queneau, se desarrolla este interjuego (hecho a base de préstamos, de alusiones, de plagio deliberado, de alteraciones también deliberadas de textos y documentos), entre los elementos de la naturaleza, del medio paraguayos, y la cultura, particularmente de la cultura francesa. La mentalidad, el lenguaje del colonizado, se asumen como tales y se desdobl原因 en el texto saturando voluntariamente el drapeado exterior y la pulsión interna de la escritura.

14. *Elementos míticos en el lenguaje*

Lo más arduo para el compilador en la producción del texto fue la búsqueda de un lenguaje, de ese único lenguaje en el cual podía expresarse El Supremo como voz coral única y escritura polisémica; naturalmente El Supremo novelesco o de la novela, no El Supremo Dictador de la historia real. Debo insistir en que son dos entidades específicamente diferentes y por momentos antagónicas. La pertinencia de este lenguaje (de haber sido logrado) no podía ser otra que la congruencia con el contexto de una colectividad bilingüe o di-lingüe, que posee una determinada cultura mestiza y por lo tanto sincrética.

Ocurre sin embargo que esta coherencia de una sociedad en sus niveles socioculturales, especialmente en el plano sociolingüístico, fue quebrada y destruida por esas vicisitudes de las que he hablado al comienzo. El Paraguay fue arrasado a sangre y fuego y la masacre de cinco años lo dejó sin población masculina. Los últimos combates de su desesperada resistencia al invasor fueron librados por niños de diez a catorce años que acudían a los campos de batalla disfrazados con barbas postizas hechas con colas de caballos; carne de cañón infantil, sin armas, sin instrucción militar, que cerró con su sacrificio la tragedia espartana de un pueblo en lucha por su independencia y autonomía. En medio de las ruinas no quedó sino una hambrienta y desnuda población de mujeres, ancianos, niños pequeños, inválidos de guerra. Despojos de la guerra más salvaje y sangrienta que recuerda la historia americana, y que destruyó la nación más avanzada de su época.

Esta nación fue la obra del dictador Francia. Por encima de la catástrofe, su figura enigmática y sombría se irguió desde la muerte apostrofando a los culpables de este asesinato colectivo, a los enemi-

gos de afuera y a los enemigos de adentro. Y fueron los vencedores los que escribieron la "leyenda negra" de Francia, fabricando la "obra maestra del asesinato póstumo" del fundador de la nación paraguaya, la Primera República del Sur donde se proclamó la idea germinal de la confederación americana de estados libres y soberanos.

Las transgresiones de todo orden, las extrapolaciones de sentido, los "anacronismos necesarios" que comete el discurso narrativo contra el discurso histórico configuran el distanciamiento de las dos coherencias antitéticas. En este espacio emergen con los elementos de invención y ficción que estructuran el lenguaje mítico y la escritura mitográfica de *El Supremo* en la novela. El habla y escribe en un lenguaje que pudo haber sido el lenguaje —lengua y habla— del Paraguay en aquel tiempo, primera mitad del siglo XVIII; un lenguaje que estaba determinado históricamente por la cultura bilingüe, pero que la historia —o la destrucción de la historia— se lo arrancó de la fuente social de la lengua. El lenguaje de *El Supremo*, monologante, trasoñado, monotonal (no precisamente monótono), es pues la reminiscencia de una realidad que no llegó a objetivarse en el discurso histórico, sino únicamente en el discurso narrativo; un lenguaje fantasmal o afantasmado que se corresponde con su delirio y que trata de volver a sus fuentes a través de los elementos sincréticos de la mitología, cosmogonía y oralidad de la lengua guaraní en su imbricación con los elementos de la cosmovisión y la lengua heredadas de los españoles.

De este substrato mitológico, cosmogónico y lingüístico emana quizás la particularidad del lenguaje que utiliza el narrador. En el pasaje del discurso histórico al discurso narrativo —que coexisten pero que al mismo tiempo se niegan— se sitúa la emergencia del sentido mítico. Hablo aquí del sentido mítico que se manifiesta en los procedimientos de semantización y repetición no secuencial sino más vale vertical, paradigmática, en las agrupaciones y constelaciones de mitemas, que reemplazan los procedimientos habituales de simbolización y metaforización meramente literarios, por encima y más allá de la expresión lingüística. Los referentes históricos y las imprecisas semejanzas o similitudes semánticas se convierten a veces, ellos mismos, en uno de los términos del proceso de mitificación. La significación mítica —con palabras de Barthes— no es nunca completamente arbitraria, contiene fatalmente una parte de analogía. Sólo habría que precisar aquí que la palabra "analogía" es empleada no con la noción de simetría consciente, sino de estructura inconsciente.

15. *Mitología e ideología*

En posteriores lecturas —una vez publicada la novela, extremo que yo dudé siempre que pudiera acontecer— creí descubrir parte de estos resultados textuales. Mis códigos de lectura no eran ya los mismos que los de composición. Encontré, por ejemplo, que este pasaje del discurso histórico al discurso narrativo se producía no por saltos

cuantitativos sino por deslizamientos significativos o de significación; o sea que no siempre el carácter de la interacción era de naturaleza dialéctica y que a veces se resolvía y cristalizaba en simples contradicciones. Me pareció entrever, asimismo, que esta emergencia por momentos incoherente del sentido mítico del texto encubría uno de los niveles más significativos de las contradicciones ideológicas, por otra parte fácilmente detectables para la tarea crítica.

La pertinencia interna del texto me había revelado pues, *a posteriori*, las correspondencias entre las relaciones de producción y las estructuras de lenguaje y de parentesco, que funcionan como relaciones de signos y como relaciones de producción, según la descripción de Marx, que cien años más tarde retomaría Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*.

De esta manera, la oposición realidad histórica / realidad imaginaria participa del sistema de "dobles" como estructura fundante del lenguaje novelesco, de la producción textual, del tejido de la escritura. "Todo el juego del 'doble' en *Yo, el Supremo* —escribe Alain Sicard— descansa en esta voluntad de denunciar la literatura, la novela, la actividad novelística, como una actividad de carácter puramente ideológico, en el sentido negativo del término, y de afirmar la eficacia particular de este nivel ideológico, al mismo tiempo de señalar el hecho de que a través de la novela como tal se alcanza una cierta verdad histórica, aunque siempre de modo contradictorio".

Creo que esto es verdad. Uno de mis presupuestos más deliberados, al comenzar a escribir la novela, fue el de convertir la historia en una narración puramente imaginaria que a su vez fuese una historia, una historia otra, o mejor, una intrahistoria que englobara el pasado, el presente y también el futuro, evitando cuidadosamente el ejercicio de la "palabra profética", o en todo caso, negándola con su caricatura paródica. Otro procedimiento que se me antojó entonces adecuado fue el de literaturizar al máximo los elementos de la cultura, de la literatura, alterando al mínimo los elementos de la tradición oral, de la naturaleza, los hechos genuinos del destino de una sociedad desventurada.

Vemos, por ejemplo, que El Supremo innombrado en la novela —no el de la realidad histórica— busca desesperadamente, aunque vanamente la expresión polisémica en la combinación de distintos lenguajes y de las dos lenguas, castellano/guaraní. Busca en el signo lingüístico no la representación de la escritura alfabética o fonética, sino la representación iconográfica y mitográfica de la palabra hablada, de la oralidad: el lenguaje instintivo, primordial, de una cultura que no había alcanzado el estadio de la escritura pero que poseía la sabiduría de la naturaleza, el saber viviente de sus mitos cuyos núcleos significativos más secretos no habían sido afectados por la colonización ni la transculturación.

En correspondencia con la imagen acústica de la palabra oral, El Supremo busca empecinadamente un lenguaje fónico, visual: un lenguaje cuyos signos son los objetos mismos que designa, y no solamente su representación gráfica, ideográfica o iconográfica. Busca “inventar”, instaurar, redescubrir un juego de significantes que puedan reproducir *materialmente* los objetos del pasado y del porvenir; los objetos del presentimiento y la memoria; la materialidad del olvido (que sólo es vacío en la conciencia); el tejido todavía invisible del porvenir, su materialidad aún no objetivada pero que va a serlo de acuerdo con una relación de leyes y sobredeterminaciones que nuestra pobre lente (o mente) de estructura binaria e infinito orgullo antropocéntrico no puede conocer, prever, ni adivinar; vacíos que se trata de llenar por la vía mágica de la clarividencia, del vaticinio, de la predicción o premonición oracular; en otros casos, por los medios de la percepción extrasensorial (que probablemente existen, pero que forman también parte de ese conjunto desconocido de leyes materiales y que provisionalmente llamamos “imponderables”).

De estos delirios surgieron sin duda los objetos míticos como la “pluma recuerdo” (inspirada en los artilugios de Roussel que anticipa en la escritura el mecanismo del lenguaje fílmico), o los “cazos y recipientes parlantes”, precursores alquímicos del actual magnetófono. Estos objetos míticos surgieron y ocuparon su lugar en el discurso narrativo bajo la influencia también mítica del lenguaje, de una cierta escritura mitográfica anterior a la escritura alfabética subyacente en la prehistoria y arqueología del primigenio saber comunicacional. Una prehistoria que puede ser contemporánea del momento de la escritura literal y literaria y subyacer en ella con sus vestigios más arcaicos.

No es necesario hacer notar que toda la novela —particularmente en este nivel mítico y mitográfico— es un libelo implacable contra la escritura como grafía de la “palabra cadavérica”.

Proteo del lenguaje, Sísifo de la piedra del Poder Absoluto, El Supremo busca y ensaya la instauración de la Escritura del Poder, desconfiando del poder de la escritura. Obsedido por este afán ciego y sin memoria, trata de encontrar un alfabeto donde las letras vuelvan a ser los propios objetos, donde significante y significado se confundan: piedras, elementos naturales, seres, animales reales o míticos que participen más de la naturaleza acanalada de los glifos, de los conjuntos esculturales o arquitectónicos primitivos, pero no de piedra o metal sino de naturaleza viviente y sensible, en constante metamorfosis.

La esencia de este lenguaje era pues, en el proyecto del compilador —y aquí también es posible detectar relaciones entre mitología e ideología—, procurar en la literatura un sustituto de la experiencia vivida (soñada), susceptible de ser transmutado sin fin, en el tiempo y en el espacio, lo cual es propio de las formas simbólicas y míticas.

16. *El compilador como función generadora*

Aludí al comienzo a la sustitución del concepto tradicional de autor por el de compilador, transgresión inicial e indicial que yo cometí deliberadamente y que impuse conscientemente a la ejecución del proyecto novelesco.

¿Por qué compilador? ¿No hay quizás una argucia, una coartada de mala conciencia en esta ambigua autodenominación? Desde el momento en que el compilador saca la máscara del rostro de un autor y se esconde tras ella, se convierte *ipso facto* en un literato “creador”. “La palabra ‘creación’ me produce pavor —decía Marcel Duchamp—. En el fondo yo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro, he aquí todo. La palabra ‘Arte’, por el contrario, me interesa mucho. En otro tiempo, a los artistas se les designaba con una palabra que yo prefiero: artesanos. Todos somos artesanos, en la vida civil, en la vida militar o en la vida artística. La palabra *artista* fue inventada cuando el pintor se transformó en un personaje en la sociedad monárquica primero, después en la sociedad actual, en la cual él es un señor...” He aquí expresada de una manera simple y directa la situación social, histórica e ideológica de este señor que pretende “crear”, es decir sacar cosas de la nada, de lo increado.

En el proyecto informulado y largamente madurado de *Yo, el Supremo* —que evidentemente atraviesa toda mi obra desde el principio—, el designio de permutar la función tradicional de autor por la de compilador representó el núcleo generador inicial; fue el que me permitió abordar la tarea que en un comienzo me pareció irrealizable: escribir una novela inspirada en la enigmática historia del Dictador Francia como una *contrahistoria* enteramente ficcionalizada pero que penetrase profundamente bajo el destino de la sociedad paraguaya como raíz y suma de la condición humana experimentada vivencialmente en circunstancias concretas y objetivas.

Desde un punto de vista operativo, la función de compilador se me impuso con una convicción cada vez más firme, como una tentativa —quizás la única posible en ese momento preñado de las incertidumbres y vacilaciones que se sufren en la iniciación de toda obra artística— de quebrar el nudo del doble bloqueo: la magnitud del tema concebido como proyecto literario, el agotamiento de los procedimientos tradicionales, de la técnica misma de novelar y de narrar.

En la crisis del mundo contemporáneo no existe ya para el lenguaje un sólo espacio libre en que se pueda inventar libremente sin falsificar la imaginación de la realidad y la realidad de la imaginación. El escritor, el artista, este señor, este artesano medieval, está encerrado modernamente en la antigua “muralla china” de la ideología burguesa llegada a sus formas extremas de alienación y coacción: el imperialismo económico y político. Neonazifascismo. Guerra fría entre las ultrapotencias.

Poder militar en los países neocolonizados o dependientes de Latinoamérica, como etapa institucionalizada en estructuras de opresión y represión de las dictaduras tradicionales, expresión del despotismo de las oligarquías internas al servicio de los intereses de la dominación externa.

¿Cuál puede ser —me preguntaba por entonces— la actitud de un escritor de ficciones en una situación semejante en que la monstruosidad de la realidad desborda toda imaginación?

Encerrado en la “muralla china” actual, el escritor de ficciones, inerte y lleno él mismo de sus contradicciones burguesas y pequeño-burguesas, pensé, no puede hacer otra cosa que bombardear su encierro claustrofóbico con fragmentos de la propia muralla que empieza a resquebrajarse por las ondas sísmicas de la energía social en movimiento que busca nuevas salidas revolucionarias. En cuanto a la situación individual del narrador de ficciones, su papel no puede ser otro que el actuar subversivamente dentro de los límites de su actividad. Este transgresor, este subversor, sabe que no puede realizar la destrucción material de la muralla. Su acto, su actitud, sólo pueden ser representacionales, es decir, simbólicos. No le quedan sino dos posibilidades: o enfrentar pasivamente la muralla, aplastar la boca contra ella y hacer que su lenguaje se confunda con el silencio de la piedra, o comérsela, cualesquiera sean los gustos gastronómicos del emparedado vivo. No puede anularla ni negarla sino transformando su naturaleza por medio de las formas simbólicas. No hay pues destrucción sino deconstrucción. El único recurso posible para el autor de ficciones es la apropiación del sistema de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de una civilización y una cultura (la occidental y burguesa) llegadas al punto extremo de su sucesión histórica. La muralla ha empezado a desmoronarse por dentro, pero el encierro concentracionario se ha hecho más duro, se ha vuelto patológico (por la proliferación cancerosa de sus estructuras internas) para el individuo y para las sociedades. Sobre todo, para el mundo periférico de las sociedades en estado de atraso, dependencia y dominación.

Estas reflexiones sobre el destino de la literatura con relación al período histórico que sufren en la actualidad el arte y la cultura en América Latina, fueron las que precedieron y determinaron la opción de sustituir la función tradicional del autor “creador” (ya obsoleta) por la función convencional del compilador, nada nueva ni original por cierto. Compilador en el sentido de “homo faber” y de “homo ludens”; más simplemente: el artista-artesano que quiere convertir el trabajo artístico en una actividad equivalente a todas las otras del trabajo humano. Un artista-artesano que se inserta en los modos de producción capitalista no resignada ni pasivamente sino con una conciencia crítica muy aguda de las relaciones globales del sistema tanto como de sus propias contradicciones y limitaciones.

17. La compilación con función depredadora

El autor "creador" dice "mis héroes", "mis heroínas", "mis libros", que son justamente (o injustamente) lo menos suyo, lo más ajeno que ya no le es dado poseer. El autor compilador se limita a reunir, coleccionar y acumular materias de otros textos, que a su vez fueron sacados o variados de otros. Lo hace a sabiendas de que no "crea", de que no saca algo de la nada. Trabaja las materias últimas de lo que ya está dado, hecho, escrito, dicho. Estas son sus materias primas. Compone una nueva realidad con los desechos de la irrealdad.

En la sociedad capitalista en la que el robo organizado científica y técnicamente es la base del sistema, como alienación y expoliación del trabajo, el compilador roba, saquea, se apropia de lo ajeno calculada, concienzudamente. No lo hace sobre la actividad generadora de bienes y productos del trabajo humano, sino sobre los bienes y productos que ya pertenecen al acervo social. Es un practicante del *nullius*, de los bienes relictos, de los males ya hechos. Por eso su actitud depredatoria en los cotos privados de la cultura es la de un cazador furtivo. Su trabajo, a riesgo calculado, el de un francotirador que actúa por su cuenta. Solitario y solidario. Exigente, tranquilo, y tenaz, plenamente seguro y confiado en la buena causa de la que es un servidor incondicional y desaprensivo. No incurre en la ingenuidad de querer "desalienar" el trabajo artístico y arrasar los privilegios establecidos, recuperar el costo y los valores robados por la plusvalía. Sólo se empeña, más modestamente, en mostrar las contradicciones que hacen inevitables la alienación, los privilegios y el drenaje de la plusvalía en los circuitos de consumo establecidos por el macrosistema de la producción capitalista. Su influencia nefasta, la deformación y degradación que provienen de ella, afecta en sus propias raíces la producción artística, incluso la que se pretende más libre y autónoma. "La que fue la gran conquista de la organización burguesa de la producción —escribe Marx en *El Capital*—, la unificación de la fuerza productiva del trabajo, se acompañó a su vez con el vaciamiento forzado de las fuerzas productivas individuales". Y en cuanto a la situación del artista, subrayó en los *Grundrisse*: "Su trabajo aparece tan poco productivo como el trabajo del impostor que produce engaños".

En las condiciones actuales, los modos de la producción capitalista, que separa al productor del trabajo que produce —modos de producción agravados por el hiperdesarrollo de la tecnología que anula en forma creciente y torna arcaica la necesidad del trabajo manual— la situación del trabajo artístico no se encuentra menos afectada. Tanto el artista "creador" —ese señor del que hablaba Duchamp— como el artista-artesano trabajan en y para los circuitos de consumo de la industria cultural, anexada finalmente a las formas de producción capitalista; por tanto, están sometidos a sus leyes. Son manipulados, como los otros trabajadores aunque en distinto sentido, por sus intereses de

lucro. Recibe su paga no por su trabajo material —un trabajo que antes se consideraba “libre” y no sujeto a la alienación material de la plusvalía—, sino sobre la base de la subasta de unos pretendidos derechos de “propiedad intelectual”. Lo cual es un absurdo puesto que las estructuras de la sociedad capitalista (producción de bienes/mercados de consumo) es la única y exclusiva detentadora del derecho de propiedad global sobre todas las actividades, incluso las artísticas.

En estas condiciones, el artista-artesano, incluso el llamado *compilador*, en las circunstancias concretas y objetivas de las sociedades periféricas y dominadas en que trabaja, como son las de América Latina, no puede menos que poner en cuestión el concepto de la propiedad individual de los bienes intelectuales y artísticos. Concepto que satura, como se ha dicho, todos los dominios de la sociedad burguesa y capitalista, en particular los de las sociedades neocolonizadas y dependientes. La propuesta de su trabajo artístico implica entonces impugnar, transgredir, subvertir con sus códigos estéticos los códigos de uso y de hecho disfrazados de “derecho”, del sistema que los ha sacralizado. Tratará de atacar por todos los medios, dentro de su terreno específicamente artístico, el *sancta sanctorum* convertida en baluarte opresivo y represivo de los derechos no protocolizados de la libertad de imaginación y expresión. Arranca con las uñas fragmentos de la muralla. Intenta arrojarlos con su honda contra la frente del gigantesco y policéfalo Goliath. Este gigante cuenta con eficaces aliados en sus dominios culturales como los grupos mandarines de la “intelligentsia” que asumen de una manera bastarda el antiguo rol chamánico en el dominio espiritual de la tribu. Lo que era natural en la cohesión y coherencia de las sociedades primigenias. Pero resulta evidente que la función del compilador, entre otras razones, se funda en su falta de fe en esta nueva escatología; en su desconfianza del ejercicio de la “palabra profética” por parte de los chamanes de la cultura cuyo prestigio brota no del instinto y de la conciencia racial sino de la mediación difusora de los intereses de lucro de la industria cultural. Estos chamanes proclaman con énfasis religioso que la Literatura (con mayúscula) salvará a América Latina. Ponen toda su fe (su mala conciencia) en el poder liberador de la Palabra en una realidad sometida a otros poderes más contundentes. Palabra sagrada de vates y de augures en contraposición a las tareas concretas de liberación que se dan ciertamente en la palabra en acto, en una praxis global de la acción revolucionaria en todos los relacionamientos de la historia y de la sociedad.

18. *El compilador como narrador*

Es en este marco de la palabra enajenante y enajenada donde, en el proyecto de la novela imaginé que el compilador podría dejar de ser un sustituto artificioso y convencional del autor “creador”. Pretendí que tampoco fuera un mero *acopiador* y seleccionador que se limitara a reunir, organizar y comentar un texto narrativo desde afuera y con

fragmentos de lo ya dicho y escrito. Mi intención no fue en ningún momento apelar a los procedimientos del "collage" o del "pastiche"; al calco o al plagio por sí mismos, sino a la significación textual e intertextual que ellos aportan a las estructuras de un nuevo discurso narrativo que establece su nueva pertinencia, la condición de una materialidad inédita y original. La experiencia del compilador en *Yo, el Supremo* me confirmó la presunción de que la naturaleza de la escritura hace que todo calco sea distinto de lo calcado a condición de que el trabajo artístico sea genuino. Producto del robo y de la depredación en los predios privados de la literatura, el plagio se transforma así en una operación de rescate y devolución: rescate de elementos y formas de una riqueza común que se devuelve a sus destinatarios naturales.

En la *Nota final* del compilador (que conjuntamente con el *Apéndice* integra el texto narrativo, al igual que todo el aparato de las demás notas, comentarios y documentos auténticos o apócrifos) se lee: "Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros... Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador declara, son palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada".

La palabra *acopiador* es transformada en otra: *a-copiador*. Marcada por el prefijo de anulación, significa que el acopiador ha dejado de serlo. El compilador se transforma en narrador y la historia que narra es la no narración de esta historia; es decir, no ha reunido, acumulado ni seleccionado nada. Ha excavado un vacío que sin embargo está lleno de algo. Más que convertir lo real en palabras trata de que la palabra misma sea real: una realidad otra que no puede ser sino la que instala su propia pertinencia como mediación entre lo real y lo imaginario. Busca ese pasaje, en apariencia imposible, del *Yo* al *El*. La apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica, no solamente polisémica, que recupere las fuentes de la oralidad sin anularse como escritura: "el libro que hacen los pueblos para que los particulares los lean", reflexiona obsesivamente El Supremo acorralado en la doble contradicción de lo absoluto y la nada, de la escritura del poder y la impotencia de la escritura. Y es fácil advertir en el enunciado "el libro que hacen los pueblos" la significación que da Marx a la palabra "pueblo" en el sentido de la sociedad globalmente considerada en un estado evolucionado.

Si la literatura es un hecho de lengua y si la lengua es por naturaleza de carácter social, la función del compilador es entonces la de rescatar el sentido social de la literatura; mostrar a la imaginación produciendo formas ideologizadas en los mitos que inventa y simultánea-

mente, en un movimiento inverso, de construir sin cesar esos mitos, ese lenguaje, esa escritura, en un proceso de fisión y desdoblamiento ininterrumpidos.

La conversión del autor "creador" en narrador-compilador (según el concepto tradicional del *narrador* como enunciador del discurso narrativo) da lugar al hecho de que la narración aparezca ante el lector (interno y externo) en el proceso de elaboración del texto, en el mismo momento en que se va construyendo y destruyendo y en que esta construcción/deconstrucción no sólo no altera sino que va estructurando dialécticamente su propia pertinencia.

Por otra parte, desde el punto de vista del discurso narrativo, a poco que se profundice el análisis de la función del compilador, vemos que él no solamente se integra a la trama novelesca, sino que lo hace como verdadera figura protagónica; se convierte el núcleo de la constelación coral de voces por las que se definen los inexistentes personajes; una función actancial diría, en términos de escuela, si este tecnicismo en lugar de aclarar no confundiera más las cosas.

En un movimiento que va desde lo exterior al interior, el compilador construye, "compone", el texto novelesco. "Hace" la novela, pero a su vez es "hecho" por ella. En lo exterior, la máscara que oculta al compilador real en su función aparentemente neutra y objetiva como organizador del texto. Pero en lo interior, el compilador se desdobra y participa vivencialmente, en tanto narrador, en la acción del discurso narrativo: primero, como "doble" antinómico del compilador mismo que se opone a él y lo niega; luego, como sustituto de El Supremo.

19. *El problema de la identidad*

La descripción crítica que hace Jean Andreu de esta situación la confirma desde el análisis del título: "...este análisis del título en sus diferentes grados de significación con posibilidad de extensión a la totalidad del relato, puede resumirse de la siguiente manera: *Yo, el Supremo* es la historia del poder supremo inscrita en el *discurso* que nos propone el YO de un narrador immanente a este discurso y a esta historia... El oyente-receptor del discurso-acción del YO no está representado en el título pero figura necesariamente de algún modo en el espacio narrativo en que el YO va a inscribir su práctica del poder SUPREMO... La total dominación egocéntrica del texto-relato por el YO narrador-Supremo, por un hablante productor de una narración en la que él mismo funciona a la vez como sujeto y objeto..."

No existe en efecto ninguna comprobación objetiva de la identidad del sujeto fuera de la que él mismo nos da sobre sí mismo como locutor, como enunciador. Sólo que, como ya se ha dicho, la escritura de El Supremo en la novela es la de un sujeto que ha perdido su identidad y la busca en la escritura, esta especie de espejo cóncavo, de lente engañoso, que remite de un vacío a otro, de una negatividad a otra

negatividad. El elemento "mítico" de la *pluma-recuerdo* revela esta inconsistencia y ambigüedad de la escritura que oscila entre la memoria y el olvido, entre el azar y la necesidad, remitiéndonos a varios planos paralelos o convergentes-divergentes, pero en los cuales la fluencia del tiempo se estanca y reabsorbe en su propia negación.

El Supremo quiere rescatar su identidad en el círculo vicioso del YO al YO, y pone al descubierto el fraude idealizador que este mecanismo inconsciente comporta. Delata la ideología que se ha deslizado y se oculta en su tejido de contradicciones centradas en el Individuo-Persona por oposición a la Persona-Muchedumbre. El Supremo no tiene poder como individuo-persona en un espacio subjetivo, idealista, solipsista, sino en el espacio histórico concreto de la persona-muchedumbre, la sociedad como fuente natural del poder. De este modo la oposición individuo-colectividad es pues —o pretendió serlo en la novela— otro de los ejes significativos en un nivel homólogo a la oposición realidad histórica / realidad imaginaria. Si esta oposición funciona coherentemente, dialécticamente, en la pertinencia del texto (y es lo que el enfoque autocrítico trata de verificar) ella debe remitir el intertexto a una dimensión abarcadora del universo popular y del campo histórico: a la tríada *sociedad-historia-revolución*, que es también el contexto de El Supremo en la historia y en la novela.

En la novela, El Supremo (sin nombre y despersonalizado) monologa, es decir dialoga consigo mismo, cuando trata de *leer* en la inscripción de su destino personal para descubrir el momento en que la positividad de su acción transformadora se ha quebrado y ha comenzado a involucionar negativamente; ese punto enigmático y fatal en que el poder de Uno-Solo (el culto sacralizador de la personalidad) traiciona la soberanía de la persona-muchedumbre, se aísla y concentra sobre sí mismo bloqueando como una mole de piedra el curso de la acción transformadora. Recordemos que en la novela hay muchas piedras: desde los seres humanos petrificados en el Penal de Tevegó al meteorito encadenado a su silla en el despacho de la Casa de Gobierno; elementos metonímicos de la inmensa piedra del Poder Absoluto. El poder del *dictare*, la escritura del poder pierden su dominio del significar, del re-presentar. Caen en la disolución biológica. Enferman y mueren. El Supremo pierde primero la memoria, luego el habla. Ha muerto y no sabe que está muerto. Los únicos que podrían escribir sobre los muertos son los muertos —murmura la voz que ha reemplazado a la de El Supremo—, pero los muertos son muy débiles. Sin embargo, en la mimesis de esta voz callada y muerta de El Supremo se infiltran como en sordina las muchas voces de un vasto coro sumergido: el coro de la persona-muchedumbre. Y es así como el que sigue usando en la novela, miméticamente, la voz del Poder Absoluto queda al servicio de lo que domina.

20. *El compilador como "doble"*

También el compilador como enunciador del discurso narrativo busca su identidad, y creyendo poder establecerla en su forma más plena y absoluta trata de identificarse con el Absoluto Supremo. ¿Quién sino El Supremo, que debe el poder absoluto a la voluntad colectiva, puede poseer en mayor grado la lógica de una total identidad? El narrador-compilador trata de insertarse en la lógica de la identidad y en la ideología de El Supremo, que trascienden —o deberían trascender— toda escisión. El narrador-compilador la quiere para sí. *Debe* ser El Supremo. "Si a toda costa se quiere hablar de alguien —dicta El Supremo— no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que *ser* ese alguien. Unicamente el semejante puede escribir sobre el semejante". Bajo las apariencias de una identidad buscada, deseada, se oculta en germen todo el sistema de "dobles" que va a atravesar la obra como otro de sus ejes principales. Y esta falsa identidad es la que propondrá uno de los ángulos o niveles desde los cuales se puede practicar el enfoque crítico del texto literario y de sus connotaciones ideológicas.

Para usurpar al Supremo, el narrador-compilador ha debido suprimirlo, dándole muerte novelesca. Es necesario que El Supremo esté muerto para que el narrador-compilador pueda hablar de sí mismo como si hablara de El Supremo, invirtiendo los papeles y los signos. Es aquí donde el cuento, en cierto modo premonitorio, *Lucha hasta el alba*, después de más de cuarenta años, reaparece como uno de los estímulos genéticos más directos del texto: una "puesta en abismo" muy anticipada —y ya olvidada— de la novela, suma y resumen de toda mi obra anterior.

Imagino que el proceso de sustitución y usurpación de los roles o funciones centrales debió de producirse de la siguiente manera: El compilador exterior se desdobra en el compilador interior, que pasa a ser así el narrador enmascarado del discurso de El Supremo. Este compilador-narrador se convierte en El Supremo novelesco y convierte en el amanuense Patiño a su doble exterior. Desde adentro, El Supremo Usurpador le dicta lo que debe escribir, lo que debe hacer, lo que debe compilar, lo que debe callar, lo que debe mentir. El único desquite que le queda al compilador exterior es deslizarse de tanto en tanto su mano intrusa entre los papeles del Compilador-Supremo para enrostrarle su traición, sus mentiras, su negatividad.

Si esta interpretación autocrítica no es del todo errónea, en primer lugar no habría dudas sobre el carácter ficticio de la narración (como lo explica el compilador en la *Nota final*). En segundo lugar, si esta narración imaginaria conserva una relación con la realidad histórica, esta relación es de carácter mítico en la que hasta los referentes reales y objetivos están mitificados y asimilados por la pertinencia del discurso narrativo.

Así, como ya lo he dicho, más que el sistema del Dictador Supremo (el único dictador latinoamericano que realizó en la práctica el proyecto de la emancipación y autonomía tras el pasaje de la colonia a la independencia, superando incluso los más ambiciosos proyectos de los libertadores militares) me interesó el mito del Poder Absoluto que el Doctor Francia encarnó paradigmáticamente. Me impulsó a excavar en su envoltura metafísica, en su materialidad idealista. Partir de la irrealdad de la ficción histórica para negarla en la realidad de lo imaginario. Convertir al Supremo Dictador, en la novela, en sujeto y objeto al mismo tiempo del discurso narrativo. Esta propuesta me interesó finalmente por las posibilidades que ofrecía de poner en cuestión la literatura por la propia literatura sin desposeerla de su especificidad como sistema de formas simbólicas. Me atrajo igualmente por las posibilidades de una búsqueda del significado ideológico en el espacio de la escritura, nivel del cual irradia o hacia el cual converge la red de significaciones posibles.

Este análisis ideológico es el que puede descubrir lo encubierto por la ambigüedad y opacidad de las formas; es el que puede desgarrar las máscaras de lo imaginativo puestas por la literatura, por la escritura, sobre la veracidad de un rostro que no puede presentarse desnudo: el rostro de las obsesiones, de los sueños, de los símbolos. Pues, ¿qué cosa es la literatura sino este sistema de ocultamientos que configuran los signos y organizan los códigos de la pertinencia estética? ¿Y qué cosa es la ideología sino la esencia de esta organización en sus múltiples significaciones?

Un enigma final no enigmático

Los límites de la pasión turbadora de lo absoluto, por ejemplo entraría en este campo de la reflexión crítica y autocrítica.

Hay un momento en que el poder absoluto ejercido a perpetuidad por un solo individuo se resquebraja y muestra, como hemos visto, el comienzo de un proceso de involución. La traición termidoriana acecha adentro y afuera de El Supremo (en la historia y en la novela). Es el momento en que el proceso revolucionario puesto en marcha por él con el apoyo de las masas campesinas (y en contra del patriciado y la oligarquía terrateniente) parece detenerse. El ejercicio del poder absoluto del Individuo-Persona, segregado y aislado de la Persona-Muchedumbre, entra en descomposición y se convierte en despotismo.

He aquí el clímax del discurso histórico en la dictadura del Doctor Francia y también el clímax de la novela. La declinación de su innombrado y doble personaje YO/EL se manifiesta en el resquebrajamiento de la escritura. El sistema de "dobles", la constelación coral de voces se descentran y fisioan. El habla se extingue en la afasia. Sólo quedan flotando las palabras "cadavéricas" al impulso de la mano "magatería". Palabras fósiles que se transforman en monstruos, en la insurrección

de las fuerzas degradadas. La invasión de lo anormal irrumpe en la derruida sede del Poder Absoluto. ¿Qué es esto? ¿Qué es este azogue fantasmal que fluye de los espejos rotos, esta secreción de lo secreto, que corre por las grietas de una realidad devastada?

El discurso narrativo se cierra sobre este enigma final para abrirse a las innumerables posibilidades que las lecturas, que los lectores tienen de rehacer el texto vacío, opaco y ambiguo; de paleografiar la escritura henchida de signos en medio de una “gran catástrofe de recuerdos”.

LA LOCURA Y EL METODO

POR JAIME REST

Though this be madness, yet there is method in't.
Hamlet, II, ii, 211.

El anecdotario de la reina Victoria es abundante y en buena medida apócrifo. Pero muchos de los episodios registrados sirven para ilustrar la personalidad legendaria que se atribuye a esta augusta matrona, símbolo de la plenitud alcanzada por el imperio británico en el siglo XIX, así como facilitan una epigramática semblanza de sus más recordados súbditos, a los que se confiere la función de interlocutores en las historias referidas. Sirva de ejemplo un suceso que se ubica en 1867, cuya autenticidad es rubricada por algunos historiadores y biógrafos.¹ La ilustre monarca quedó gratamente sorprendida por un libro para niños recién aparecido y sugirió al afortunado escritor que le hiciese llegar un ejemplar dedicado de la primera obra nueva que publicase. Este satisfizo la real solicitud, pero inadvertida o deliberadamente el libro con que fue halagada la destinataria consistía en un abstruso manual de álgebra superior. El autor de tan insólito tributo era un hombre todavía joven, nacido en 1832, que sentía particular complacencia en urdir narraciones para entretenimiento infantil, pero que además se desempeñaba como profesor de matemáticas en un instituto oxoniense y distraía sus ocios en el intrincado estudio de la lógica simbólica. Se llamaba Charles Lutwidge Dodgson, si bien firmaba sus piezas de ficción con un seudónimo que había elaborado sobre su propio nombre. (Según él mismo explica en su diario, el 11 de febrero de 1856, del apellido materno Lutwidge derivó "Lewis" y de su nombre de pila, latinizado, extrajo "Carroll"). El libro que fascinó a la reina se titulaba *Alice's Adventures in Wonderland* y el que seguramente la desconcertó con dedicatoria tan imprevista era un tratado "elemental" sobre determinantes, cuya dificultosa lectura y cuyo inevitable grado de especialización se veían enmarañados adicionalmente por la circunstancia de que el investigador que lo había re-

1. El episodio es referido en Jacques Chasteney, *El siglo de la reina Victoria*; Buenos Aires, Argos, 1948; pág. 274 (nota).

dactado tenía una obsesiva preocupación en perfeccionar —y por lo tanto, en modificar— el sistema de signos empleados en las fórmulas algebraicas.²

Cuando el escritor murió, a comienzos de 1898, su contribución a la literatura para niños había alcanzado un prestigio tan resonante que pareció justificar la publicación de la tradicional biografía oficial con que en Inglaterra se suele rendir tributo a los difuntos ilustres: de inmediato, en el curso de ese mismo año, Stuart Dodgson Collingwood, sobrino del autor, dio a conocer su *Life and Letters of Lewis Carroll*. Sin embargo, habrían de transcurrir más de treinta años hasta que, al cumplirse el centenario del nacimiento, se intentara una evaluación novedosa de los alcances casi imprevistos que cabía inferir de producción tan original. Tal vez fue Walter de la Mare quien favoreció la nueva óptica, al difundir en 1930 un ensayo muy sugestivo, incorporado en una compilación de estudios sobre literatura victoriana tardía.³ Pero en definitiva habría de ser Edmund Wilson el encargado de poner al descubierto las principales líneas que ofrecía el examen de estas obras tan admirables como insatisfactoriamente exploradas; en el breve artículo "C. L. Dodgson: the Poet Logician", fechado el 18 de mayo de 1932 y recogido con abundante información adicional en *The Shores of Light* veinte años después, se trazan *in nuce* las pautas esenciales que debe seguir la indagación: el sentido subyacente en los juegos verbales; la importancia que reviste la interpretación psicoanalítica de los sueños; el valor enunciativo que se oculta en el empleo del *nonsense*; la gravitación que en los textos de Carroll poseen el lenguaje paródico y las nociones matemáticas.⁴ Desde entonces, por espacio de más de cuatro décadas, muchos han aplicado estos criterios en el intento de explicar la insólita conjunción de disciplina intelectual y de absurdo que permitió a Carroll desarrollar simultáneamente dos tareas de apariencia tan antitética como son la literatura infantil y la investigación lógicomatemática. De tal forma, se constituyó un ciclo exegético cuyo primer eslabón significativo fue la interpretación psicoanalítica de William Empson, en un recordado capítulo de su libro *Some Versions of Pastoral* (1935), y cuyo aporte más ambicioso lo proporcionó Gilles Deleuze en su *Logique du sens* (1969), estudio orientado a demostrar que bajo la apariencia disparatada de estos textos se encubre un juego de significados tal vez rigurosos.

2. Cf. Stuart Dodgson Collingwood, *The Life and Letters of Lewis Carroll*; Londres, Thomas Nelson, s.f.; págs. 95-96.

3. Véase *The Eighteen-Eighties. Essays by Fellows of the Royal Society of Literature*, edited by Walter de la Mare. Cambridge, At the University Press, 1930; págs. 218-255. Reimpreso por separado en Walter de la Mare, *Lewis Carroll*; Londres, Faber, 1932.

4. Edmund Wilson, "C. L. Dodgson: The Poet Logician", reproducido en *Aspects of Alice*, edited by Robert Phillips; Londres, Penguin Books, 1974; págs. 243-252.

Por consiguiente, en razón del prestigio crítico que alcanzó Edmund Wilson, su voz fue escuchada a propósito del mismo asunto que G. K. Chesterton había señalado mucho antes con escasa o ninguna repercusión en los círculos eruditos. En el volumen que se tituló *The Defendant*, aparecido en 1901, se incluía una lúcida "defensa del nonsense" en la que se argumentaba que el País de las Maravillas era una "comarca intelectual" habitada por profesores y teólogos que habían adoptado el disfraz de Humpty Dumpty o de la Liebre de Marzo.⁵ Además, con excepcional sagacidad, este comentario planteaba por primera vez una de las cuestiones fundamentales de la mentalidad victoriana, dividida entre la respetabilidad manifiesta y la transgresión secreta o disimulada, según lo han demostrado de diverso modo las indagaciones de Steven Marcus y de Masao Miyoshi en fecha mucho más reciente.⁶ Esta escisión de la personalidad se manifestaba, entre otros síntomas, por una profunda nostalgia de la niñez ideal en la que todavía no se había puesto en evidencia tan conflictiva división; pero esta sensación de añoranza conducía a una ambigua posición adulta con respecto a la inocencia infantil, a la que se consideraba, por un lado, una suerte de inmadurez que debía ser estrechamente vigilada para que no se corrompiera y, por el otro, una virtud apetecible en sí misma que debía perpetuarse evitando que los niños crecieran.⁷ Se configuraba de tal modo, una mezcla de sentimentalismo e inflexibilidad que inducía a conmisericordia de los niños y a maltratarlos a un mismo tiempo, a la vez que se los proveía de materiales literarios supuestamente placenteros que, más allá de ciertas intenciones ejemplarizadoras de índole moral o religiosa, se consideraba que estaban exentos de toda validez adulta (es decir, desprovistos de cualquier presunta captación de la realidad). Tal como sugiere Chesterton, ni siquiera el autor de *Alice in Wonderland* estuvo a salvo de esa visión desgarrada que caracterizó a sus contemporáneos: si bien Charles Ludwidge Dodgson, diácono de la Iglesia de Inglaterra y pedagogo oxoniense, fue

5. G. K. Chesterton, "A Defence of Nonsense", reproducido en *A Century of English Essays from Caxton to Belloc*, chosen by Ernest Rhys and Lloyd Vaughan; Londres, Dent, reimpresión de 1951 (Everyman's Library, volumen 653); págs. 446-450.
6. El problema de la personalidad escindida en la literatura victoriana es analizado por Masao Miyoshi, *The Divided Self*; Nueva York, New York University Press, 1969. Un examen de la literatura secreta de carácter erótico en Inglaterra a mediados del siglo XIX lo proporciona Steven Marcus, *The Other Victorians*; Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1966. Sobre las características de la moral sexual victoriana, véase Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud*; Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1969; entre los célibes incluidos en el capítulo 10, "Against the Norm", se dedican a Lewis Carroll las págs. 498-502.
7. Con respecto a este punto, véanse las reflexiones sobre la función de la muerte infantil en las obras de Mrs. Henry Wood y de Marie Corelli y sobre Peter Pan y su resistencia a crecer, en Peter Coveney, *The Image of Childhood*; Londres, Penguin Books, 1967; capítulos 7 y 10.

"muy serio y convencional, universalmente respetado, pero bastante pedante", al mismo tiempo se sintió tan poderosamente arrebatado por su *doppelgänger* que no pudo resistir las tentaciones que cautivaban a Lewis Carroll. Según las normas sociales honorables de entonces y aun de ahora, este último era una especie de Mr. Hyde que exhibía algunas proclividades siniestras, análogas a las de Humbert Humbert, el protagonista de la novela de Nabokov, si bien no parece haberse dejado seducir por sus respectivas Lolitas sino que se limitó a narrarles historias deslumbradoras y a fotografiarlas.⁸ Afortunadamente, en sus relatos no sólo volcó un inmenso caudal de fantasías oníricas sino que además introdujo las preocupaciones que absorbían su vigilia y, de esta forma, prácticamente demostró que la lógica es por antonomasia la ciencia del absurdo. Los adultos victorianos no advirtieron las secretas claves de estas narraciones y las juzgaron meros ensueños desprovistos de todo valor que no fuera el destinado a entretener a los niños con el auxilio de pompas de jabón que estallaban al agotarse. (Acaso ni siquiera el mismo autor de *Alice in Wonderland* llegó a estimar en su totalidad los alcances de la aventura literaria que había emprendido). Hoy día, en cambio, nos resulta imposible admitir, como se suponía en el siglo pasado, que un texto de esta índole pueda ser absolutamente inocente: el surrealismo, las teorías de Freud y de Jung y una abundante reflexión sobre el valor enunciativo de los signos nos han tornado extremadamente suspicaces.

A juicio de Borges, lo que singulariza a Lewis Carroll es el hecho de que "nadie desconfió tanto del lenguaje" ni advirtió con tanta lucidez que "descubrir un razonamiento no es lo mismo que percibir un objeto físico".⁹ Este es un buen punto de partida para analizar *Alice in Wonderland*. Las palabras son la materia con que construimos nuestra imagen del universo y la lógica, que supuestamente legisla la correcta organización de nuestros razonamientos, es la herramienta a la que se atribuye el prodigioso don de estructurar una fiel interpretación de los mecanismos que gobiernan no sólo nuestras ideas sino también la realidad misma del mundo en que nos hallamos insertos. Pero el formalismo lógico tradicional hace largo tiempo que se halla en crisis: en el siglo XIV, el nominalista Guillermo de Occam logró imponer la tesis de que no hay correspondencias necesarias entre el lenguaje (o el pensamiento) y la realidad; más tarde, Spinoza trató de escapar a comprobación tan inquietante, para lo cual apeló al rigor de las demostraciones geométricas; por último, desde Leibniz hasta nuestros días, sin excluir aportes de Frege y de Bertrand Russell, se ha inten-

8. Sobre la relación de Lewis Carroll con sus amigas infantiles y adolescentes, véase el panorama ofrecido por Henri Parisot, *Lewis Carroll*; París, Pierre Seghers, 1952; págs. 47-50. Sobre la actividad de Carroll como fotógrafo y su predilección por el desnudo infantil, cf. Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll, Photographer*; Nueva York, Dover, 1969; pág. 21.

9. Jorge Luis Borges, *Prólogos*; Buenos Aires, Torres Agüero, 1975; pág. 110.

tado superar esa misma dificultad reduciendo los enunciados lógicos a fórmulas algebraicas que pretenden soslayar las ambigüedades del habla cotidiana. Puesto que los vocablos que se utilizan para designar cosas arrastran inevitablemente connotaciones que les otorgan un valor incierto y penumbroso, la lógica simbólica buscó en los signos matemáticos un auxilio para facilitar la depuración de nuestras operaciones intelectuales. Este procedimiento ha contribuido a perfeccionar los recursos de que se vale la investigación científica, pero al mismo tiempo ha engendrado una curiosa paradoja: sabemos que las palabras que designan las manifestaciones del mundo concreto enturbian nuestro conocimiento con matices deformadores, pero la pureza formal que emana de la lógica simbólica ha sido alcanzada a costa de sacrificar la denotación, la referencia directa a ese mismo mundo. Por lo demás, podemos enunciar juicios que tienen valor operativo o pragmático (por ejemplo, "el fuego quema") pero hemos quedado privados de la metafísica, de esa aptitud que aspira a desentrañar de manera inequívoca el fundamento verdadero de la realidad (o sea, que no estamos en condiciones de sostener que la naturaleza última del cosmos consista en arquetipos platónicos o en materia). Lewis Carroll fue un apasionado explorador de la lógica simbólica y, por eso mismo, conocía los límites de la situación humana: cuanto se diga está viciado de confusión y cuanto se logre rescatar de la ambigüedad está condenado a ser un mero juego, una simetría elaborada en el vacío. Sus humoradas se han convertido en un auténtico rompecabezas para filósofos, y el sesudo Bertrand Russell dedicó un párrafo íntegro en *The Principles of Mathematics* (III, 38) a refutar laboriosamente los argumentos que Carroll expuso en una graciosa conversación del veloz Aquiles con la tortuga que le ganó una carrera, diálogo en que el erudito quelonio demuestra la imposibilidad de aceptar la Primera Proposición de Euclides sin recorrer una serie infinita de pasos previos.¹⁰

Henri Parisot ha observado que Lewis Carroll utiliza la lógica de aspecto más estricto para elaborar razonamientos absurdos, "como si disfrutase de un perverso regocijo en ridiculizar la ciencia que enseñaba".¹¹ Tal comprobación no debe sorprendernos ni tampoco admite ser considerada síntoma de una disposición perversa, puesto que este profesor de lógica acaso consideraba que dicha ciencia servía para disciplinar el pensamiento pero, al mismo tiempo, ponía en evidencia serias dudas de que el mundo funcionase de conformidad con normas

10. Véase "What the Tortoise Said to Achilles", en *The Works of Lewis Carroll*, edited by Roger Lancelyn Green; Londres, Spring Books, second impression 1968; págs. 1049-1051. Para la traducción española, cf. Lewis Carroll, *El juego de la lógica y otros escritos*, selección de Alfredo Deaño; Madrid, Alianza Editorial, 1972; págs. 151-158. Para la traducción del comentario, Bertrand Russell, *Los principios de la matemática*; Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948; págs. 67-68.

11. Henri Parisot, *op. cit.*, pág. 28.

que poseían una vigencia pura y exclusivamente intelectual; en su opinión, nada permitía suponer que la *res extensa* pueda ser sometida justificadamente a los mismos principios que regulan la *res cogitans*. Por lo tanto, la aplicación de la lógica a los hechos de la realidad física siempre resultará precaria y dudosa, ya que presumir que tales hechos deben tener necesariamente sentido no es una comprobación verificable sino una mera hipótesis utilizada por los investigadores científicos: en cambio parece indudable que toda la actividad mental, en virtud de su misma naturaleza y por razones de economía biológica, está llamada a poseer sentido, a menos que supongamos que nuestras operaciones intelectuales puedan desenvolverse vanamente. De lo cual se infiere, tal como quizá lo hizo Lewis Carroll adelantándose a la interpretación psicoanalítica de los procesos oníricos, que un sueño acaso resulta más coherente y significativo que muchos de los fenómenos, explicados o no, que tienen lugar en el mundo material. Aplicados a la realidad, los preceptos lógicos pueden conducirnos al callejón sin salida de las paradojas, pero éstas son absolutamente usuales en el ámbito del pensamiento. Las cosas permanecen en silencio, jamás nos hablan, son los hombres, cuyo entendimiento e imaginación se expresan incesantemente por medio del lenguaje articulado, quienes les atribuyen un habla significativa. En el universo humano todo es enunciado, y donde el enunciado prevalece indiscutido siempre hay la presunción del sentido, así se trate de los *limericks* de Edward Lear. Todas las formas en que se manifiesta la actividad del pensamiento poseen, en consecuencia, cierta articulación lógica, aun en el caso de una pesadilla o de un ritual esquizofrénico. En esto, el más lúcido y sensato de los personajes de *Alice in Wonderland* es sin duda el Gato de Cheshire, quien admite su propia demencia y la vincula a la relatividad de las operaciones mentales: "Para empezar, pongámonos de acuerdo en que los perros no están locos. ¿Verdad? Ahora bien, estás enterada de que un perro gruñe cuando está enojado y mueve la cola cuando está contento. Pues, sucede que yo cuando estoy contento gruño (Alicia le objeta que eso se llama "ronronear") y cuando estoy enojado muevo la cola. Por ende, estoy loco".

En *Alice in Wonderland* se introduce una multitud de equívocos verbales engendrados por la ambigüedad de las palabras. El más sencillo aparece en el capítulo III. Puesto que Alicia y sus compañeros de peripecias han quedado enteramente mojados después de nadar en el charco de lágrimas, al llegar a la orilla el Ratón se ofrece a contar una fábula que resulte "secante" (en inglés, el verbo *to dry* también posee, como un equivalente español en el uso coloquial rioplatense, el valor de causar tedio o aburrir). Procede, pues, a referir una historia muy larga que Alicia imagina con la forma de la cola del roedor, en virtud de que el narrador anuncia la exposición de "un largo relato" (*a long tale*) y la protagonista entiende "una larga cola" (*a long tail*), de modo que se produce la tan frecuente confusión suscitada por voces homó-

fonas. Parecido es el equívoco que se origina en el capítulo IX entre los diversos significados que posee un mismo término: se nos dice que "los flamencos y la mostaza pican", de lo cual se infiere que son "aves de idéntico plumaje". A esta misma especie de situación pertenece el diálogo en el capítulo IX de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, cuando Alicia pregunta por el criado que debe responder el llamado a la puerta y la Rana replica: "¿Responder a la puerta? Pero ¿qué ha estado preguntando?" Un caso más intrincado se presenta en el capítulo V de *Through the Looking-Glass*: la Reina Blanca anuncia a la heroína que puede obtener mermelada *every other day* ("día por medio"); pero si se toma al pie de la letra la fórmula inglesa precedente, jamás se conseguirá mermelada en la jornada que está transcurriendo pues *today isn't any other day* ("hoy no es cualquier otro día"); por consiguiente, un respeto demasiado literal a la construcción idiomática empleada priva a Alicia de lograr el acceso a la recompensa apetecida. Inclusive en el capítulo VIII de este mismo libro, en su coloquio con el Caballero Blanco que se dispone a entonar una canción, la protagonista debe afrontar una cuestión que se origina en el campo de lo que actualmente llamamos metalenguaje, cuando su interlocutor le señala que hay que distinguir entre la cosa, el nombre de la cosa y el nombre que designa el nombre de la cosa;¹² por otra parte, también es muy sugestivo, en el capítulo VI de esta obra, el diálogo de Alicia con Humpty Dumpty, quien declara que todo nombre significa algo y que "cuando yo uso una palabra, esa palabra significa exactamente lo que decidí que significara", afirmación de manifiesto sesgo nominalista; además, en el capítulo III se refiere la curiosa aventura de la floresta donde las cosas han perdido su nombre, floresta que a juicio de Martín Gardner se identifica con el universo mismo, cuyos objetos carecen de denominaciones hasta que el ser humano les adjudica nombres arbitrarios porque ello le facilita la tarea de dominar la realidad.¹³

Resulta inútil buscar una página de Carroll en que este tipo de prestidigitación lingüística se halle ausente; sea como fuere, los pasajes mencionados bastan para exhibir el procedimiento: las palabras suelen seducirnos con valores traslaticios que logran extraviarnos.

Uno de los aspectos del lenguaje que en apariencia fascinaba a Lewis Carroll era la capacidad de cosificar seres inexistentes y nociones abstractas. Al menos, esta aptitud la encontramos tratada en sendos pasajes significativos de los libros de Alicia. En el capítulo IX de *Alice in Wonderland* surge, por ejemplo, ese animal fabuloso que se denomina Falsa Tortuga. En Inglaterra, la sopa de tortuga fue un

12. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, edited by Martin Gardner; Londres, Penguin Books, 1965; págs. 306-307 (nota 8). También Roger W. Holmes, "The Philosopher's Alice in Wonderland", en *Aspects of Alice*, págs. 204-205.

13. *The Annotated Alice*, pág. 227 (nota 7).

plato predilecto de la cocina victoriana, pero en ausencia del ingrediente auténtico era posible preparar un sustituto de gusto análogo que se obtenía con carne de ternera; en consecuencia, el simple hecho de que se hablara de una "sopa de falsa tortuga" otorgó a tal designación un valor propio que justificaba la autonomía nominal de la Falsa Tortuga como ser con características diferenciales, cuyo cuerpo de quelonio iba acompañado por cabeza, patas traseras y cola de vacuno (según las instrucciones que Carroll dio al dibujante John Tenniel para tratar la figura respectiva). En cambio, en su encuentro con el Rey Blanco, en *Through the Looking-Glass*, éste encomienda a Alicia asomarse para ver si llegan los mensajeros; la niña responde "A nadie veo en el camino" ante lo cual su interlocutor reflexiona sorprendido: "Cuánto me gustaría tener tales ojos... ¡Ser capaz de ver a Nadie! ¡Y a semejante distancia! Para decir la verdad, todo lo que me está permitido ver con esta luz es la presencia de gente real". Tal equívoco, por lo demás, tiene un lejano e ilustre precursor —quizá recordado por Carroll— en aquel episodio del canto IX de la *Odisea* homérica, en que Polifemo es persuadido por Ulises de que el nombre de éste es Nadie. Cuando el héroe logra escapar y sus compañeros consiguen enceguecer al gigantesco adversario, Polifemo comienza a dar voces lamentándose de que "nadie me ha tendido una celada mortal", a lo cual responden muy comprensiblemente los demás cíclopes: "Pues bien, si nadie te atacó y permaneces solo, entonces no hay manera de librarse de la penuria irremediable con que te ha herido Zeus. Cuanto puedes hacer es rogar a Poseidón, tu padre".

La conjunción de lenguaje y realidad en el mundo de Carroll engendra toda suerte de conflictos. Según observaba el profesor Roger W. Holmes, tanto en el País de las Maravillas cuanto en la comarca del espejo se acumulan cuestiones e ingredientes de la lógica, de la metafísica, de la teoría del conocimiento y de la ética. A lo largo de los dos libros que protagoniza Alicia se van desperdigando situaciones y comentarios que ilustran admirablemente "los principios lógicos, los usos y significados de las palabras, las funciones de los nombres, las perplejidades vinculadas al tiempo y al espacio, las dificultades que entraña la identidad personal, la condición de la sustancia con respecto a sus cualidades, el problema de la relación entre la mente y el cuerpo".¹⁴ Hay varias referencias a juegos con el tiempo. Una de ellas es el episodio de regresión temporal en que el dedo de la Reina Blanca sangra antes de haberse pinchado. Otra corresponde a la merienda presidida por el Sombrero Loco, cuyos comensales se han convertido en manecillas de un reloj que tiene por cuadrante la mesa donde se sirve el té; para las manecillas la hora no cambia porque ellas son el eterno presente, cuya estimación circunstancial únicamente varía en los

14. Roger W. Holmes, "The Philosopher's *Alice in Wonderland*", en *Aspects of Alice*, pág. 200.

números indicados sobre el cuadrante. También hallamos situaciones especiales insólitas, como en la desesperada carrera que emprenden Alicia y la Reina Roja para “poder mantenerse en el mismo lugar”. En el encuentro con los mellizos Tweedledum y Tweedledee se introduce un siniestro vaticinio sobre el destino de los personajes soñados que se desvanecerán cuando el soñador despierte, pero al mismo tiempo se suscita una disputa acerca de quién sueña a quién. En el comienzo de *Alice in Wonderland* menudean las alusiones al enigma de la identidad personal, vinculadas a los cambios de tamaño que sufre la protagonista en su esfuerzo por adaptarse a las dimensiones de quienes habitan la región subterránea; este proceso culmina cuando la Oruga, de buenas a primeras, le espeta a la heroína la pregunta “¿Quién eres tú?”, y ésta sólo atina a responder vacilante: “Yo... yo, señor, casi no lo sé en este momento... por lo menos sé *quién* era cuando me levanté esta mañana, pero me parece que desde entonces he sufrido cambios varias veces”. Interrogado por Alicia, que desea irse a otra parte, el Gato de Cheshire, con su habitual sabiduría y aplomo, contesta que el itinerario “depende en buena medida del sitio al que quieras llegar”; a juicio de John Kemeny, esta reflexión plantea el problema fundamental de las relaciones entre la ciencia y los valores: sólo en el caso de haber tomado una decisión previa acerca de cuál es el objetivo que nos proponemos alcanzar, la ciencia podrá indicarnos el camino más adecuado para llegar a la meta escogida.¹⁵

Por último, para abreviar la enumeración, cabe recordar que la Duquesa, en el seminal capítulo IX de *Alice in Wonderland*, observa que “todo tiene sentido”; la dificultad radica en que no siempre —casi nunca— nos hallamos “capacitados para atraparlo”. Suponemos que el mundo concreto está regido por leyes precisas y necesarias, pero nunca lograremos acceso definitivo a ellas porque hemos quedado reducidos a la interpretación de datos empíricos: sólo conocemos una constatación de apariencias. La *realidad* del universo, tal como lo percibimos, se limita a lo que *parece*. En una formulación laberíntica, la Duquesa le advierte a la heroína: “Nunca imagines que eres distinta de lo que puedes parecer, pues lo que tú fuiste o puedes haber sido no fue otra cosa que lo que tú hayas estado pudiendo parecer a los demás”. Es un galimatías muy cómico pero posee un trasfondo muy ominoso: la verdadera naturaleza de las cosas se nos escapa porque nuestra inteligencia habita el mundo fantasmal de las representaciones. La lógica se aplica en la correcta organización de las palabras que designan las cosas, en tanto que las cosas mismas quedan excluidas del enunciado; por consiguiente, estamos reclusos en una prisión del lenguaje que sólo permite hablar acerca de las palabras. La “experiencia de alienación”, que ha estado tan de moda en época reciente, no es para Ca-

15. John Kemeny, *A Philosopher Looks at Science*, citado en *The Annotated Alice*, pág. 89 (nota 6).

roll un hecho sociológico que se circunscriba a un determinado período histórico, sino que deriva del aislamiento ontológico que en todos los tiempos el hombre padeció en el instante mismo en que se propuso utilizar un lenguaje exacto inequívoco para mentar la realidad. Alicia ha penetrado en un mundo insólito; por lo menos, tan insólito como el de nuestra vida cotidiana. Incesantemente es bombardeada con preguntas de sus interlocutores o que ella misma se formula; por lo general, son preguntas que dejan la impresión de exigir respuestas indubitables, pero que la protagonista desconoce. Son *los otros* quienes se muestran como si dominaran los significados metafísicos y éticos; la heroína, en cambio, vacila: los objetos *saben* pero el sujeto *ignora*. En consecuencia, Alicia tiene la sensación de que ha ingresado en un universo que no se presta a ningún escrutinio pero que, sin embargo, permite barruntar la existencia de un orden irreprochable y necesario. Al llegar a este punto, Carroll prácticamente se ha convertido en precursor de Kafka: Alicia, al igual que Joseph K. en *Der Prozess*, es la víctima de un sistema absolutamente coherente pero cuyo funcionamiento integral jamás podrá interpretar. También hay una prefiguración del Borges que escribe en uno de sus cuentos: "Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir".

Hasta aquí, tal vez, los propósitos deliberados del autor. Existe, empero, una nueva lectura posible que a Carroll difícilmente se le hubiera ocurrido. Las aventuras de Alicia en la madriguera y detrás del espejo tienen lugar en sueños. La idea que generó esta presentación acaso pueda remontarse a la dilatada tradición onírica de la literatura europeo, que desde el ciceroniano *Somnium Scipionis* se ha proyectado a través de los siglos con abundante proliferación, especialmente en la Edad Media.¹⁶ Durante largo tiempo se supuso que los sueños tenían valor profético, pero hoy día preferimos atribuirles aptitudes para revelar la personalidad del soñador. Por desconcertante que haya resultado la experiencia para Alicia, no debemos olvidar que se ha extrañado en el ámbito de su propia mente, en una comarca que de algún modo ella misma configuró: por lo tanto, la apariencia absurda de los sucesos quizás admita un ordenamiento significativo que nos descubra a la criatura y por ende, en este caso, al creador. El poeta Dante Alighieri concibió a un Dante peregrino del absoluto, al que imaginó en un viaje destinado a confirmar o, por lo menos, a robustecer sus convicciones religiosas, al margen de los conflictos personales que lo habían llevado a cuestionar ciertos aspectos en el comportamiento que

16. Para la Edad Media, véase Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*; México, Fondo de Cultura Económica, 1956; págs. 90-92 y capítulos IV, V y VI. Sobre Carroll, véase Donald Rackin, "Alice's Journey to the End of Night", en *Aspects of Alice*, págs. 452-453.

la Iglesia exhibía en su tiempo: Lewis Carroll concibe en Alicia un emisario, al que imagina en un viaje destinado a indagar o, tal vez, a cuestionar los principios lógicos y semánticos que han permitido al hombre moderno construir su visión de la realidad. Pero en este itinerario también se introduce un elemento psicológico al que el autor posiblemente no había conferido adecuada relevancia: que los conejos extraigan su reloj del bolsillo del chaleco, que los gatos se desvanezcan hasta que sólo quede su sonrisa, que los niños se transformen en cerdos son fantasías insólitas pero que no se hallan fuera del alcance de toda conjetura. La literatura psicoanalítica sobre *Alice in Wonderland* ha llegado a ser extensa e incluye por igual trabajos de críticos y de analistas: William Empson, Phyllis Greenacre, Paul Schilder y Martin Grotjahn, entre otros. Sin embargo, estos enfoques tienden a poner el acento en el examen de los símbolos aislados más bien que en la continuidad del relato, aspecto que es digno de la mayor atención: los episodios disparatados se articulan en una progresión narrativa que por sí misma puede infundirles coherencia.

A través de sus sueños, Alicia se evade del mundo en que vive, a mediados de la era victoriana. La heroína inventa una comarca de pura fantasía pero, sojuzgada por su educación, acaba por regresar al orden de la existencia cotidiana. Un estímulo inconsciente la lleva a introducirse en un ámbito que la compense de las normas estrictas imperantes en la vigilia de su época. Pero la protagonista no puede desembarazarse plenamente de los preceptos que le fueron inculcados por los adultos: una niña de buena crianza debe adaptarse al código moral vigente en el lugar donde ingresa, aun cuando no consiga entenderlo. Todo es muy desconcertante, pero su obligación no consiste en preguntar por qué sino en resignarse a la validez inapelable del comportamiento circundante que merece respeto. Este es el posible sentido que cabe atribuir a sus ingentes esfuerzos por adquirir una estatura adecuada al tamaño de sus interlocutores. No obstante, sin cesar se siente confundida por las actitudes que asumen los habitantes de la madriguera y las coteja con las enseñanzas que le fueron impartidas en el mundo de la superficie: si bien trata de escapar de los criterios vigentes en su propia sociedad, éstos nunca la abandonan ni le permiten adquirir una autonomía plena, una libertad sin condiciones. En tal sentido, el relato presenta una clara división: Alicia entrevé desde el principio un jardín cuyo acceso desea hallar, pero hasta el capítulo VII su intento queda frustrado. Mientras la búsqueda no obtiene resultados, la heroína lucha desesperadamente por amoldarse a las insólitas condiciones del mundo subterráneo; pero cuando alcanza la meta ansiada, su conducta sufre un cambio no sólo volitivo sino inclusive físico: cesa de adecuar sus dimensiones a las que poseen los restantes personajes y adquiere una postura despectiva y autoritaria. Deja de respetar a los ocupantes de la madriguera y formula desdeñosas réplicas a las autocráticas resoluciones de la Reina. En definitiva, co-

mienza a crecer inconteniblemente y acaba por imponerse a cuantos la rodean: algo la empuja a reprimir el libre juego de su fantasía. La aventura en el País de las Maravillas desemboca en la escena del tribunal con aspecto de Juicio Final, después de la cual la chiquilla despierta como si el superyó de su educación victoriana hubiese logrado finalmente desbaratar el intento de evasión. Sintomáticamente, la fábula concluye con las reflexiones de la hermana de Alicia, quien prevé a la protagonista convertida en mujer adulta, rodeada de sus propios hijos a los que habrá de referir su extraño viaje para regocijo del "corazón sencillo y afectuoso de la infancia". En suma, también Alicia llegará a compartir la óptica adulta y se someterá complaciente a su conformismo.

Limitados a un plano de significados superficiales, los libros para niños de Lewis Carroll exhiben una cualidad deliciosamente disparatada. Pero en sus profundidades ocultan un caudal abrumador de otra especie de sorpresas: las que proceden del rigor lógico, de la reflexión filosófica, de la experiencia existencial. O dicho de manera diferente, ponen de manifiesto un tipo especial de absurdo: el que puede extraerse de nuestra presencia en el mundo. El sedimento final de la lectura nos propone una opción inquietante: o bien la estricta adecuación a los preceptos lógicos que gobiernan el País de las Maravillas nos conduce al desatino o, en caso contrario, la disposición pragmática que prevalece en la realidad cotidiana nos precipita en un conformismo alienante. Quizás haya una perspectiva aún más apocalíptica: que estas alternativas, cada cual por su lado, sean parejamente ciertas y nos sometan a la acción conjunta de su imperio.

Buenos Aires, agosto de 1977.

SOBRE EL MODERNISMO

POR RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT

Cabe decir que el núcleo de la discusión polémica sobre el Modernismo se encuentra ya en el ambiguo y, posiblemente, a medias inconsciente, reconocimiento de Rubén Darío como poeta por Juan Valera. Este agregó al reconocimiento una reserva que, al parecer, no tenía entonces el peso que más tarde adquirió. El reproche de "galicismo mental" cobra su pleno sentido histórico y su verdadera significación a comienzos de los años 50, en la obra de Díaz Plaja sobre "*Modernismo y Noventayochismo*", en la que entre otras muchas afirmaciones pintorescas se encuentra la sutilmente tácita condena del "galicismo mental" como espíritu femenino y la sutilmente tácita glorificación del 98 como espíritu masculino. Desde su aparición, el Modernismo se vio obligado a justificarse frente a la hegemonía de la tradición española. El mismo Rubén Darío respondió varias veces de manera indirecta al reproche de Valera con rituales profesionales de fe casticista. En los años 30, la disputa sobre el Modernismo, que en realidad no era otra cosa que un nostálgico afán de prolongar en la literatura la ya disuelta relación Metrópoli-Colonia, adquirió un rumbo peculiar. Pedro Salinas elaboró una teoría de las generaciones (producto exclusivo de sus reflexiones, según hizo constar) gracias a la cual y con su ayuda se demostraba contundentemente la existencia de dos "espíritus" radicalmente diferentes: el español y el Modernista. Ante el problema real de que había escritores españoles tan significativos como Valle-Inclán, que se profesaba modernista, Salinas decidió declarar a Valle-Inclán "hijo pródigo del 98". Porque había comenzado con las *Sonatas*, y había continuado con las *Comedias bárbaras*, que manifestaban la noventayochista "preocupación de España". Estos bizantinismos de apariencias filológicamente sólida, despertaron el interés de la hispanística alemana de entonces, que en esa época se había recluso, por razones ideológicas, en el Siglo de Oro, y así como pocos años más tarde la Legión Cóndor vino en apoyo de Franco, la ciencia alemana acudió a prestar ayuda a los esfuerzos de defensa de lo español en la época moderna. En 1936 apareció un trabajo de Hans Jeschke sobre la Generación del 98, que fundamentaba "científicamente" la existencia excepcional de un espíritu,

el espíritu anti-modernista que había postulado Salinas, el espíritu del 98. No deja de ser importante consignar la coincidencia tan llamativa que se comprueba entre el artículo de Salinas y la investigación de Jeschke, coincidencia que despierta la impresión de que el artículo de Salinas es un resumen insuficiente del trabajo de Jeschke, conocido en español años más tarde gracias a la traducción que de la obra hizo el folklorista chileno Yolando Pino Saavedra. La coincidencia no es importante desde un punto de vista anecdótico, esto es, desde un punto de vista de fuentes, o mejor, del peculiar manejo de fuentes informativas y teóricas. La coincidencia entre Salinas y Jeschke no es importante porque es fácil comprobar que la originalidad de Salinas consiste en su habilidad de haber copiado a Jeschke antes de que éste fuera conocido por el común de la gente. De interés es más bien, y fundamentalmente, la pregunta de por qué Salinas, y tras él Díaz Plaja, se adhieren, tácita o expresamente, a la teoría generacional que formuló Jeschke en esos años. La respuesta que da la historia es significativa. La teoría de las generaciones formulada especialmente por Petersen fue pensada para explicar justificativamente fenómenos sociales de la vida literaria alemana, específicos de esa sociedad, como son los diversos círculos comunitarios de escritores que se conocen por lo menos desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, fundados en una muy especial concepción de la amistad y de las relaciones sociales en general. Estos círculos van desde el que se formó en el Seminario de Tubinga con Schelling, Hegel y Hölderlin y sus cultos especiales (una consigna, el baile en torno al árbol de la libertad, etc.), pasando por el círculo romántico de Jena (con sus curiosas relaciones familiares) y los círculos en torno a Goethe, hasta culminar en el Círculo de Stefan George en el primer cuarto del presente siglo, cuya actividad presencié Petersen. En estos círculos y especialmente en el de George se encuentran las características de lo que, elevado a dignidad histórica, se llamó Generación: un caudillo, comunidad de experiencias, de lecturas, de enseñanza, de tradición inmediata, de edades, etc. y un acontecimiento que les da nombre y las determina. El acontecimiento que dio ocasión y que determinó estos círculos, ejemplarmente el de George, fue precisamente el de la modernidad, el de la paulatina democratización de la sociedad, operada por la industrialización, y que traía consigo una forma de vida racionalizada, anónima, sometida a una interdependencia de intereses. Tres decenios antes de que el Círculo de George expresara vitalmente su reacción contra esa modernidad, el sociólogo Ferdinand Tönnies había publicado su obra *Comunidad y Sociedad* (1887, en segunda edición apareció en 1912), en la que ponía de presente el crítico tránsito de la sociedad en la época de la industrialización: pasaba de la Comunidad, determinada por relaciones sociales y humanas espontáneas y cordiales, a la Sociedad, determinada por relaciones sociales y humanas racionales y anónimas. La Modernidad era la Sociedad, frente a la cual los grupos anti-modernos subrayaron su carácter de círculo. En ellos,

como el de George, las relaciones de sus miembros con el caudillo eran tan totales y arbitrarias como las que existían o existieron en la sociedad comunitaria tradicional entre el padre y la gran familia, entre el señor y los siervos. El modelo anti-moderno del Círculo de George, con sus modelos antimodernos antecedentes, fue el que tuvo a la vista Petersen al formular su teoría de las Generaciones. La traducción de este modelo alemán a la historia literaria española, hecha sin duda alguna de manera inconsciente por Salinas, sirvió para legitimar "científicamente" la ideología del 98 como una visión del mundo más moderna y auténticamente española que el Modernismo. La contraposición Modernismo-98 tiene en un sentido su justificación: las ideas del 98 (espíritu territorial en Ganivet, "intrahistoria" de Unamuno, el "sentimiento del paisaje" en Azorín) no son substancialmente renovadoras sólo porque fueron provocadas por un intento de sacar a España de su marasmo; ellas son substancialmente regresivas, porque subrayan el elemento no-racional y hasta irracional de la historia, el elemento comunitario, si se quiere decir con la terminología de Tönnies. Ortega y Gasset, a veces certeramente intuitivo y por casualidad, comprobó en Azorín el carácter irracional de su consideración de la historia: dijo que él no era un "filósofo sino un "sensitivo" de la historia. El modernismo, en cambio, ponía de relieve, escandalosa y provocativamente, si se quiere, justamente lo refinadamente racional, el mundo urbano, en el que la anonimidad se encubre con el fino protocolo, como en las *Sonatas* de Valle-Inclán. El que, como asegura José Antonio Maravall, Valle-Inclán se moviera y sostuviera valores de una sociedad arcaica, no dice nada contra el argumento que aquí se sostiene: el arcaísmo de Valle Inclán era justamente "renacentista", palaciego, urbano, no, como el de Azorín y Unamuno, medieval, agrario, y hasta bárbaro.

Pero la contraposición Modernismo-98 no es justificable si se piensa que el uno y el otro son dos formas de responder al impacto de la Modernidad. Son dos formas aparentemente nítidas, pero realmente complejas. Nítidamente las separa a primera vista la referencia a los diversos mundos de que se alimentan y que glorifican: el cortesano urbano (si así cabe resumir muy sumariamente el Modernismo), y el estéticamente dignificado del paisaje y del pasado, del campo. Compleja es la comunidad de los dos: uno y otro representan una evasión, una huida de la moderna civilización. Pero dentro de esa comunidad evasiva, las dos formas son cualitativamente diferentes. La diferencia de la cualidad no es simplemente estética, que es efectivamente una cuestión de gustos, y que puede resumirse en la pregunta ¿gusta usted de un castellano castizo y anticuado para expresar un mundo cada vez menos castizo y anticuado, encuentra usted bello decir maguer y mestuero, otrora y entrambos, o desplegar el vocabulario salmantino que Unamuno descubrió con tanto entusiasmo, o prefiere usted dar al castellano "soldatesco" (como dice Valle-Inclán) las cadencias y

riquezas del francés, lengua propia de la Capital del Siglo XIX? La diferencia de la cualidad es más amplia, es política. Con un ejemplo concreto es posible ilustrarla: difícilmente, muy difícilmente han podido explotar los totalitarios el modernismo como fuente de sus consignas y de su ideología. Los discursos de José Antonio Primo de Rivera, en cambio, están llenos de tácitas o expresas referencias a los padres e hijos del 98, son un orteguiano producto del 98. El modernismo no es fascistizable, el 98 en cambio es prefascista.

Esto explica no solamente la afinidad entre la teoría de las generaciones, elaborada para un modelo prefascista como lo fue el Círculo de George, y la interpretación del grupo del 98 dada por Salinas y más tarde reelaborada por Díaz Plaja, en una versión agresivamente nacionalista y fundada en conceptos vitalistas, a veces elementales como el de masculinidad y feminidad. Eso no quiere decir que la teoría de las generaciones sea adecuada para la comprensión y articulación histórico-literaria del 98. Se trata de poner simplemente de presente que los intérpretes del 98, que se identificaron con su espíritu, encontraron en esa teoría de las generaciones el instrumento ideológico para dignificarla históricamente y convertirla en un "medio Siglo de Oro", es decir, en un nuevo canon, el Modernismo sólo podía aparecer como una desviación. De esta manera, la viril y auténtica Generación del 98 y su correspondiente teoría devolvieron a España y a sus letras de manera tácita, pero no menos imperiosa, la hegemonía normativa dentro de la literatura de lengua castellana. Por eso no ha de sorprender que Carlos Bousoño afirme en su *Teoría de la expresión poética*, que San Juan de la Cruz es más moderno que Darío, y que José María Castellet asegure en el prólogo a su antología de la poesía española de los penúltimos veinte años, que el 98 es "realista" (la virilidad se convierte, en un crítico tocado de Lukács, en "realismo"), en tanto que el Modernismo es naturalmente evasivo. Con estos criterios, que ha aceptado sin análisis ni prueba científica la crítica literaria hispanoamericana, a ésta no le ha quedado otro camino, al parecer, que tratar de valorar, por todos los medios, la dignidad estética del Modernismo, de tratar de demostrar que el Modernismo es *también* valioso o de que es específicamente americano, o de rechazarlo como anti-americano; lo que en el fondo es lo mismo. Pues la crítica literaria del Modernismo se dejó dictar por el canon del "medio Siglo de Oro" las reglas de juego y el campo dentro del cual ha de resolverse la cuestión del Modernismo. Pese a que los argumentos que se traen a cuento en el debate y que parecen específicamente literarios, las reglas de juego y el campo del debate no son literarios, sino puramente políticos: el nacionalismo exigente español, que provoca la variada y compleja réplica del nacionalismo hispanoamericano. Pero con ello se ha perdido de vista el problema del Modernismo.

En el prólogo a su famosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, de 1932, aseguraba Federico de Onís que el Modernismo es la forma hispánica de la crisis del espíritu, del arte, de la cultura, de las ciencias, que se inició hacia 1860 y que aún continúa. Onís se limitó a hacer este apunte, pero la certeza de su observación apenas fue tomada en cuenta, y sólo Ricardo Gullón y, desde otra perspectiva y por diversas razones, Juan Ramón Jiménez, siguieron el camino indicado por Onís. Con poca fortuna, porque Gullón puso el acento de sus trabajos en la "forma hispánica", lo que lo ha llevado a sentar una peculiar posición dentro del nacionalismo que domina el debate. Si lo hubiera puesto en la "crisis", como lo insinuó concisamente Pedro Henríquez Ureña en sus *Corrientes literarias en la América hispánica*, seguramente hubiera llegado a conclusiones más válidas y más universales. El Modernismo fue, efectivamente, no una "forma hispánica" de la crisis, sino primeramente la primera reacción en el mundo de lengua española a esa "crisis". Onís encontró esa crisis en el mundo del espíritu. Ella se había producido antes, naturalmente, en la sociedad. En qué consistió esa crisis y qué fue lo que entonces entró en crisis? ¿Qué produjo esa crisis? El nombre crisis tiene un tono patético, que generalmente descalifica moralmente todo proceso de cambio, de renovación. Evitar una crisis significa evitar un cambio, una renovación, y superar una crisis, significa, sofocar los impulsos de cambio, de renovación. La crisis a la que se refiere Onís fue simplemente un cambio social, primera culminación del que se inició con la Independencia, y que precedía las crisis iniciadas en el siglo XIX y que aún continúan. Ese cambio se presentó, como dice Onís, en toda la sociedad occidental y aunque en cada parte haya tenido diversas "formas", las diferencias son menores que lo que tienen de común. Bajo modernismo, se entendió, en diversos países, según la respectiva tradición, un contenido aparentemente diverso. En Alemania, por ejemplo, el modernismo literario tuvo un marcado carácter de crítica social. En un ensayo de 1890 titulado *La modernidad* y que tiene el tono de un manifiesto, exigía Hermann Bahr: "Sólo queremos que cese la mentira, la mentira diaria, en las escuelas, desde los púlpitos, en los tronos, la mentira que es fea y mala". Pero la fundamentación de esa exigencia, se diferenciaba sustancialmente en muy poco de lo que Rubén Darío había manifestado alegóricamente en su cuento *El velo de la reina Mab*, de 1887. Lo que, con tres años de diferencia y sin conocimiento mutuo, expresaban Darío y Bahr era simplemente el problema de la compleja situación del artista en la sociedad actual. No era esencialmente diferente la bohemia francesa, y los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire dejan entrever el mismo desasosiego frente a la sociedad que sofoca al artista, que se presenta en *La princesa Casamassima*, de Henry James. El cambio social afectó, primeramente, al artista, quien reaccionó contra él de diversas maneras, pero sin ese cambio social el artista no hubiera dispuesto de los medios literarios para articular su compleja reacción

frente a ese cambio. Henry James abandonó su patria, los Estados Unidos, que hasta bien entrados los años 20 se consideraba como una sociedad agraria, para buscar, como más tarde lo hicieron Eliot y Pound, en la metrópoli londinense lo que ellos echaban de menos en su país: refinamiento cultural. Pero en la Metrópoli, James se queja de la "horrible numerosidad" urbana, que es justamente el presupuesto y la condición *sine qua non* del refinamiento cultural que buscaba. Esta ambigua actitud se presenta de manera casi bárbara en Unamuno, por ejemplo, quien por una parte exige la "europeización de España" y por otra lanza, frente a la cultura europea, que él decía conocer, su "que inventen ellos". Unamunos no hubo solamente en España. Tan aparentemente arbitrario como él fue Thomas E. Hulme, quien influyó decisivamente a Ramiro de Maeztu, y quien pedía una restauración del Clasicismo (que más tarde impuso de manera paradójica Eliot), valiéndose para ello del ejemplo de Nietzsche, tan ajeno y contrario a todo clasicismo. Los modernistas occidentales merecen el nombre que llevan precisamente por su relación ambigua con su época. Si teniendo en cuenta la literatura europea en la época de la Modernidad (a partir de 1860, para seguir a Onís, aunque ella tiene sus orígenes en fechas mucho más anteriores), se examina el Modernismo hispanoamericano, se verá fácilmente que también éste se encuentra determinado por ambigüedades semejantes. Ejemplar, entre ellas, es la que expresa Rubén Darío en su relación frente al castellano, a la tradición española castiza. No por oportunismo frente a los reproches de "galicismo mental", que le hizo Valera, Darío se mueve entre una afirmación y una negación de la tradición castiza española y de las "cadencias" (anti-castizas) del francés, de la lengua capital del siglo pasado. La sociedad misma, en la que él vivió, se mueve en estas ambigüedades. Ellas indican un tránsito, lleno de indecisiones. No hay posiblemente un más diciente testimonio de este tránsito lleno de indecisiones que los *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, de mediados del siglo pasado, en uno de cuyos capítulos, ("El hogar paterno"), el apasionado defensor de la "europeización" de Hispanoamérica, narra con nostalgia los cambios que en su "hogar" impusieron sus hermanas. Eran cambios en el "interior" del "hogar paterno", como la supresión de algunos cuadros y mesas, de una legendaria planta, la higuera, en el patio, cambios aparentemente insignificantes, pero que ya en la época en que Sarmiento los registró, en 1850, eran síntoma de un cambio más profundo de lo que solía y suele pensarse. Entre los muchos testimonios de la época, el que mejor ilustra este cambio es el ilustrativo Cordovez Moure en sus *Reminiscencias*. De las "reuniones periódicas de familia o tertulias", en las que se introdujeron "usos de los de igual clase de París y Londres" recuerda Cordovez que "el mueblaje empezó a reformarse o cambiarse por otro de mejor gusto": canapés y mesas de caoba... del estilo del primer imperio francés;... espejos de cuerpo entero y marco dorado; grandes grabados en acero de asuntos históricos o fantásticos; arañas

de candelabros de bronce dorado y guarda brisas, jarrones de alabastro, porcelana o cristal, alfombra... alumbrado de velas esteáricas o lámparas con aceite de nabo; reloj de sobremesa con figuras de porcelana o de bronce... empezaron a cambiarse los *trinchés* de hierro... por elegantes y cómodos tenedores de metal blanco, y se cambió el servicio de mesa... reponiéndolo con otros de porcelana de Sèvres o de loza de pedernal". A ello agrega el fino observador Cordovez: "Se presentan ya los albores de la nueva civilización, que poco a poco se fue infiltrando en nuestras costumbres... hoy repudiamos los buenos usos antiguos que hacían de Santafé una morada deliciosa, sin pretensiones de rivalizar con las más opulentas ciudades del mundo; por el camino que ha tomado Bogotá va a sucederle lo que a la rana que quiso equipararse al buey" (Se cita según la ed. de Elisa Mujica, Aguilar, Madrid, 1962, pp. 31-2. A la editora se le pasó por alto, posiblemente, que muy posiblemente en vez de "buey" debería colocarse la palabra "rey", para que tenga sentido la fábula a la que se alude). Aunque, efectivamente, la sociedad bogotana ha seguido el camino que temió Cordovez, no deja de ser cierto y significativo que el cambio fue de la importancia que él le concede. Cordovez no fue el único en percibir este cambio. En la *Amalia*, del argentino José Mármol, se encuentra una descripción del "mueblaje", del "interior" de las habitaciones de la aristocrática viuda de provincia, que no se diferencia en casi nada de la de Cordovez. Este se refería a la época de 1849; la *Amalia* de Mármol es de 1851-55. El cambio en el "interior" de las "moradas", para decirlo con Cordovez, que insinuaba Sarmiento y que, entre muchos más, describen Cordovez y Mármol, había ocurrido casi por las mismas épocas en Francia, a la que se copió en Hispanoamérica, como lo dice expresamente Cordovez. Pero la copia o la recepción de costumbres o de influencias literarias, sólo es posible cuando en el receptor se dan condiciones sociales semejantes a las que se presentan en el emisor. La influencia de Poe en Silva y en otros poetas hispanoamericanos por ejemplo, sólo fue posible porque Poe y los poetas hispanoamericanos eran producto de una determinada cultura: la surgida en torno a las ricas plantaciones sureñas de Virginia en Norteamérica, y la que se formó en torno al dominio de la hacienda, en Hispanoamérica. En su breve historia de los Estados Unidos, R. B. Nye y J. E. Morpurgo (*The Growth of the USA*, Londres, 1961) observaban que la "aristocracia" de los algodoneros del Sur norteamericano, había producido una clase de "aristócratas" humanitarios, bien educados, casi cortesanos y casi cultos, "cuya vida estaba rodeada de un hábito de crinolinas, magnolias en una noche de luna, de bailes cortesanos y de noches felices y banjos sonoros en la oscuridad" (p. 376). Ese hábito rodeaba, por ejemplo, la vida de los "caballeros" (tantos Tancos, tantos Pombos) que menciona Cordovez, y del caballero que cronológicamente no cupo en su enumeración: José Asunción Silva. El "interior" que éste describe en las primeras páginas de su novela *De sobremesa*, es terminológicamente más rico que el que

recuerda Cordovez, casi igual al que se conoce en *Amalia*, de Marmol, y nada diferente en su significación socialhistórica y, consecuentemente, cultural del "interieur" de la época de Louis-Philippe en Francia, del rey de la burguesía, quien reinó entre 1830 y 1835, y en cuya época se impuso la consigna "enrichissez-vous". Mesuradamente, Walter Benjamin interpreta la significación de este cambio en su libro *París, la capital del siglo XIX* (se cita según la edición de Adorno y Podszus, *Schriften*, Frankfurt/main, 1955, en dos tomos; la traducción española del Padre Jesús Aguirre, publicada en Taurus ediciones de Madrid, y tan indirectamente elogiada por el paisano santanderino del presbítero traductor, Ricardo Gullón, es tan ilegible, que es recomendable recurrir a las traducciones francesas de los ensayos de Benjamin, por ejemplo las de Gandillar). Allí dice (t. I, pp. 414-15): "El negociante, que en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide de su interior que éste lo distraiga. Esta necesidad es tanto más urgente, por cuanto él no piensa ampliar sus consideraciones comerciales en consideraciones sociales. El reprime las dos en la configuración de su mundo circunstante privado. De allí emergen las fantasmagorías del interior. Para el negociante, el interior constituye el universo. En el interior reúne él lo lejano y lo pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo". El interior como cosmos, o el cosmos convertido en interior. Tanto en la romántica novela *Amalia* como en la modernizante *De sobremesa*, de Silva, el interior, es decir, las habitaciones presentables que ellas describen, tienen estas características: reúnen lo pasado y lo lejano y constituyen un palco en el teatro del mundo. Que el palco que ocuparon en el teatro del mundo los aristócratas latinoamericanos era en verdad nada más que un gallinero, y que esos aristócratas eran solamente supuestos, no resta verdad alguna al contenido sustancial de la comparación insinuada. Es decir, el hecho de que en una determinada época tanto en Latinoamérica como en Europa surge una cultura de aristócratas casi cultos, "cuya vida estaba rodeada de un hálito de crinolinas..." y que se cristalizaba en el "interior". La base económica de esa cultura es diferente en Latinoamérica y en Europa, pero sólo a primera vista. Porque en el fondo, esa base se fundaba en el "enriqueceos", del que surgió el conocido burgués decimonónico con sus determinadas pretensiones culturales. Una tardía descripción literaria y satírica de ese burgués la dio Heinrich Mann en su novela *El súbdito*, de 1914, en la que el burgués aparece en sus diversos estratos y ya en un estado de madurez próximo a la podredumbre.

Lo que importa retener primeramente para un estudio del Modernismo desde una perspectiva más amplia, es no solamente el paralelismo cultural y social de ciertos fenómenos, las homologías entre Latinoamérica y Europa, de que habló José Ingenieros ya en 1900, sino la semejanza de una institución como el "interior", que luego se exterioriza diversamente tanto en la ornamentación de las ciudades y en la archi-

ectura como en las letras. El "interior" es el lugar en el que se "intermedian", para decirlo con un término de la dialéctica, la base y la superestructura de esa época; es el lugar en el que se opera la transposición de posiciones políticas e ideológicas, nacidas de intereses y desarrollos económicos, en arte o en posibilidad de arte. La parte ornamental de la poesía de Darío y de los modernistas, la que el virilismo de la crítica influida por el 98, considera no solamente artificial, sino extraña al "ser" hispano, no fue simple copia o adaptación de la literatura francesa del Simbolismo y del Parnaso, sino reflejo o, más exactamente, correspondencia de la cultura del "interior" en una época en la que la lengua cultural dominante en todo el mundo era la de la patria de ese "interior" o al menos en donde se había formulado ya complejamente ese mundo, es decir, el francés, la lengua de la "capital del siglo XIX", como Benjamin llama a París. Darío encontró en la lírica francesa un instrumento adecuado para articular un mundo que él había visto y vivido, pero eso no ocurrió solamente a Darío y a los modernistas: eso ocurrió también, por ejemplo, a Stefan George en Alemania, y por las mismas fechas. Sus *Himnos*, de 1890, primer producto propio tras diversos ensayos hechos en una lengua "románica" (de base francesa) inventada por él mismo, aparecieron en un momento de culminación del naturalismo, así como la segunda edición del *Azul* de Darío apareció en un momento en que dominaban en la novela el naturalismo y en la lírica un Campoamor. El "afrancesamiento" de George fue más allá del de Darío: no sólo no se redujo al "galicismo mental", sino que alcanzó a afectar la ortografía, la puntuación y el estilo de la lengua alemana. Sus primeros poemas, exóticos y aristocráticos, están llenos de colores, de olores, de sonidos, de jacintos, nardos, púrpuras y piedras preciosas, que no hubieran sido posibles sin el conocimiento de la lírica francesa. Nadie reprochó a George ese afrancesamiento, que dio al "ductus" lírico de George una fluidez de apariencia natural, muy semejante a la de Darío. Por el contrario, ese afrancesamiento fue aceptado como un auténtico enriquecimiento de la lengua alemana, y pronto perdió su origen y se lo consideró como obra propia y peculiar de George. Con razón, pues —lo mismo cabe decir del "afrancesamiento" de Darío— lo que menos importa en ese contacto o en esa influencia consciente era la nacionalidad, la proveniencia, sino la capacidad de hacer más flexible, más rico, más expresivo el idioma, más capaz de expresar el presente, o más exactamente, la nueva complejidad de ese presente. Darío, en cambio, cualitativamente no menos valioso que George, no fue juzgado principalmente por su obra de enriquecimiento y flexibilización —sit veniat verbo— de la lengua, sino por el origen de su enriquecimiento. Juan Valera, quien mezquinamente liberal colocó en su reconocimiento de Darío la castiza bomba de tiempo del reproche de "galicismo mental", esperaba posiblemente la renovación, la actualización del castellano, de una especie de cuadratura del círculo: de una renovación espontánea, de una renovación por

generación espontánea de la anquilosada lengua. Ella podía cantar emocionadamente ciertos "pavores metafísicos" que, como el viaje en tren expreso, le producían pseudoquevedianamente a Campoamor. Pero difícilmente, disponía de medios para expresar las sutilezas de la cultura compleja del "interior". Esa lengua había sido sometida a un totalitarismo incestuoso, cuyo principio se anticipaba variadamente —los españoles siempre se han anticipado a algo— al de Mussolini: "Nada contra el Estado, nada fuera del Estado, todo dentro del Estado". Es decir: "nada contra el castellano de la Academia, nada fuera de ese castellano, todo dentro de ese castellano". Que ese principio sólo vale para los latinoamericanos, lo demuestran algunos hechos. Nadie reprocha a Ortega y Gasset su desafortada beatería germana, ni a Cernuda la influencia surrealista, ni a los "krausistas" su mística teutona, ni al primer Maeztu su fervoroso anglicismo y la decisiva influencia que tuvo en su pensamiento Hulme, etc., etc. ¿Qué significa esta parcialidad, no sólo en general, sino especialmente dentro del debate sobre el Modernismo? Tras el gesto poscolonial e inconformemente resignado de los que fueron dominadores, no se encuentra solamente un terco resentimiento, ni envidia histórica, ni la simple incapacidad de aceptar los hechos. Se encuentra una reacción casi instintiva e irracional ante fenómenos esencialmente racionales y ante sus consecuencias y reflejos en todas las esferas de la vida y principalmente en el arte y la literatura. Darío, aceptado ambiguamente en España, pese al apogeo que hasta el mismo Ortega y Gasset le reconoció al llamarlo "indio divino" y "domesticador de palabras", significó en una sociedad tradicional no solamente una revolución formal, sino una revolución de la sensibilidad, que correspondía —como lo ha mostrado Angel Rama en su preciso trabajo sobre *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, 1970— a una general racionalización de la vida, paulatina, pero profunda, en Hispanoamérica. El "interior" fue una de las múltiples consecuencias de ese fenómeno de racionalización, que en el campo de la vida diaria ilustra el cambio del "mueblaje", de que habla Cordovez, y cuyas causas eran, además del lujo y la moda, la variada necesidad de responder a lo que hoy se llamaría "funcionalidad" (se cambian los viejos y pesados cubiertos de acero por otros más adecuados no solamente al uso, sino al estado social), y que en último término, no es otra cosa que la relación entre medios y fines, esto es, "racionalidad". Pero esta racionalidad se manifiesta de otras maneras: en su *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826) las había mencionado Bello, rechazándolas, al referirse a la vida urbana y a las formas de vida creadas por ella. Las primeras formulaciones de una sociología urbana (Georg Simmel, Robert Park, Louis Wirth) del primer cuarto del siglo presente, insisten en dos efectos de la vida en una "gran ciudad": lo anónimo de las relaciones humanas (a diferencia de lo personal y espontáneo de las relaciones en una villa o en el campo) y la riqueza de posibilidades de experiencias vitales que ofrece justamente la anonimidad de una "gran ciudad", el hecho

simple de que una persona puede jugar varios papeles distintos del rígido que le está fijado en una sociedad tradicional. A esta posibilidad la llamó Simmel una "intensificación de la vida sensible". La cultura del "interior" —que, ligada al lujo, reunía en el palco del burgués lo "lejano y lo extraño": el mármol de Carrara, la plata del Perú, las sedas de la India y de la China, los caballerescos escudos de la España épica, licores rusos, etc., etc., que se encuentran en *Amalia* y *De sobremesa*, de Mármol y de Silva, respectivamente— y la "intensificación de la vida sensible", causada por el crecimiento de la ciudad, que a su vez comienza a configurarse como una exteriorización del "interior", y la anonimidad de la vida racionalizada, son los presupuestos de la vida bohemia, de lo bohemio como una forma de vida surgida precisamente para responder de manera contradictoria a las consecuencias de la racionalización de la vida: en la bohemia, se cultiva la "intensificación de la vida sensible", pero al mismo tiempo se crea una nueva comunidad de tipo tradicional, una relación no anónima, sino personal peculiar. En la bohemia se encuentran los subproductos de la racionalización de la vida, los poetas, por ejemplo, que deben a esa racionalización, a la "intensificación de la vida sensible", sus finos medios de expresión, y que, al mismo tiempo, deben a esa racionalización la pérdida de su posición en la sociedad, y las prostitutas, que junto con la delincuencia son sólo posibles en una sociedad cuya anonimidad, relativa o absoluta, puede garantizar el voluntario u obligado ejercicio de su "profesión". *Un perdido*, de Eduardo Barrios, o *El mal metafísico*, de Manuel Gálvez describen ejemplarmente el complejo mundo de la bohemia. La novela correspondiente a estas obras en España, la trilogía *La lucha por la vida*, de Pío Baroja (noventayochista contra su expresa voluntad), cuya primera parte *La busca* (1904) revivió una "actualización" en *La colmena* del originalísimo castizo Cela, se diferencia de *Un perdido* (1917) de Barrios en que en Baroja priman los escenarios picarescos y costumbristas, es decir, escenarios tópicos y tradicionales, en tanto que Barrios tipifica narrativamente sucesos reales. Y aunque en Baroja se alude expresamente al "problema social", con mucha alegoría, hasta el punto de que un crítico del género de Carlos Rincón podría considerar esta novela como anticipación del "realismo socialista", lo cierto es que éste aparece como pesimistamente ingénito, como fatalidad casi científicamente prevista de las masas picaroides y bajas que se mueven en la novela. *Un perdido* de Barrios, en cambio, literalmente no menos valioso que el desaliñado Baroja, no se refiere expresamente a ese problema, sino que lo expone novelísticamente en sus complejas relaciones y lo describe tipificadamente en su movimiento: el perdido de la novela no desciende socialmente de modo fatal, y el mundo que él encuentra no es esencialmente "bajo", por ser masa, sino que uno y otro son producto de determinadas reglas y convenciones sociales, que los lanzan a la marginalidad de la bohemia, de una subcultura. Baroja, políticamente tan contradictorio, interpreta los fenó-

menos de la vida urbana creciente, todavía dentro de un marco tradicional, el "pícaroide", y con una óptica de fatalismo, al que su cientificismo ingenuo le da a veces el carácter de ley natural, en tanto que Barrios destaca los efectos del dinamismo urbano en una sociedad tradicional en transformación.

Pero en los dos casos se trata de reacciones a un mismo fenómeno: el de la modernidad, representado en el crecimiento de la ciudad. Y en cuanto reacción o respuesta a ese fenómeno de la modernidad, estos dos ejemplos son productos literarios de la modernidad, y, por encima de las denominaciones puramente estéticas, cabe designarlas como "modernistas". Inevitablemente modernista en este sentido es toda la literatura surgida y hecha posible bajo y por las condiciones de la modernidad, es decir, de la creciente racionalización de la vida, del predominio de las formas de vida urbanas. Es evidente que esta fatalidad modernista, si así cabe decir, no significa una uniformización estética de toda esta literatura. Las respuestas a tal modernidad en la literatura son tan variadas como los fenómenos sociales e ideológicos en la historia. Más aún, las respuestas literarias a la modernidad no solamente son variadas, sino que son contradictorias, y esa contradictoriedad se puede dar en un mismo autor. Darío, por ejemplo, cuya lírica y en general toda su obra puede considerarse como un producto afirmativo de la modernidad en el momento en que ésta se cristalizaba en el "interior", contiene múltiples y nada despreciables elementos profundamente tradicionales, no solamente desde el punto de vista del lenguaje, sino desde el de la concepción de la vida, que se manifiestan ejemplarmente en la famosa frase sobre la "nacionalidad" de la esposa y la de la querida: la una de su patria, la otra de París. Pero también contiene elementos anti-modernos, es decir, reacciones negativas a la modernidad, pero determinadas por ella, como su preocupación por la transcendencia, por el más allá, y de cuya complejidad es testimonio extraordinariamente significativo la compilación de artículos que Angel Rama ha editado bajo el título *El mundo de los sueños* (Puerto Rico, 1973): son elementos irracionales. Pío Baroja, y en general toda la Generación del 98, es sustancialmente tradicional, pero esa tradicionalidad va disfrazada siempre de postulados modernos, científicizantes, progresistas, que aparentemente niegan de por sí la sustancia tradicional que ellos encubren. Pero Baroja y la Generación del 98, y aún los hijos y los nietos de esa Generación, contienen elementos anti-modernos, pero sólo posibles en la modernidad, que se caracterizan por un desaforado irracionalismo. El supuesto "existencialismo" de Unamuno, por ejemplo, que, por lo demás, y pese a la jactanciosa, aunque históricamente insostenible, pretensión de haber sido el primero en descubrir a Kierkegaard, el padre putativo de todos los existencialismos, es menos que "existencialismo", una violenta reacción negativa contra la secularización de la vida, iniciada en el siglo XVIII, en los orígenes de la modernidad.

El "existencialismo" más típico, el de Sartre en su escrito programático *El existencialismo es un humanismo*, parte precisamente de la aceptación y afirmación de esa vida secularizada; el supuesto "existencialismo" de Unamuno, que sus exégetas fundan en el "redescubrimiento" de Kierkegaard, en la arbitrariedad y el capricho, y en palabras como "trágico" y "agonía", con las que Unamuno adornó publicitariamente sus libros, es, en realidad, una versión del catolicismo de la Contrarreforma: su concepto de "agonía" en *La agonía del cristianismo*, es, pese a sus intimidantes malabarismos con la lengua griega, simplemente una reactualización muy teatral de Ignacio de Loyola, es decir, de sus propósitos militantes. La historiografía literaria española, que procede no histórica sino regionalmente, suele subrayar características raciales de determinados escritores, y por ese camino, explica a Unamuno, su arbitrariedad, su espíritu de lucha, como efecto de su sangre vasca, y hasta se lo relaciona con Ignacio de Loyola en este aspecto. Pero la relación con Ignacio de Loyola no es racial. El "loyolismo" de Unamuno está determinado sociohistóricamente: es una forma de rechazo, en Unamuno muy aparatoso, de la secularización de la vida, de la modernidad. Pero es una forma de rechazo típicamente moderna, porque sólo es posible en la modernidad. Es una forma de rechazo que recurre a tiempos pasados, a lo lejano y lo extraño, es una forma evasiva de rechazo. Tan evasivo es el mundo de las princesas de Darío, como la reactualización de la Contrarreforma española en Unamuno. Es muy probable que el mundo de las princesas, de Darío, un mundo erótico, sea menos evasivo que la reactualización del peculiar ascetismo y contrarreformismo de Unamuno. Por lo demás, también Darío cultivaba esa evasión ascética, si bien de manera más consecuente que Unamuno. Para Darío, esa evasión ascética constituía el fundamento de un culto mundano y terrenal, secularizado, el del arte. Para Unamuno esa evasión ascética era también un culto, —pero ese culto era muy peculiar— que podría llamarse sadista: el culto de la frustración voluntaria, tal como lo ejemplifican muchas escenas de la "nivola" *Abel Sánchez*. Presentada como "nivola", como algo nuevo y renovador, como no-novela-pero-novela, ésta no es en realidad otra cosa que un sumario de deseos y contra-deseos, de escrúpulos, tal como surgen de la lectura de los *Ejercicios espirituales* de Loyola. Igualmente evasivo es el descubrimiento del paisaje castellano en Azorín y justamente de lo que Ortega llamó los "primores de lo vulgar", de los pueblos, de sus usos antiguos y a veces bárbaros, aunque quiera interpretárselo no como una evasión, sino como el redescubrimiento de un "verdadero ser". Pero es evasión, porque Azorín ve en el presente solamente el pasado, y en los monumentos del pasado no un aspecto de la historia, sino toda la historia, la cual él no revive ni comprende, sino solamente siente. La fuente inmediata de esta contemplación del pasado es una simplificación del positivismo, que recurre monótonamente en las obras primeras de Azorín y que él resume en una frase de *Antonio Azorín*: "el medio hace

al hombre". Tras la peculiar interpretación "sensitivista" de Azorín, esta concepción aparece en las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, transformada terminológicamente y dignificada por los retazos del idealismo alemán, que inconfundiblemente asoman en la obra del supuesto precursor de Martín Heidegger; es la frase: "yo soy yo y mi circunstancia". La referencia a la "intrahistoria" en Unamuno o al "medio" en Azorín o a la "circunstancia" en Ortega, o en general al paisaje castellano, ha despertado la impresión de que todos estos meditadores no sólo no han huido de la realidad como se dice de los modernistas, sino que se han vuelto con desgarrones cordiales a la "misma" tierra, a la realidad que les duele, y que, como una nueva especie de Quijotes, cuyos inspiradores son una nueva especie de Sanchos —como Joaquín Costa, por ejemplo— se han lanzado a la busca de la "esencia de España". Retóricamente conmovido por esa búsqueda, el modernísimo Ortega y Gasset clamaba patéticamente en sus célebres *Meditaciones del Quijote*: "Dios mío, ¿qué es España? En la anchura del orbe, en medio de las razas innumerables, perdida entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin, bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo astral, ¿qué es esta España, este promontorio espiritual de Europa, esta como proa del alma continental?". Para el objeto por el que preguntaba Ortega, la pregunta estaba planteada con medios inadecuados; pero no por patéticos eran inadecuados, sino porque la ciencia competente para dar respuesta a esta clase de preguntas no puede operar con planteamientos semejantes: la historia no busca esencias, ella describe analíticamente procesos, y sus fuentes no son la especulación o la ocurrencia, sino los diversos testimonios de las acciones de grupos y hombres. Un historiador como Américo Castro, quien pretende encontrar en la historia la "esencia" de España, espera de la historia lo que ésta no puede dar. Su famosa obra, *La realidad histórica de España*, que recoge las "suscitaciones" de Ortega, y que trata de aplicarlas a la historiografía, tiene que recurrir a la formación de conceptos histórica y sociológica y antropológicamente tan improbables —la "andadura", la "morada"— como lo son la "intrahistoria" o el "paisaje" o la "circunstancia". Pero ¿qué significa este recurso al "esencialismo", esta búsqueda de una "ontología" de la historia —lo que es de por sí una cuadratura del círculo— este intento de explicación de problemas y conflictos concretos mediante una especulación abstracta, que consciente o inconscientemente, evita justamente enfrentar y analizar los más inmediatos y evidentes fenómenos sociales —quien busque información en la obra del "máximo" historiador Castro sobre el tema simple de la formación de la burguesía española se verá engañado. ¿Qué significa esta seudofilosofización —si se permite el neologismo— de la historia?

La seudofilosofización de la historia, la busca de "esencias" o la reducción de conjuntos de acontecimientos históricos a una especie de ultimidad transcendente e incuestionable racionalmente, podría inter-

pretarse como una terca resonancia del escolasticismo secular que ha acuñado el pensamiento de lengua española, o como un eco persistente de la noción romántica del “espíritu del pueblo” o como el resultado negativo de la deficiencia de hábitos científicos en la tradición de la cultura española, más anticuariamente filológica que filosófica; deficiencia a la cual se debe, sin duda, la confusión de límites entre las ciencias. De esta confusión son ejemplos no solamente el intento de tratar los problemas históricos con ayuda de una noción precaria y simplificada de la filosofía, sino también los recientes ensayos de interpretar el “ser” y la cultura hispanoamericanos sobre la base exclusiva de algunas obras literarias. Estos son, sin duda, factores importantes que han contribuido a esa seudofilosofización. Con todo, ellos no bastan ni para explicarla ni para entenderla en su preciso contexto histórico. Todas las interpretaciones seudofilosóficas de la historia de España, primero, (la “intrahistoria”, el “paisaje”, etc.) y de la hispanoamericana, más tarde, (iniciadas, significativamente, con la recepción de Spengler y fomentadas, años más tarde, por José Gaos) aparecen en un lapso determinado de algo más de medio siglo, y que comienza justamente con el cambio de siglo. Para España, este camino no está determinado única y principalmente por el desastre del 98, que afectó por igual, aunque menos patéticamente, a Hispanoamérica, como lo demuestran el mismo Darío (a quien Azorín contó entre los fundadores primigenios de la famosa Generación) y Rodó, dos representantes ejemplares del “modernismo” supuestamente evasivo y extranjerizante. A este cambio alude indirectamente Maeztu cuando durante su estancia en Marburgo (1913) observó, en un apunte que ha legado a la posteridad su esposa, María de Maeztu, lo siguiente: “Nosotros somos los buenos —dicen los protestantes— y con esa fe en su raza y en su cultura han creado las primeras ciudades de Europa y del mundo, las mejores universidades, la técnica, la máquina, la ciencia, aquello con lo que España fue vencida en Cavite y en Santiago de Cuba”. (Nota preliminar a la selección de *Ensayos*, de Maeztu, Emecé, Buenos Aires, 1948, p. 17-18). El cambio consistía sencillamente en la expansión de lo que había creado las mejores ciudades, las mejores universidades, la técnica, la máquina, la ciencia, es decir, la modernidad, o, para decirlo con Max Weber (suscitador del original comentario de Maeztu), el capitalismo. No es del caso aquí poner de presente que la concepción afirmativa del capitalismo de Weber, a la que se refiere tácitamente Maeztu en el apunte citado y a la que replica, muy insuficientemente, en su trabajo sobre *El sentido reverencial del dinero* (1926), es problemática o al menos muy estrecha. La moderna historia social, en especial la de la Edad Media (por ejemplo Otto Brunner con sus trabajos sobre feudalismo y la “casa grande”, reunidos en sus *Nuevos caminos de la historia constitucional y social*, 1956 —una edición en español aparece en 1977, en la serie “Estudios alemanes”, Alfa argentina, Buenos Aires— o José Luis Romero con su obra *La revolución burguesa en el mundo feudal*,

Buenos Aires, 1967, por sólo citar dos obras standard) ha puesto en tela de juicio la tesis de Max Weber sobre la estrecha relación causal entre la ética protestante y el espíritu del capitalismo. De importancia es señalar que lo mismo que Maeztu, tanto un Darío como un Rodó vieron en la expansión del capitalismo la expansión de un espíritu religiosamente extraño. Pero no era la expansión de un espíritu solamente, sino de las formas de vida que impuso el capitalismo o "aquello con lo que España fue vencida en Carite y Santiago de Cuba", para decirlo con el curioso eufemismo de Maeztu. Sin embargo, las consecuencias de ese cambio y de esa expansión no se dieron solamente en los países de lengua española, sino también en los centros mismos de donde partía esa expansión. Ella afectó fundamentalmente a un amplio estrato que, por su composición, no cabe designar como "gran burguesía", o "burguesía" simplemente; se lo ha llamado el estrato de los "cultos". Es el estrato portador, en parte, de la expansión del capitalismo, es decir, de la modernidad, que al percibir sus consecuencias, amenazadoras de su "cultura", lo rechaza. Es el estrato que traduce el mundo del "interior" a la configuración urbana, el que en algunos países hispanoamericanos, siguiendo el ejemplo de París, no solamente fomenta la creación de parques y ornamenta las ciudades, sino que crea los "pasajes", centros de comercio tan abigarrados como el "interior", el que, pues, realiza lo que se ha llamado "modernización parcial" (D. Rüschmeyer, *Modernisierung und die Gebildeten in kaiserlichem Deutschland*. En: P. Chr. Ludz (compilador), *Soziologie und Sozialgeschichte*, Nro. especial 16, 1972, de la "Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie", Opladen, 1972; una selección de los trabajos de este volumen apareció en versión castellana en la serie "Estudios alemanes", ed. Alfa argentina, bajo el título *Sociología e historia social*, Buenos Aires, 1975. Incluye el trabajo citado de Rüschmeyer). El fenómeno de una modernización que se afirma y postula y al mismo tiempo se rechaza, del que es ejemplo no solamente Darío, sino también Rodó y de manera más espectacular el Unamuno que pide la europeización de España y luego se retracta violentamente de ella; este fenómeno no es exclusivo de los países de lengua española. Lo registra igualmente Francia. Que pese a su proverbial cartesianismo y a su himnica tradición republicana, obsequia al mundo con figuras como Ferdinand Brunetiere (cientificista en su teoría de los géneros literarios, y oscurantista en sus opiniones literarias y políticas) Maurice Barrès o Henri Massis y la "Acción Francesa", que descubre también el "paisaje" y lo reivindica, y cuyos improperios contra la "inteligencia" que firmó el *Manifiesto de los intelectuales* sobre el "caso Dreyfus", aparecido justamente en el nefasto año de 1898, sustancialmente en nada se diferencian de los celtiberismos anti-europeos, anti-intelectuales, de Unamuno. Barrès, un intelectual o, más exactamente, un miembro del estrato culto, fundamentó su ataque virulentamente desesperado a la "inteligencia", con argumentos que esencialmente —hoy se diría estruc-

turalmente— en nada se diferencian de los argumentos que preceden a la frase “que inventen ellos”, de Unamuno. Pero también en Inglaterra, el inspirador teórico de la moderna poesía en lengua inglesa, hecha famosa por los nombres de Ezra Pound y Eliot, y que significativamente se conoce bajo el nombre de “modernismo” (Ver por ejemplo: David Perkins, *A History of Modern Poetry*, Cambridge & Londres, 1976, p. 296 y ss.), Thomas E. Hulme —a quien Maeztu debe, según propia confesión, suscitaciones intelectuales y personales decisivas— postulaba no solamente principios estéticos aparentemente revolucionarios, como el de que la poesía debe “frasearse” con precisión y que el medio esencial para esa precisión es la metáfora (principio que Borges formuló en 1928, en *El idioma de los argentinos* con la frase: “El deber de toda imagen es precisión”), sino nada menos que la retractación de todo lo moderno desde el romanticismo, y la restauración de lo clásico, con argumentos pintorescos, y en un estilo de pensamiento y argumentación, que en no poco se asemejan al de Unamuno y Ortega, por sólo citar dos ejemplos. Hulme, convencido como Barrès en sus improperios contra la inteligencia, de que sus puntos de vista representan la opinión del pueblo, cuenta que en una ocasión asistió a una conferencia de un “señor cuyo nombre creo que era Fauchois” sobre Racine, en el curso de la cual dijo varios disparates sobre el clásico. Una rebelión cundió en la sala, muchos asistentes fueron detenidos, y el resto del curso tuvo lugar en una sala rodeada de cientos de gendarmes y detectives. “Esta gente —“these people”— interrumpió porque el ideal clásico es una cosa viva para ellos y Racine es el gran clásico. Eso es lo que yo llamo un interés realmente vital en la literatura. Esa gente considera el romanticismo como una fea enfermedad de la que Francia acaba de reponerse”. (T. E. Hulme, *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Londres, 1924, p. 115). Con un argumento parecidamente pintoresco, es decir, invocando al pueblo, descalificó Barrès a los “intelectuales”, a quienes llamó, por no ser de la opinión del pueblo, anti-franceses. Semejante es también el terco argumento con que se califica al Modernismo de inauténtico y a la Generación del 98 de auténticamente española. Hulme pensaba en dicotomías, en antagonismos, en contraposiciones. El romanticismo, decía, piensa que el “hombre, el individuo, es una infinita reserva de posibilidades; y si ustedes pueden recomponer la sociedad mediante la destrucción del orden opresivo, entonces estas posibilidades tendrán una ‘chance’ y ustedes irán hacia el progreso”. Lo clásico es “la exacta contraposición de esto. El hombre es un animal extraordinariamente fijo y limitado, cuya naturaleza es absolutamente constante. Sólo gracias a la tradición y a la organización puede lograrse algo decente de él” (*Speculations*, p. 116). No era muy diferente el estilo de pensar de Ortega y Gasset, por ejemplo, por sólo citar al egregio hijo del 98, aunque se podría citar también a Unamuno y su primitivo esquema de *La agonía del cristianismo*, y no menos significativo a Maeztu y su

contraposición de las dos economías, la protestante y la ibérica, formulada algunos años después de la antítesis de Rodó, en *Ariel*. Es la época en que en Alemania se difunde la contraposición entre "cultura" y "civilización", o la ya citada de Tönnies, entre "comunidad" y "sociedad". Por diferentes que parezcan, todas estas contraposiciones tienen de común un interés valorativo, de tendencia claramente conservadora: en Barrès es el "pueblo" como lo sensato y auténticamente francés frente a la inteligencia como lo insensato y anti-francés; en Tönnies es la "comunidad" como lo espontáneo popular frente a lo artificial y anónimo de la "sociedad"; en Ortega es la "élite", tradicional y ontológicamente destinada a mandar, frente a la masa, tradicional y ontológicamente destinada a obedecer; en Rodó es la cultura espiritual latina frente a la civilización material anglosajona. Pero además, a estas contraposiciones las caracteriza una común exigencia: la de explicar con ellas toda la historia, toda la sociedad, toda la política, toda la cultura, y todos los conflictos del presente. Las contraposiciones delatan el crítico tránsito de una sociedad capitalista, pero más que eso, la posición ideológica conservadora de todas ellas delata la ambigüedad característica de la "modernización parcial". De casi todas estas contraposiciones, quienes las formulaban esperaban la superación de la crisis de la modernidad y el camino hacia un mundo realmente auténtico, en el que las cosas y los hombres ocupan su lugar. Tal reordenamiento social y político, constituía para ellas el presupuesto de una revolución intelectual y literaria: se realizó, efectivamente, en la prosa y en la poesía. Y en cada país tuvo lugar dentro de sus propias condiciones y tradiciones. El hecho de que Pound y Eliot parezcan diferentes de Unamuno, por ejemplo, no debe hacer olvidar el hecho de que ellos se mueven en el mismo marco general: por sus impulsos e intenciones subyacentes, *El Cristo de Velázquez* de Unamuno no está tan lejano de *The Waste Land* de Eliot, como suele suponerse, o del *Nordlicht* de Theodor Däubler, pese a las diferencias formales que los separan.

Estas contraposiciones valorativas, generalizan situaciones concretas, es decir, se traducen a un lenguaje o a categorías que por fuerza, por el propósito generalizador, pertenecen a la filosofía tradicional: estas contraposiciones son, en último término, diversas versiones de la contraposición entre materia y espíritu. Se trata, pues, de un residuo de la filosofía medieval, tercamente transmitido, para el mundo de lengua española, por el Catecismo Astete o, en otros países, como Francia, por su equivalente, la versión de la "historia sagrada" que, además de sus precisas caricaturas de la sociedad burguesa, legó Daumier. Que esta contraposición medieval entre materia y espíritu, superada en la filosofía moderna desde Kant y especialmente desde Hegel, seguía siendo determinante hacia finales y comienzos de los siglos XIX y XX, lo demuestra paradójicamente el instinto revolucionario de

Lenin: en su libro polémico-político sobre *Materialismo y empiriocriticismo* (1909) en plena modernidad, revive la cuestión medieval, aunque revestida de términos “modernos”, esto es, los de las ciencias naturales de la época. En Lenin, los acentos se invierten. Pero en todos ellos, el pensamiento se reduce a polarizaciones, a contradicciones y contraposiciones valorativas de carácter elemental, incapaces de explicar y comprender la creciente complejidad de la vida moderna. Tales contraposiciones no tienen un valor de conocimiento; tienen una función inmediatamente pragmática, no muy diferente de la que en ciertas culturas tienen la superstición o la astrología o ciertas creencias y costumbres de origen religioso: la de dar una explicación plausible y accesible al sentido común, de fenómenos sólo explicables y comprensibles mediante lo que Hegel llamó el “esfuerzo del concepto”, o, si se quiere, la razón. Frente a la razón, el filósofo secretamente jacobino, el filósofo de la Revolución Francesa, el primer retorno al sentido común o al entendimiento, que se impuso tras la muerte de Hegel con el positivismo, significó un paso atrás. Ese paso hacia atrás se conoce como el “fin de la filosofía”; fin en un múltiple sentido, del que sólo interesa destacar el más evidente y perceptible: el fin de la filosofía como ciencia, entendida no en el sentido que hoy tiene la palabra ciencia, sino como el saber racional sistemático fundamental, que parte de los hechos, para trascenderlos y para comprender, mediante esa transcendencia, su peculiar dinámica. El fin de la filosofía como ciencia en el sentido indicado, lo anunció Nietzsche, pero no fue él quien lo consumó. Lo consumó Bergson, al sustituir la razón por la intuición. La intuición bergsoniana, que entusiasmó por igual a un Rodó y a un Hulme, no es en el fondo otra cosa que una mixtificación y mitificación del sentido común. Este, al que Hegel llamaba con razón “el pensar de la verdulera”, (en un trabajo poco conocido, bajo el título: *¿Quién piensa en abstracto?*) sólo puede proceder según impresiones, por impresiones. La intuición dispensa del saber. Más aún, ella asegura que el saber no es la fuente del conocimiento.

Con la intuición —y con las filosofías de la vida, como la de Eucken, hoy olvidada— se inauguró la época del irracionalismo moderno. En uno de sus más problemáticos libros, *La destrucción de la razón* (1953; la traducción española tiene el título curioso de *El asalto a la razón*), Lukács databa el comienzo del irracionalismo en el período entre dos revoluciones, la de 1789 y la de 1848. Aunque la prehistoria del irracionalismo que traza Lukács es poco diferenciada, la conclusión a que él llega no deja de ser esencialmente certera: él muestra la línea que une a Bergson con Georges Sorel y que concluye ideológicamente en Mussolini. Lo que estos nombres representan es significativo: si se los descifra, se verá cómo el sutil Bergson conduce al mito de la violencia de Sorel y a la supuesta revolución de Mussolini, es decir, cómo la negación del conocimiento y de la razón, o del conocimiento racional

por Bergson conduce al mito sentimental de Sorel, que permite la demagogia popularista y seudorrevolucionaria de Mussolini. Un análisis de textos de Mussolini muestra fácilmente la predominancia de “conceptos” racional, socialhistórica y sociológicamente indeterminables e inasibles, que cabe llamar “intuitivos”, y que se refieren muy claramente a la contraposición materia-espíritu. El acento cae siempre, valorativamente, en “conceptos” como “contenido ideal”, “sublime historia del espíritu”, “realidad ética”, “vida más alta” y que culminan en una peculiar antropología, formulada sumariamente en una frase como ésta: “Para el fascismo, el mundo no es este mundo material que aparece en la superficie, en la que el hombre es un individuo separado de todos los demás, existente en sí y dirigido por una ley natural que instintivamente lo lleva a hacer una vida del placer egoísta del momento. El hombre del fascismo encarna en sí la nación y la patria y al mismo tiempo una ley moral, que ata a los individuos y generaciones en tradición y vocación; una ley que oprime el placer de la vida encerrada solamente en un pequeño círculo, para anclarse en cambio en una vida más alta, libre de los límites del espacio y del tiempo: una vida en la que el individuo, mediante la autonegación y el abandono de sus intereses especiales, y mediante la muerte, realiza la existencia espiritual en que consiste su dignidad como hombre”. Altos ideales morales, al parecer, producto de reacciones intuitivas frente a la modernidad, frente a la sociedad burguesa tal como la describió Hegel en su *Filosofía del derecho*, es decir como una sociedad de egoístas que convierten a los otros en sus medios y que a su vez son convertidos en medios. Sin embargo, ésta es solamente la expresión de un afecto antiburgués, disfraz tras el que se oculta un afecto antimoderno propio precisamente de la burguesía en un período (el cambio de siglo) en el que ella comienza a sentir los efectos de la modernización creciente como la equívocamente llamada masificación, esto es, la amenaza de una alteración considerable del orden social y de los hábitos seudo-señoriales que ella había logrado gracias a la revolución burguesa de 1789. En reacción contra la modernidad materialista, como suelen llamarla, se acude entonces a esos “altos valores”, racionalmente indefinibles y, por lo tanto, captables sólo mediante la intuición.

La burguesía o, más exactamente, la mentalidad burguesa, convierte su situación en paradigma de la humanidad o de un determinado país (máscara, a su vez, con la que se glorifica el Estado nacional; aunque el Estado actual les duela), y al formularla y articularla con los medios de la “intuición”, es decir, con un instrumento elevado a dignidad filosófica, la eleva a “filosofía de la historia” (de la humanidad o del país) o, más precisamente, a una interpretación aparentemente filosófica de la historia, que busca llegar o que pretende haber “intuido” una esencia determinada, la verdad histórica nacional. En la invasión de la historia y su comprensión por lo intuitivo, que dispensa del

saber y de la ciencia, consiste la seudofilosofización. Pero justamente esa seudofilosofización (de la que es ejemplo realmente paradigmático Unamuno, aunque también se pueden citar aquí a Hulme o a Sorel, aunque parezcan tan distintos entre sí) es tan evasiva como lo es la “torre de marfil” de los modernistas. La diferencia entre los modernistas y los del 98, que se supone tan esencial, es sólo una diferencia en los medios de que los unos y los otros se sirven para evadirse. Esos medios están condicionados por un desarrollo histórico y social inmediato, y sobre todo, por una determinada tradición. Mientras la sociedad latinoamericana había manifestado con la Independencia, por problemática que ella fuese, su voluntad de ruptura con la tradición, y la había consumado, en parte, la sociedad española se hallaba por lo menos desde el siglo XVIII y sobre todo desde el krausismo, en una interna disputa con la pesada tradición política y literaria de su pasado imperial, que casi siempre terminó imponiéndose. De ello no hay mejor ejemplo que Ortega y Gasset, quien en sus *Meditaciones del Quijote* hablaba con preciso fastidio de la “oligarquía de la muerte”, es decir, del peso de la tradición, que él se disponía a liquidar, mientras que en su *España invertebrada* lamentaba la pérdida de una determinada tradición, justamente la de la España imperial bajo los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II. Pero los acentos que pusieron el modernismo hispanoamericano y la generación del 98 en su reacción frente a la modernidad, los elementos con los que articularon esa reacción, no constituyen una diferencia esencial: mientras los unos se refugian en el “interior” afrancesado, los otros se hunden en un “interior” del paisaje o de la intrahistoria. Los “mobiliarios” de estos interiores no son muy diferentes. Sólo se diferencian por su color local. Pero ese color local no tiene valor específico. De común tienen los dos el que en su reacción contra la modernidad, producto además de la modernidad, ellos convierten el “interior” en “interioridad”: el mundo externo, el escenario que ellos contemplaban desde su palco, ya no es mundo externo; es, para decirlo con una palabra aplicada a Rilke, “espacio mundo interno”, es decir, interiorización de lo objetivo, subjetivización de la realidad, inversión de los términos “materia-espíritu” con los que se había planteado ideológicamente el problema de la modernidad. Esta interiorización colocaba la realidad en lo que entonces se llamaba “alma”. Este indeterminado e indeterminable vocablo no fue propiedad exclusiva de los países de lengua española: en el limbo de las esencias nacionales, confraternizaban el “alma rusa” con el “alma española”, aquella con el “alma alemana”, y el Conde Tolstoi —junto con Dostoiewski—, encarnación de las desesperaciones anímicas nacionales rusas, entusiasmaba no solamente a los poetas, sino también a los políticos de ese mundo curiosamente platónico que vagamente designaba la palabra alma. Era tan etérea e inasible que se posó en la poesía del delicadísimo Juan Ramón Jiménez, quien por su parte, no sólo en vida e *in praxi* sino con su libro *Diario de un poeta recién casado* (1917),

reactualizaba, en pleno conflicto mundial, el elogio al matrimonio medieval que legó al mundo de lengua española *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Tan etéreo e inasible fue el mundo del "alma", tan sublime fue su pretensión, que ningún exégeta de Juan Ramón Jiménez (o de Rilke) se ha atrevido a reconocer que ese mundo se movía entre los extremos de lo sublime y de lo cursi, o para decirlo con otras palabras: que ese mundo era sublimemente cursi o cursivamente sublime. La "perfecta casada" de Juan Ramón se encargó, quizá involuntariamente, de ponerlo de presente: junto con su marido se dio a una tarea realmente heroica, la de enriquecer las bibliotecas del público lector de lengua española con los libros de Rabindranat Tagore. Lo cursi fue entonces un subproducto del culto del "alma" que significativamente desembocó en un múltiple "aristocraticismo": el que invadió la llamada literatura popular o trivial (como la de Hedwig Courthe-Mahler o la de Pedro de Répide), cuyos personajes son todos nobles; el que se apoderó de Rilke, de tan larga influencia en los países de lengua española; el que formuló Ortega y Gasset en sus quejumbrosas obras *España invertebrada* y *La rebelión de las masas*, con su nostalgia de los "mejores"; y el que determinó la poesía de Luis Cernuda, su rechazo de la sociedad y su culto del efebismo helenizante, por sólo citar algunos ejemplos.

La intuición, que condujo a la seudofilosofización de la historia, y el "alma", concebida como alma nacional o como un más allá olímpico que está por encima, pero como modelo, del presente, se corresponden y se complementan. Ellas no sólo constituyen un rechazo o una huida de la modernidad, una evasión, sino una antiutopía, o una utopía negativa, que luego se encargaron de realizar Mussolini, Hitler y Franco. El vocabulario de sus discursos —por encima de las diferencias específicas de la lengua y la tradición de cada uno de ellos— se apoya en los vocablos del campo de significación de la intuición y del alma, en una "exaltación de los valores del espíritu", que nada tienen que ver con el concepto de espíritu en el pensamiento occidental moderno, sino con una nebulosa mística en la que no caben definiciones, sino solamente emociones, llantos y afectos. Tanto conmovido lector de Rilke, de Juan Ramón Jiménez o del primer Cernuda, al menos, tanto emocionado admirador del elitismo de Ortega, de las desesperaciones de Unamuno —quien nada tiene que ver con Kierkegaard—, de las nostalgias de Azorín... ¿no se hallaba acaso predispuesto a sucumbir a la demagogia mística, espiritualmente nacional de un Hitler, de un Mussolini o de un Franco? La influencia de esta literatura antimoderna, producto de la modernidad, en la política se puede demostrar fácilmente con un análisis lexicográfico de ciertos textos poéticos y políticos (de Rilke y Hitler, de D'Annunzio y Mussolini, por ejemplo, por sólo citar a los más conocidos; la literatura popular o trivial de la época o las obras de otros autores hoy olvidados o menos

conocidos complementaría convincentemente el resultado), pero a falta de tal análisis, basta recordar los discursos de José Antonio Primo de Rivera, en los que resuenan de modo inequívoco todos los motivos de esa literatura antimodernista (la del 98 y sus hijos), que se ha solido llamar la del nuevo "medio siglo de oro" español.

El artículo de Onís más arriba citado fechaba en los años 60 del siglo pasado el comienzo de la crisis del espíritu y de las artes, las ciencias y la sociedad, y aseguraba que ese proceso todavía continuaba en 1932. El modernismo fue para Onís una forma hispánica de esa crisis. En realidad, los complejos y aparentemente contradictorios movimientos estéticos surgidos en esa época en el mundo occidental, no sólo en España y América, son la forma estética de expresión de esa crisis, que sociológica y políticamente culminó en la configuración del fascismo como un elemento estructural más de la sociedad burguesa. A la literatura escrita en ese largo periodo de casi un siglo de duración, se ha dado en los diversos países el nombre de "modernismo", y aunque se ha situado su centro de gravedad en diferentes fechas, la diferencia cronológica no oculta la unidad que sustancialmente los caracteriza. Esa unidad consiste no solamente en la comunidad de rasgos irracionistas, sino también en la contradicción fundamental que distingue no sólo a cada escritor sino al conjunto entero, es decir, la contradicción entre reacción y progreso. Bien entrado el siglo XX, por ejemplo, esa contradicción celebraba una peculiar reactualización: inmediatamente después de la segunda guerra mundial, no cansados, al parecer, de las filosofías irracionistas que habían contribuido a encender y a justificar el conflicto, los europeos, y tras ellos sus epígonos periféricos, entregados a la tarea de la reconstrucción, se dieron a recuperar precisamente el pensamiento de quienes directa o indirectamente (o directamente de manera involuntaria) habían elaborado las bases ideológicas del genocidio sistemático como medio de afirmación nacional y espiritual. En 1953, el progresista filósofo Merleau-Ponty pronunció su discurso de ingreso en el Colegio de Francia: fue un intento de recuperación de Bergson que, bajo el título de *Elogio de la filosofía*, sucumbió elegantemente a la contradicción. En su intento de recuperar desde la "altura de los tiempos", que llevaban el signo de Marx, a su antecesor en la cátedra del Colegio de Francia, Bergson, Merleau-Ponty se enredó en lo que él llamó la característica esencial del filósofo: "que él tiene *inseparablemente* el gusto de la evidencia y el sentido de la ambigüedad" (p. 11 de la ed. del discurso en Gallimard, 1953). La ambigüedad no era otra cosa que una forma de designar la contradicción entre reacción y progreso. La coexistencia de reacción y progreso la ha llamado Ernst Bloch "la simultaneidad de lo no simultáneo" (en *Erbschaft dieser Zeit*, 1935, ed. reciente aumentada en el t. 4 de sus obras completas, ed. Suhrkamp, 1952). Simultaneidad de lo no-simultáneo: el "interior", que juntaba lo más exótico y lo más

lejano en el palco de un pequeño gran teatro del mundo, ha dejado de ser "interior". El procedimiento de la reproducción técnica ha ampliado las posibilidades de que el "palco" exclusivo se generalice, sin dejar de ser en cierto sentido, exclusivo, es decir, de que la exclusividad sea accesible a todos. Y en esa generalización que significa aparentemente la desaparición del "interior" se mantienen reliquias arcaicas, objetos exóticos, que siempre vuelven a ser expuestas sobre todo cuando la modernidad parece haberse estabilizado definitivamente. No deja de ser significativo, por ejemplo, el renacimiento de los años 20, de los "dorados 20", en una época tan universalmente burguesa y prosaicamente tecnocrática como la actual. Sin embargo, nada permite suponer que en ese renacimiento se oculte el germen de una nueva literatura como la del período modernista. La irracionalidad ha adquirido otro carácter, o se ha desplazado a otro lugar: a los entusiasmos de los hippies o a las sectas diversas neocristianas, o a la adopción de cultos y ritos orientales. La "simultaneidad de lo no-simultáneo", la coexistencia de reacción y progreso, que Bloch consideraba como una contradicción, se ha estabilizado y se ha convertido en mercancía. La subcultura de los hippies nada tiene de común con la subcultura de la bohemia modernista. El interés de los autores modernistas por las religiones primitivas (como en Yeats), por el ocultismo (como en Yeats, Valle-Inclán, Darío mismo o Barbey d'Aurevilly), nada tiene en común con la seriedad aburrida que distingue a los nuevos sectarios de los neocristianismos o de los practicantes del exotismo religioso. En los primeros, es decir, en los modernistas, esos elementos irracionales, tenían una función primariamente estética y adjetivamente de protesta, con mucho de aventurerismo bufón. En los segundos, la irracionalidad tiene una función mortalmente seria: tiene la función de sustituir la religión. En los primeros, es decir, en los modernistas, estas aficiones e intereses eran producto de una evolución intelectual y artística, eran (como en Yeats y Valle-Inclán) un instrumento para formular y explicar, a falta de otros medios, la propia concepción de su actividad como escritores y artistas; en los otros, esos cultos son más bien una manifestación de la crisis de la pubertad, es decir, de los problemas del adolescente que se ve obligado a abandonar un mundo "paradisíaco" para adaptarse al mundo gris de la vida profesional. Estos y otros cambios indican, que con la desaparición de las condiciones sociohistóricas que hicieron posible y necesario el modernismo, se ha cerrado el ciclo de la literatura modernista. Ello permite, justamente, considerar el modernismo latinoamericano desde otra perspectiva y a distancia, esto es, considerarlo históricamente, no, como hasta ahora se ha hecho, bajo el signo de una callada y compleja rivalidad entre la decaída metrópoli española y las prometedoras excolonias, sino como un fenómeno histórico que tiene su propia significación y que no puede, por eso, ser reducido a una alternativa sexualizante como la que establece Díaz Plaja y la que subyace a todas las polémicas hispánicas contra el Modernis-

mo: la alternativa masculino-femenina, que, en el marco de la tradición cultural conservadora del mundo de lengua española, se traduce en otra: auténtico-inauténtico. Auténtico es —en este y en casi todos los casos— lo que se produce en España, inauténtico ha sido siempre todo lo demás, es decir, la literatura en Latinoamérica. El carácter de autenticidad —reforzado por la curiosísima situación de que una Academia sienta la norma y legisla sobre la vida arbitraria del lenguaje, o simplemente sobre la vida del lenguaje— implica una valoración no solamente moral, sino estética: si auténtico es solamente lo que se produce en España, lo que se produce fuera de España en lengua española no solamente es inauténtico, sino estéticamente de menor valor. Ese criterio ha conducido a que se considere a autores como Eduardo Marquina o Ricardo León, es decir a autores sublimemente triviales, literariamente superiores a un Tomás Carrasquilla, por ejemplo. En cuanto se considera al modernismo como fenómeno histórico en el sentido indicado, la perspectiva del análisis se universaliza: es comparable entonces con fenómenos históricos contemporáneos, justamente con aquellos con los que estaba directa o indirectamente ligado. Entonces, el problema de las influencias pasará a otro plano y tendrá que ser tratado de manera más compleja, en un contexto más amplio.

El hecho de que se haya cerrado el ciclo del modernismo y que, por eso, la distancia histórica frente a él imponga una consideración histórica y comparativa de lo que fue principalmente en el contexto general de la época, no sólo en el reducido de los países de lengua española, conducirá consecuentemente a plantear de nuevo el “problema” de la literatura hispanoamericana, es decir, el de su carácter de literatura de “segunda clase”, como hasta ahora se la sigue considerando. Ha sido —así cabe formular de nuevo el problema— esa literatura, una literatura exclusivamente receptiva y reproductiva, eco pasivo de la europea, o ha constituido su historia una “busca de nuestra expresión”, como lo han sido y lo siguen siendo todas las literaturas en las distintas fases de su desarrollo social-histórico?

La consideración histórica del modernismo y de la literatura hispanoamericana en general implica una revaloración de sus autores y consecuentemente, un redescubrimiento de los olvidados. Porque la consideración histórica relativiza justamente los inmóviles cánones puramente estéticos con los que hasta ahora se ha medido la literatura hispanoamericana: son los cánones del Siglo de Oro español. Lo que en realidad ha significado el terco mantenimiento de estos cánones, no es otra cosa que un tácito postulado literaria y social-históricamente regresivo, al que fue sacrificada también la literatura del siglo XVIII español: la observación de esos cánones supone el restablecimiento de las condiciones sociales e históricas que hicieron posible, condicionaron y acuñaron esa literatura modelo. Sin esas condiciones, la observancia de esos cánones condena a la literatura al “pastichismo” plaguario. Una

historiografía literaria que juzgue a los autores de acuerdo a esos cánones dorados, sólo considerará como valiosos a los autores que con mayor o menor fortuna han cultivado ese arte. Durante mucho tiempo, por ejemplo, a Sarmiento se le reprochó su inobservancia de esos cánones, y si fue aceptado, pese a ello, por los castizos jueces, entonces no por ese supuesto desaliño, sino por su turbulenta personalidad y por su agresivo carácter, a los que se calificó de típicamente españoles.

La sorpresa que despertó entre los españoles la aparición de Darío —reconocimiento y a la vez rechazo— y el afán con que la crítica española, en su mayoría, trata de poner de presente que el Modernismo ya había sido anticipado por Bécquer o por Rosalía de Castro o de que San Juan de la Cruz es más moderno que Darío o que el Modernismo es inauténtico, son aspectos de un problema de la historia de España en el largo período de su decadencia: el de su incapacidad de reconocer que dejó de ser Imperio. Pero este problema y sus consecuencias prácticas —la peculiar forma de envidia que Ortega y Gasset observó en sus compatriotas y que describió certeramente en el prólogo a las *Meditaciones del Quijote* (ed. comentada por J. Marias, Bbl. de cultura básica de la U. de Puerto Rico, Madrid, 1957, p. 16-7 y p. 19)— no pueden ser la base de un criterio de análisis y estudio de la literatura hispanoamericana. Especialmente desde la Independencia y de manera culminante desde el Modernismo, ésta se ha visto tácita o expresamente obligada a demostrar su valor estético o a satisfacer las exigencias y las normas de la vieja metrópoli. La disputa sobre el Modernismo: sobre su autenticidad o inautenticidad o sobre su superioridad, es sólo una manifestación de aquel problema irracional y arcano, aunque por otra parte muy consciente y actual, que en nada puede afectar la imagen histórica de la “busca de nuestra expresión” de la literatura hispanoamericana. El análisis del Modernismo debe renunciar, por fin, a esa confrontación casuística y bizantina, y debe tomar conciencia de que el Modernismo hispanoamericano no fue un capítulo en el proceso de independencia cultural que inició Bello, sino una respuesta autónoma y auténtica de Hispanoamérica a los complejos procesos de modernización en el mundo occidental, semejante a las respuestas que por la misma época dieron a esos procesos las sociedades metropolitanas. Lo mismo cabe decir del 98, aunque con la reserva de que en el conjunto de las contradictorias respuestas dadas por las sociedades metropolitanas a la modernización, éste ha de situarse dentro de aquellas tendencias que abonaron el suelo para el advenimiento del nacionalsocialismo y de las diversas variedades del fascismo.

Cuando se libere a la disputa sobre el Modernismo de la estrecha visión españolizante que la ha determinado hasta ahora —Paz, por ejemplo, en su artículo sobre Darío asiente tácitamente a los argumentos anti-darianos de Cernuda, quien a su vez los toma de Bowra, el cual, por su parte, los adquirió en el depósito colonialista de la disputa

antimodernista iniciada por Salinas con un artículo del año 36—, será posible examinarlo diferenciadamente en su contenido ideológico. Es decir, será posible examinarlo en su contradictoria variedad, tal como lo hacen los críticos que examinan soberanamente los modernismos de sus países, los europeos. Ese examen, que es un balance, es la condición indispensable para hacerse consciente, para asimilar, el momento que significó el Modernismo en el proceso de la “busca de nuestra expresión”, esto es, para tener conciencia de nuestra tradición.

Los poetas modernistas, como Darío, se presentaron con una pretensión —justa y legítima— impulsada por la inmediata tradición literaria hispanoamericana desde Bello, y osada entonces en el justo sentido, de que —a diferencia de lo que asegura Bowra— un poeta nacido en Metapa o en otro lugar del Nuevo Mundo tiene derecho y capacidad de medirse con los supuestos dioses del Olimpo cultural europeo. Darío demostró ese derecho y esa capacidad. El tenía los medios para hacerlo. La renuncia a la adquisición de esos medios parece caracterizar hoy a quienes bajo el pretexto de una teoría de la dependencia pretenden crear una literatura virgen que, paradójicamente, se sirve de conceptos y teorías europeas, frívolamente conocidas. Esta ideología folklórica —que ejemplificó justamente Unamuno— es también una herencia del 98. Es la ideología de voluntario esclavismo con arandelas emancipadoras. En tal horizonte, la pregunta por el Modernismo se convierte en una pregunta fundamental: ¿qué sentido tuvieron las guerras de la Independencia?

Universidad de Bonn

RIMBAUD: PARA LLEGAR AL INFIERNO

Por ARMANDO DURÁN

La sugestiva y sorprendente peripecia existencial de Rimbaud y la importancia transformadora de sus dos obras fundamentales han sido siempre el objeto central de la crítica rimbaudiana. Pero, ¿cómo, de dónde procede, cuáles son los orígenes de esta poesía a partir de la cual la lírica se verá obligada a tomar un rumbo definitivamente distinto?

Estas notas persiguen un propósito y unos alcances limitados: señalar ciertas preocupaciones estéticas en Rimbaud anteriores a la escritura de *Illuminations* y *Une saison en enfer*, y reflexionar sobre algunos poemas suyos olvidados con frecuencia. Con ello intento dirigir la atención hacia aspectos que quizá nos permitan bosquejar la trayectoria poética de Rimbaud.

Tanto para la poesía de Rimbaud como para su correspondencia utilizo la edición de sus obras a cargo de Rolland de Renéville y Jules Mouquet, Gallimar (*La Pléiade*), París, 1963.

La primera estética

La primera carta de Rimbaud que conocemos, dirigida a Théodore de Banville el 24 de mayo de 1870, nos revela a un Rimbaud confusamente parnasiano. El asunto de la carta es sencillo: Rimbaud le pide ayuda al poeta consagrado y le envía tres poemas compuestos ese mismo año, *Sensation*, *Credo in unam* y *Ophélie*, con la esperanza de que alguno de ellos fuera incluido en la serie del *Nuevo Parnaso*, que por entonces publicaba el editor Alphonse Lemèrre.

Le dice Rimbaud a Banville:

...c'est que j'aime tous les poètes, tous les bons Parnassiens (...) un vrai romantique, un vrai poète.

De estas líneas se desprende la no poco significativa conclusión de que para Rimbaud ser poeta, ser parnasiano y ser romántico eran una misma cosa. *Sensation* es un magnífico ejemplo de esta confusión.

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, —heureux comme avec une femme.

En estos versos, la descripción de la naturaleza que nos ofrece Rimbaud es de una clara objetividad parnasiana. Pero la voluptuosidad de la primera estrofa enmudece al poeta produciéndole un romántico "amor infinito" que invade su alma y lo empuja "lejos, bien lejos", a través de la naturaleza, con un placer tan grande como el que puede producirle la compañía de una mujer.

En *Ophélie*, Rimbaud sigue siendo parnasiano y romántico:

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles

.....

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!

Y en *Credo in unam*, larga confesión del poeta a los 17 años, donde la naturaleza y la carne se mezclan en un ambiente de recuerdos clásicos:

Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois!

y en cuyos versos, después de afirmar que "no podemos saber nada", vuelve a dispararse este extraño lirismo suyo:

Le grand ciel est ouvert! les mystères sont morts
Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts
Dans l'immense splendeur de la riche nature!
Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure
Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour!...
—C'est la Rédemption! c'est l'amour! c'est l'amour!...

Su romántico culto a la antigüedad desemboca en la redención por el esplendor de la naturaleza y por el amor humano, fe que nada tiene que ver con la objetividad parnasiana ni con la desesperación de sus libros fundamentales. Pero este mismo poeta que anuncia la muerte de los misterios en un cielo que se abre al hombre, este mismo poeta que se siente invadido por un amor infinito cuando sus pies se humedecen y el viento baña su cabeza desnuda, este mismo poeta que le dice a Banville,

...et voici que je suis mis... à dire mes bonnes croyances,
mes espérances, mes sensations, toutes ces choses des poètes...

le escribe el 13 de mayo de 1871 a su maestro George Izambard en los siguientes términos:

Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective... Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère... je verrai dans votre principe la poésie objective...

En estas líneas hallamos el núcleo de la contradicción. Rimbaud experimenta una viva admiración por los ideales de objetividad parnasiana pero su apasionado romanticismo se alza ante él como un obstáculo al parecer insalvable.

Debemos recordar que la sociedad burguesa en tiempos de Luis Felipe imprime a los románticos franceses un sello imborrable: la necesidad de ser útiles. El resultado es una poesía de carácter social, didáctica, cargada de un abrumador tono oratorio, en ciertos aspectos, muy parecida a la que hasta poco antes escribían los neoclásicos españoles. Desafortunadamente, a Víctor Hugo siempre se le conoció poco y mal. Como cantor de la libertad, como poeta sentimental, llegó a ser popular; como *profeta*, según Rimbaud, sólo fue reconocido por unos pocos, Baudelaire y Rimbaud entre ellos. Más tarde, con el Segundo Imperio, nacía una nueva literatura, el Parnaso. La objetividad, la naturaleza y los sentimientos más generales fueron los miembros de esta nueva trinidad poética. En su reacción contra el subjetivismo romántico en 1830, los parnasianos habían pretendido salir de sí mismos, ser testigos imparciales de la naturaleza, investigar desde afuera las paredes más ocultas del espíritu y, convirtiendo el resultado de esta búsqueda en sentimientos generales, transmitirlos del modo más objetivo. Querían oponer el espíritu al corazón, creyendo ver en esta simple diferencia de términos una distinción significativa, cuando lo cierto es que los buenos parnasianos, para serlo, simplemente tuvieron que abandonar la investigación —que a partir de Descartes había comenzado por la de uno mismo— sustituyéndola por la recreación de un mundo exterior y anónimo.

Baudelaire, por su parte, había creído descubrir una secreta relación entre el mundo de las cosas y el mundo del espíritu. Ese fue su punto de partida. La sinestesia (el desarreglo de todos los sentidos que Rimbaud mencionaría varias veces), los paisajes mentales y las esencias comunes eran los instrumentos que le permitirían descubrir en la naturaleza un denso bosque de símbolos organizados automática y secretamente. Sólo un paso lo separaba ya de su gran esfuerzo por purificar la poesía, por liberarla de su impedimenta intelectual. *Les fleurs du mal* serían el monumental manifiesto de esta nueva poética. Pero Baudelaire no pudo sustraer su esfuerzo consciente de poeta y

Les fleurs du mal está llena de todas las escorias que pretendía eliminar: tradición cultural, espíritu romántico, preocupación moralizante.

Fue en este momento de honda transformación cuando Rimbaud hace su aparición. A él no le seduce la aventura formal por sí misma. Para Rimbaud, la poesía es una actividad epistemológica, un auténtico instrumento del conocimiento metafísico, y las nuevas formas, ya lo veremos, simplemente son las exigencias expresivas de la nueva poesía, de las nuevas ideas que ha de cantar el nuevo poeta, el verdadero poeta, el *vidente*.

La estética del vidente

Es posible que las creencias de Rimbaud hayan evolucionado durante los meses que separan una carta de la otra, pero también es posible suponer que Rimbaud, intuyendo las posibilidades de esa nueva estética predicada por Baudelaire, se perdiera en los ambiguos caminos parnasianos que van del corazón al espíritu. Consiguió parecerse a los buenos parnasianos en algunos versos, muy pocos, en los que su visión de la naturaleza es exclusivamente descriptiva. Pero el grueso de su obra gira en torno a un subjetivismo indiscutible, razón por la cual cabe también pensar que la dura crítica que hace del subjetivismo de Izambard iba en realidad dirigida contra él mismo. Resulta difícil imaginarnos a Rimbaud transformando en poesía sus experiencias más personales, sus más íntimas sensaciones, y al mismo tiempo creyéndose autor de una poesía objetiva.

En esa misma carta a Izambard nos confiesa Rimbaud:

Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète.

Este afán de Rimbaud por llegar a lo desconocido tiene su antecedente en *Le songe de l'ecolier*, poema escrito cuando aún era alumno de la Academia de Douai, y *Sensation*, obras estas que documentan la antigüedad y el ímpetu, tal vez excesivamente juvenil, que siempre lo animó. Por otra parte, los enormes sufrimientos que según Rimbaud debe padecer el poeta para *ver*, es decir, para ser verdaderamente poeta, constituyen una nueva contradicción con respecto a su crítica de la poesía subjetiva, contradicción esta que, aunque más matizada, se acrecienta con lo que le dice a Paul Demeny en carta fechada dos días más tarde:

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver.

Esta carta, la más famosa de toda la correspondencia de Rimbaud por contener un resumen de sus ideales estéticos, comienza con una frase reveladora:

J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle.

Inmediatamente transcribe su *Chant de guerre parisien*, pieza de circunstancia que glorifica los combates callejeros que sacudieron a París después de la entrada en esa ciudad de las tropas del general Mac Mahon. La sangrienta semana de mayo había repercutido en el espíritu de Francia con la misma fuerza que Rimbaud hubiera querido que sus palabras repercutieran en el espíritu de la poesía. Rimbaud, sencillamente, quería romper con la tradición poética del mismo modo que la Comuna había pretendido arrasar con la tradición política. Tal vez por eso incluye Rimbaud el poema tras afirmar su voluntad de teorizar sobre la nueva literatura y antes de expresar su opinión acerca de la poesía en general.

Dice Rimbaud:

De la Grèce au mouvement romantique... il y a des lettrés, des versificateurs. D'Ennius à Theroldus, de Theroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes: Racine est le pur, le fort, le grand... Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans!

La poesía ha sido un juego, una simple diversión de letrados y versificadores, que nunca han conocido la abrumadora naturaleza de la poesía. De tantos años y tantas generaciones idiotas sólo se salva Racine gracias a la pureza, a la fortaleza de sus versos. El poeta, insiste Rimbaud, para serlo, debe dejar de ser un simple versificador y hacerse vidente.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences...

El poeta, mediante el desarreglo de todos sus sentidos, buscará en sí mismo, desechará escorias y sólo conservará la quintaesencia de las cosas. La gran dificultad está en la imposibilidad de expresar estas visiones con una lengua hecha a la medida falsa de los versificadores. Así como esa lengua tradicional le resulta insuficiente al místico, que ha de comenzar por crearse su propia lengua, el hacerse vidente implica también "encontrar una lengua". Rimbaud nos dice que esa lengua será

...de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs. (...) Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus que la formule de sa pensée, que l'annotation

de sa marche au Progrès (...) La Poésie ne rythmera plus l'action; elle *sera en avant*.

Este párrafo es importante. Un poco más arriba Rimbaud afirmaba que en Grecia la poesía rimaba la acción. Es decir, que los poetas griegos y las generaciones que durante dos mil años continuaron su juego sólo fueron cronistas de la superficie. El poeta que Rimbaud pretende hacerse no podrá limitarse a encontrar una lengua nueva que sea del "alma para el alma", una lengua capaz de expresar los gemidos inefables de San Juan de la Cruz, sino que tendrá que encontrar una lengua capaz de anunciar el porvenir, capaz de descubrir cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas, una lengua que necesariamente tendrá que alcanzar esas cosas y comprenderlas y anunciarlas. En una palabra, el nuevo poeta, además de vidente, tendrá que ser *profeta*.

Según Rimbaud, los primeros románticos habían sido videntes (Víctor Hugo *VIO*, dice) y los segundos románticos fueron "muy videntes". Pero el mérito de todos ellos se limitó a comprender y retener el espíritu de las cosas. Ninguno supo ir más allá, ninguno supo ver lo invisible, ninguno supo entender lo inaudito. Esa es la diferencia que los separará de Baudelaire, el primer vidente, rey de los poetas, *un vrai Dieu*.

La estética de los ritmos instintivos

De este modo, a la noción primitiva de vidente se añade ahora una nueva, la profética, sin la cual aquella resulta imperfecta. El ciclo, pues, se cierra. Rimbaud había tentado el Parnaso y el romanticismo buscando una poesía que fuera instrumento del conocimiento metafísico. Entre uno y otro término estuvo a punto de perderse, pero finalmente consiguió superar la contradicción. A partir de ese momento, Rimbaud tendrá que escribir de otro modo. *Assez! voici la punition — En marche!*, se repite una y otra vez, y en cada una de las estaciones de su breve pero profunda epifanía poética, nos irá narrando su tránsito por un mundo que ahora se presenta tan distinto a sus ojos que ya no puede contentarse con la simple apariencia de la realidad sensible. Ver es comprender y Rimbaud comienza a *ver*: desnuda al mundo y descubre en cada cosa su verdad. Al menos eso es lo que intenta.

Sin embargo, no puede hablarse de un corte brusco entre las dos estéticas anteriores y ésta de la intuición pura, que hará posible la escritura de sus dos libros fundamentales. Hay un período intermedio, de transición, en el cual los elementos originados por la teoría del *voyant* alcanzan su pleno desarrollo.

Poco antes de su primer encuentro con Verlaine en París, Rimbaud escribió *Le bateau ivre*, gran metáfora marina escrita por un poeta que nunca había visto el mar y en la cual se mezclan fabulosas Floridas, la violencia de las aguas y las más secretas experiencias del poeta. Final-

mente, esta combinación de sensaciones incluye el colorido parnasiano de las descripciones, un subjetivismo profundamente romántico y la aparición de muy sorprendentes imágenes:

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

Junto a este largo poema suele citarse el soneto de las vocales, en cuyos versos Rimbaud establece una asociación entre cada vocal y un color determinado. Esto puede ser una extensión de la teoría de Baudelaire sobre las correspondencias mentales o la afloración inconsciente de un alfabeto coloreado que Rimbaud parece haber estudiado cuando era niño. Poco importa. Lo cierto es que la confusión sensorial ha llevado a todo tipo de interpretación, desde la estrictamente mágica hasta la sexual, cuando esta asociación de sensaciones auditivas y visuales es parte de la perturbación del orden, del desarreglo de todos los sentidos del que repetidamente habla Rimbaud como requisito previo a toda posibilidad de *ver*.

En una de las estrofas del *Bateau ivre* Rimbaud dice:

Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

Y casi dos años después escribe en la segunda *Alchimie du verbe*:

J' inventai la couleur des voyelles!— A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Con estas líneas Rimbaud nos coloca en una posición privilegiada para comprender *Le bateau ivre*, el soneto de las vocales y su obra futura. Los ritmos instintivos —es decir, la intuición pura— crean una lengua “del alma para el alma”, que un día u otro será accesible a/y en todos los sentidos. La traducción de la auténtica y oculta significación del poema se la reserva el poeta, en parte, porque la desconoce casi por completo. No hay por qué buscar, pues, interpretaciones más o menos misteriosas. El riguroso y creciente hermetismo de Rimbaud nada tiene que ver con lo fantástico. La complicación de sus imágenes simplemente eleva su obra a cimas de dificultad a veces insuperable, pero esas imágenes solo tienen relación con la poesía misma.

No obstante, ni *Le bateau ivre* ni *Voyelles* nos permiten todavía presentir al poeta de *Illuminations* y *Une saison en enfer*. En estos dos poemas en verso encontramos un gran brillo formal, pero muy poco que nos anticipe el descubrimiento que meses antes Rimbaud anunciaba en su famosa carta a Paul Demeny. En efecto, el símbolo adquiere ya un valor nuevo y la imagen un resplandor desconcertante, pero imagen y símbolo continúan siendo recursos poéticos detrás de cada

cual siempre hay una posible interpretación lógica y cada poema, a pesar de todo, sigue siendo una serie trabada de ideas, sin alcanzar aún niveles de visión profética.

Este último paso tiene lugar en los dos poemas en verso escritos entre *Le bateau ivre* e *Illuminations*. A partir de esos poemas la metáfora pierde sus posibles equivalencias, el mundo aparental desaparece y un universo nuevo, el famoso bosque de símbolos de Baudelaire, ocupa su sitio.

Compárese, por ejemplo, el primer verso de *Ophélie*,

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles.

con el oculto sentido de estos dos versos de *Mémoire*:

L'ébat des anges; — Non... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs et lourds, et frais surtout, d'herbe...

y se comprenderá la distancia recorrida por Rimbaud en tan poco tiempo.

La estructura de estos dos últimos versos, absolutamente intraducibles, no responde ya a la inteligencia consciente del poeta, como en el caso de Baudelaire; sino a una singular espontaneidad interior. *Mémoire*, emparentado con *Le désert de l'amour* por la nostalgia de un pasado que Rimbaud ha abandonado para siempre, *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, *Michel et Christine*, *Larme*, *La rivière de cassis*, *Comédie de la soif* y *Bonne pensée du matin*, son los principales poemas con los que verdaderamente Rimbaud inicia esta nueva estética. En estos versos las imágenes se resisten a seguir el curso de la conciencia y los poemas parecen formarse a pesar del propio poeta.

Por esta época Verlaine escribía sus *Romances sans paroles* y la influencia formal de estos breves poemas-canciones se manifiesta en media docena de obras de Rimbaud, una de las cuales, *L'Eternité*, es el eslabón definitivo entre la estética del vidente y la estética de los ritmos instintivos:

Elle est retrouvée
Quoi? — L'Eternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Con estos versos Rimbaud llega al final de su corto y largo camino. Poco lo separa ya de la expresión definitiva de la realidad, de la quintaesencia de las cosas. No importa en absoluto que cuando comprenda el fracaso de la poesía y, sobre todo, el fracaso del hombre —ha llegado el tiempo de los asesinos, exclamará— se rebele contra su propia rebelión y corra inútilmente en busca de riquezas materiales.

A partir de ahora su ambición profética dispone ya de un esquema formal y su visión podrá proyectarse hacia el futuro por el automático camino de los ritmos instintivos y una nueva palabra poética será capaz de trasladarnos al desesperado universo de las iluminaciones y los viajes infernales.

LUIS ALBERTO SANCHEZ

(NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO BURGUES EN LA
CRITICA LITERARIA PERUANA)

POR MIRKO LAUER

Quien organizó a la literatura peruana como dama de compañía de la versión establecida de la historia nacional la condenó a distanciarse simultáneamente del afecto popular y del interés de las "élites". De un lado los bruscos cambios sociales del país han venido alfabetizando e instruyendo en este último siglo a oleadas de personas que no tienen, ni tendrían por qué tener, mayor identificación con los testimonios literarios de otras clases y otras culturas. De otro, para la oligarquía, el grupo social que más estable se mantuvo bajo la República, la literatura se había ido convirtiendo en algo cada vez más lejano, como que la fueron escribiendo y organizando los diversos y sucesivos grupos humanos de la migración a las ciudades y de la emergencia social.

En el caso de la literatura suele presuponerse, algo abusivamente, que ella es una misma para todos los que la aprenden o la leen, y que en su apreciación no se reflejan los desapegos y las fisuras de un país estructurado en clases sociales y grupos culturales. Sin embargo, hasta ahora el discurso sobre la literatura promovido por las sucesivas clases y capas dominantes ha buscado presentar una imagen homogénea de esta actividad en la historia nacional, más o menos en la línea de una "nación, una literatura", privilegiando aquellos rasgos más afines al carácter de su dominación, y reduciendo los demás aspectos a los términos de su propia ideología.

Basta examinar, por ejemplo, lo que el hispanismo ha sido realmente en la historia peruana y lo que ha significado en cambio para los últimos intelectuales de la oligarquía peruana, para comprender que el efecto hipnótico que tiene una determinada visión de la literatura para la clase social de cuya historia proviene no es un poder comunicable. No dudamos que algo similar le sucederá, tarde o temprano, a la burguesía provinciana que emergió en los años 20-30, frente a los nuevos

migrantes que desde hace dos decenios fugan de los restos de la sociedad tradicional andina para incorporarse a las subculturas urbanas de la costa.

Es así como ese corpus convencional que es "la literatura peruana" como secuencia histórica armónica, constitutiva de una nacionalidad también armónica, ha venido variando en el tiempo de acuerdo a los relevos en el poder de los diversos grupos oligárquicos y burgueses del país. En este sentido la idea de organizar la literatura, es decir de establecer en su interior una jerarquía y una didáctica de acuerdo a diversos valores, y de derivar a partir de ellos un sentido global de la producción literaria en el país, no es un invento de nuestra burguesía. En este campo la vocación antológica se remonta a los albores de la Emancipación, y la documental a la Colonia.

A distintos tiempos diferentes historias. El objetivo de estas notas es establecer una primera aproximación al significado del actual ordenamiento de la literatura peruana, visto a través de la obra y la figura de su principal ordenador: Luis Alberto Sánchez. Obviamente el tema pertenece propiamente a una crítica de todo el discurso sobre la literatura en el Perú de este siglo. Un conjunto de notas sobre un crítico, por importante que sea, tendrá necesariamente un carácter preliminar, aunque es un hecho que por las características de este crítico concreto y por la supervivencia de sus concepciones, él constituye un necesario punto de partida para cualquier ingreso a una revisión crítica de nuestra literatura.

La propia crítica literaria peruana no ha sido todavía tema de reflexión, a pesar de que en otras áreas de la especulación cultural peruana se ha iniciado ya un proceso de balance del significado de los diversos modos de pensamiento vigentes, y de que la creación literaria sí constituye hoy un activo polo de reevaluación crítica del significado del concepto de nacionalidad y de cultura en el país. Ciertamente el fenómeno más notorio en el campo de la crítica literaria peruana en los últimos años ha sido el de la aparición de nuevos métodos de análisis, de nuevas áreas de interés especializado y de nuevos niveles de exigencia científica. Sin embargo, este nuevo fenómeno se circunscribe a espacios cerrados de tipo universitario o terminológico, y hasta la fecha no ha ensayado una crítica racional del ámbito de su propia actividad.

Por éstos y otros motivos las ideas y los valores que consume y produce nuestra crítica literaria siguen proviniendo de los primeros decenios de este siglo, como fruto de los esfuerzos de afirmación de un pensamiento burgués en diversos terrenos del conocimiento. Digamos que la crítica literaria no se ha beneficiado todavía del esfuerzo de los sectores populares peruanos por estructurar su propio sistema de valo-

res y de las ideas, como ha empezado a suceder en los últimos años en diversos terrenos de las ciencias sociales o de la propia creación artística.

Sánchez asumió la tarea de afirmar y desarrollar un pensamiento burgués en lo literario, y su vasta obra crítica se apoya en la ideología populista ambiente del siglo XX peruano y sobre la convicción (compartida con historiadores como Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel o Rubén Vargas Ugarte) de que el nuevo país cultural sería construido sobre el limo de una acumulación enciclopédica de datos fácticos enhebrados por una visión de progreso constante de la nacionalidad concebida como un conjunto armónico. En el Perú esta visión, que contrasta con aquella oligárquica según la cual todo el período republicano constituye, particularmente en lo cultural, el penoso y paulatino alejamiento de una edad dorada, llegó tardíamente, lo cual quizás contribuye a explicar su incuestionada vigencia.

En el curso de semejante tarea de construcción Sánchez se ha convertido en la figura literaria peruana más prolífica. Su participación en la determinación de un pensamiento burgués en el Perú y su activa militancia en las filas del partido que lo representa, le han valido a Sánchez una prominencia política que ha contribuido a dificultar una aproximación objetiva a su obra literaria y a su significado intelectual. Las críticas que se le han hecho han sido en su mayoría desde la derecha, y básicamente adjetivas; y desde la izquierda ha habido una fijación con el Sánchez político burgués, y una recurrencia del tradicional reproche de no ser marxista.

Sin embargo, la crítica literaria posterior a él ha transitado casi exclusivamente por este tipo de voluntarismo enciclopédico (disimulado por la especialización o camuflado por la estilística, la filología o el estructuralismo), limitándose a ampliar el conocimiento fáctico y el cúmulo de opiniones sobre la literatura peruana, pero sin llegar a plantear una base de análisis sustantivamente distinta de aquella tácitamente esbozada por LAS en su obra: la perspectiva política de la clase dominante en literatura, considerada como perspectiva apolítica, situación en que el texto literario es sistemáticamente desvinculado de su real contexto histórico y social, y reducido a una de las diversas categorías: el lenguaje, la anécdota, el contenido, etc.

Desde la perspectiva de la izquierda es frecuente comparar la posición de Sánchez con la de José Carlos Mariátegui, en quien se busca una alternativa marxista a las ideas burguesas en literatura. Sin embargo, aparte del hecho de que Mariátegui dedicó relativamente poca atención al fenómeno literario, es preciso ubicar sus páginas dedicadas al tema en el contexto peruano de los años 20-30, y distinguir varios aspectos en su posición frente a la literatura: uno de polémica coyun-

tural de afirmación nacional y de clase contra el hispanismo, otro de respuesta política a los acontecimientos de ese momento (en la configuración del tácito programa cultural de los años treinta*) y otro de introducción de la literatura en el escenario de los conflictos de clase peruanos.

En los dos primeros aspectos tendríamos que considerarlo como el reenrumbador de la crítica literaria peruana, representada hasta ese momento por la obra de José de la Riva Agüero, y en cierta medida uno de los fundadores de la tradición crítica burguesa de este siglo. En el tercer aspecto Mariátegui puede ser visto como el adelantado de una tradición de crítica literaria alternativa que todavía hoy no ha podido cuajar en el país, principalmente por falta de una perspectiva marxista sobre el conjunto del conocimiento literario organizado. Los pocos esfuerzos que se han dado en este sentido han visto su éxito moderado por la mecánica del dogmatismo o por visiones a la postre tributarias de la burguesía.

Uno de los problemas de quienes han querido seguir a Mariátegui en este tercer aspecto ha estado en la convicción, muy posiblemente errónea, en el poder del artículo, ensayo o libro individual para definir su propio y tácito marco de referencia ideológica: la posibilidad de que se produzca en crítica literaria un salto cualitativo por acumulación simple de obras individuales de carácter innovador o progresista. En la base de lo cual hay una incomprensión básica del carácter estructural de la dominación cultural en el país, de su carácter *social*, inmune a críticas o ataques individuales.

Como ya mencionamos, Sánchez encarna en literatura la época fecunda (aunque ya próxima a cumplir el medio siglo) en que la pequeña burguesía entra a disputar el manejo de las ideas y de los valores en el Perú. Es en esa lucha que llega a concebir a la literatura peruana como un conjunto ordenable (y más tarde ordenado) en base a nexos básicos con una interpretación de lo nacional representada entonces por las ideas de Víctor Raúl Haya de la Torre, pero luego difundida —por ósmosis y necesidad de la clase— al íntegro de la burguesía peruana. Vincular ambos juegos de ideas sobre el país requiere de un estudio más detallado que el presente texto, pero es posible esbozar aquí unas cuantas apreciaciones.

De un lado a la idea establecida de la burguesía respecto del Perú como un país independiente desde 1821, corresponde en la visión de

* El programa tácitamente esbozado por la intelectualidad peruana, provinciana y pequeñoburguesa, de los años 20-30 fue nacionalista burgués, cosmopolitista, y parcialmente indigenista. Sus dos objetivos principales fueron la lucha por una identidad antioligárquica y por la modernización de la sociedad peruana en un sentido antiétnico. En los hechos consistió además de una lucha por la ampliación de la infraestructura pública y privada en el país.

Sánchez (y de sus seguidores) la concepción de un proceso literario desarrollado en base a un supuesto proceso intelectual autónomo, lo cual implica la "soldadura" de una secuencia histórica que es esencialmente trunca (como lo ha vislumbrado Juan Manuel Ugarte Eléspuru en el caso del arte peruano), y cuya discontinuidad no es necesariamente aquella de los "cortes históricos" tradicionales (Incario, Colonia, Emancipación, República).

A lo anterior se debe la consiguiente sustitución de una historia de luchas de clases y de modificaciones de la estructura económica y social peruana por una historia de individuos, y de allí la identificación del movimiento interno de nuestra historia con la mecánica "democrático-dictatorial" del proceso literario en base a determinadas obras "maestras", cuya existencia supuestamente refleja y responde a las diversas estaciones de la historia oficial.

Sin embargo, antes de avanzar en las críticas, es preciso tomar en cuenta que la presencia de José Carlos Mariátegui (cuya trunca obra de crítica literaria Sánchez recoge en sus primeros dos aspectos mencionados más arriba) y la evolución política del propio Sánchez impiden ver con claridad que también la obra de este último constituyó una respuesta de la pequeña burguesía emergente a las concepciones literarias y culturales representadas por la generación del 900. Mariátegui señaló el camino para Sánchez, y éste lo concretó selectivamente, tomando para sí aquellos aspectos que podían aportar a un ordenamiento burgués de la literatura. Pero es con la obra de LAS que se derrumba realmente la noción de que nuestras letras constituyen un apéndice de las españolas, y se fortalece aquella otra según la cual nuestra literatura es un conjunto de monumentos escritos a la historia oficial de las clases dominantes.

Por eso la suya fue antes que nada una tarea de *demonstración* "en los hechos" del carácter peruano de la literatura local. Y ese apenas perceptible temblor de duda respecto a la peruanidad de lo peruano (que puede llevar a un hombre a escribir toneladas) es la marca de agua del más característico pensamiento pequeño-burgués de un país dependiente. Nos referimos sobre todo al joven Sánchez, al que llega, digamos, hasta *Perú: retrato de un país adolescente* (fines de los años 40), aunque sin duda los lectores se han familiarizado ya con el otro, el Sánchez olímpico, que a menudo parece absolver sus dudas en la consulta de su propia y copiosa producción.

Cierto que de un tiempo a esta parte el pensamiento pequeño burgués ha venido aliviándose de tales dudas a través de espasmódicas conclusiones nacionalistas, que no son sino la misma cara de la misma moneda. Pero demostrar, como hace Sánchez, la existencia de una literatura peruana organizable en base a valores burgueses (en un país donde estos valores nunca fueron muy difundidos antes de los años 60),

no es sólo una tarea fáctica de investigación, y menos una empresa inocente. Implica necesariamente la aceptación de todas aquellas coordenadas que conforman la nacionalidad peruana tal como ella existe hoy, sin aceptar su condición básica de existencia desde el siglo XIX: la dependencia.

Es frente a este soslayamiento del carácter dependiente de la noción de nacionalidad promovida por la oligarquía (y ahora por la burguesía) en el Perú, que Sánchez disfruta de la compañía ideológica de casi todos los críticos posteriores a él. Es gracias a este principio no escrito de la crítica literaria en el Perú que Sánchez ha devenido el atacado y acatado patriarca de las letras peruanas, inmune a los cuestionamientos más externos de su producción. ¿Qué importa que los profesores universitarios se sientan metodológicamente avanzados, o los estudiantes eruditamente rigurosos, frente a su obra, cuando todos aceptan las premisas básicas sentadas por ella en el curso de medio siglo de difusión?

Como en todo trabajo enciclopédico de fundación, lo más saltante en la obra de LAS es la forma como va incluyendo y excluyendo nombres, fechas, juicios, obras y comentarios. Menos visibles son los valores que guían esa selección (entre otras cosas porque LAS tiene una moderada fobia a teorizar de manera directa), por lo cual se ha tendido a considerar que su obra puede tener un valor documental, y por tanto relativamente objetivo: válida en cuanto recuerda e incluye. Viciada en cuanto omite u olvida. Es exclusivamente con esta sencilla vara que se le ha querido medir, y los colegas nunca han dejado de percibir este nivel, ni de señalar omisiones y tergiversaciones.

Señalar que LAS no es riguroso es un punto de partida para la crítica tan externo como indicar que es el literato con mayor audiencia en el país. Pero es la figura de Sánchez, compleja combinación de desaliño formal, relativo éxito de venta, peso político entre la burguesía y reputación controvertida en los medios literarios locales, lo que más atrae la atención de quienes pretenden seguir un camino distinto en el ejercicio de la crítica literaria. Es improbable que Sánchez, con su centenar de libros, su rol directivo en el APRA, su público fiel y su intransigente vocación por la frase mordaz y a menudo precisa, vea disiparse en vida esta apreciación mixta y confundida de adherentes y adversarios.

A pesar de algunas opiniones contrarias, es posible afirmar que el juicio estético de Sánchez es válido (y es uno de los elementos de su obra que ha contribuido a mantener su vigencia). Cuando el partidismo no lo obliga a relieves a determinados autores, o las diferencias personales no lo fuerzan a minimizar la importancia de otros, o cuando razones generacionales no le impiden calibrar el significado exacto de una nueva obra, Sánchez es un lector agudo, cuyos deslices

tienden a ser más bien históricos, nacidos del esfuerzo por repartir equitativamente buenos e importantes literatos a lo largo y ancho de la historia oficial.

La prosa de LAS es segura de sí misma hasta lo declamatorio, y uno siente que ella se ha salvado del modernismo por un pelo. Pero a diferencia de la prosa de muchos críticos, en la suya el lector es una presencia constante, favor a cambio del cual Sánchez exige pequeños homenajes: que se le siga en algunas digresiones, que se pase por alto algunas flagrantes repeticiones, etc. Se trata, sin embargo, de una de las prosas críticas más legibles del siglo. No la precisa prosa antigua de Aurelio Miró Quesada o la prosa agracianada de Luis Jaime Cisneros, intelectuales que hablan como escriben, sino la prosa de quien escribe como habla, una prosa populista, relajada por el criollismo, y endurecida por la política y el derecho.

Sin embargo, no son rasgos como su prosa o su juicio estético, o incluso su concepción teórica de la literatura y la historia literaria, las piedras de toque de Sánchez como intelectual frente al país. Sánchez es el primer "intelectual orgánico" de la burguesía peruana y, como ya se ha señalado, el que llega a establecer las relaciones entre literatura e historia desde la perspectiva de esa clase. Este esfuerzo, proveniente de una fase de radicalización y conciencia nacionalista de la pequeña burguesía, es lo que los medios literarios empiezan a rechazar, sin conciencia de ello, en nombre de una mayor autonomización de la crítica literaria respecto de los procesos históricos. LAS requiere de y recurre a la historia oficial de la burguesía; gran parte de la crítica posterior desea simplemente desvincular la crítica literaria de toda historia, y al intelectual mismo de todo compromiso histórico.

De allí que a pesar del hecho de que los medios literarios burgueses no se reconocen abiertamente en él, LAS logra conservar, e incluso acrecentar su vigencia cada vez que la crítica literaria peruana vuelve, en los hechos, a valerse de sus ideas para avanzar un paso más en la construcción de una nueva visión burguesa de la literatura peruana. La principal diferencia entre Sánchez y sus impugnadores/seguidores de la cátedra o el periodismo literario es generacional: LAS pertenece a una generación de intelectuales formados en el compromiso político (en este caso concreto con la burguesía); las generaciones posteriores a Odría se han formado en la ilusión de que la creación y la crítica pueden abstraerse de las tareas políticas de la clase a que se pertenece.

En los inicios de su larga carrera literaria LAS intentó llegar a una transacción entre una visión estética de la literatura y una social, así como entre las necesidades de la investigación erudita y las de la divulgación. El resultado final ha sido un conjunto de libros que por lo general buscan establecer (y a menudo lo hacen) primeras visiones sobre áreas antes no tocadas de la literatura peruana, donde el acopio

de datos se detiene en las fronteras de la erudición propiamente dicha y pasa a integrar una visión amena de la obra y del autor, enmarcada dentro de los estrechos, y casi siempre engañosos, límites del conocimiento histórico y social oficial de la época en que Sánchez escribió.

La obsesiva presencia del conflicto social, de intereses imperialistas extranjeros y de su acción ordenadora del país, que marca a partir de los años 50 a lo mejor del pensamiento peruano, se encuentra perfectamente ausente de la obra de LAS. Como si hubiéramos logrado conservar (e incluso acrecentar) una fisonomía intelectual y espiritual propia en medio de una historia de sometimiento y dependencia internos y externos. Lo cual no deja de recordar aquellas peregrinas tesis según las cuales es posible aceptar la inevitable dominación económica sin someterse a la dominación política.

A pesar de lo anterior, hay en la obra de LAS un esfuerzo por vincular literatura, historia y sociedad, nacido de las necesidades de una clase determinada a redefinir el país en lo que ella consideraba entonces términos nacionales. Es razonable pensar que la vigencia de su obra se vería afectada por la crisis del pensamiento burgués clásico peruano en muchas áreas de la interpretación científica de la realidad nacional. El que no haya sido así no se debe tanto a motivos de coherencia lógica interna de la obra (y anotemos aquí incluso que una obra de mucho mayor coherencia interna como la de Basadre empieza a ceder el terreno a nuevas interpretaciones de la historia peruana), como a una confusión respecto de la propia literatura, que es considerada como terreno marginal, cuando no neutro, en la conformación de la imagen nacional de una clase.

Esto a su vez parte de la convicción generalizada de que la relación entre literatura y sociedad, literatura y política, eventualmente literatura y economía, es —en el mejor de los casos— un asunto exclusivo de estos últimos años, especialidad de uno u otro autor particularmente contencioso. Todo lo que precede, digamos, a Manuel González Prada, constituye un panteón de epitafios directamente calcados de la historia escolar de Gustavo Pons Muzzo. En este sentido no existe certeza de que un ordenamiento de la literatura realizado en la actualidad tendría una perspectiva social mucho más avanzada que la de Sánchez. El énfasis de la crítica peruana contemporánea en la despolitización de la literatura parece ser un claro indicio en tal sentido.

Pero si bien ya nadie, ni en la izquierda ni en la derecha, quiere ser Luis Alberto Sánchez, las dificultades para llegar a ser otra cosa han sido hasta el momento insuperables. No será el establecimiento literario el que sustituya la visión de LAS, sobre todo porque es más cómodo utilizar su obra como punto de partida, realizar una negación formal e íntima de los libros consultados y consolarse pensando que

una metodología de análisis más moderna es suficiente para rechazar esa paternidad.

La resistencia de la mayoría de los literatos peruanos a Sánchez es en sí misma digna de estudio. En más de un sentido, LAS es el perfecto enemigo de los medios literarios: su obra es lo suficientemente vasta como para estorbar el camino de los más ambiciosos, y con huecos suficientes como para que los más mañosos sientan la tentación de ir y venir a través de ellos; su posición política ha sido pequeño burguesa militante durante más de medio siglo (y conservadora dentro de ese registro), y existe la sospecha envidiosa de que eso le ha servido para adelantar camino en las letras; por motivos de edad ha podido llegar primero a muchos de los abrevaderos más codiciados de la literatura peruana, almorzándose las piezas más jugosas (se prefiere desenmascarar su desperdicio a recoger sus obras); y por último, y esto parece ser lo más grave, se ha resistido con éxito a ser pasado por los aros rituales de lo que una frase solemne de los años sesenta llamaba "la situación del escritor en la sociedad peruana".

Cabe decir por último que si bien está claro que Luis Alberto Sánchez, lo más parecido que ha dado el Perú a un "intelectual orgánico" de la burguesía, no tiene cabida en el campo popular, y que su difundida visión de la literatura es uno de los escollos profundos que tendría que salvar una crítica marxista de la literatura peruana, tampoco puede soslayarse el hecho de que la crítica a Sánchez, tal como ella se ha dado hasta el momento, pertenece en parte, al campo de las iniciales resistencias oligárquicas al pensamiento aprista de la primera época, y en parte a las resistencias de las concepciones burguesas desarrolladas en el Perú a partir de los años sesenta frente a un pasado de verdadero nacionalismo burgués.

Es necesario llegar, entonces, a una crítica a Sánchez desde la perspectiva ideológica y metodológica de la lucha por el socialismo en el Perú. Como lo demostró la burguesía peruana en los años 20-30, una clase que lucha por el poder no puede eximirse de las tareas de redefinición crítica de la nacionalidad en todos sus campos, incluido el de la cultura en su conjunto. El estudio desapasionado de la obra de Luis Alberto Sánchez constituye, en este sentido, una de las puertas de ingreso fundamentales a una crítica del pensamiento burgués en el Perú del siglo xx.

GERARDO MARIO GOLOBOFF:

HACIA EL DECIMO MES EN LA DIASPORA

Por SAÚL SOSNOWSKI

Al publicar en 1966 su primer libro de poemas, Gerardo Mario Goloboff (Carlos Casares, Argentina, 1939) adelantaba desde su título lo que se transformaría diez años más tarde en uno de los ejes de *Caballos por el fondo de los ojos*.¹

Entre la diáspora y octubre,² sugiere una lectura y un orden polivalente. "Diáspora" y "octubre" constituyen signos históricos que no se inscriben en un mismo plano axial. "Diáspora" codifica la situación del judío alejado del concepto de nación arraigado en un cuerpo geográfico claramente delimitado; nombra innumerables muestras de opresión; marca la sujeción y el sometimiento a voluntades ajenas, acata leyes impuestas; adapta y aprovecha sistemas de vida cambiables y elaborados bajo la noción de precariedad de cualquier supervivencia. Constituye, en última instancia, la situación concreta del que se reconoce fuera de un territorio que siente suyo. "Octubre" es el nombre que connota aperturas a futuros en los que se disipa la opresión, en el que se conjugan leyes cifradas en la liberación del hombre en un orden socialista. "Entre" ambos, dice el título. No se potencia claramente desde él el viaje de uno a otro, la resolución del enajenamiento de la diáspora mediante el advenimiento de octubre. El hablante está "entre", imbricado entre esas dos posturas: la actual de su pertenencia a la diáspora, la idealizada y potencial llegada de octubre. Dos intereses, dos devenires históricos se disputan el habla, el cuerpo, el espacio de los textos que los nombran.

Desde la carátula el título ya cifra el motivo del viaje, de la transición. Es un mundo en movimiento que elabora en la diáspora argentina el deseo de su propio octubre: viaje con una meta clara desde un pasado compuesto de fragmentos esquemáticos, de recuerdos fragmentados y de promesas violadas, a un canto que se siente de renacimiento: fin de un pasado pero desde su asimilación y comprensión histórica; comienzo de una apertura que devuelve a los peregrinos de la

diáspora su sentido de ser. El nombre diluido, vaporoso, se integra a su nueva nación: Argentina es donde recaban sus errantes; el campo es donde reviven cuadros bíblicos y olvidan para no olvidar cenizas europeas. Y parecería que "diáspora" deja de incluir a la Argentina, territorio que es propio, que se quiere tierra de confluencias y de abatidos: "Asciendo hasta los árboles / aspiro el humo vasto / de los indios caídos, de los curtidos viejos, / del criollo sin tierra, del inmigrante hundido, / del colono expulsado, de mi abuelo judío" (p. 27). El país le permite erguirse para defender a "cada maltratado": a cada "judío" que lo es por ser sin tierra, por hundido y por expulsado: visión del que se aferra a promesas violadas al ser pronunciadas para no recaer en las lamentaciones que destruyen toda salida de guetos heredados. Pero el encuentro de un puerto no promueve el abandono de otras exigencias. Desde la diáspora se desea octubre para que toda diáspora de aquel que padece las marcas del desterrado y del violado se disipe en una reordenación de su propia historia.

Conjunciones, deseos de síntesis e integración, elaboran la plataforma que conjuga la esperanza en la redención. Enraizado en el campo, el hablante logra afianzarse en el ruido de las calles y mirar a los otros. El yo se amplía por las tradiciones que conlleva, por las miradas y los gestos análogos de aquellos que quieren "mirar el horizonte / sin árboles, ni cercos, ni alambres, ni antifaces" (p. 37). El hablante centra sus proyectos en una mancomunidad idealizada que también le permite aunar imágenes bíblicas arraigadas en los desposeídos de un pueblo con la necesidad de una clase definida de hacer y poseer la historia con su propio código ("No habrá más extranjeros ni barcos errabundos / nadie será inmigrante ni caerá prisionero / comeremos la fruta del árbol que plantamos / lavaremos las manos en el caudal del viento. [...]). Porvenir de una clase que arrojará cadenas / nada más que cadenas para abrazar la historia" (p. 38). Y su código comienza con octubre, "la primera palabra" (p. 49): acceso a todo medio de producción, posesión y control de su propia historia. Octubre es el fin de su invierno, de naufragios y temores, de luchas que lo desperdigaron por tierras y mares que lo desconocían. Octubre lo limpia, lo purifica de los olores de tanta diáspora: signa la muerte de una etapa y el nacimiento a nuevas aperturas y a riesgos que sufrirá para que nazca octubre.

Los polos del viaje —"diáspora" y "octubre"— son vistos en términos de problema y solución, de opresión y redención, de sometimiento a una historia enajenante y de alteración radical de su curso, de aberración histórica y restitución de derechos y de una noción egalaritaria de justicia.

Cabe notar que los referentes específicos al problema judío son muy reducidos si bien éstos son convocados por la presencia del término "diáspora". Este es utilizado como descripción del exilio de todo hombre de su tierra, como ausencia del territorio propio que enmarca

las fronteras geográficas del cuerpo. La diáspora se da en diversos grados de peligro e intensidad para todos los hombres hasta que surja el conjuro —aquí más que la acción política en sí— que restituirá a los habitantes su espacio. Octubre, pues, se resuelve como la meta que acabaría con toda diáspora. El hablante ya no oscila: se encuentra resueltamente afincado en un encuadre que lo acerca indefectiblemente a la meta ansiada.

El viaje, el estado de tránsito, es —como ya lo he anticipado— un motivo central de *Caballos por el fondo de los ojos*. El epígrafe de Rafael Guillén —del que proviene el título— subraya ese estado de transición, de contemplación de un mundo pasado que desfila por última vez ante “nuestros ojos”. El pasado que se distancia se une a “La Patria es un dolor que nuestros ojos no aprenden a llorar” (el epígrafe correspondiente a Leopoldo Marechal).

Visión de un pasado que sólo es retenido por una última mirada; imposición de un dolor que esos mismos ojos son incapaces de llorar: presencia y exigencia de otros modos para captar la historia y para modificar el dolor: ya no basta la mirada apacible, nostálgica, impávida, atónita. El campo del recuerdo y de la acción se abre detrás de la retina donde el recuerdo exige actos concretos para alterar el presente y no solo introspecciones que resguardan el pasado.

Entre la promesa y la muerte: en ese espacio se inscribe Herman. Sus ojos se centran en sábanas que no apuntan a los conocidos goces momentáneos del pasado, se fijan en manchas que acusan otros recorridos. El cuerpo de su hijo, Roberto, denuncia desde su muerte a manos de la represión, la clausura de una genealogía. Toda continuidad histórica, personal, toda proyección familiar se reduce a puntos sangrientos que conjugan otro lenguaje al que Herman deberá acceder.

Entre el sueño del bisabuelo Num y la muerte de Roberto se cifra una historia que se clausura en sus derrotas y que desde ellas redacta una salida para otros. Entre la salida del pueblo europeo de Kitay y la entrada a la morgue bonaerense se hallan los pasos de los inmigrantes que buscaron “la América”. Desde el campo a la ciudad, desde los ecos políticos de fines del siglo pasado a la represión actual, desde las semillas iniciales a la cosecha destruida, los términos “cerrar”, “clausurar”, cumplen una función específica como referentes de la “biografía” de Herman. Su escritura, sin embargo, surge desde esas clausuras en un plano “vital”.

Sábana/página; sangre/tinta: estos son los instrumentos que generan el espacio narrativo en el que se inscriben las múltiples fragmentaciones de Herman. Sólo cuando su propia sangre se vierte sobre su país, se transforma para él en tinta que hila personajes y acciones, que desgaja motivaciones y se abre paulatinamente al posible reemplazo de

un sistema caduco. Todo arranque, todo comienzo, emana del cuerpo que se desangra. El fin es su fuente originaria y es el impulso de la búsqueda de los orígenes primarios: la develación del causante de sus fracasos: la explicación que tranquilizaría al que necesita de una base fundada en la razón (sicoanalítica) para no actuar, para recabar en la justificación de toda acción nula. De la muerte, de la corrupción, del fracaso, de los excrementos que ocultan toda salida de lo enajenante, se busca una visión conjuradora —nuevamente una vía “poética”— que apunte a un hilo conductor. Este sistema se presenta circunscripto a eternos retornos a la morgue (cf. pp. 13, 43, 65, 86, 115) para centrarse en la ciudad, en la familia, en el centro de todo interés egoísta: el yo de Herman. La búsqueda del hijo de soluciones inmediatas a la situación de los “descamisados” que habían apoyado a Perón vuelve a circunscribirse con su muerte al auto-examen del padre, a una escritura-lectura del pasado que cíclicamente recorre la historia de la familia. Las referencias constantes al “yo” y a su sentimiento de propiedad se multiplican a través del texto. Herman busca sus orígenes y se agota en esa búsqueda. Sus análisis y narraciones —también la más totalizadora que surge debido a la muerte de Roberto— lo subrayan como producto del agotamiento y de la crisis de su clase. La presencia muda de su hijo —por sus actividades guerrilleras transformado en fiscal de la conducta del padre— acaba en un doble fracaso: su propia muerte y la continua cerrazón del padre. La escritura que él motiva señala, sin embargo, para los que están fuera de Herman, el sentido de su muerte, las razones *objetivas* de la inacción social de su padre.

Herman es descendiente de “semillas y huellas”, de aquellos que abandonaron el continente que aún no había colmado su medida de persecuciones. Ellos ansiaban alegría y paz (su Sión) sobre una tierra que les fuera pródiga. Su abuelo Isaac salió con otros sin comprender quizá el sentido de lo que su padre Num había sentenciado: la tierra la tendrá “el que haga de su sangre un camino y la entre por él” (p. 257). Cuatro generaciones más tarde la sangre de Roberto potenciaría ese acceso; Herman lo reconocería y abriría su legado textual a las múltiples interpretaciones de otras tantas lecturas.

La salida de Kitay tiene correlatos mítico-religiosos. El éxodo se da bajo la protección del *kohen* (sacerdote) Num, quien luego de haber consultado *El Libro* bendice la empresa. Su función espiritual trasciende los límites de la aldea. Su recuerdo permea a las primeras generaciones de colonos transformándose paulatinamente en un motivo folklórico que alcanza a la niñez de Herman.

El texto no elabora las razones específicas que motivaron este viaje al Nuevo Mundo. Más que causas computables por factores socio-económicos, la reconstrucción de la partida rememora la postura visionaria de Num y el entusiasmo de los viajeros ante nuevas alternativas.

Del pueblo europeo al campo argentino: la transición se afirma mediante la asimilación del nuevo idioma, del enunciado de contextos paliativos de la tierra que deben reconocer como propia. Dejar Kitay es dejar un territorio que les ha sido ajeno, que se ha enajenado a través de miedos recurrentes. Viajar hacia la Argentina es saborear promesas que creen fecundas, apuntar a arraigos que creen insolubles.³

El arribo a la Argentina le exige a este núcleo de inmigrantes una serie de abandonos y renunciaciones. Su idioma ha caducado, su léxico y sus relaciones deben ser re-elaborados con el idioma local. Sólo así, insiste el narrador, lograrán "hacer un hogar con el idioma para que esta tierra no se niegue" (p. 26).⁴ Las palabras y las cosas mantienen una relación que exige nuevos aprendizajes para lograr su conjugación. El sonido del *idisch* distancia, sus palabras remiten a un mundo que es ajeno a nuevos lodos y pastizales; hasta "Got" debe cambiar su nombre a "Dios". La presencia y el asidero físico no bastan para poseer; la posesión se da desde la nomenclatura que los iguala a los otros habitantes de esa tierra: arribar es comenzar a negar la presencia de Babel, es alejarse de la herencia que separa.⁵ El arraigo, la posesión de los surcos, es ante todo, la enunciación de un idioma que une a lo nuevo, que desplaza lo que le es ajeno: la herencia y el pasado.

Este alegato, regido por un epígrafe de Huidobro ("El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme" (p. 26)), claramente propugna un argumento asimilacionista. La postura del narrador apunta a versiones que transforman toda realidad en hija del deseo, que proponen el afianzamiento en un espacio concreto mediante una elaboración de orden "lingüístico-literario". Tras el reconocimiento y la posesión de lo concreto mediante el nombre, se vislumbra, por un lado, una actitud mítica frente a la posesión del objeto deseado; por otro —el que más nos interesa ahora— una reducción del enfrentamiento del inmigrante al medio desconocido que no debe omitir el rechazo de los ya establecidos.⁶ El deseo de imbricarse en un mundo que el extraño necesita sentir que lo desea, aplanar las vallas, reduce los enconos y las resistencias y da lugar a un folklorismo elegíaco que evoca las mejores páginas de *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff.⁷ Los sufrimientos son rápidas líneas de un anecdotario fugaz; los logros integracionistas, reducciones a, por ejemplo, un modo educativo que enseña a todos por igual el alfabeto y el alef-bet; el comienzo de los fracasos del experimento agrícola es lo que sellará la salida de los colonos hacia los pueblos cercanos.⁸ El acercamiento al escenario urbano desplaza lentamente lo que debió ser un retorno a la tierra: la alteración de un *modus vivendi* que se creía inevitable, el retorno a la agricultura, el alejamiento de toda oscuridad de trastienda. Isaac —maestro de principiantes; abuelo de Herman— se siente engañado por las vanas promesas que les hicieron. Ryfke, madre ya de un argentino, se siente defraudada por la rendición de su marido.

El campo, la colonia que ya tiene sus muertos que cuidar comenzará a dispersarse. Garfinkel, el que ha peleado por arados, por conseguir un buey para cada colono, muere. A Isaac le lega su diccionario (p. 32). *El Libro* ha cambiado. La visión cede al instrumento práctico que relaciona parcamente a los hombres y a estos con la tierra. Pero ese diccionario también contiene maravillas potenciales y es hacia su ilación que Isaac —ya desorientado sin su guía Garkinkel— dirigirá sus huellas.

La inmensidad del país tentará a algunos con otras aperturas: orificios de escape por el que renunciarán al enfrentamiento exigido por la tierra que denuestan. Es la fase en la que el pequeño-burgués se acerca al núcleo pueblerino para afianzar los intereses basados en condiciones previas que no fueron abandonados al ser traducidos al nuevo idioma. La aventura agrícola acaba en el abandono, en la huida hacia el no-compromiso para algunos, en el refugio en oficios urbanos tradicionales para otros.⁹

Isaac será el aventurero, el narrador de maravillas, único equipaje con el que vuelve a su familia abandonada, único refugio de la imaginación para su nieto Herman. Es importante señalar que la función de Isaac contribuye a desmitificar las versiones folklóricas —con rebozos antisemitas— sobre los puestos ocupados por los judíos en la Argentina.¹⁰ Este personaje de estirpe no ajena a los personajes que habitan la Kasrilevke de Sholem Aleijem, elabora direcciones multidimensionales: para el lector ajeno al ambiente, la de un personaje judío, inmigrante, que no obedece a los estereotipos populares asignados a tal ser; para su condición textual, la del poseedor de mitos y tradiciones americanas (la del Inca Pedro Bohórquez, pp. 38-42), conocedor de lo “real maravilloso” y lo que es de mayor envergadura, el que sintetiza tradiciones judaicas y argentinas en un orden axial de opresión y defensa-liberación-derrota final. Asmoneos y quilmes luchan por su liberación y son derrotados. Para él, un mismo paradigma gobierna la historia. Lo que Isaac no puede ofrecer son explicaciones de ese paradigma, su sentido, su misma existencia (pp. 36-36). Cuando Herman, ya estudiante de primer año de secundaria, visita a su abuelo, sigue oyendo las historias que desean entroncar lo nativo argentino con lo judío, a los calchaquies con los macabeos, al falso inca con el falso mesías, un hebreo deficiente con aparentes similitudes quechuas. Pero junto a este deseo, Isaac también devela el sueño de su padre Num en el que Dios le aseguró larga vida a cuatro generaciones: “NADIE LOS VA A ATACAR NUNCA, NADIE LOS VA A MATAR, ESTAN PROTEGIDOS, le dijo Dios y se fue. SOMOS SUS PROTEGIDOS, gracias a papá que estudiaba tanto. Y VOS SOS EL ULTIMO PORQUE SOS EL BIZNIETO. ¿Te gusta? SOS INMORTAL, SOS SABIO” (p. 193). (El sentido de este sueño frente a Roberto será elaborado más adelante). Veremos luego que en un plano analítico, Herman no avanzará más allá del conocimiento de factores enajenantes; que, optando por inscribirse

en la manipulación del dinero, liquidará toda posibilidad de concretar un acto que sea ajeno a la reproducción de su fetiche.

El arraigo de Isaac en el folklorismo de las historias locales, adquiere un signo positivo en la participación de su hijo Simón en la política del país. El pueblo de provincia será su escenario, un intervalo de quietud burguesa; la capital, el catalizador; el socialismo, la vía a la que suscribirá su vida política. La transición no es, sin embargo, repentina. Las huellas —de eso se trata en la recuperación histórica de esta familia— no son delineadas según su orden causal. Son, además, esquemáticas. Su esquematismo y su aparente orden “errático”, según lo veremos luego, se deben a las fallas formativas del propio Herman. Abandonados por Isaac, Rifke y Simón permanecen en la colonia. La dureza de ese modo de vida los obliga a mudarse al pueblo. Es la época de “pollera” de Rifke. Simón, “más pacífico” que su padre, “respetuoso”, “trabajador” (p. 121) contribuye al mantenimiento de la familia trabajando como obrero. El retorno de Isaac cuando su hijo ya tiene 15 años modifica, nuevamente, su estado: Simón pasa a ayudarlo en la compra-venta de muebles usados. La aventura del padre, los ensueños, las búsquedas de maravillas recaban en el silencio y en la entrada decidida al mundo del mercachifle: ni la labranza ni la participación del obrero; la mercancía y su manipulación a través del intermediario comienzan a fijar la herencia directa del que será el nieto burgués. El boliche, sin embargo, también es centro de agitación para Simón. Es la época de Yrigoyen, de las huelgas contra Vasena, de la detención de Pedro Wald.¹¹ Los viajes de negocios —asentamiento de los primeros éxitos de la capa media— también constituyen los primeros accesos a actos socialistas. Los discursos de Justo, de Tomaso y Dickman,¹² lo impulsan a fundar el Ateneo de su pueblo. Las miradas se polarizan. Simón, aún sin una clara conciencia política se muda a Buenos Aires, entra en una hilandería —ramo textil al que entrará el proletariado judío— y a las actividades del Bund.¹³ Una huelga que él apoya lleva a su despido y también al de una costurera que será su primera mujer, Clara, la que morirá al nacer Herman. La salida inicial acaba con el regreso al pueblo.

El texto no elabora mayormente el sentido de estos episodios. Planteados como elementos de una secuencia narrativa de mayor grado, su debilidad figura como indicio de su sentido. La participación de Simón se debe a vagos sentimientos que le permiten vislumbrar la injusticia de la situación imperante en esos momentos. No analiza las aparentes contradicciones que surgen de la retórica del radicalismo y la represión del proletariado,¹⁴ aunque es esto último, más las acusaciones que surgen de los diarios sobre la conspiración judeo-bolchevique, lo que lo remitirá a los actos socialistas y a su mudanza.¹⁵ Es la etapa de un socialismo incipiente para Simón. Paulatinamente —y sin que el texto denuncie actos de mayor importancia— el éxito comercial lo lle-

vará de ser dueño de una mueblería, a ser diputado socialista por su provincia.

Una casa sólida, un ambiente burgués en el que confluyen los testimonios de cierta cultura —“reproducciones de buen gusto, autores ingleses” (p. 45)— son silenciosos recuerdos de sus orígenes —el samovar de 1856, el calendario hebreo, única presencia de ritos abandonados— dan lugar a un sentimiento de seguridad y fe en el orden vigente. Las labores familiares están claramente divididas. Isaac —apenas tolerado pero respetado por su hijo y su segunda nuera, Aída— invade la casa con sus maravillas, rescata fragmentos de la imaginación en un medio adusto marcado por el “desgobierno de Ortiz”, el problema de las carnes, la incompetencia de la Sociedad de Naciones, la ocupación de Danzig” (p. 46), preocupaciones que aquejan a Simón, lector de *La Vanguardia*, pero que no le impiden la cotidiana doble lustrada de zapatos. El mundo se resquebraja; Simón lo sabe, pero sabe mantener su ecuanimidad. Su presente está afianzado, su eternidad también: Herman lo seguirá en la mueblería, así lo espera.

Herman es centro de diversos futuros, cada uno de ellos proyección de ansias propias. Simón tratará de moldearlo con rigidez, con una disciplina férrea (pp. 22-23, 47) que le permita sobrevivir según el canon del padre. Entre las moderadas propuestas de *La vanguardia* y la seguridad del sistema estatuido, se opta por éste último con teorizaciones tácitas, ausentes de todo discurrir crítico. La misma rigidez que lo une a cánones disciplinarios que tienden a perpetuar su orden burgués, lo llevan a esquematismos partidarios basados en una retórica socialista periodística en cuanto al peronismo. La misma escasez de estos apuntes subraya la incapacidad de alterar la conformación ideológica de Simón, coherente, claro está, con la posición del Partido Socialista frente a Perón.¹⁶ Abandonar las filas es ser traidor; tener a un partido interpretado como fascista en el poder, es recurrir a juicios tajantes que impiden la elaboración de su presencia y, por otro lado, buscar algunas defensas arraigadas en la mentalidad del gueto.¹⁷ Borlenghi trata de persuadir a Simón para que se sume a los que, como él, quieren ejercer un verdadero socialismo (pp. 125, 127) y que juzgan a Perón por sus actos y no por su retórica. El intercambio se centra en un acto patriótico —17 de agosto, día de la muerte del Gral. San Martín— en un palco sometido a las miradas entre burlonas y aburridas de los estudiantes; miradas —críticas algunas— sobre “los turros”: Gobernador Mercante, Secretario de la CGT, cura Andreoli, Rector González y seguramente el diputado provincial ruso de mierda (Simón)” (p. 127). Esa autoridad es denegada por Herman, que rechaza los comentarios halagüeños de Marta —con quien luego se casará— sobre su padre y reniega de él. Herman conoce la verdadera imagen de Simón —no es “uno de los pocos tipos como la gente ahí” (p. 128). Borlenghi no es el único traidor.

El rechazo, la negación de valores, la ausencia de un instrumental crítico, serán una constante de Herman. Oscilando entre las buenas intenciones y, luego, la necesidad de afirmarse mediante el éxito financiero, eliminará cualquier resabio analítico frente a su propia situación y frente al panorama más amplio que él sustenta con su trabajo. El rechazo del padre no está dado por criterios políticos sino —se sugiere ya que no se elabora explícitamente— por una falsía en la proyección de las imágenes: el énfasis se da en la ausencia de una correlación coherente entre diversos conocimientos como causante de la ruptura. Esta no es fundamental por detener la continuidad proyectada por su padre sino porque anula —junto a otras causantes— todas las proyecciones de su niñez (“ser médico”, para Herman; “ser feliz”, para Aída). Recién frente a Giacobbe el analista, Herman logrará elaborar la que él considera causa fundamental de un fracaso y una desubicación primordial. En esta ocasión, sin embargo, tampoco elaborará este aspecto que para él debe ser supeditado a una traición mayor de índole estrictamente individual: el segundo matrimonio de su padre.

Los hechos históricos que rechaza por su conexión con Simón, serán desplazados hacia el abuelo. La muerte de Evita (1952) es testimoniada mediante la visión de Isaac. Al visitar el pueblo ve a los que lo recuerdan de niño mientras acompaña a su abuelo, sensible ante la muerte de la que fue para muchos como la bíblica Débora, quizá lejamente respetuoso por lo que esto significó para los que creyeron en ella.

La salida del pueblo, la entrada definitiva a Buenos Aires modifica las relaciones humanas, los cánones de conducta; en última instancia, acentúa la desintegración de todo orden heredado. Si para el padre Buenos Aires fue el contacto con ideales de reforma de los estatutos para favorecer a los trabajadores, fe en una retórica y propuestas que soñaban justas; para el hijo es la entrada a un ámbito que no comprende, pero que luego utilizará y que, finalmente, lo destruirá.¹⁸

El socialismo de Simón contribuyó a que la tradición judía careciera de fuerza en la etapa formativa de Herman. Sus asomos a la tradición judaica provenían de un abuelo que la diluía en aventuras y paseos folklóricos. Sin embargo, su acceso a la familia de los Invernizzi no se simplificó por su ignorancia. A medida que avanzan su estadía y sus éxitos, aflorarán nuevos obstáculos que subrayarán su origen.

Los Invernizzi, descendientes de un anarquista que les brindó los nombres de Floreal, Paralelo, Recto, Amor, Libertario, Marta Lovaina, aparecen como una familia de sainete porteño. Aunque su pequeño negocio de bicicletas estaba en vías de expansión, en el primer período peronista “no sabían cómo congeniar ciertos principios. El Poder era cada vez más fuerte, el Estado parecía una bestia de acero, la Religión crecía y copaba escuelas y casas” (p. 53), factores todos ellos que eran relegados frente a las ventas y al éxito material.¹⁹ Sus

energías estaban centradas en el trabajo, los grandes almuerzos, las crecientes inversiones.

Como en el caso de la familia Herman, el impulso que pudo ser formativo —allí el calendario hebreo y, con mayor énfasis, la plataforma y la actividad socialista; aquí la herencia que se evidenciaba en los nombres— es desplazado a favor del asentamiento y la ampliación del proyecto burgués. El capital que aumentaba y se diversificaba en sus inversiones, la ampliación de la casa, los grandes almuerzos, colmaban su presente. Es importante notar que los rasgos de descomposición que se encuentran en casos análogos no afloran aquí; aun sus discusiones infantiles acababan siempre en muestras de que “se querían como locos” (p. 54), la reconciliación también en un nivel infantil. Más aún, Amor resalta del grupo con una imaginación que entretendrá a los niños, que organizará a los mayores con versiones esotéricas que le asignaban el papel de visionario, esclarecedor de conflictos, fabricante de maravillas.²⁰

Entre ellos crecía Marta que, emparada ya de sus desórdenes infantiles, pasaba por una adolescencia literaria que la prepararía para los (aparentes) firmes argumentos teóricos de Herman. Proyectaba, además, “un dibujo total. La epopeya humana, desde Adán” (p. 60). La ambición pictórica ya cedería a recortes más modestos. Otro de los hermanos, desencaminado por familiares y rígidos sistemas educacionales, se refugió en la lectura de todo material impreso. Del desorden accedió a textos políticos y a cuanto tratara sobre medios de conquista del poder. La lectura, sin embargo, no siguió un marco esclarecedor. El caos, las heterodoxias, su imaginación cercana a la de Amor, lo transformaron en repentino manipulador justiciero de la historia. Los villanos (véase una nómina que incluye al Zar, Kerensky, Churchill, Trotsky, el que le causaba un malestar al matarlo, en pp. 187-188) caían bajo el deseo de su imaginación. Cuando la imaginación cedió a la historia, cuando pensaba “perfeccionar el fusilamiento del mono Farrell” (p. 188), los ruidos que desde la calle vivaban un nombre que desconoce —Perón— impulsan a los Invernizzi a asegurar las puertas. Las turbas no entrarían en el recinto familiar. Las re-ordenaciones de la historia debían cobijarse en la imaginación de los adolescentes que ignoran el trabajo y los sacrificios que potencian sus juegos. Recto oyó ruidos, adivinó otras frases, “y se durmió finalmente mucho más contento pensando que como era Octubre a lo mejor se trataba de la sublevación de Petrogrado” (p. 189). Obviamente, se desentienden del “octubre argentino” hasta que consiguen asimilarlo y traducirlo a su uso.

Perón queda fuera en ambas familias. Los intereses de la burguesía —desde retóricas opuestas y aun desde la ausencia de toda retórica— se atrincheran tras puertas cerradas: los caminos, los hábitos, las teorizaciones cursadas hasta el 45 imposibilitan toda apertura y todo aná-

lisis del presente inmediato.²¹ Los claros instintos de preservación de la clase y del orden que potencia la supervivencia de otras formaciones mueven al rechazo de la doctrina que se forja en el poder, a su aislamiento y al combate contra las vindicaciones exigidas por los que la sustentan. Estos miembros de la burguesía, al igual que luego Herman, ya casado con Marta y con un hijo, permanecen al margen del desarrollo histórico. Su limitada conciencia histórica y política se da en el texto en una reunión de familia ("Fiestas", pp. 71-72), en un nivel de noticias escuetas de periódicos, en canciones de otras guerras, en generalizaciones sobre la situación cubana, la participación soviética, Franco,²² amparados siempre por la cobertura de canciones y más vino. Esta reunión, brevemente delineada, que tapa con cariño toda presencia ajena a este momento íntimo, tiene su contrapunto, años más tarde, en otra fiesta: la reunión elegante en la casa de los Madariaga, "familia tope" (p. 81): cóctel funcional, pasos cuidadosamente medidos para avanzar sobre el tablero que marca los accesos a puestos aventajados, centro de cacería de renovados *affaires*, núcleo de conversación inane que prohíbe todo acercamiento a temas políticos peligrosos, es decir, los opuestos por las reuniones de gerencia. Ambas fiestas, a más de diez años de distancia (a juzgar por la edad de Roberto, pp. 71, 79), subrayan la unicidad de lo que aparentan ser dos niveles diferentes de sociabilidad. Si el primero puede rescatarse por la cercanía familiar, el segundo desnuda integralmente la decadencia y la descomposición del sistema en el que se ha inscrito Herman. Su cautela, cierta habilidad en el manejo de los negocios, lo han elevado en la estructura financiera y social de una compañía de seguros. Ello derivó en el lujo material y el descalabro de la vida familiar. La persecución de los negociados y las pólizas va aparejada con la mirada del que busca perennemente un nuevo salto hacia otros placeres (convencionales, claro está).

El escenario de la decadencia y de la corrupción es más amplio: abarca todo movimiento capitalino, todo dato y movilización del país. La enumeración de factores que conforman una visión dantesca del país de los años 60 (pp. 85-6) refuerzan la imagen de caducidad acarreada por falsos reformismos, por la denegación de justas vindicaciones, por las múltiples traiciones de gobiernos nacionales y acérrimas dictaduras.²³ La enumeración en sí autogenera imágenes adicionales que recaban en la destrucción promovida por la podredumbre del sistema que rige al país. La ilación de factores en quiebra a la vez que impide cualquier salida pacífica —argumento retomado por los actos de Roberto— centra para Herman la búsqueda de las huellas en un mundo personal, privado, carente de todo acceso a lo que trasunta fuera de su piel. Toda relación con el exterior se da en la explotación de su puesto en la compañía, en sus propios intereses, manipulados —sin que él tenga clara conciencia de sus ramificaciones— desde los círculos más altos. Los negociados potencian mayores corrupciones y la manipulación del dinero,

su mayor acumulación, los crecientes abusos de aquello que da lugar a la explotación de sus propios ficheros. Compañías con nexos multinacionales centran las opciones de Herman y su propio instinto de supervivencia apunta a una lealtad primordial a sí mismo.²⁴ Herman busca y necesita sus propios seguros (seguridad) —Herman vende seguros. El, que carece del asidero primario para afirmarse siquiera a su propia voluntad, asegura a otros contra todo riesgo. Desubicación y corrupción personal —aceptada esta última como válvula de escape— son su único seguro adquisitivo e inquisitivo cuando aún la permanencia en los círculos financieros lo lleva a cuestionar su costo en otro nivel.

Todo dato remite a una causa; todo elemento a un contexto que establece su configuración y el sentido de su presencia y virajes potenciales. En el caso de Herman —y, provisoriamente, también en el texto que lo incluye— toda conducta remite a sus orígenes, a los datos ya expuestos y a los dirimidos frente al analista.²⁵ Herman, atado a una larga secuencia de actos aparentemente gratuitos, desubicado frente a una realidad concreta que ya no tolera gestos fortuitos ni escamoteos frente a la necesidad de optar por surcos definitorios, intenta reordenar su vida pasada en un encadenamiento de secuencias que son, en última instancia, la estructuración de este texto. Con la participación del Autor —categoría a la que volveré más adelante— su análisis con Giacobbe y la conciencia crítica de su amante Nora, establece sus propias razones frente a la corrosión de su cuerpo. Toda motivación individual es cuestionada, toda relación humana analizada, para remontarse a orígenes que salvarían la presente excusándolo con lo ocurrido fuera del control del yo elaborado. El retroceso se ramifica en términos que oscilan desde la perspectiva que Herman adquiere frente a su nacimiento, a las que otorga a su pertenencia/no pertenencia a versiones históricas que quiere/niega suya. Sin escatimar esquemas conflictivos, la búsqueda de su origen se centra en la muerte de su madre al nacer él, en la incapacidad —en lo que Herman relaciona en una secuencia causal— de optar por una de las versiones históricas que se le presentan: la argentina y la judía, conectada ésta luego con una interpretación sionista —término que el texto omite— de su contacto con Israel. La desubicación —en el sentido estrictamente literal del término— es generada, según Herman, por el desorden que inició su vida, por la imposibilidad de vivir y elaborar su Edipo en una madre que desaparece con él/por él: “Quise creer en la vida. En una real, con nacimiento, infancia, adolescencia y todo lo demás. Pero no salí nunca del principio” (p. 227). “Yo en el principio maté” (p. 228) y agrega: “...creo que allí perdí toda posibilidad de patria. No reconozco mi origen, nunca tuve una tierra donde pisar. Hubo que inventarla. Me dieron a Aída, me dieron a Marta, me dieron este país. Como si fuera poco, me dieron la posibilidad de elegir, la posibilidad ilusoria, claro, de elegir después otra

tierra en la que reencontrara el pasado y pudiera pararme sobre dos pies.²⁶ ¡Mentiras!” (p. 229).

“Madre-patria”: término integrado que se confirma en cada uno de sus componentes. La pérdida del primero presupone para Herman la pérdida del otro, el desencuentro total con la historia específica que le hubiera correspondido —aparentemente sin su participación directa en ella— si hubiese consumado su trayectoria edípica. Más que una mayor precisión sicoanalítica sobre ello, conviene recordar que al descubrir de niño que Aída no es su madre, que, según él, su padre lo ha engañado y lo ha traicionado a él y a su madre casándose nuevamente, Herman *manipula* ese conocimiento, para conseguir, para *adquirir*, la lástima de sus compañeros, la amistad de alguna niña, la pena de la maestra.

La búsqueda de Herman se ancla en los recodos que sostienen su postura de buen burgués. Opta por la explicación que lo exime desde los orígenes de responsabilidades frente a cada acto que ha cometido y frente a cada decisión que no ha tomado; justifica sus múltiples desamores en el desencuentro con el que debió ser el primero; odia al padre por su presunto engaño y manipula también esto en el acto del colegio y en la tranquilidad con que desplaza e ignora las contribuciones potenciales de Simón y su socialismo. El aporte de su padre se limita a no haberlo circuncidado: nadie le dirá “mocho”. Pero el saldo final también es negativo: si le evita otro posible complejo (p. 140) también le quita una pertenencia mediante ritos iniciáticos.²⁷

El motivo se repite: inicio/iniciático/comienzo/origen: todo a distancias irre recuperables; nada que obligue a la opción inmediata y al acto concreto basado en datos presentes. Toda negación se debe a los otros; toda impasibilidad se debe a complejos que radian hacia fuera desde centros recónditos: nada pasa por músculos motores. La vida se limita a cálculos mentales sobre pólizas y ganancias, a sutiles manipulaciones financieras, a ejercicios fálicos: placeres que redundan en torno a un eje de afirmaciones seguro/seguridad-inseguridad. Las carencias “me llevan o me encuentro o estoy buscando una seguridad que me falta” (p. 230). No la halla en la venta de seguros pero manipula abstracciones, no se vincula a objetos concretos —a la producción de materias primas que potenciaron en parte la llegada de sus abuelos al país—; se diluye en el fetiche del dinero,²⁸ al posible “acceso a lo que se pierde, el sésamo para retener algo, para conquistarlo, pero es tanto o más abstracto que el resto, y entonces está el temor de perder esa llave y con ella todo lo demás en un grado mayor de peligro y de desastre” (p. 231). Herman elude todo análisis de sistemas de producción que cuestione y obligue a renegar del sistema que a pesar de otras enajenaciones potencia sus placeres y las extravagancias de su introspección. Su propia inscripción en la burguesía denega su acceso, subraya su incapacidad de objetivar

el momento histórico en el que se halla inscripto y le ofrece como salvoconducto a su *auto*-destrucción la remisión de toda falla hacia sí mismo. Su grado de historicidad sólo se extiende a los terrores justificados de un pasado cercano: el dinero salvó a algunos de las cámaras de gas; su dinero puede salvarlo de fobias nocturnas.²⁹ Pero aun esta referencia que potenciaría un análisis esclarecedor de la problemática judía que también lo aqueja, se limita a un evidente reduccionismo.

La relación dinero-gas como defensa frente a otra posible extinción —justificación aquí para una conducta que tan siquiera parece incomodarlo— se agrava frente a un eventual viaje a Alemania tendiente a afianzar su “seguridad económica”. La sugerencia tranquilizadora de Giacobbe de elaborar y suprimir este conflicto para que no se transforme en otro instrumento de su autodestrucción, lo acerca nuevamente a la posibilidad de objetivar su presente histórico frente a las imágenes de la guerra. El acercamiento de Herman, sin embargo, acaba en otro encierro, en la negación de los espacios abiertos (aunque dice que la vida está en el campo, y no en la ciudad) —con todas sus implicaciones socio-históricas y políticas— mediante la paralización del tiempo: la reclusión en los museos donde lo antinómico y lo antípoda coexiste en un mismo recinto neutral, donde las representaciones de motivos cristianos y judíos ni siquiera deben apelar al diálogo. La otra alternativa es más segura: “Mirá, mejor seguimos acá. Funcionando en ambiente cómodo. Bloque argentino” (p. 167): el consabido no meterse del “yo argentino”. Reclusión, circunscripción, cerrazón: contrapartidas del proceso que sigue con Giacobbe. Toda apertura a las posibles causas —insisto, particularmente individuales— de su “infelicidad” se cierran en la oscuridad de la inacción.

Las alternativas ofrecidas por Marta y Nora también son rechazadas en aras de una síntesis inhallable con sus premisas. Herman se explica (¿se justifica?) en y desde la muerte de su madre. El cuerpo-tumba, el cuerpo transformado en tumba por el que convive con su muerte, se transfigura en el errante que perdiéndose en múltiples matrices vaga por la historia sin alcanzarse. El que siente su origen marcado por la muerte se perpetúa en la muerte: único reencuentro posible que Herman ve con el útero materno.³⁰ Herman, además, se condena y condena a su especie: “Soy / el último soldado de la especie. / Lo que imaginé / no vivirá. / Lo que viva / dejará / de latir. / Lo que abra / en mí se cerrará. / Lo que cierre no tendrá paz” (p. 104). La imposibilidad de restituir un orden secuencial “natural” maldice —con toda la carga irracional que ello acarrea— toda posible continuidad. La tumba de la madre, su cementerio, se superpone con los rastros de Auschwitz, tumba aniquiladora (pp. 108-109). La pregunta de la tía Cecilia, “¿no querés a tu madre?” (p. 109) funda su correlativo en “¿no querés a tu pueblo?”: ambas postulan para él opciones ajenas a su presente. Ignorar

la primera muerte, manipularla u ocultarla luego en el olvido, se traduce en la evasión ante el sentido de una versión del judaísmo que le ha sido otorgada sin que él la requiriera ("Ella creyó que me daba mundo, yo no pude impedirlo" (p. 105) y sin que se sometiera a los ritos que tienden a sustanciarla (recuérdese lo indicado sobre la circuncisión). Los nexos con la madre y con el pueblo —orígenes inmersos en muertes y desconocimientos voluntarios— están marcados por la culpa y ésta destruye por la negación y el reemplazo por otros amores e intereses. Los desplazamientos centran la negatividad de sus actos y sus escamoteos. "Eurídice"-Marta y "Débora"-Nora se apoyan en "Yocasta"-mamá. Toda oscilación acentúa su hundimiento y el colapso de la especie.

El casamiento con Marta, contraído en base a ciertos intereses comunes, a un amor compartido, deviene en "lisa y llanamente un matrimonio. Qué quiere, un matrimonio, una buena institución arcaica, con sus igualitarismos de los peores, con la dosis de soportabilidad doméstica, destruir muchos sueños de la época del sarampión..." (p. 134), pero que también es su "lugarcito en la galaxia" (p. 136), parte del orden que satisface aún a su madrastra (aunque Marta no es judía, él no anda "como los canillitas" (pp. 136-138). Marta es al comienzo un amor juvenil, el acceso a un cuerpo que satisface, a contactos eróticos, a la certidumbre de nuevas aperturas anticipadas, a una perfecta orquestación, pero, quizá más que ello, el nexo con esa tierra que necesita poseer.³¹

Herman, manipulador de abstracciones y seguridades ficticias, también plantea su felicidad en términos abstractos: "Desde ese cielo es desde donde veo mover mis símbolos, las dualidades que me empujaron, un término sustituyendo a otro sin descanso. Madres, mujeres, países, lenguas, mundos". "Marta se pierde aquí en la autodestrucción. Digamos que es esto que se me niega para siempre porque nunca pude hacerlo mío". (pp. 224-25). El terror de Herman aumenta al surgir la opción Nora-Israel frente a la que aún no ha logrado poseer en su totalidad, Marta-Argentina. Si el esquema de Nora funcionara, agrega Herman, "sería cierto que Marta es este país que nunca entendí ni me comprendió y con el por más que quiera no podré fusionarme. Y además estaría muerto, suicidado, por perseguirse como un animal a su propia cola, luchando para nada desde que lo conocí, y desde antes también. Siempre entre fuerzas tan oscuras unas como otras". (p. 225). Los componentes de su esquema se superponen, se confunden. Nada, nadie, es válido en sí; todo se transforma en un pasaporte que debe acercarlo a la posesión de la tierra en que nació, país que quiere saber suyo, país que tampoco satisface totalmente por sus propios descabros internos que él no trata de modificar o enmendar y que él mismo perpetúa. Jugar la carta de Marta —la vía no judía, la integración a

las esferas financieras, el orden del tenis y Bellas Artes— es apostar a la integración por vías asimilatorias de todo aquello que lima las diferencias.³² Signado por el no-ser de su nacimiento, Herman desea hundirse en el no-ser de las diferencias. Su ruego infantil para que retorne a su madre, para no tener tres abuelas, es precisamente eso: no ser diferente, carecer de rasgos distintivos que acentúen la peculiaridad y el distanciamiento de los demás. Diluirse como factor diferencial es sumirse en la muerte de la especie; dejar de manifestarse como ser individuado, mimetizarse en un conjunto que lo hace suyo desintegrándolo. Lo positivo que podrá representar la integración a una amplia concepción nacional del país, se negativiza en la condición que exige la autonegación, la liquidación que lo considerado diferencial aportaría a la corriente general.³³ Lo endeble que caracteriza esta postura se manifiesta en el discurso que marca la relación de Herman con Nora.

Nora, la morochita que surge del ambiente malsano decadente de los Madariaga, descubre otra salida al llamado “problema judío” y desde sus simples aserciones pone en jaque los argumentos de Herman. La definición de su ser, de su pertenencia, emana de un enraizamiento histórico y de una apertura histórica centrada en Israel. La exaltación del individuo por parte de Herman quiere recabar en una masa informe que teóricamente lo aceptaría como miembro de una mayoría. La conciencia judía de Nora centra los orígenes en la historia³⁴ y no en el *wishful thinking* de Herman. La historia no es un lastre; el cuerpo no es “una trabazón, un hábito”, “un anillo, una molestia”; “un cuerpo es una historia, un peso” (pp. 149-49); “un cuerpo es una voluntad interna” (p. 151) y es desde esa concepción, desde la aceptación del cuerpo propio dado en un momento histórico determinado, desde su potencia y su voluntad, que se estructuran los aportes a los demás y se construyen las responsabilidades y las obligaciones colectivas. La autonegación no garantiza el salvoconducto; los de afuera objetivizan y computan la historia; la reivindicación colectiva, la salvación, la supervivencia como individuo y como integrante de un pueblo, se puede dar solo desde la participación en el cuerpo histórico nacional. Herman grita: “Lo que quiero es que me maten por mí, no por mi árbol genealógico. Por mí, equivocado o no, pero por mí, por lo que elijo”. Nora: “igual te matan. Crees que sos vos y son ellos. Te toleran y a veces ni te dan tiempo a suicidarte” (p. 151).³⁵ Las opciones se polarizan entre la supervivencia en Israel como Judío “entero”, o sea, aceptado el ser judío como signo ineludible de la identidad heredera y asumida como tal, o la supervivencia en la Argentina negando ese dato que sustrae a los núcleos mayoritarios. La polarización, claro está, destruye toda posible continuidad de su relación. Nora apuesta su juventud a un experimento que puede restituirle su noción de “ser entero”; Herman, agotándose bajo sus canas trata de negar toda posible juventud del judío. Al hacerlo, abandona la exaltación del yo para

ver lo que quiere negar en un extenso encadenamiento histórico: "Un judío nunca es joven. ¿Cómo vas a serlo si estuviste en la hoguera, en los campos, en Badi Iar, si todo lo que sos es arrastre de lo que fueron otros antes y eso que fueron es puro dolor?" (p. 161). Su posición parece exigir que toda posible solución se inscriba en lo judío, pero alejándose de Israel. Herman rechaza el planteo de Nora porque es "el mito para escapar de la cueva, un sueño más irreal todavía porque fue inventado para huir de la desesperación" (p. 225). El reconoce que Israel "sirve como amparo" aunque su "drama" esté en la Argentina (p. 225). Aunque no participa activamente en ese "drama", esta postura reniega de otra posible participación activa en la elaboración del "mito" que no deja de adoptar como refugio final ante el posible deterioro o fracaso de su drama.

En "Débora", Herman reconoce el cisma que Nora ha fraguado entre sus posiciones: "Su totalidad es mi fragmentación / Su ofrecimiento es mi rechazo. / Viene a mí sin salir de ella. / No puedo ir hacia allí sin perderme. / Me conduce adonde yo ya no puedo ir y la recorro / ciegamente / porque no me reconoce" (p. 97). La separación, la imposibilidad de acercar los opuestos, se centra básicamente en dos versiones y direcciones opuestas de la realidad: "Me pierdo en la ceniza del origen, en ángeles distintos, en herencias, en símbolos. / Camino por las rutas de la estatua de sal, odio a Dalila, beso a Ana Frank, mutilo, concedo" (p. 98). Nora agudiza su mirada en lo que se potencia real desde el fin de las mutilaciones. Cada uno lee al otro con lenguajes diferentes que exigen lo que no pueden ceder.

Como en el caso de Marta, Nora también se desprende de Herman porque representa una propiedad divergente frente al bloque cotidiano que posee. El conocimiento firme, sanguíneo, que tiene de su mujer debe ser reemplazado frente a Nora por intuiciones. Estas quizá revelen las pautas de esa nueva presencia que lo devuelve a la olvidada necesidad de optar entre actos que no admiten claudicación alguna ni escapatorias (cf. Isaac) a zonas remotas.

Nora, Marta, sus otras mujeres —ya desgajadas en recuerdos parciales— todas poseían cierta "*propiedad*"; es decir, "característica", por un lado, "potencial(mente) adquisitivo" por otro. Las mujeres de Herman son inversiones, pólizas de seguro contra el riesgo de perder el asentamiento por ideales que aún no se habían plasmado a su entera satisfacción. En última instancia, Herman apelaba a su propio diagnóstico —el edipo no realizado— para justificar el escamoteo del cuerpo de toda situación que exigiera una incólume dedicación a su logro. Frente a ello traducía cada una de estas opciones en operaciones de salvataje que potenciara la supervivencia de algún núcleo propio en el desmembramiento del sistema que él mismo sustentaba. Esquemáticamente, Herman reduce las propuestas a Nora o Marta, que en el

plano real es apostar a la Argentina o a Israel, como en otra instancia no menos superficial, a Fidel o Golda.³⁶

La confusión de sus parámetros es un índice fundamental de la crisis que surge del liberalismo de Herman³⁷ que se fundamenta en la plurivalencia de todo lo que adquiere un signo judaico. Esto también afecta sus primeros contactos con Nora. Su ser judía lo apena porque los iguala en lo que él ve como una orfandad “más que de padres, de tierra, de solidaridad” (p. 130). Herman siente que un *affair* con ella, “rompería un rito, una fraternidad que yo le debo por algo, por algo anterior, entiéndame, que no es ella, pero que de alguna forma es ella también” (p. 130). Herman no acepta una separación entre la relación con Nora y la historia del pueblo.³⁸ Toda persona es índice de la historia, de la carga que acarrearán sus generaciones; ninguna es opaca en cuanto al sentido y valor de su propia presencia. La extremada preocupación individualista de Herman contiene su referente en la dilución del individuo en sus componentes históricos o en sus tradiciones intuitivas. Pero la aparente responsabilidad histórica que podría reducir la exaltación de los logros del “yo” frente a los “otros” se difumina en este caso al reducir a los “otros” responsables ante su historia (el caso de Nora) con las obligaciones que él desea imponerles frente a sí mismo.

La búsqueda de la tierra originaria que parece incluir la restitución de los judíos a su antigua geografía, se enfrenta en este caso a la relación del judío de la diáspora con su tierra natal. La inmediatez de una historia recientemente adquirida se superimpone a la heredada de otras regiones y épocas remotas. La relación entre ambas cifra la crisis de identidad que se traduce en acciones refractarias que impiden la imposición de actos concretos, aclaratorios y propicios para él y para los que lo seguirán (“mirá a Roberto, otro “sin identidad”, p. 137).

El deseo de Herman de concluir sus cuestionamientos en un nuevo *Libro* —frente al consultado por Num— no omite una parcelación de sus problemas y una reducción de las partes que componen su texto. Herman no consigue una enunciación totalizadora del complejo que lo incluye porque no lo elabora dentro de un cuestionamiento que abarca la burguesía y sus ramificaciones en el marco capitalista internacional. Herman abandona rápidamente la crítica de su trabajo y lo que representa para refugiarse siempre en el espacio cerrado de su persona, para que el cuestionamiento no se extienda hacia el abandono de un sentimiento basado en el dinero como el antídoto para todo peligro o amenaza. Estos reiterados énfasis lo llevan a exclamar que la ausencia de la madre, su representación “poética” de la patria, lleva a elegir “los caminos que la esquivan: un hombre universal, sin fronteras. ¡Mentiras!” (p. 229).³⁹ La inseguridad, la falta de raíces lo llevan a buscar murallas, pero: “No hay murallas seguras, Giacobbe.

La asimilación no existe, la tierra prometida tampoco, del socialismo no hablemos ¿cuál queda?" (p. 230) Estas son las negaciones de 1) su propio intento mediante Marta; 2) lo propuesto por Nora; 3) el recuerdo de las actividades políticas del padre. Nuevamente, nos hallamos frente a una reducción de toda apertura hacia el futuro —cifrado en los propios actos de integración política y guerrillera de Roberto— a experiencias propias limitadas, individuales carentes del análisis objetivo que materializaría cada una de estas opciones.

Obediente—inevitablemente aquí— a la visión del mundo impuesta por su clase y, en parte, por sus propias consideraciones, tratará de ser "conciencia histórica" de Roberto para evitarle la repetición de su propio recorrido. "Historia", "deseo de protección" se opacan en el sentido de nuevas murallas que impiden toda apertura hacia otras alternativas que las impuestas por sus primeros diseñadores. Proteger a Roberto de la historia, del enfrentamiento con opresiones cotidianas, es refrendarlo en el útero y perpetuarlo en la incapacidad del andador. Herman intentaría así repetir su propia trayectoria perpetuándose en la eternidad del incapacitado.

Las observaciones de Herman, centradas en el propósito de adquirir una territorialidad material que acepte su condición, establecen sus correlatos en el orden narrativo que las transmuta. Las múltiples pulsaciones, búsquedas, retrocesos, fracasos y éxitos parciales de Herman, se traducen en fragmentos constituidos en microtextos que recuperan en su dispersión los estadios del que busca sus orígenes y el asentamiento de su continuidad. La intermitencia de las huellas responde a las reacciones del proceso en vías de elaboración. Nada está dado. No hay un planteo unívoco ni (que se quiera tal) una omnisciencia ordenadora que estructure lo narrado. Los parámetros establecidos no oficializan estos hechos en un esquema cerrado que perpetúe la coagulación de aquello que aún carece de respuestas. La necesidad del interrogatorio del personaje se hace interrogatorio *desde* el personaje; la búsqueda del personaje de un asentamiento geográfico que no exija la aberración del pasado, se hace búsqueda *desde* él para el lector que pudiera participar de algunos de sus rasgos definitorios. "Autor". "personaje", "lector" no pretenden ser aquí solo categorías fictivas. La mirada al taller del escritor también promueve la apertura al sistema que exige la participación del receptor —tanto en el plano tácito de todo enunciado como en el que se transforma en consumidor de un producto.

Toda lectura importa un determinado sometimiento al código propuesto por el texto. Toda travesía exige una participación directa del viajero en la empresa que comparte. Ambas categorías —"lector" y "viajero" / "visitante"— son exigidas explícitamente por la propuesta de esta novela (pp. 121, 124-25, 141-42, *et passim*). El paso efímero

del visitante (pp. 45, 50) queda supeditado a la concreta participación que sugiere la modificación de la nomenclatura del que se acerca a estas páginas. Estas variantes sugieren la postura que se ansía hallar frente al texto; exigen, además, una conducta frente a sus aperturas.

La búsqueda de sentido de la realidad como generador de un texto parte aquí desde la gravedad de una búsqueda que aunque fructífera se agotaría rápidamente en la vida del que la busca. Privado de la continuidad a través del hijo, es desde esa negación que pretende elaborar el sentido mismo de la negatividad. La sábana sobre la que nace el hijo, bajo la cual se delinea su muerte, es la escena de la escritura. La continuidad acaba, se rotula desde y con la sangretinta que recupera vagas huellas del pasado. Herman, sometido a las cifras literarias de "Autor", intenta conjurar desde las manchas sangrientas los puntos y las líneas que dibujan, diseñan, traducen gráficamente los centros (nuevamente geográficos) que re-ordenan las posibles causas del presente: es el viaje de los efectos a las causas y en él se retrotrae el uso de los tiempos verbales. La sangre que se coagula es la marca indicial del texto que se quiere conjunción de múltiples niveles apre-
sables en una mirada única, totalizadora.⁴⁰

Campo / ciudad / morgue / Böll / gas / poemas / Yocasta / Nora / ... / no son elementos de una cadena asociativa, sino estratos superpuestos que se narran longitudinal y sucesivamente en un orden narrativo que busca reducirse a un verbo que todo lo invocara en su enunciado. Las oscilaciones entre la apelación a la imagen mágica —enraizada en las tradiciones de Num e Isaac— y las reducciones casuísticas en el consultorio del analista; el lenguaje poético de "Eurídice", "Débora", y "Yocasta" y sus traducciones racionales, corresponden a la serie de aperturas enunciadas explícitamente desde el texto.

Si bien "el estatuto de un visitante es en eso como el de los chicos, saben lo que se les quiere decir" (p. 50)⁴¹, el estatuto del visitante-lector que persiste en las huellas también es, en última instancia, el de especular sobre las futuras propuestas. Especulación-conjuración: medios y polos que surgen desde los restos del hijo y enuncian en cuadros parciales la decadencia y la podredumbre del orden urbano, del delineado e innominado capitalismo, la nostalgia del pasado en el campo. Las huellas de Herman no se marcan en el asfalto sino con sangre; las marcas iniciales las hallará en los rastros marcados en la tierra. Pero siempre las huellas son individuales: todo está centrado en el yo que impide una visión del grupo, del núcleo que en sí potenciaría la explicación de los actos. Su voz, autocondenada a revivir un edipo jamás consumado, servirá de intermediario y testimonio de muertes que lo encierran. "Y sin la luz, la voz muerta, la palabra muerta, la intención de servir a una muerta. Ausencia de forma cuando todo es la

forma. La asunción del sentido por su propia consigna, su muestra. La más sabia e inútil de las exhibiciones: atónica, asémica, blanda. Dibujar el silencio: eso debe. Dar forma de nuevo al espacio sin voz. Desde la huella, el punto, la línea" (p.115). Estos elementos comprenden el nacimiento, desarrollo y muerte de la línea continuadora.

Cuerpo y texto; ausencia del placer íncito, mortificación de cada acto cuyo motor se desconoce, negación de todo acto cuyo fin se teme; afloramiento y silencios en la información otorgada. Estas correspondencias continúan la utilización de la muerte como único factor matriz. La relación "tradicional" de *eros* y *thanatos* desconoce su guión y su ordenación. La suma de ambos, su cruce, la confusión de sus signos, generan el texto de Herman y lo desmembran en sus silencios.

Los límites que le impiden un asentamiento definitivo en su tierra natal, recuperan sus limitaciones como "personaje" en la narración "que le da vida". Perimido por esas circunstancias, debe ceder a su padre (Autor) cuando lo exigido está fuera de su alcance (la narración de un cuento "suyo" ante Nora) como cede tácitamente a los otros factores que controlan su conducta cotidiana. Fiel a las obligaciones contraídas ⁴² —"Autor" con "Lector" y "Herman" consigo mismo— Autor, fuera de la percepción de Nora, esboza un texto provisorio acorde a las necesidades de Herman para que éste, en un juego a dos voces, pueda sumar sus ansias actuales —"yo" frente al árbol genealógico— con trasvasamientos que remiten a las duchas de Dachau. Reducido a personaje, dependiente de una volición ajena, el Padre putativo intenta su salvación. Relación directa ésta que se repite en el deseo de Herman de proteger a su hijo de todo daño y error lamentable. Es así que Autor y Roberto modifican las palabras de Herman y su conducta final. Movido por un cuerpo muerto y un deseo que de no traducirse en texto también acabaría muerto, ⁴³ Herman se mueve —es movido— por categorías que desconoce. Autor, transformado en personaje, cumple su función pre-establecida. Herman, personaje programado para recuperar y llenar sus huellas, obedece al dictamen inicial para forzar la ordenación del mundo que lo incluye. Conscientes ambos de la tensión que genera su espacio, incluyen a Lector en un sistema cerrado que exige la participación de los tres para la supervivencia de todo sentido y conducta modificatoria planteada en el texto inicial.⁴⁴

Toda relación se mueve a base de concesiones. Cada miembro de este sistema se somete en parte a la voluntad de los demás acatando o rechazando los elementos que lo integran. Lo dicho por Amor —"Esto es novela, es ficción, no puede explicarse tanto; una ficción es apenas forma que debe encontrar a su intérprete" (p. 206)— es recogido y ampliado. Se quiere "construir lo que ya fue con otro código que nutra, más allá de las vidas narradas, una vida total, sagas, números, símbolos para entenderlas" (p. 215). Si bien Herman es un personaje que posee

un mundo abastecido por configuraciones individuales algunas de sus obsesiones son índice que escapan a su cuerpo. Si bien Roberto es la marca que tiñe de sangre la acción inmediata contra la represión, su muerte genera una revisión de la historia que lo ha liquidado. La opacidad de todo cuerpo sólido se difumina. Su creciente transparencia evita la ambigüedad para postular las aperturas multifacéticas que surgen de los espaciados intersticios del texto.

Si al igual que Herman, Autor tampoco elabora una "teoría general" —con todo lo que de cohesivo tiene esta noción— de su presencia y actuación, sí ofrece los elementos necesarios para que el "intérprete" formule los vínculos. Herman con su hijo, —cuyo acto generador es silenciosamente cubierto por la sábana que también será espejo para el que sepa mirar— Autor con el texto que los abarca, deben resignarse a que sus primogénitos se enfrenten con la historia heredada, asuman sus obligaciones y afronten el riesgo de toda entrega.⁴⁵ No hay camino previamente recorrido. Cada lectura somete al texto a revisiones que Autor no puede controlar y remite a la experiencia diferenciada de los mundos habitados por cada participante. La "totalidad abierta" deseada por Herman se traduce en el desgajamiento final y fragmentario que recupera "cosas puras, santidades", "prejuicios, mujeres", "fiestas, semillas" en el orden inverso al seguido en las partes que organizan este espacio. La remisión a estos orígenes recupera otros datos en "casos sin foliar". No se trata de la atadura de cabos sueltos sino de un mayor ahondamiento en las aperturas de todo inicio.

En las "Semillas" iniciales, y a pesar de los temores obsesivos de Herman frente al gas y al fuego mortíferos, su necesidad de saberse protector de Marta y Roberto, lee a Heinrich Böll. Leer *Billar a las nueve y media* indica una búsqueda de sentidos más allegados a su momento y su memoria ⁴⁶ y una reevaluación, siquiera intelectual, de su relación con Alemania y la historia de su momento.

En las "Semillas" finales, Num nuevamente anuncia que las próximas generaciones serán semillas y huellas y que "el que haga de su sangre un camino y la entre por él" poseerá la tierra. La estructuración de esas huellas, la recuperación de sus semillas, se somete a la lectura de todo intérprete. Antes de que Num indague *El Libro*, se cita a Macedonio Fernández: "Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada. Es peor así, más triste, más sin piedad alguna para ella. Es ella, toda la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la Vida y no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad; podéis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen; yo, la Novela soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y cese cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvi-

daréis nunca de existir" (p. 255). La superposición de niveles de realidad, cada cual con su propio sistema y vigencia se nutre de un texto independiente ya del autor —de Autor—. Es ya texto que requiere la lectura de todo intérprete para asentarse en un plano "vivencial". Es desde ese deseo que la búsqueda de las huellas asume su sentido fundamental. Pues esta búsqueda exige los ahondamientos de la mirada que Num arroja sobre el *Libro*. Si Herman deja de lado sus libros de balance y adopta como nuevo índice la escritura —señalando también así los límites de una clase cuya acción se (en)cierra en la palabra— recupera con ello el recuerdo visionario de Num. Al retomar el sueño profético del bisabuelo confirma y acata los hechos vaticinados y ya transcurridos. Desde la sangre que clausuró la genealogía, Herman se emplaza para partir hacia un cuestionamiento desgajado de todo manto sagrado: ya no parte de un libro y un sueño sino de un cuerpo y de su sangre. Es, entonces, desde la mirada que descubre los orígenes que intenta formular las leyes de la historia y su sentido actual, —con todos los límites que ello sugiere— su re-escritura como paso que contribuye a su re-ordenación cabal (1977).*

NOTAS

1. Barcelona, Planeta, 1976.
2. Buenos Aires, Stilcograf, 1966.
3. Boleslao Lewin ofrece un esquema general de la inmigración judía en su *Cómo fue la inmigración judía a la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1971. Un interesante testimonio sobre la vida en las colonias en José Liebermann, *Aportes de la colonización agraria judía a la economía nacional*, Buenos Aires, Comité Judío Americano (Cuadernos de estudios judíos), 1976. A pesar de señalar los graves enfrentamientos y campañas anti-judías que tuvieron lugar desde el comienzo de la inmigración masiva, Liebermann exalta las figuras de Echeverría, Mitre (!), Avellaneda, Urquiza, Julio Argentino Roca, por su contribución al proyecto inmigratorio y al eventual establecimiento de los judíos en la Argentina. Esta exaltación por la "nueva tierra" está más acentuada en *Los judíos en la Argentina*, del mismo autor, Buenos Aires, Candelabro, 1966, y antes en *Tierra soñada*, Buenos Aires, Laserre, 1959 (Premio Fondo Nacional de las Artes). La integración de los nuevos inmigrantes al orden argentino y a sus lineamientos de clase aún son objeto de estudio. Basta por ahora subrayar la adopción del ideario y de la retórica liberal como etapa inicial de ese proceso.
4. En la p: 143, Herman se enfrenta en su sueño a la exigencia de hablar un idioma que desconoce. "No sé en qué idioma hablar, tosía yo, insistente. Estás castigado".
5. "...ahora nos separa una herencia invencible: hablar es distanciarse porque lo mismo es otro o, pensado, se convierte en un ruido que dice distinto, sin carnadura, sin color" (p. 27).

* El autor agradece al Join Committee on Latin American Studies del Social Science Research Council y del American Council of Learned Societies la beca que le ha sido otorgada para llevar a cabo este trabajo.

6. El rechazo de los judíos en un medio urbano que les atribuye conspiraciones financieras y políticas y el proverbial control del universo, —lenguaje y argumento aún vigente en ciertos círculos— registra su nadir en *La bolsa*, de Julián Martel, (seud. de José María Miró), Buenos Aires, La Nación, 1891. Véanse al respecto: Germán García, *El inmigrante en la novela argentina*, Buenos Aires, Hachette, 1970, pp.93-9; Gladys Onega, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 109-23. Esta novela integra lo que se ha dado en llamar “El ciclo de *La bolsa*” que sustenta, entre otros aspectos, un odio no siempre caricaturesco y un acérrimo rechazo de las nuevas olas inmigratorias. Otros aspectos en Alberto O. Blassi, *Cambaceres, Martel, Sicardi*, Buenos Aires, E.C.A., 1962; véase también el prólogo de Adolfo Mitre a *La bolsa*, Buenos Aires, Estrada (colección Clásicos Argentinos), 1946.

En términos generales en torno a “malones” contra extranjeros, Germán García apunta en su ya citado ensayo: “Como para el español arrogante de la Conquista y la Colonización eran tareas de plebeyo las de la gleba, las manuales e incluso las de los oficios, así era considerada por el habitante de la pampa la del labriego sujetado al método y al orden y su encadenamiento al predio del cultivo. En el fondo no era sino la defensa de quien iba sintiéndose acosado y desalojado por el forastero, encarnación del cambio de vida” (p. 93).

Cabe revisar los factores económicos que motivaron esos incipientes “cambios de vida” y cómo la participación de los inmigrantes en el comercio y la industria contribuyó a la modificación de la estructura y de los valores sociales del país. Véase al respecto, Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1962 y su anterior *Estructura social de la Argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1955; Torcuato di Tella y Tulio Halperín Donghi, *Los fragmentos del poder*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969; Torcuato di Tella et al., *Argentina, Sociedad de Masas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

7. Este texto se sumó por expresa intención del autor, a las celebraciones del Centenario (1910). Las notas elegíacas y los cantos al país, también se evidencian en su colección de ensayos, publicada póstumamente, por la Sociedad Hebrea Argentina en 1952, reunida bajo el rótulo *El pino y la palmera*. Es de especial interés “El problema judío”, publicado por primera vez en 1944 e incluido en las pp. 135-69, y los textos incluidos en *Entre Ríos, mi país*, 1950.

8. Liebermann señaló la educación conjunta de los hijos de los colonos y de los peones criollos como modo de integración nacional de dos grupos étnicos diferentes. Cuando los colonos adquirieron sus propias tierras, las escuelas antes administradas por la Jewish Colonization Association —fundada siguiendo el programa inicial del Barón Mauricio de Hirsch— fueron donadas al gobierno provincial (*ob. cit.*, p. 20). Obviamente, las diferencias en la relación propietaria de la tierra se graduaron en las relaciones con los otros habitantes y gravitaron para que muchos propietarios se alejaran de la participación física directa en las labores agrícolas. Máximo Yagupsky señala el atractivo cultural de la ciudad como factor básico del desplazamiento de los colonos. Mario Diamant, *Conversaciones con un judío*, Buenos Aires, Timerman Editores, 1977, pp. 164-65.

9. Cabe señalar que los que participaron en el proyecto agrícola argentino no eran totalmente ajenos a los trabajos del campo, si bien muchos, en mayor o menor grado, tuvieron que modificar algunos de sus hábitos europeos. El proyecto del Barón Hirsch pretendió, en primer lugar, obtener un refugio para los judíos perseguidos, especialmente en la Rusia zarista; su segunda intención fue promover las tareas agrícolas para sustituir los ramos considerados como “oficios tradicionales”. Eugene F. Sofer ha estudiado la movilidad de los inmigrantes judíos en su tesis doctoral “From Pale to Pampa: Eastern European Jewish Social Mobility in Gran Buenos Aires, 1890-1945”, U.C.L.A., 1976. Del mismo autor: “Immigration and Entrepreneurship in Buenos Aires, 1890-1927: The Jewish Case”, policopias, 1976.

10. Es importante la lectura de Abram Leon, *The Jewish Question. A Marxist Interpretation*, New York, Pathfinder Press, 1970 (1ª ed.; en francés, *La conception Materialiste de la Question Juive*, 1946). Partiendo de Marx, Leon elabora el concepto de "pueblo-clase" como eje fundamental para la comprensión de la historia judía. De este modo explica el surgimiento del antisemitismo europeo reciente como producto de la incapacidad del capitalismo de integrar a los judíos que fueron desplazados de sus roles económicos anteriores por la desintegración de la economía feudal. Según Leon, los gobiernos de Europa Oriental utilizaron el antisemitismo como válvula de escape de las masas que podían constituir un frente revolucionario frente a la decadencia de sus regímenes. De este modo, las oligarquías capitalistas vaciaban una concientización anticapitalista, si bien incipiente, mientras consolidaban su propio control de todo recurso productivo. Leon indica que "Big Business" aprovechó el antisemitismo elemental de la masa pequeño burguesa —antisemitismo afincado en la distribución de las esferas de trabajo frente a las adquiridas por los artesanos judíos— en las primeras etapas del desarrollo para desplazar el odio de los que creen en un buen y un mal capitalismo del verdadero centro de gravitación anticapitalista. Agrega: "The real possibility of an agitation against Jewish capitalists lay in the antagonism between monopoly capital and speculative-commercial capital, which Jewish capital was in the main. The relatively greater permeability of speculative capital (stock exchange scandal) allowed monopoly capital to channelize the hatred of the petty-bourgeois masses and even of a part of the workers against 'Jewish capitalism'" (p. 234). Este proceso puede notarse en el momento histórico argentino señalado antes bajo el ciclo de *La bolsa*, dato que adquiere una importancia mayor durante las huelgas obreras y su represión bajo el gobierno de Hipólito Yrigoyen.

11. Véanse pp. 122-23. Sobre la época de Yrigoyen: Félix Luna, *Yrigoyen*, Buenos Aires, Desarrollo, 1964 1ª ed., 1954; Rodolfo Puiggrós, *El Yrigoyenismo*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965. Para una versión partidaria del período yrigoyenista, Gabriel del Mazo, *El radicalismo (Ensayo sobre su historia y doctrina)*, Buenos Aires, Gure, 1957, 2 tomos.

12. Para una versión simpatizante, véase Nicolás Repetto, *Juan B. Justo y el movimiento político social argentino*, Buenos Aires, Monserrat, 1964; Juan Antonio Solari, *Recordación de Juan B. Justo. El hombre, sus ideas, su obra*, Buenos Aires, Bases, 1965. Textos, discursos y referencias a estos tres líderes socialistas en el periódico *La Vanguardia*, *passim*.

13. El Bund, partido socialista judío, fundado en Rusia en 1897, adquirió durante el desarrollo de su ideología un carácter fuertemente "idischista"; se manifestó a favor de un nacionalismo secular judío entroncado con el modo de vida de Europa Oriental y se opuso a las propuestas nacionales sionistas. Cabe notar que uno de sus mayores componentes fue el proletariado judío que comenzaba a adquirir una clara conciencia de clase luego del desmembramiento de las agrupaciones tradicionales y de la mayor capitalización de núcleos artesanales. Se sumaron a este grupo los círculos marxistas que deseaban integrar la cultura idisch al desarrollo del proletariado judío. Las polémicas sobre nacionalismo y culturas diferenciales fueron elaboradas dentro de su contexto específico. Los inmigrantes de Rusia, Lituania y, especialmente, de Polonia ampliaron su alcance en sus nuevos países formando parte del "International Jewish Labor Bund" afiliado, a su vez, a la Internacional Socialista.

14. Un caso especial de estas represiones, el de las huelgas en la Patagonia, fue estudiado minuciosamente por Osvaldo Bayer, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, Buenos Aires, Galerna, 1972, 3 tomos. La novela de David Viña, *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958, se basa en estos incidentes. Sobre otro caso, Julio Godio, *La Semana Trágica de 1919*, Buenos Aires, Granica, 1972. Ya ha sido ampliamente estudiado el hecho de que la represión de los

obreros no constituía una contradicción inherente a la ideología que surgía del radicalismo; por el contrario, establecía un lineamiento directo y evidente de los intereses de clase que en última instancia derivaron los mayores beneficios de la política radical. Véase Luis B. Cerruti Costa, *El sindicalismo*, Buenos Aires, Trafac, 1957, pp. 79 y ss.

15. El único acto concreto durante la huelga se da en el caso de José Nudelman que acaba, en última instancia, en un mero planteo indeciso (p. 123). Esto en sí señala las limitaciones impuestas por su participación en las simpatías socialistas.

16. El Partido Socialista se opuso a Perón, integrando así un amplio frente de oposición medio junto al Partido Radical y a los demócratas progresistas. Las graves polémicas en el seno del Partido en torno a Perón y a las fuerzas que lo apoyaron, se acentuó con las divisiones que tuvieron lugar después de 1955. Sobre las oposiciones iniciales a Perón, Félix Luna, *El 45 (Crónica de un año decisivo)*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, pp. 65-135.

17. "Borlenghi, uno de los primeros socialistas que se pasó, dirigente mercantil, ministro del interior, está casado con una *id*, ¿no? la que pregunta es Aída, muy importante, si la mujer del ministro del interior es *id* podemos dormir tranquilos" (p. 126).

18. Véase la presentación enajenada de la ciudad y de sus múltiples niveles de corrupción en pp. 66-8. Su presencia apunta ya a la futura desintegración de la relación entre Herman y Marta.

19. Amor también aprovecha el juego popular de Perón y pide "una tarja. Para contar". Así, en un plano nimio, el que ven como enemigo les otorga un nuevo medio para asentar sus crecientes riquezas (pp. 53-4, 179).

20. Es Amor quien, con ilaciones inconexas, llevará a su familia a no oponerse al matrimonio de Marta con Herman, oposición basada, claro está, en diferencias religiosas. Es por medio de la imaginación que se logra unir los términos opuestos, tanto en este caso como en el de Isaac. El abandono de la vía imaginativa en el caso de Herman se constituirá en un obstáculo adicional para la captación de su situación real, total. Es así que ambas vías —la de Isaac y luego la de Simón y su hijo Herman— constituyen sólo aproximaciones parciales a la complejidad de sus respectivos mundos.

21. Para un serio análisis, véase el ya citado Félix Luna, *El 45*; también Alberto Ciria, *Perón y el justicialismo*, Buenos Aires, Paidós, 1971. Una excelente revisión en Juan Eugenio Corradi, "Argentina and Peronism: Fragments of the Puzzle", *Latin American Perspectives*, I, 3, 1974, pp. 3-20, introducción al número dedicado a "Argentina: Peronism and Crisis".

22. Luego de dar los comentarios liberales tradicionales sobre Rusia y Cuba, se acota sobre la Guerra Civil española: "Cuando se habla tanto de lucha armada, habría que ser menos lírico y hacer alguna vez el balance de las derrotas también" (p. 27).

23. Se trata especialmente de los gobiernos de Frondizi y del proceso que luego llevaría a Onganía. Véase Marcos Merchensky, *Las corrientes ideológicas en la historia argentina*, Buenos Aires, Concordia, 1961 (en especial lo relacionado con la política petrolera del gobierno de Frondizi); Carlos S. Fayt, *El político armado (Dinámica del proceso político argentino, 1960-1971)*, Buenos Aires, Panne-dille, 1971; Darío Canton, *Elecciones y partidos políticos en la Argentina (Historia, interpretación y balance: 1910-1966)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, y *La política de los militares argentinos: 1900-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; Silvia Rivera Echenique, *Militarismo en la Argentina. Golpe de Estado de junio de 1966*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1976.

24. Véanse los diálogos de Herman con el representante alemán Rothnagel en pp. 160, 162-64, 169-72. Aquí se subraya la supervivencia del más fuerte en

términos del superhombre de la corporación; es el hombre de empresa el que subsistirá por encima de los cautos o los marginados de ese proceso.

25. El nombre italianizado de Giaccobe no esconde su variante judaica: se da la simple búsqueda de una cara en su propio espejo.

26. "Voy a ser siempre 'el que anda en cuatro patas al amanecer'. En cuanto levante una me voy al suelo" (p. 227).

27. "Para los demás el conflicto es ése, para mí, el no ése. Alguna originalidad hay que tener" (p. 140).

28. Véase otra lectura de este motivo en Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: La ficción del dinero", *Hispaniérica*, III, 7 (1974), pp. 25-28.

28. Véase p. 231 y el planteo análogo en los ritos del comienzo de la lectura de la novela de Böll, pp. 17-20.

30. Clara es Dios-mamá; ella desplaza Todo y llena el cielo, lo protege; a ella le reza. Para Herman, Dios está ausente de todo sistema concreto, terreno, por no haber satisfecho sus propias necesidades, por no haber permitido el reencontro con su madre. "Lo único que cabía a un mismo tiempo en nosotros era Dios, pero él no nos retuvo, no nos podía retener porque no existía. Encima eso. Encima: tenía que ser ateo y encontrar a Dios" (pp. 226-27). "El fue el que nos simultaneizó. ¿Cuándo? No importa, alguna vez. Después, a hincharse los pies" (p. 227).

31. Marta no alcanza a comprender su función en la relación con Herman. Véanse sus pensamientos y divagaciones en pp. 92-6 y 194-96.

32. Son fundamentales al respecto las nociones de Albert Memmi, *La liberación del judío*, Buenos Aires, OSA-Diálogo, 1973 (1ª ed., *La Libération du Juif*, París, Gallimard, 1966), p. 142 y ss. He estudiado este aspecto en relación con *Requiem para un Viernes a la noche* en mi "German Rozenmacher: Tradiciones, rupturas y desencuentros", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6, 1977.

33. En *Ser judío*, León Rozitchner señala que la contribución del judío debe ser hecha desde lo positivo del elemento judaico y no desde la negación que incorpora la mira antisemita a su propia versión de lo que otros ven como imagen del judío. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1967. Véanse las ramificaciones de este proceso en la obra citada de Memmi y también en su *The Colonizer and the Colonized*, Boston, Beacon Press, 1967 (1ª ed. *Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, 1957, con prólogo de J. P. Sartre), especialmente "The Two Answers of the Colonized", pp. 119-41.

34. Nora: "Aunque te gusten los caudillos, sos tan enterreriano como yo. Las monotoneras tuyas las comandaba David, ¿sabés?" (p. 134).

35. Sobre la "ideología del antisemitismo", véase, Annah Arendt, *Antisemitism* (Part One of *The Origins of Totalitarianism*), New York, Harcourt, Brace & World, 1968. Ofrece una bibliografía útil para documentar este aspecto en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

36. "¡Salvarse! ¿Eso se quiere? ¿Qué salvarse? ¿De quién? ¿Quién lo persigue? ¿Qué jode tanto? ¿Lo va a salvar Fidel, seguro, o Golda Meir, o Nora, de todo lo que fue y de lo que es? ¿Ellos lo van a salvar? ¿Va a venir mamá Clara y lo va bajar y lo va a llevar adentro? ¡Ahora! ¿Va a volar también, como los pajaritos?" (p. 103).

37. Véase el sueño vietnamita de Herman en pp. 130-133.

38. "Nosotros arrastramos una bigamia esencial... Y a veces hasta una poligamia, no se ría. Ya nos dijeron los profetas: 'Y hará esparcir Jehová los moradores de la tierra...' 'Esparcir', vea usted, como si hablaran de ceniza. Así ¿qué único hogar puede tenerse?" (p. 135).

39. Véanse para una versión contraria los ensayos de Isaac Deutscher en *The Non-Jewish Jew and Other Essays*, New York, Hill and Wang, 1968, en

especial "The Non-Jewish Jew", "Who is a Jew?" y "The Russian Revolution and the Jewish Problem".

40. Quizá se deba a eso la noción de Goloboff, indicada en la contratapa de haber derivado "la curiosa estructura del *Talmud*", para sumarla a los otros motivos que fueron ordenando la novela. Creemos que la analogía es fallida y que deriva de la imagen totalizadora que proyecta el *Talmud* en cuanto corpus teológico, legal, basado en la exégesis del Pentateuco, más que como manifestación histórica concreta trasladada a este texto.

41. La presencia del viajero señala una alteración en el plano narrativo que se imbrica en el párrafo siguiente a su aparición (pp. 124-125).

42. "Autor toma una actitud no habitual para acudir *en su propia ayuda*, porque el agobio del otro (Herman como personaje) lo turba, lo contagia. Autor, sí inmortal, reduce abruptamente a nada la edad fingida de su ser creado para que el ahogo sufrido quede en el dominio del espacio narrativo pactado con Lector y sus límites permanezcan intactos. Contra-teoría de los fantasmas y de los demonios que manejarían al 'creador'. O, tal vez, más humildemente, ensayo de impugnación de una vieja creencia: 'las reglas del juego no deben alterarse so pena de que toda la construcción caiga' (p. 141). Es importante subrayar que la apertura del texto y la simultánea sujeción a las "reglas internas del juego" promueven la inscripción del personaje en tanto lector de su propia participación y del lector en tanto personaje sometido a la disciplina del texto que lo relaciona al mundo narrado.

43. En una escena que irremediablemente recuerda el diálogo de "Unamuno" con Augusto Pérez en *Niebla* (1914), Herman y Autor discuten sus respectivos egoísmos y deseos de inmortalidad (p. 150). El egoísmo en la supervivencia de Autor sería, quizá, el residuo fundamental que éste le otorga a Herman y que se transforma en clave de su conducta.

44. "Para ir más al fondo yo supone que habría que reconocer que todos somos cobardes y preferimos la tradición al caos. Ni usted quiere permanecer libre, desde que elige la sumisión a estas páginas; ni yo desde que comienza (para usted ¿para quién si no?) sus borradores; ni Herman, desde que muellemente se abandona a los dictados del Padre, desde que eligió a este Padre y no a otro, desde que se asume como soñado y se sueña en esa dimensión" (p. 142).

45. "El no se ha resignado a la entrega. No quiere (o no puede) desaparecer en la fantasía, ser el único que no juega, el único que no vive. El, que ha venido para hacer vivir, para hacer jugar.

"Quien ha intentado poner tanto sobre el escenario, lucha para evitar que el movimiento lo oculte, lo mimetice. Allí, su objeto, proyecto, esfuerzo. El, acá, en otro espacio, a una cierta distancia. Y en multitud de instantes más numerosos, más agobiantes, se encuentra fuera de su hermosa horrible fascinación y despierta ante muebles, habitaciones, cortinas, voces, trenes, sueños. Sueños propios, los que no invaden ficción, los que nada tienen que ver con ella y deben ser soportados por El, en otro costado de una realidad así llamada porque es la más compartida, la común" (p. 216).

46. Indice, además, de que ha seguido el consejo de Giacobbe y que ya trata de elaborar un aspecto del mundo conflictivo que lo enfrenta a un eventual viaje a Alemania y a los recuerdos de un pasado muy próximo que ve bajo una perenne nube de gas. Si en el plano del autor que incluye la relación Autor-Lector aparece ya un epígrafe de Böll, ello apunta a una mayor elaboración y asimilación de esta "realidad compartida, común".

LARSEN Y EL PADECIMIENTO DE LA MASCARA:
EL ASTILLERO DE ONETTI

Por HUGO J. VERANI

Si esto fuera una comedia él insistiría
en hacer su papel hasta el fin.

Kafka, *El proceso*

A partir de *La vida breve*, la obra narrativa de Juan Carlos Onetti sigue un proceso gradual de abstracción y de síntesis. Acaso sea *El astillero* la novela que mejor ilustra la disyunción básica que distingue a su producción narrativa: el desacuerdo esencial entre la realidad y el deseo. Por un lado, prevalece un nivel de realidad concreta, el plano perceptible (vacío, fracaso, caducidad, marginalidad, derrumbe, aislamiento, rutina, desamparo) y, por otro lado, el plano ilusorio, el simulacro de la representación, la más cara, un modo de sobrevivir inventándose posibles utopías que encubran la conciencia desolada y posterguen el desmoronamiento en la nada, una ilusoria proyección imaginaria cuya motivación obedece al afán de darle un sentido a una existencia vacía. Imagen de un vivir que cristaliza en una escritura conjetural, íntimamente ligada a una intuición honda de la relatividad y provisionalidad de la verdad. Una escritura, en suma, que realza la incertidumbre como fundamento de toda acción y, a la vez, el carácter ficticio del mundo representado novelescamente.

Desde *El pozo* Onetti ha venido elaborando un universo en incansante desintegración, poblado de seres sin fe cuyo mundo se desmorona en el silencio. El largo viaje de Onetti culmina, en palabras de Angel Rama, en "esta radiante decrepitud sobre la cual actúa una progresiva e irrefrenable parálisis".¹ El estatismo que opera en la novela reduce todo dinamismo a mera apariencia o simulacro de actividad. El relato se dispersa en escenas paralelas retornos en el tiempo y fragmentarismo del espacio, diseño que confiere carácter no progresivo a la narración y reafirma la suspensión paralizante de un texto que comienza de continuo en una nueva expansión de actos que yuxtaponen fases distintas de la misma aventura humillante.

1. Angel Rama, "El largo viaje de Juan Carlos Onetti", *Marcha*, 1º de noviembre de 1961, p. 22.

El astillero es una perturbadora metáfora de la gratuidad del ser humano, de un mundo inestable signado por el sinsentido y la degradación irreversible, un mundo construido sobre ilusiones insensatas. Este libro representa dentro de la narrativa de Onetti un hito decisivo. Es, sin duda, el punto culminante de una progresiva exploración del yo; con Larsen, Onetti lleva al límite la disolución de la identidad del ser. En busca de una nueva finalidad que rescate el sentido de su vida, Larsen regresa a Santa María, de donde había sido expulsado cinco años antes por haber instalado un prostíbulo. La historia del prostíbulo, ya se sabe, se relata en *Juntacadáveres*. Vencido por la vejez y el escepticismo, vuelve resuelto a cumplir un desquite indefinido, a buscar algo que lo justifique, a asumir cualquier responsabilidad, aunque sólo sea un simulacro de actividad y fraternidad. Lo importante es asumir un compromiso para evitar enfrentarse con el opresivo vacío de la soledad. Onetti mismo ha dicho que Larsen "trata de fabricar su redención por medio de una nueva esperanza. Después de haber fracasado con el prostíbulo vuelve a Santa María a triunfar en otra cosa. Entonces acepta el juego del astillero arruinado, acepta el absurdo".² Larsen sabe, sin embargo, que la caída definitiva lo asedia. Frente a un estatuto de valores inoperantes tiene dos opciones: aceptar el fracaso o imponerse una nueva máscara, aferrarse a la ilusión de que una responsabilidad final dé sentido a la totalidad de su vida. Con el proyecto de rehabilitación de una empresa inexistente, el astillero de Jeremías Petrus, S. A., Larsen alimenta una débil esperanza de salvación, transforma el absurdo y la futilidad del esfuerzo en una especie de fe donde ya no hay nada en qué creer. Resiste su marginación inventándose una actividad que postergue la caída en el no-ser.

La ausencia de toda esperanza convierte a Larsen y a los demás personajes en caricaturas de seres humanos, quienes, al no interesarse ya por nada, se entretienen en parodiar una existencia activa y normal. La representación de la condición humana bajo una forma paródica es una de las transgresiones a la retórica narrativa común a escritores tan diversos como Kafka, Beckett y Nabokov. Para muchos escritores contemporáneos la representación paródica es, según Jean Bloch-Michel, "el único recurso para integrarse en una realidad que los rechaza y a la que han perdido acceso".³ En Onetti la parodia es una respuesta a la percepción de que en un mundo carente de valores reconocibles no hay ya más nada que hacer. Aunque la novela no enmascara alusiones crípticas de validez testimonial, la posibilidad asociativa del texto con un referente extraliterario, con las condiciones sociales de la rea-

2. Emir Rodríguez Monegal, "Conversación con Juan Carlos Onetti", *Eco*, N° 119 (Marzo de 1970), pp. 455-56.

3. Jean Bloch-Michel, *La "nueva novela"* (Madrid: Guadarrama, 1967), p. 140. Véase también, Jean-Jacques Mayoux, *Vivants piliers* (París: Julliard, 1960), pp. 271-291.

lidad uruguaya y latinoamericana es más que aparente. No obstante, preferimos una lectura diferente. Lo que más distingue a *El astillero* es la invención de una realidad en la que deliberadamente se cuestiona, mediante el despliegue de una multiplicidad de máscaras falaces, la aceptación de la lógica realista. Esta actitud lúdica es un modo de enfrentarse con el desolado vacío de una existencia sometida a un estatuto alienante en un mundo que ha perdido su perfil reconocible.

La riqueza sugestivo-simbólica de una novela que permite la pluralidad de perspectivas críticas, impide cualquier análisis propuesto con pretensiones de univocidad. Siguiendo una lectura desprejuiciada trataremos de proponer algunas líneas de interpretación, ordenando las observaciones en torno de cuatro instancias fundamentales: la actitud lúdica, la espacialización del yo, la incertidumbre como fundamento del modo narrativo y la envolvente correlación hombre-contorno.

El juego, una posibilidad de existencia

La noción de juego es el centro en torno del cual gravitan las relaciones actanciales de *El astillero*. Onetti adopta el juego como un recurso para salir del estado de alienación, como una compensación vicaria que sirve para simular un nuevo interés en la vida. La reiteración lúdica en la obra de Onetti no implica gratuidad. Por el contrario, lejos de ser una evasión o ejercicio de virtuosismo, la actitud lúdica que recorre su obra revela una postura de profunda gravedad. Tanto en un nivel social como en un nivel más profundo, ontológico, la manera de percibir el mundo de Onetti es manifestación de una negatividad casi genérica. La fatalidad todo lo destruye y es imposible cambiar nada, mas es necesario continuar de alguna manera la búsqueda de sentido. La dimensión lúdica le ofrece una salida estética, una transformación de las desgracias cotidianas en arte.

El motivo del juego emerge temprano en la imaginación creadora de Juan Carlos Onetti. En el cuento "El posible Baldi" (1936) —de título muy alusivo—, el protagonista se inventa historias, pequeñas farsas que esconden su soledad y le dan una ilusoria razón para vivir. Una y otra vez en las novelas de Onetti la vida se convierte en un juego, en una forma de vida imaginada regida por ciertas reglas que es necesario seguir. En *Para esta noche*, por ejemplo, el narrador comenta: "Los dos se estaban burlando, pero él había iniciado el juego y se hubiera dejado matar antes de faltar a las reglas".⁴ En *Para una tumba sin nombre* cada uno de los narradores se encuentra "jugando correctamente hasta el final el juego que se había impuesto; ardoroso y sin convicción verdadera".⁵ El carácter lúdico asoma en otras novelas de Onetti y es uno de los rasgos que distingue a *La*

4. *Para esta noche* (Montevideo: Arca, 1966), p. 68.

5. *Para una tumba sin nombre* (Montevideo: Arca, 1967), p. 20.

vida breve, como ya queda estudiado en otra parte.⁶ El narrador de *Tan triste como ella*, en una suerte de visión final de esa novela, resume la concepción de la vida (y de la literatura) de su creador: "Todo era un juego, un rito, un prólogo".⁷ El juego se impone, en suma, como otro mecanismo narrativo, otro recurso estético que distingue a la escritura de Onetti.

En *El Astillero* el temor a la nada lleva a Larsen a enmascarar su insignificancia en un nuevo yo que borre a los anteriores y los suplante. Hay que elegir entre morir o mentir, dice Céline en *Voyage au bout de la nuit*.⁸ Larsen adopta la mentira para resistir el terror al vacío, para no anularse; no puede vivir sin creer en algo, es decir, sin *fingir* que cree en algo. Este camino —el consciente autoengaño compensatorio— le permite a Larsen mantener su dignidad pese a la fragilidad del mundo en que se ha encerrado. Larsen debe inventarse una serie de responsabilidades que posterguen la verdad —la aceptación definitiva de su vejez e insignificancia. El juego, dice John Deredita, "compensa de modo equívoco e ineficaz el vacío vital, posterga el momento en que el individuo tenga que encarar seriamente su descomposición".⁹ El hombre es arrojado al mundo sin ningún rol específico, con libertad aparente para escoger, pero condenado a seguir un guión preestablecido, a caer siempre en una trampa indefinible. La llegada de Larsen a Puerto Astillero es fortuita, casual, pues bien pudo haber ido a otra parte: "Bajó en el muelle que llamaban Puerto Astillero, ... como podría, tal vez, haber bajado en cualquier parte".¹⁰ Como en *Niebla* de Unamuno o en *Fin de partie* de Beckett, cualquier actividad sería aceptable, pues Larsen sólo busca la oportunidad de actuar, de encubrir su desesperación dándole un precario sentido a la totalidad de su vida.

Será Gerente General del astillero de Jeremías Petrus, de una empresa inexistente, donde cobrará un sueldo imaginario y donde un Administrador (Gálvez) y un Gerente Técnico (Kunz), únicos sobrevivientes de un imperio abolido, continúan sumergidos en la simulación rutinaria de una actividad ininterrumpida. Toda la realidad parece haberse confabulado para desconcertar. Desde la presencia física de los otros dos "altos funcionarios" del astillero, Gálvez ("joven calvo") y Kunz ("viejo de pelo negro"), hasta la réplica degradada

6. Véase, Hugo J. Verani, "Teoría y creación de la novela: *La vida breve*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 292-94 (1974), pp. 433-64.
7. *Tan triste como ella* (Montevideo: Alfa, 1963), p. 43.
8. "La vérité de ce monde c'est la mort. El faut choisir, mourir ou mentir". Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Paris: Editions Denoël et Steele, 1934), p. 251.
9. John Deredita, "El lenguaje de la desintegración: notas sobre *El astillero* de Onetti", *Revista Iberoamericana*, N° 76-77 (1971), p. 658.
10. *El astillero* (Buenos Aires: Fabril, 1961), p. 16. Toda referencia a esta novela es de la primera edición.

de las actividades de una empresa viva, autoengaño que se convierte en código de vida que llena el vacío vital de los tres fantasmas. La alucinante desolación de un mundo que se pudre y se hunde, un mundo invadido por el olor "a humedad, papeles, invierno, letrina, lejanía, ruina y engaño" (p. 33), se sintetiza admirablemente en la reluciente decrepitud del astillero:

Casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes (p. 32).

Toda la acción gira en torno de actos maquinales, inconsecuentes, carentes de sentido. Larsen se impone un absurdo periódico e invariable: el ritual de la lectura estéril de archivos del abandonado astillero y la presentación de informes o presupuestos por reparaciones de barcos inexistentes: "Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte" (p. 88). Como Brausen en *La vida breve*, quien se inventa un posible modo de vida a cada vuelta de camino, Larsen acepta el juego ("la mentira acordada") como su única, decrepita verdad. Se entrega con suma gravedad y ansia de perfección a la absurda parodia de un mundo activo, a la presentación de una aventura compensadora. "Resistir", dice Saúl Yurkievich, "es obstinarse en la simulación, en la réplica degradada del mundo activo, ponerse la máscara del hombre emprendedor".¹¹ Larsen se inventa un ilusorio mundo perfecto hasta que la farsa amenaza excluir la existencia del mundo exterior, independizarse de los participantes:

No se trataba de un miedo que él hubiera podido explicar de buena fe a cualquier amigo recuperado, a cualquier hombre abatido y reconocible que surgiese de la muerte o del olvido. "Llega el momento en que algo sin importancia, sin sentido, nos obliga a despertar, y mirar las cosas tal como son". Era el miedo de la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando seguros de que lo hacían por gusto y de que bastaba decir que no para que el juego cesara (p. 168).

El juego es una actividad que exige una entrega incondicional absorbente hasta su fin. La única esperanza de redención de Larsen

11. Saúl Yurkievich, "En el hueco voraz de Onetti", *Cuadernos Hispano-americanos*, N° 292-294 (1974), p. 536.

reside en asumir libre y espontáneamente la farsa, conforme a las convenciones de existencia establecidas. "Ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente", dice el Rufián Melancólico en *Los siete locos* de Roberto Arlt.¹² Así ocurre, efectivamente. Cuando se acerca el fin y Gálvez decide denunciar a Petrus por una estafa antigua, la emisión de títulos falsificados para accionistas del astillero, Larsen asume una nueva misión: rescatar el título falso para que no llegue al juzgado de Santa María —un título sin valor por el que nadie se interesa—, es decir, continuar el engaño fingiendo total lealtad e identificación con los problemas y riesgos de la empresa. La inferencia es clara: la aceptación del simulacro como la única salida posible. O como dice Estragon en *En attendant Godot*: se encuentra siempre algo para dar la impresión de existir.¹³ Sólo importa el juego, como una actividad libre y desinteresada ("despreocupado del resultado final de lo que hace" p. 77), sin beneficio material posible, una farsa que compensa el vacío vital, un deliberado simulacro, preferible a la gratuidad del existir: "Desde muchos años atrás había dejado de creer en las ganancias del juego; creería, hasta la muerte, violento y jubiloso, en el juego, en la mentira acordada, en el olvido" (p. 116).

Pero Gálvez se suicida y el juego adquiere realidad. Si se interpreta el suicidio de Gálvez de acuerdo a convenciones realistas, se vería como un acto inverosímil y desconcertante. Dentro del texto, sin embargo, la funcionalidad de Gálvez consiste en servir de modelo de lectura. Primero, porque todo juego es sistema de reglas. Y segundo, porque si las normas establecidas resultan transgredidas, el juego cesa y el jugador debe recibir su castigo. Dice Huizinga, en su célebre estudio del *homo ludens*:

Dentro del campo del juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El juego exige un orden absoluto. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo del por qué el juego parece radicar en gran parte dentro del campo estético... El factor estético, es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras.¹⁴

Por consiguiente, al decidir Gálvez denunciar a Petrus no le queda otra salida que suicidarse: no se ha mantenido dentro de las reglas del juego, de las normas de la vida que escogió. Arrebata al juego su

12. Roberto Arlt, *Los siete locos* (Buenos Aires: Colección Claridad, 1930), p. 193.

13. "On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister", Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1952), pp. 116-17.

14. J. Huizinga, *Homo Ludens* (México: Fondo de Cultura Económica, 1943), p. 27.

ilusión, se sustrae a las reglas y deshace las frágiles disposiciones establecidas. Sólo con la muerte se desvanece la máscara y Gálvez recupera su verdadero rostro:

Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida (p. 204).

El extrañamiento absoluto de la realidad encuentra su expresión más perfecta en Petrus, quien había adoptado la locura como modo de vida, anulando así la distancia entre la conciencia de angustia y caducidad. Sus manejos poseen una proyección simbólica. Jeremías Petrus —la síntesis judeo-cristiana es obvia en su nombre— impartía “profecías de resurrección” (p. 178); es el profeta que no desiste en su afán de reconstruir el mundo. Hay una deliberada parodia de un hacedor alucinado. El mundo de Petrus, la Sociedad Anónima arruinada, había sido fundada sobre títulos falsificados (¿apócrifos?) y termina encarcelado, sin imponer su voluntad, pero sin abandonar la fe en una futura resurrección de su imperio. De allí que Larsen, el pontífice mediador, bese la frente de Petrus (el profeta-apóstol-hacedor-fundador-pionero-supremo actor), en admiración y envidia por su entrega total, por perpetuar firme la máscara y aferrarse a su fe rodeado de un mundo de incrédulos: “Cómo me gustaría darle un abrazo, o jugarle la vida por él o prestarle diez veces más dinero del que puede necesitar” (p. 193), dice Larsen cuando ya se precipita su caída.

Todos los personajes son “reproducciones” (p. 57) o “farsantes” (p. 61) que se mueven en un “aire de leyenda” (p. 42), participan de una “histórica comedia de trabajo” (p. 32), se adscriben a roles determinados, arbitrarios pero imperativos, parecen imitarse mutuamente con ademanes ceremoniosos, se imaginan ser *otro* y coinciden en disgregar la identidad propia en una multiplicidad de máscaras. Es una momentánea liberación: el juego impone orden y lleva al mundo imperfecto una perfección provisional y limitada. Larsen se obstina en autoengañarse hasta agotar todo posible renacimiento de la esperanza. Sabe que el final de la patética mascarada que vive le devuelve, irremediabilmente, a la realidad, a la nada. Por ello, en el cierre de la novela, cuando el juego ha sido desplazado por el angustioso vacío de la realidad, Larsen gana conciencia de la futilidad del esfuerzo y, sin alternativa posible, huye hacia el fondo de la noche.

La espacialización del yo

Con *El astillero* Onetti logra una modificación original del concepto de espacialización literaria. El procedimiento usual consiste en

asociar acontecimientos y personajes diversos, historias en planos espaciales distintos que se yuxtaponen y complementan para dar la ilusión de simultaneidad vivencial. Esto es lo que hace Onetti, por ejemplo, en *Tierra de nadie*. En *El astillero*, sin embargo, el lector está expuesto a una serie de visiones simultáneas de un *mismo* personaje. Cada máscara que Larsen asume desarrolla una posibilidad vital; es decir, en cada ámbito de la novela Larsen intenta una proyección imposible en otro ser, "como si estuviera inventando un imposible Larsen" (p. 61), tentativas que intensifican aún más el efecto de desdoblamiento interior.

En cada secuencia Larsen cumple una función específica, asume un rol diverso. Su yo se diluye en nuevas experiencias a base del recuerdo de distintas épocas de su vida, como si el tiempo se hubiera detenido y Larsen viviera, simultáneamente, existencias situadas en épocas distintas. En cada uno de los espacios de la novela Larsen expande su identidad y proyecta en la presencia de otros una imagen renovada. Corresponde definir a Larsen por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas, según Barthes, las grandes articulaciones de la praxis.¹⁵ La distribución espacial de la novela refleja estas relaciones básicas, relaciones de participación (mando, poder), de deseo (o búsqueda) y de comunicación. En "El astillero", el juego de mando, dominio e importancia; en "Santa María", el afán de recordar el poder perdido e irrecuperable; en "La glorieta", la comunicación imposible; en "La casilla", la única forma de comunicación posible, la urgencia de amparo y refugio. Estas escenas simultáneas muestran cuatro fases de Larsen, cuya suma prolonga y multiplica su derrota. La identidad de Larsen aparece fragmentada, seccionada, como si su persona fuera enfocada simultáneamente desde ángulos distintos, como si fuera actor y espectador de sus propios movimientos: "Era como estarse espionando, como verse lejos y desde muchos años antes..." (p. 61).

El salto a la otredad es uno de los motivos que condiciona la disposición estructural de las novelas de Onetti. Tanto Eladio Linacero en *El pozo*, como Aránzazu en *Tierra de nadie* o Brausen en *La vida breve*, viven conscientes de la futilidad del esfuerzo, pero el autoengaño es la única compensación posible y continúan la búsqueda o invención de metas siempre inalcanzables. Sobre Brausen, en el curso de una entrevista, ha dicho Onetti: "lo único que Brausen realmente quiere, el único deseo de él, es salirse de su vida, ser otro. Ni siquiera busca ser otro mejor, o más importante, más rico, o más inteligente. No: lo que él quiere es ser otro, simplemente, como la Bovary".¹⁶ También en *El astillero*, aunque en una versión más am-

15. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, N° 8 (1966), p. 17.

16. Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, p. 465.

bigua y perturbadora, ilusorias formas de vida invaden el presente vacío.

Cada desplazamiento de Larsen en los cuatro ámbitos donde se sitúa el suceder descubre una figura siempre distinta, una nueva apertura transitoria. En cada espacio diferente Larsen afecta una personalidad distinta que se revela, principalmente, en gestos, ademanes y actitudes estudiadas. De modo notable Onetti concentra en los gestos de Larsen el efecto que persigue. A través de la reiteración de actitudes y de elementos significantes de orden preponderante visual y auditivo, el relato alcanza una fuerza tonal acumulativa en la que se ve la labor de una imaginación poética. La insistencia en el rasgo caracterizador, sin describir ni explicar, da una proyección lírica al relato que deja amplio margen interpretativo al lector. Onetti condensa por alusión, mediante un extenso uso de la metonimia, una serie de reacciones que son índice de desamparo, inestabilidad y temor a la nada. Reconocer la función de estos detalles-claves y descubrir cómo adapta Larsen su yo a los elementos condicionantes de su conducta, requiere un examen detenido del texto.

En Santa María el fugaz consuelo de Larsen consiste en presumir que mantiene el prestigio de su pasado prostibulario, cuando respondía al apodo de Junta o Juntacadáveres. Es ahora, en *El astillero*, un Larsen envejecido y vacilante, pero trata de reproducir los gestos de cinco años atrás: "Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años antes; recuerdan su afán por ser descubierto o identificado, el par de dedos ansiosos, listo para subir hasta el ala del sombrero frente a cualquier síntoma de saludo, a cualquier ojo que insinuara la sorpresa del reencuentro" (p. 12). El narrador capta reveladores gestos, sorprende al personaje en actitudes que insinúan las tensiones de su ánimo. Larsen busca revivir el recuerdo de sus días en Santa María, cuando dirigía un prostíbulo y pasaba las noches "con una mano en el revólver o cerca, pisando fuerte, a la vez ajeno y desdenoso y provocando siempre inútilmente" (pp. 113-14). En su retorno a la ciudad se sumerge en una serie de actos vacíos que reproducen la memoria de los hechos vividos; rasca el gatillo de un revólver con "fingida furia" (p. 91), afecta un aire de seguridad y desafío: "caminaba erguido y taconeando, buscando las zonas de mayor silencio para hacer sonar el desafío de los pasos (pp. 198-199). Con su andar provocativo quiere imponer su presencia en la ciudad: "Pagó esta otra cuenta, empujó sobre el mostrador la propina y fue bajándose con seguridad y torpeza del taburete, fue caminando por la tira del linóleo, balanceándose con el premeditado compás, corto y ancho, seguro de que la verdad, aunque marchita, iba naciendo de los golpes de sus zapatos y se transfería al aire, a los demás, con insolencia, con sencillez" (p. 13). La cita descubre, mediante el uso de

la antítesis ("con seguridad y torpeza"), el desdoblamiento imaginario del yo de Larsen: la superposición de momentos significativos del pasado y del presente. Por un lado, la confianza del andar de Larsen, la provocación de su balanceo y taconeo,¹⁷ la farsa de mostrarse agresivo y desdeñoso de los demás. Pero si bien se bajó del taburete con "seguridad", también lo hizo con la "torpeza" de la vejez y la antítesis realza la honda sensación de desasosiego. Larsen recorre Santa María en busca de una fraternidad perdida. Es que detrás de la sórdida historia del prostíbulo, del cinismo y del hastío, hay en Larsen un sentimental, como todos los personajes mayores de Onetti, que padece la ausencia de amor y verdadera comunicación. Quiere desenterrar y reconstruir experiencias, salvar lo que fuera posible de la imagen de un pasado abolido, autoconvencerse de que todavía existe y de que no "era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas" (p. 114).

En Puerto Astillero Larsen participa de relaciones conflictivas distintas y su comportamiento revela, por consiguiente, actitudes propias del nuevo microcosmos en que se mueve. El astillero aparece como emblema de sus frustrados anhelos de poderío y se transfigura en su imaginación en un lugar "engañosamente poblado de símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder" (p. 104). Hay reiterados signos de autosuficiencia, posesión y mando: la abundancia de llaves que Larsen hace sonar con exceso, los infalibles timbres para llamar al personal, el ceremonioso abrir de puertas, su "mantenida voluntad de suponer un centenar de fantasmas de obreros (p. 140), el ostentoso y farsesco trato: "El señor Administrador pide al señor Gerente General una entrevista. La gracia de una entrevista" (p. 71). En el astillero Larsen "iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo" (p. 43). La afectación de poder y el simulacro de trabajo y prosperidad descubre a un Larsen que elucha por autoconvencerse de su importancia, aunque sepa que su mundo ilusorio está edificado en torno de una esperanza absurda y que la nueva máscara se desvanecerá, irremediabilmente, en la nada.

En el ritual diario, "la lentísima peregrinación" (p. 164) a la glorieta de la quinta de Jeremías Petrus, Larsen asume un nuevo comportamiento, modelado según la imagen de un galán o seductor profesional. La nostalgia de una juventud perdida es el móvil que im-

17. Se reconoce a Larsen por su manera de caminar. El taconeo (pp. 12, 13, 15, 29, 47, 63, 94, 113-14, 185, 198) y el balanceo (pp. 11, 13, 15, 76, 89, 123-124, 178) sugieren el desasosiego y la inseguridad de Larsen ante una realidad inquietante. Me he referido al uso del cuerpo como imagen en "Los comienzos: tres cuentos de Onetti anteriores a *El pozo*", *Hispaniárica*, N° 2 (1972), esp. pp. 33-34. Véase también, Yvonne Perier Jones, *The Formal Expression of Meaning in Juan Carlos Onetti's Narrative Art* (Cuernavaca, México: CIDOC, 1971), pp. 6/4-6/5 y 6/17.

pele sus actos. Al cortejar a Angélica Inés, idiota o loca, Larsen adopta un aire efusivo y espera "reconquistar y conservar tortuosamente un prestigio romántico e inconcreto en el jardín blanqueado de estatuas" (p. 149). Cada viaje a la glorieta era "como soñar un viejo sueño", (p. 163) de juventud y de felicidad añoradas. Puesto que el diálogo con Angélica Inés era imposible, su falsa exaltación de amor se convierte en un ardid para rescatar su propio pasado; anterior, esta vez, a Santa María y a la historia del prostíbulo, es decir, la "verdadera" felicidad, siempre remota, abolida o imaginada en Onetti: "Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de la saliva, Larsen prescindió pronto del auditorio y se fue contando, tarde tras tarde, recuerdos que aún lograban interesarle" (p. 165).

Larsen se mueve en un cuarto espacio, la casilla de Gálvez y su mujer. Instalado en este miserable lugar, que parecía "la reproducción agrandada de una casilla de perro" (p. 54), es otro Larsen quien intenta desaparecer tras otra frágil máscara. Transfigura la abyecta y degradada vida de Gálvez y su mujer en una nueva apertura, un nuevo intento de postergar la derrota. Carente de amparo y de refugio, Larsen va descubriendo en la casilla apetitos casi olvidados: "El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes; crujidos del pan, platos humeantes, la alegre grosería de los camaradas" (p. 53). Fascinado por la vida natural de la casilla, Larsen participa en plácidos intercambios de anécdotas, ayuda a cocinar y en otras tareas domésticas. Con la mujer de Gálvez, Larsen vislumbra la única posibilidad de comunicación y de ternura, oportunidad frustrada por lo tardío del encuentro.

Así como la locura vuelve inalcanzable a Angélica Inés, el embarazo imposibilita toda relación con la mujer de Gálvez, grotesca figura deformada por "su barriga que amenazaba reventar en el aire tenso" (p. 143). Todo termina cuando ella va a dar a luz: Larsen huye espantado. Si se queda debe aceptar el sentido de la vida, y la solidaridad humana no forma parte del juego que ha aceptado como norma de su vida. Sólo le queda Josefina, la sirvienta de Angélica Inés, quien había servido de instrumento para su impulso codicioso, la conquista de la hija de Petrus. Toda su búsqueda culmina en el silencio, en la incomunicación total, con los fáciles favores de una ordinaria mujer que "era su igual" (p. 216). Este es el triple castigo de que habla Mario Benedetti: "La virginidad (Angélica Inés) está desbaratada por la locura, la comprensión (mujer de Gálvez) está vencida por el alumbramiento, la posesión (Josefina) está arruinada por la incomunicación".¹⁸ Es que no puede haber otro fin: en Onetti los

18. Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo: Alfa, 1963), p. 94.

personajes son reflejos de reflejos, formas potenciales de un mismo ser. Larsen, por ejemplo, piensa en Angélica Inés y en la mujer de Gálvez y dice: "No hubo nunca mujeres sino una sola que se repetía siempre de la misma manera" (p. 93).

La seducción de Josefina es la humillación final que sufre Larsen. A lo largo de *El astillero* el narrador había venido acumulando símbolos de elevación y trascendencia en torno de Petrus y su mundo. Su casa, excesivamente alzada por catorce pilares y rodeada de angelitos de mármol blanco, que Larsen veía "como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido" (p. 27) y que le daba ilusiones de estabilidad y salvación, se convierte en un templo que reverencia diariamente:

...la lenta, lentísima peregrinación, como impedida por un endurecimiento del aire, hasta la glorieta, hasta la bienvenida nerviosa de la risa de la mujer; altas, elevándose poco a poco en el cielo, las luces amarillas, tan increíblemente apacibles, del piso superior de la casa. Después ella, el fatigoso, perpetuo misterio, la ineludible incitación de un sacramento (p. 164).

En el astillero Larsen se mueve ceremoniosamente, como si estuviera dentro del "templo desertado de una religión extinta" (p. 178), repartiendo las profecías de resurrección enviadas por Jeremías Petrus. Anota con acierto Guido Castillo que el astillero se parece "al templo ruinoso y moribundo de una religión inmemorial que tiene en Jeremías Petrus... su profeta, su apóstol y su sumo Pontífice. Petrus es la piedra impenetrable y frenética que sostiene un culto aunque el edificio entero se derrumbe".¹⁹ El insatisfecho anhelo de trascendencia de Larsen se traduce, en una lectura arquetipal, como dice Yurkievich, en signo "de una religiosidad en busca de su dios".²⁰ O como señalara Deredita, "la trayectoria de Larsen es un camino de perfección que tiene por meta la ciudad de Dios".²¹ Una religiosidad o camino de perfección en versiones degradadas.

"Casi todos los ritos de fundación, de ciudades o de mansiones", dice Octavio Paz parafraseando a Mircea Eliade, "aluden a la búsqueda de ese centro sagrado del que fuimos expulsados".²² El acceso al centro, a la zona de lo sagrado o absoluto por excelencia, equivale a una iniciación en una nueva existencia, duradera y eficaz.²³ Entrar en la casa de Petrus, en ese microcosmos protector, era la ambición última de Larsen, pero cuando se le invita a entrar por primera vez ("por fin de regreso" [p. 214] dice Larsen, a pesar de no haber estado allí

19. Guido Castillo, "Muerte y salvación en Santa María", *El País*, 28 de enero de 1962, p. 6.

20. Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 537.

21. John Deredita, *op. cit.*, p. 664.

22. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 187.

23. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé, 1968), p. 25.

nunca), no pasa de la planta baja, del sucio cuarto de la criada, con quien se acuesta y emborracha. Lo elevado es signo de perfección, en contraste con lo bajo. Pero Larsen no logra subir al tercer piso, como se imaginaba a sí mismo, "trotando, viéndose trotar hacia el centro mismo de una habitación cálida, limpia y ordenada, de una escena que él presidiría, con orgullo y naturalidad" (p. 212). La casa-cielo-centro-del-mundo es el foco unificador de los ensueños de Larsen, la tierra prometida, siempre inaccesible, albergue seguro contra la humillación. Es en este momento cuando comparte la soledad con Josefina, que se revela la gratitud del existir. "Larsen —dice Angel Rama— se reencontra entonces, en ese momento de la verdad, con su vida anterior, que le prueba que no puede ni en última instancia quiere subir al cielo, a la habitación cálida ensoñada, que él está hecho para el oscuro tugurio de la sirvienta".²⁴

Larsen descubre que gradualmente se le han ido cerrando todos los caminos y que ha llegado al "centro de la perfecta soledad" (p. 217). El diseño de la novela paralela esta síntesis conceptual de Larsen. Sus diversas experiencias no son independientes una de la otra, sino que forman una compleja red vivencial que conduce, como en un juego de círculos que se estrechan,²⁵ a la anulación total del yo. En el último capítulo se superponen los ámbitos narrativos y se reiteran, en progresión decreciente, los cuatro escenarios que rodean "La casa" (Santa María, El astillero, La glorieta, La casilla), en una rápida sucesión final de secuencias narrativas. Todo confluye en la novela para dar una imagen visual de círculos que se cierran y comprimen el espacio, hasta abolir toda esperanza de proseguir el camino.

En definitiva, en *El astillero*, como antes en *La vida breve*, nos encontramos con otro magistral ejemplo de la exploración de una conciencia enajenada que se disgrega en una multiplicidad de máscaras, de la proyección y desmembramiento de un ser cuya escindida y reversible imagen coexiste en una suspensión onírica. Se replantea, una vez más, una reiteración indefinida de las múltiples derrotas del hombre.

La incertidumbre como fundamento

La narración de *El astillero* oscila entre un narrador-observador que reconstruye la historia a base de los testimonios de otros, conjeturas propias y fragmentos de monólogos interiores de varios personajes; y un narrador de omnisciencia selectiva que presenta los estados de conciencia de Larsen. Tres aspectos fundamentales se destacan: la inseguridad ontológica del narrador, la irrealidad de un mundo en el que nada es creíble y la desconfianza en el poder representativo de la palabra.

24. Angel Rama, *op. cit.*, p. 23.

25. *Ibid.*

Las fluctuaciones de un narrador ubicuo es uno de los privilegios y logros de la novela contemporánea.²⁶ Si por lo general el narrador tradicional mantenía una distancia constante e inalterable, en la novela contemporánea deja de ser una figura firme y participa de la inseguridad congénita del mundo actual: "El narrador mismo tiene que ser incluido en la plena inseguridad del mundo y de la vida: eso es lo que parece exigir la autenticidad".²⁷

El narrador de *El astillero* evita dar una versión coherente y única de la historia, de definir un mundo donde todo, por el contrario, está radicalmente cuestionado. Precisamente, la incertidumbre y las fluctuaciones de un narrador que contradice su propia presentación del suceder con nuevas versiones del mismo hecho son las características distintivas del modo narrativo. Estas ambigüedades o contradicciones de una conciencia evocadora central son propias de la técnica del recuerdo y contribuyen a establecer una perspectiva equívoca y polivalente.

Como es usual en Onetti el narrador adopta un estilo en apariencia documental. Aparece como un relator confiable y verosímil que reconstruye fielmente una historia, afecta ser uno de los habitantes de la comunidad ("todos lo vimos", "lo vimos o lo vieron", "pocos lo oyeron", "alguien contó", "son muchos los que aseguran", "algunos insisten", "otros, al revés"), una conciencia colectiva cuya identidad y posición espacial es imposible de determinar. Da la impresión de ser una "presencia invisible", observa Fernando Aínsa, "un testigo que no aparece, pero que proporciona datos, toma, deja lo que quiere, imprime un sello de ambigüedad en forma lateral".²⁸ A lo largo de toda la novela se mantiene la indeterminación espacial de un narrador que aparenta una falsa objetividad. Es, sin embargo, un narrador implicado subjetivamente en el relato, una voz cuya conciencia deforma deliberadamente la reconstrucción de la historia y hace cuestionable su narración. Opera como conciencia reflectora del mundo sin dar una síntesis expositiva. El narrador evita escoger entre las interpretaciones opuestas que propone, matiza la historia con versiones parciales y ambiguas, postura que desemboca en una consciente distorsión de la realidad.

El narrador-observador diluye su individualidad y reconstruye la historia a base de recuerdos de habitantes de Santa María. Toda la información que maneja —los testimonios de Hagen, del Barman, de Kunz, o del infaltable Díaz Grey, pasivo observador y testigo privilegiado de siempre— es imprecisa y carga con la indeterminación de todo

26. Cedmil Goic, "Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea", *Anales de la Universidad del Norte*, N° 7 (1969), pp. 43-53.

27. Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, N° 47 (1955), p. 44.

28. Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti* (Montevideo: Alfa, 1970), p. 141.

lo que procede de rumores u opiniones. Como resultado, el lector se ve llamado a completar y reconstruir un relato fragmentado y polivalente, como si existieran ciertas zonas oscuras en la historia que el narrador desconoce.

El narrador de omnisciencia selectiva presenta en forma indirecta el contenido de conciencia de Larsen —se proyecta en su interior, pero mantiene la tercera persona gramatical. A pesar de su omnisciencia, el narrador no elabora los pensamientos de Larsen en forma discursiva, ni esclarece analíticamente las ambigüedades que provienen de su relato.²⁹ Bien puede decirse que el narrador se sumerge en la mente de Larsen y termina como espejo reflector: Se asimila a la subjetividad de Larsen y desaparece en su interior.

El grado de conocimiento de la materia narrativa que afecta el narrador establece la perspectiva de la novela: un relativismo cognoscitivo. La preponderancia de interpretaciones sospechosas y hasta contradictorias acentúan la incierta relación entre el narrador y lo narrado; y obedece a una intención de postular una esencial ambigüedad, de realzar la subjetividad de toda afirmación humana. El modo narrativo de la novela está estructurado, principalmente sobre la base del método faulkneriano que Warren Beck llamara "statement of alternative suggestions",³⁰ procedimiento que Cortázar llama "una misma situación y dos versiones".³¹ Ya desde el comienzo de *El astillero* se usa esta convención narrativa; el estado de ánimo de Larsen en Santa María, por ejemplo, se describe de dos maneras:

Son muchos los que aseguran haberlo visto en aquel mediodía de fines de año. Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años antes;...

Otros, al revés, siguen viéndolo apático y procaz, acodado en la mesa, el cigarrillo en la boca, paralelo a la humedad de la avenida Artigas, mirando las caras que entran, sin otro propósito que la contabilidad sentimental de lealtades y desvíos;... (p. 12).

El dar dos versiones de un mismo hecho será una de las constantes estilísticas de la novela. Este recurso expresivo amplía el ámbito significativo de la ficción, crea una perspectiva equívoca y conflictiva de la realidad. En todos los niveles del relato el narrador propone hipótesis y subsecuentemente cuestiona o contradice sus palabras. La apreciación

29. No siempre se mantiene esta convención narrativa, pero las intervenciones lógico-expositivas del narrador son mínimas y no alteran la perspectiva adoptada. Los comentarios editoriales del narrador sirven, por lo general, para matizar irónicamente lo narrado, quitándole validez objetiva al relato.

30. Warren Beck, "William Faulkner's Style", en F. J. Hoffman y Olga W. Vickery, *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (N. Y.: Harcourt, 1960), p. 138.

31. Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 461.

de los hechos es siempre fluctuante. No se sabrá nunca, por ejemplo, si se le acreditan tres, cuatro o cinco mil pesos en la cuenta de Larsen, cada 25 de mes. Tampoco se sabrá si Angélica Inés tenía “un sobrio trasero de muchacho” y el “pecho liso” (p. 18) o si era “pechuda, con grandes nalgas” (p. 137), ni se aclarará el misterio del beso entre Larsen y Angélica Inés, del cual se dan tres versiones.³² Ni tampoco se resuelve la contradicción del narrador cuando dice que “se comprobó que [Gálvez] no había hecho ninguna denuncia en el Tribunal” (p. 175) y pocas páginas después la carta de Gálvez y el encarcelamiento de Petrus confirman la denuncia. Los ejemplos podrían multiplicarse. Estas revisiones y modificaciones de los hechos mantienen el relato en un estado de continua suspensión y realzan, a la vez, el carácter ficticio de lo narrado. Es un tipo de narrar, como observa Cedomil Goic, que “crea un sentimiento de ficción de la realidad narrativa, traspasa las posibilidades de conocimiento actual de los hechos, propone cursos posibles al desarrollo de los acontecimientos (dos finales a una narración, como en el caso de *El astillero*, de Onetti)”.³³ Fijémonos en estos dos finales posibles de la novela.

Larsen vive condenado a buscar una realidad perdida, impulsado por “la superstición de que un ciego movimiento perpetuo puede fatigar a la desgracia” (p. 92). Pero la esperanza o sueño insensato de Larsen se derrumba y la muerte es la única forma de liberación. Después de haber pasado la noche con Josefina vuelve por la casilla, ve a la mujer de Gálvez dar a luz y huye hacia la costa. El alumbramiento le hace salir de la situación en que se movía y le precipita de lleno en la conciencia del tiempo. En la novela el tiempo se prolonga estáticamente, pero abolida la farsa Larsen nota de improviso su acelerada vejez. “Cuando pudo ver se miró las manos; contemplaba la formación de las arrugas, la rapidez con que se iban hinchando las venas” (p. 218). El lector puede escoger entre una versión final en la que unos lancheros se lo llevaron hacia el norte, le “aceptaron sin esfuerzo el reloj en pago del pasaje” (p. 218) y nunca más se supo de él. U otra versión, en la cual los “lancheros lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío, delirando. Explicó con grosería que necesitaba escapar, manoteó aterrorizado el revólver y la rompieron la boca, . . . Larsen les ofreció el reloj y lo admiraron sin aceptarlo. . . Murió de pulmonía en El Rosario antes de que terminara la semana y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero” (p.

32. “Tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo desplegado en el asiento de hierro. . .” (p. 48); en la misma página se dice: “O tal vez sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa sostenida por los postes de cemento, la casa cerrada para él, Larsen”; y más adelante: “O tal vez, por entonces, no se besaran (p. 49).

33. Cedomil Goic, *op cit.*, p. 48.

219). La entrega del reloj es un indicio clave. Como Quentin en *The Sound and the Fury*, quien rompe el reloj antes de suicidarse, Larsen, al deshacerse de él, se coloca para siempre fuera del tiempo, porque el tiempo proyecta una opresiva angustia, eternamente reiterada.

Fiel a su predilección por experiencias indefinidas, Onetti deja la novela abierta a dos posibles finales. Al igual que en *La vida breve*, donde Arce y Díaz Grey alternan en los dos últimos capítulos sin que el relato se mueva hacia una síntesis o resolución, y como en *Rayuela*, la narración oscila entre dos desenlaces posibles. El final deliberadamente ambiguo ilustra la dificultad de alcanzar una visión unívoca de la realidad y revela la naturaleza incierta del suceder en un relato resueltamente hipotético y equívoco que deja en el lector tensiones conflictivas sin resolver. Es, además, otro modo de convertir el acto de escribir en una aventura creadora válida por sí misma.

Este recurso expresivo —una situación y dos variantes— conduce necesariamente a la desrealización del mundo, pero no es la única fórmula narrativa que dota al relato de una estructura ambivalente o ambigua. Otros elementos acrecientan la representación sospechosa. Por ejemplo, el predominio del tono conjetural, dubitativo o hipotético, en fin, de una escritura de falsa objetividad que recuerda que “la novela es una historia y el supremo interés de ésta reside en que nunca se sabe cómo fueron los hechos qué primero y qué después, ni mucho menos cuál es su sentido último”.³⁴ Se insiste en el uso de adverbios de duda (“Llegó, probablemente”, “Tal vez haya esperado”); reaparecen con frecuencia verbos como “imaginar”, “poder ser”, “suponer”, “mentir”, “debe haber”, la locución “como si” y la “o” disyuntiva. Por momentos el narrador finge desconocer detalles de la historia que reconstruye: “No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen” (p. 31); “Nunca se supo con certeza...” (p. 38); “Ahora en la incompleta reconstrucción de aquella noche... llega el testimonio del barman” (p. 108). O muestra desconfianza en los datos que maneja: “La hora en que Hagen tuvo su dudosa visión de Larsen” (p. 96). O incorpora la especulación hipotética: “El escándalo debe haberse producido más adelante” (p. 51); “No hay pruebas de que [la historia] sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído” (p. 144). Se reiteran las conjeturas: “Hagen, el del surtidor de nafta en la esquina de la plaza, creyó reconocerlo; debe haber sido aquella misma noche; era lluviosa y ningún testimonio indica que Larsen haya hecho más visitas a Santa María, desde que se instaló en Puerto Astillero, que la última y esta otra, más confusa y ofrecida a las conjeturas” (pp. 94-95).

Otro recurso muy frecuente en la prosa de Onetti, que contribuye a destruir la certidumbre de lo sucedido, es un procedimiento también

34. M.A.L.[Mario A. Lancelotti], “El astillero”, *Sur*, N° 275 (1962), p. 102.

caro a Faulkner, el descubrimiento parcial o "presentar ocultando".³⁵ Hay un deliberado esfuerzo para que los comentarios del narrador aparezcan sospechosos o inconclusos. Por ejemplo, en el capítulo "La casilla-I" se lee: "El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo" (p. 51); sin embargo, se escamotean los detalles y no se completa la historia hasta "El astillero-V" (pp. 144-147). Todo el pasado de Larsen en Santa María está aludido indirecta y parcialmente. Desde el primer párrafo, Onetti oculta datos que el lector que no haya leído *Juntacadáveres* (publicada tres años después de *El astillero*) desconoce: la expulsión de Larsen de Santa María, la historia del prostíbulo, su exilio de cinco años y el retorno a prolongar "el reinado de cien días" se aluden ya en el primer párrafo de la novela pero se dejan sin precisar.³⁶ Es que en las novelas de Onetti los hechos poco importan; nunca se dan con intención informativa o documental y la reconstrucción objetiva de un suceso carece de importancia. A Onetti le interesa más evocar un mundo de tensiones conflictivas, siempre complejo, polivalente y contradictorio, una experiencia subjetiva cuyo sentido último será siempre inalcanzable. "El arte moderno es una exploración del 'otro lado' de la realidad", dice Octavio Paz,³⁷ exploración de una realidad que sólo puede ser aludida tangencialmente, nunca explicada.

En el centro de la perfecta soledad

En *El astillero* todo tiende a la caída y una atmósfera opresiva y hostil aprisiona a Larsen, intensificando su desolado vacío. La descripción de la naturaleza no tiene valor paisajista, sino que existe en íntima correlación con los estados afectivos de Larsen. El contorno, sutilmente distorsionado, prolonga sus estados de conciencia y le da un marco apropiado al relato.³⁸ Todos los fenómenos naturales se ponen en consonancia con el hundimiento de Larsen, como si una red cósmica lo atrapara y hundiera aún más en su irreversible caída.

-
35. Mariano Baquero Goyanes, *Proceso de la novela actual* (Madrid: Rialp, 1963), pp. 69-71. Véase también, Conrad Aiken, "William Faulkner: The Novel as Form", en Hoffman y Vickery, *op. cit.*, pp. 135-142. Aiken lo llama "method of deliberately withheld meaning, of progressive and partial and delayed disclosure".
 36. Todo lector de Onetti sabe que el pasado de Larsen se desarrolla en *Juntacadáveres*. Sin embargo, *El astillero* no es una mera continuación de *Juntacadáveres*. La peripecia externa se continúa y se completa en *El astillero*, pero la anécdota en Onetti es siempre insignificante. Desde el punto de vista de la realización artística son obras totalmente distintas.
 37. María Embeita, "Octavio Paz: poesía y metafísica", *Insula*, No. 260-61 (1968), p. 14.
 38. Juan Carlos Carutcher, "El inhumano mundo de la razón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 292-94 (1974), afirma lo opuesto. No hay, dice, "una correlación objetiva externa a la psicología de los personajes. Se trata de personajes alucinados en un mundo absolutamente normal" (p. 588).

La atmósfera del libro es, en palabras de Onetti, "como un día de lluvia en que me traen un abrigo empapado, para ponérmelo".³⁹ Como un fantasma errante, temblando de frío y "chorreando agua", Larsen continúa su insensata peregrinación: "Iba con una mano metida entre las solapas del sobretodo, la cabeza torcida para que el viento no le robara el sombrero, sintiendo el agua en los calcetines a cada paso sonoro" (p. 120).⁴⁰ La asociación de la lluvia con el viento, otro elemento depresivo, multiplica la hostilidad de un mundo donde la soledad es tan agobiante que el silencio se oye y se vuelve casi palpable. Hay continuas referencias al caminar de Larsen "escuchando el silencio" (pp. 63, 75, 139), o escuchando "la aspereza del silencio" (p. 84); en otras oportunidades se utiliza un giro verbal más lírico, de resonancias rulfianas: "Entonces el silencio se hizo un poco más grave, como si se hubiera liberado de los murmullos que le habían estado mordiendo los bordes" (p. 86). Nada sugiere, como el oxímoron, el sentimiento de fuerzas contradictorias. El silencio sonoro deja una tensión conflictiva, una suspensión irresoluble que refleja la naturaleza escindida de Larsen: su obsesión por hallar algo donde nada rescatable existe.

Todo se confabula para dar la impresión de que el contorno se traga a Larsen, para mostrar la insignificancia del hombre ante la hostilidad del cosmos. El viento "enfurecido", la lluvia persistente, la niebla, el frío, el cielo siempre gris o marrón, la humedad y el barro son los elementos más recurrentes, pero hay una suerte de orquestación de imágenes en la que todos los fenómenos naturales participan. El "aire tenso y caduco" (p. 28); la "luz gris y desanimada, una luz que llegaba vencida después de atravesar nubes gigantescas" (p. 71)); la "nube sucia [que] se apoyaba en la ventana" (p. 84). Hay muchos otros sintagmas que revelan la lucha tenaz de Larsen contra los elementos. Especialmente el crecimiento desmesurado de la vegetación, que a veces castiga a Larsen, amplificando el sentimiento de abandono, la vaciedad de un vivir siempre asediado, como si el cosmos estuviera conspirando para atraparlo. Se lee, por ejemplo, que el astillero está rodeado de "los tallos rencorosos de las ortigas" (p. 41) y de "yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido" (p. 32). En los "senderos conquistados por la maleza" de la glorieta, Larsen andaba "esquivando las ramas que le buscaban la cara" (pp. 212-13), por caminos enlodados por las crecidas del río en los que se hundía como si buscara afirmarse en un pantano. Al huir del astillero Larsen "pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro" (p. 218). Se va creando un contorno alucinante y envolvente, donde todo contribuye a apresar a Larsen.

39. Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), p. 243.

40. La lluvia se asocia siempre al estado de ánimo de Larsen; a veces es "compañera, interlocutora, perspicaz" (p. 19); otras veces es "perezosa, seria, inflexible" y "hablaba de revanchas" (p. 20).

Hay otros muchos rasgos íntimamente relacionados con el sentido de estatismo que opera en el relato. Tomemos, para concluir, un ejemplo específico que deja ver la funcionalidad de todos los componentes de la novela: el sistema gramatical. Se repiten en *El astillero* los procedimientos expresivos que hacen reconocible a la escritura de Onetti, el uso del lenguaje para realzar la expansión estática del momento, el estancamiento de todo movimiento: oraciones de período amplio detenidas por plurificaciones subordinadas, sintagmas no progresivos, abundancia de gerundios y de adjetivos, reiteraciones anafóricas, construcciones parentéticas y enumeraciones acumulativas. Y un aspecto estilístico de *El astillero*, la adjetivación triple, técnica acumulativa que amplifica el efecto de parálisis total. La frase adquiere una morosidad agobiante, una falta de dinamismo expresivo que ensambla profundamente con el sentido esencial del texto: el paulatino agotamiento de la esperanza. El siguiente es un buen ejemplo:

Cuchicheó a lo largo de noches ambiguas, rememorativas, profesionales, con la sirvienta. Tenía treinta años, había sido criada por la esposa difunta de Petrus, estaba gastando su vida en un juego de adoración, de fraternidad, de dominio, de revancha, en el que "la niña" y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador. Hasta que tuvo una serie de encuentros, casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida; encuentros cuya gracia estaba igualmente repartida entre la distancia, la luminosidad del invierno que se había hecho seco, la suave incongruencia de los largos y blancos vestidos de Angélica Inés Petrus, la lentitud dramática del movimiento con que Larsen liberaba su cabeza del sombrero negro y lo sostenía unos segundos, unos centímetros, por encima de su sonrisa, hechizada, candorosa, postiza. (pp. 23-24).⁴¹

Es evidente, en suma, la impecable integración y condicionamiento mutuo del lenguaje, el mundo representado y la configuración narrativa. Con *El astillero* el universo novelístico de Onetti adquiere una plenitud estética que novelas posteriores —*Juntacadáveres*, *La muerte y la niña*— no lograrán superar. El propósito de Onetti en *El astillero*, como en toda su obra, consiste en convertir en arte otra de las múltiples derrotas y desventuras del hombre. Si bien la decrepitud congénita de *El astillero*, de un mundo degradado que se va hundiendo lenta e irremediablemente, refleja el proceso corrosivo de la sociedad latinoamericana actual, lo fundamental y definitivo de la novela es la transfiguración de ese contorno circunstancial en una experiencia literaria, válida por su propio carácter de ficción. Para Larsen no hay escapatoria. Para Onetti siempre la hubo: escribir. El acto creativo le justifica, es la única redención posible. Y ésta es una verdad inalterable en su obra: en un

41. Las tríadas adjetivales cumplen otra función. Se usan para que el sustantivo se abra y adquiera múltiples posibilidades. Vid. José Donoso, "Prologo" a *El astillero* (Madrid: Salvat/Alianza, 1970), p. 14.

mundo degradado, regido por valores deshumanizantes, el hombre sólo es fugazmente libre en el reino imaginario que él mismo se inventa, ordena y arbitra.

University of California, Davis.

SOBRE CHILE

LITERATURA CHILENA Y CLANDESTINIDAD *

POR ARIEL DORFMAN

Durante los últimos años nos hemos empeñado en coleccionar, y a la vez analizar, la literatura que se produce en Chile a partir del golpe de estado fascista de septiembre de 1973. Nuestra hipótesis es que la represión y la conducción económica del régimen del general Pinochet afectan radicalmente todas las condiciones de la creación cultural del país. Esto significa reajustes profundos en cada etapa de producción de la obra y en sus estratos comunicativos: en la vida y actitud de los autores, en los problemas para materializar y difundir sus obras, en la incomunicación y heterogenización de los públicos anteriores, en la presencia y ausencia de crítica hacia la obra o de diálogo en torno a ella, y por cierto en la temática escogida así como en los procedimientos formales y lingüísticos.

Nuestra atención se ha centrado en la literatura no-oficial, contestataria, que hoy se transmite en la república del silencio que es Chile, es decir, toda aquella que puede revelarse como oponiéndose, de un modo u otro, a los dictados, implícitos o explícitos, de la política del poder dominante. Este tipo de estudio y selección no es fácil. Aludimos, antes que nada, a dificultades que no son de índole literaria o académica: se ha tenido que ubicar una red de colaboradores responsables en el interior de Chile que puedan buscar y canalizar el material nuevo que vaya apareciendo; se ha debido tomar contacto discreto con grupos e individuos que participan en la lucha, que por cierto es también cultural, por devolver el país a la democracia; y es necesario, por último, inventar métodos para sacar clandestinamente los manuscritos desde allá. Pero no es a este tipo de dificultades a que nos vamos a referir aquí, sino a los problemas, dudas, descubrimientos que emergen de un proyecto como éste, que no parece ser la regla general entre la comunidad universitaria preocupada por las bellas letras.

* Ponencia para el 92nd Annual Convention of the Modern Language Association of America, Chicago, diciembre 1977.

La ponencia de hoy se fijará tres objetivos. En primer lugar, entregar una somera descripción clasificatoria del material que se ha logrado reunir, puesto que los textos son, en su mayoría, inéditos o desconocidos en el extranjero. Después distinguiremos algunas tendencias interesantes que se vislumbran en esta nueva literatura chilena, para finalizar, en tercer lugar, por plantear algunos dilemas, tanto de metodología como otros, que este trabajo crítico puede posarle al investigador.

I

Es posible discernir tres grandes categorías de obras literarias generadas como oposición cultural o resistencia democrática a la dictadura en Chile.

Hay, primero, aquella literatura que se ocasiona en las cárceles o en los campos de concentración. Esa cultura ha constituido tanto una de las formas concretas de organización de los presos así como una manera de prodigar su dignidad frente a sus carceleros. Contamos con una sustancial muestra de poemas, letras de canciones, inscripciones murales, obras teatrales, testimonios, cuentos, etc., que se originan detrás de las alambradas de púa. Algunas de estas expresiones son clandestinas y han sido creadas y arrancadas ilegalmente de esos sitios, mientras que otras se hacían y hacen todavía a la penumbra pública, bajo el ojo vigilante de los comandantes de campo. Dentro de este tipo de literatura, diferenciamos entre aquella conformada por artistas profesionales que han caído presos y que por lo tanto han tenido contacto con el rompecabezas de la expresión anteriormente (gente como Guillermo Núñez, Oscar Castro, Hernán Valdés, Angel Parra, Gómez López, etc.) y aquella que gestan personas que se inauguran en el campo de lo escrito —un campo de desconcentración, lo podríamos llamar— a raíz de su cautiverio. Algunas de estas últimas obras están firmadas, otras permanecen anónimas.

En segundo término, reconocemos una literatura de la clandestinidad, la que se elabora y propaga ilegalmente y cuyo ejercicio y lectura conllevan los riesgos que son imaginables. Por su dispersión y carácter precisamente subterráneo, es utópico plantearse la detención de todas estas manifestaciones. Aunque insuficiente, disponemos de una pluralidad que nos permite ordenar este material en cuatro subgrupos, aplicando los criterios de la masividad y extensión que alcanza la obra por una parte, y del grado de su organización material por la otra.

a) Primero, la cultura de influencia masiva cuya difusión, sin embargo, no obedece a la voluntad de ninguna organización política. Se trata fundamentalmente de expresiones espontáneas, es decir, literatura oral, chistes, anécdotas, lemas en las paredes y los billetes, etc.

b) Segundo, una cultura de ascendiente masivo que basa su difusión en colectividades funcionantes. Se trata de aquella literatura que aparece en periódicos clandestinos partidarios y no partidarios, en revistas y libros que circulan sin autorización.

c) Tercero, una cultura de escasa amplificación, pero cuya realización exige un alto grado de organización y regularidad. Se trata, por ejemplo, de poesía y cuentos que germinan en talleres clandestinos donde la gente joven se reúne para alentar y criticarse.

c) Por último, una literatura de tipo individual, que ni es masiva ni requiere colectividad alguna para conocerse. Se trata, por lo general, de profesionales que trabajan en secreto y cuya circulación es insignificante, ya que no sobrepasa a los amigos íntimos.

Estos cuatro subgrupos no están comunicados entre sí. Lo que alguien madura lentamente en su casa puede algún día hallar un cauce dentro de una revista que leen mil o dos mil personas.

Frente a la producción de los presos y la que se extiende en la clandestinidad, encontramos una tercera categoría: aquella que, siendo opositora, aparece pública y legalmente sin que su contenido sufra censura inmediata ni su autor cárcel, muerte o extrañamiento. Quizás valga la pena puntualizar que, bajo el fascismo, la línea demarcatoria entre lo que se permite y lo que se prohíbe, entre lo que se puede y no se puede publicar, depende tanto de la arbitrariedad del régimen como de la fuerza que hayan logrado acumular los partidarios de la democracia en la sociedad misma. Una obra que hubiera significado el destierro de editarse en 1975, puede en cambio ver la luz en 1977. Al revés hay casos de obras que fueron dadas a conocer en un momento y finalmente proscritas o quemadas dos o tres meses más tarde, como por ejemplo la representación teatral *Hojas de Parra*, construida en base a poemas de Nicanor Parra. Es engorroso caracterizar en un tiempo tan limitado el sentido de esta literatura que bordea la frontera de lo apenas tolerable, porque significaría desarrollar un completo análisis de las nuevas formas masivas que ha tomado la resistencia del pueblo chileno a una tiranía crecientemente aislada y la particularidad que asumen los espacios abiertos culturales que se han inventado en esa lucha.¹ Bastará con dirimir, entonces, que se trata de composiciones cargadas de doble sentido, de referencias alegóricas o semi-históricas, de ambigüedades transparentes, que fuerzan al lector a un proceso dinámico de descodificación continua, creando una comunidad de la que se excluye al censor o al soplón.

1. Véase nuestra ponencia presentada en la conferencia mundial sobre el imperialismo cultural que se desarrolló en Argelia en octubre de 1977, "La cultura como resistencia democrática en Chile hoy: problemas de la clandestinidad y la lucha de masas".

Aunque el gobierno no permanece indiferente ante estas sutiles exhibiciones de autonomía, que socavan los principios de su hegemonía, el precio político que debe pagar por reprimirlas es demasiado alto. Incluso se puede afirmar que hoy se vive una etapa en que está variando el carácter de esta forma de literatura, que se vuelve menos velada y de una temática más violenta y directa. Hablar de ella, de todas maneras, crea un cierto embarazo, puesto que no queremos señalar, desde fuera de Chile, a aquellos que están profundizando la cultura como un arma de combate contra la dictadura. En todo caso, nos consuela el hecho de que la policía secreta sabe mejor que nosotros quienes son los promotores de esa libertad, y puede hacer poco contra ellos a estas alturas.

Antes de concluir esta rápida introducción, una aclaración. Estamos conscientes de que la literatura chilena actual contiene otras modalidades de producción, pero sólo las hemos ido considerando como marcos de referencia para iluminar o situar con más nitidez estas otras formulaciones nuevas, diferentes. En ese sentido, tomamos siempre en cuenta la presión y el éxito de lo que es la cultura oficial divulgada por las instituciones de la dictadura o los medios masivos comerciales que le son afines; hemos examinado con cuidado aquellas publicaciones, generalmente elaboradas por escritores profesionales que se auto-definen por su supuesta neutralidad atemporal, si bien notamos en ellos una propensión a sentirse cada vez más concernidos en su vida personal y en su actividad estética por la barbarie reinante; y por último tampoco olvidamos que una notable proporción de la literatura más elocuente de Chile se disemina masivamente en el exterior, y que el mero hecho de emplear la denominación geográfica, "literatura del exilio", para clasificar productos espirituales, dramatiza la catástrofe nacional que ha significado el fascismo. Pero ninguno de estos sistemas de producción literaria constituye el eje de nuestra inquietud.

II

Basta la complejidad de niveles de la mera enumeración anterior para apreciar el desafío que resulta adelantar algunas tendencias coherentes que podrían observarse en un conjunto tan variado y multifacético. Vamos a destacar, por ahora, algunas de sus características más pronunciadas.

1. La producción literaria en general tiende a *desprofesionalizarse* en Chile. Sectores que antes no ejercían las letras irrumpen ahora con abundancia desusada en el escenario literario. Aunque no deseamos desconocer la eventualidad de que esa misma gente escribía profundamente antes y que los cambios han sucedido más bien entre nosotros, críticos e investigadores, que ahora prestaríamos atención a la presen-

cia de quienes estaban hasta el momento auto-marginados de la "palabra significativa", no nos cabe duda de que debemos considerarlo también como un fenómeno de dimensiones objetivas específicas, esto es, un acrecentamiento de interés real en los problemas de la expresión entre grupos pocos adictos a esa práctica, lo que entraña una conciencia muy definitiva del valor de aquello que experimentan y de la intención de dejarlo fijado.

2. Ya hemos visto que la doble realidad, casi esquizofrénica, que vive hoy el chileno se refleja en sus opciones comunicativas. En la libre comarca de su interioridad, se puede pensar, y escribir, lo que efectivamente se siente y sufre. Quienes ejecutan esta literatura privada, para consumo restringido, se consideran a sí mismos como continuadores furtivos de la fértil tradición literaria chilena, de un lenguaje que antes del golpe había sido del dominio público. En cambio, en la vida cotidiana abierta, se ha ido levantando un nuevo estilo nacional de alusión: veladamente crítico, juguetón, bastante cauto, adiestrándose en un código que todos entienden pero que nadie explica, este lenguaje combina de una singular manera un cierto barroquismo que disfraz y encubre junto a una sencillez limpia y clara que responde a la urgencia de ser comprendido. Se podría pensar, entonces, que ambas situaciones conducirían a estructuras comunicativas diametralmente antagónicas, como dos jardines separados por una inaccesible muralla. Podemos aventurar la opinión de que no es así. Muchas flores que se cultivan en esos jardines se asemejan. Quienes escriben una hora de literatura clandestina, viven las otras veintitrés en la idéntica realidad de los que operan en la semilegalidad tolerada. Son a menudo las mismas personas. Lo que se multiplica de un modo restringido y subterráneo, está también marcado y modelado por los hábitos adquiridos en el lenguaje disimulado de la oposición cotidiana. Si fuera así, esto significaría que el mundo asfixiante público, donde la circunspección y la reserva equivalen a conservar la vida, determina indirectamente lo que se proclama en la estruendosa intimidad del hogar, en la callada circulación del sumario prohibido, en el solitario cenáculo de compinches. Para probar esto, sería importante comparar lo que se escribe con libertad y peligro en la clandestinidad y lo que se publica con igual libertad pero sin riesgo en el exterior.

3. Ya se puede advertir un reajuste en la distribución del ejercicio de los distintos géneros. Predomina la lírica en lo fundamental, aunque la popularidad de ciertas obras teatrales sintetiza la necesidad del conducto comunitario. Cuando hay narración, casi nunca se trata de ficción, sino de relatos presenciales, que multiplican la experiencia dolorosa y heroica del universo concentracionario. Si las razones que adquiere lo testimonial resultan obvias, la abundancia de la poesía no parece explicarse tan unívocamente. ¿Necesidad de introspección? ¿Dolores confusos, casi inexpresables? ¿Arduas condiciones

de difusión con preferencia para lo breve? ¿Reducción al punto de vista íntimo por faltar un panorama global? ¿Creación de lo que puede irradiarse de boca en boca sin interferencias? ¿Neruda, modelo de una clandestinidad semejante?

4. Una característica común a casi todas las obras analizadas denota la presencia de elementos de origen "cristiano" para expresar esperanza, hermandad, sacrificio, futuro, resurrección, amor al prójimo, solidaridad, etc. Como la ideología oficial del fascismo dependiente chileno se proclama cristiana y occidental, esto le da un territorio de acción a las ideas contestatarias que se dicen o que son en realidad religiosas para significar una liberación y búsqueda de justicia que la Junta no toleraría exteriorizada en otros términos. Queda por medir cuánto de esto obedece efectivamente a la verdadera influencia y arraigue que la Iglesia Católica ha ido consiguiendo en amplias capas de la nación a raíz de sus posiciones conflictivas frente a la dictadura y cuánto es un vehículo aprovechado por sectores no-cristianos para patentizar lo que de otra manera sería censurado. En todo caso, esta disposición contrasta con una actitud prevaleciente en importantes circuitos de la intelectualidad chilena que se declaraban francamente ateos o que acentuaban el sentido opresivo de la religión en lo sexual, embistiendo en forma sacrílega y blasfema en su contra.

5. Por último, si bien no deja de haber un exceso de solemnidad en algunas obras, como si la responsabilidad histórica de la lucha emprendida pesara grises toneladas, lo que encontramos por regla común es el humor. Parecería que la situación chilena es demasiado grave como para no reírse. El humor no sólo brota como instrumento de combate y protección contra el adversario, o como forma de adaptación y exploración de las nuevas circunstancias, sino como una manera de instaurar un pacto entre los marginados del poder político e ideológico reinante.

III

Los problemas que surgen de este tipo de investigación son grandes, particularmente en cuanto a los métodos para enfrentar con creatividad un estudio de esta naturaleza.

Ante todo, y ello no depende de nuestra voluntad, contamos con una muestra insuficientemente representativa de lo que hoy se elabora en Chile, en especial en el terreno de lo clandestino y lo individual. Sin una cantidad apropiada de material es difícil —en esta ciencia, como en cualquiera otra— comprobar determinadas leyes, repeticiones, corrientes del lenguaje. Un ejemplo. Algunos poemas ilegales (de talleres, pongamos por caso) caerían en ciertos abusos: afecto por la denuncia declamatoria, reiteración de clichés congelados, poli-

tización expresiva, cierta procacidad y furia poéticamente ineficaces. No podemos estimarlas como típicas o atípicas hasta poseer un espectro más amplio.

En segundo lugar, ¿cómo situar la prosa, la poesía, el drama actuales confrontados a la tradición dentro de la cual supuestamente nacen? ¿En qué sentido podemos consignar que hay aquí continuidad con las expresiones formuladas a lo largo de nuestra cultura nacional, en qué sentido habría una ruptura violenta con esa herencia? Es una pregunta que sobrepasa lo meramente literario: se trata de interrogarse en este plano como en otros sobre la relación del presente con el pretérito como vigente. Esto se hace aún más complejo si recordamos que la literatura chilena anterior al golpe no constituye un bloque coherente, sino que es verosímil discriminar en ella, más aún desde la perspectiva de 1977, aquellos movimientos e inclinaciones que prefiguraban las preferencias literarias que buscan especificarse en la actualidad. Empezar a descubrir similares tendencias en zonas sumergidas, olvidadas, aplastadas, de la sensibilidad anterior, es comprender a la vez que esas germinaciones siempre estaban ahí, pero que antes no nos apasionaban o perturbaban mayormente. La búsqueda de hoy pone de relieve lo que creíamos marginal o carente de trascendencia ayer.

Esto nos conduce a nuestra tercera interrogante. Decíamos que muchas de las obras son anónimas, realizadas por quienes no pertenecen a la élite que acostumbramos a definir como la productora privilegiada de las representaciones literarias. Ni son profesionales del lenguaje ni trabajan su arte para un círculo de iniciados. Se sentirían asombrados de escuchar sus palabras sometidas a un análisis en circunstancias como estas. Pero, entonces, ¿cómo juzgarlos? ¿Con qué criterios y cánones? Es una duda que termina por dirigirse a nosotros mismos, al modo en que hemos sido entrenados y encerrados para estudiar la comunicación humana, acumulando antecedentes, datos, hipótesis previas, comentarios, coloquios, sin que muchos de esos métodos auxiliares o prejuicios sirvan para explicarse una literatura surgida al margen de las concepciones y presupuestos dominantes. Leer uno de esos textos es de repente como encontrarse un objeto de una civilización enterrada, olvidada, sin dueño, sin marcas evidentes de identificación, y darse cuenta a la vez que se trata de un objeto perfecta, extrañamente reconocible, coetáneo y cercano, de un hermano siamés literario que no vemos en el espejo pero que siempre nos acompañó en espera de que le toque un poco de luz. La cómoda continuidad y simbiosis entre el mundo académico y el mundo literario del que da cuenta, parece subordinarse a la exclusión de nuestro horizonte de todo aquello que no se adapta al concepto propio de lo que es estético, de lo que es transmisible, de lo que es altamente significativo. Es saludable comprender que los instrumentos que funcionan tan magníficamente para la literatura de élite

no disfrutaran del mismo potencial de fuego cuando se trata de manifestaciones más populares.

En el fondo, y es nuestra última incertidumbre, estamos interpellando los modos en que seleccionamos, y defendemos, la permanencia de una obra de arte. Muchas de estas manifestaciones son por definición contingentes y ancilares. Se definen a sí mismas como instrumentales, propagandísticas, transitorias.. Surge la pregunta inevitable: ¿no será demasiado pronto como para estudiar, examinar, subdividir estas obras? ¿No sería preferible que transcurriera un período prudente en que se pudiera establecer un juicio más maduro, más sesudo, sobre su durabilidad imperecedera?

Frente a un problema teóricamente tan complejo y enmarañado, hay una respuesta práctica tajante y simple.

Esta es una contribución no sólo al conocimiento sino que a la lucha de un pueblo que sufre un tremendo genocidio.

Si permitimos que otros seleccionen lo que nuestros hijos van a leer, lo que sus nietos van a saber, sobre este período selvático de nuestra historia, entonces nos hacemos cómplices de otra forma de exterminio, de la muerte por olvido y omisión.

Parece poco académico recordarlo, pero olvidar nuestros sueños de hoy es un modo de asesinar su realización mañana.

Universiteit van Amsterdam

COLABORADORES

AUGUSTO ROA BASTOS es actualmente profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Toulouse. Prologó, para la Biblioteca Ayacucho, una recopilación de escritos de Rafael Barrett, *El dolor paraguayo*.

JAIME REST ha ocupado por muchos años la cátedra de Literatura Inglesa de la Universidad del Sur (Bahía Blanca, Argentina) y está actualmente consagrado a la actividad crítica en Buenos Aires. Entre su última producción se cuenta el libro *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976), y una nutrida tarea de ensayista en revistas y periódicos.

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT (ver *Escritura* N° 1) ha compilado algunos de sus últimos ensayos literarios en el volumen *Horas de estudio* (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 388).

ARMANDO DURÁN, autor del volumen *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca* (Gredos, 1973), es actualmente director del Fondo para el Rescate del Acervo Bibliográ-

fico Venezolano, vinculado al Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional, Caracas. En *Teoría de la novela* (SGLE, 1976) apareció su ensayo "Teoría y práctica de la novela española en el Siglo de Oro".

SAÚL SOSNOWSKY dirige en la Universidad de Maryland, de la cual es profesor de Literatura Latinoamericana, la revista *Hispanérica*. Bajo el sello editorial de esa revista ha publicado *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo* (Buenos Aires, 1976).

HUGO VERANI obtuvo su doctorado en la Universidad de Wisconsin con una tesis sobre *La obra narrativa de Juan Carlos Onetti* (de la cual ha publicado varios capítulos en revistas académicas). Es actualmente profesor de la Universidad de California, en Davis, y este ensayo pertenece a su libro próximo: *Onetti, el ritual de la impostura*.

ARIEL DORFMAN está desde 1973 consagrado a actividades políticas dentro del exilio chileno en Europa. Pertenece actualmente al seminario de romanística de la Universidad de Amsterdam.

GRINER ROJO es profesor de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Ohio, habiéndolo sido hasta 1973 de la Universidad Austral de Chile. Su dedicación a la literatura dramática dio lugar a su edición de las obras de Armando Moock (1971) y a su libro *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972).

MIRKO LAUER es actualmente director de "Mosca Azul Editores" (Lima), habiendo publicado últimamente los siguientes estudios: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976), *Frente al Perú oligárquico* (1977). Tiene en prensa *El reformismo burgués* (1968-1976).