

**PALABRA, FURIA Y RAZÓN**  
**Sobre autores y personajes**



*Olga Fernández*

**PALABRA, FURIA Y RAZÓN**  
**Sobre autores y personajes**

Ediciones  
Abya-Yala  
Quito, 2002

**PALABRA, FURIA Y RAZÓN**

***Sobre autores y personajes***

*Olga Fernández*

1a. Edición      Ediciones Abya-Yala  
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson  
Casilla 17-12-719  
Telef: 2562-633/2506-217/2506-251  
Fax (593 2)2 506-255  
E mail: editorial@abyayala.org  
www.abayayala.org  
Quito- Ecuador

Autoedición:      Ediciones Abya-Yala  
Quito-Ecuador

ISBN:              9978-22-189-1

Impresión:        Producciones digitales Abya-Yala  
Quito-Ecuador

# ÍNDICE

<b>Prólogo</b> .....	7
<i>Demián</i> : el demonio como alter ego .....	9
Una vuelta más a Henry James .....	19
La habitación de la señora Dalloway .....	23
<i>Los sufrimientos del joven Werther</i> .....	29
Poética de <i>Sobre héroes y tumbas</i> .....	41
Lope de Aguirre: el primer caudillo .....	47
<i>El arpa y la sombra</i> : ficción del Descubrimiento del Nuevo Mundo .....	53
El palacio de <i>El siglo de las luces</i> .....	63
<i>Agosto</i> o la novela negra .....	67
<i>La mansión de Auracaíma</i> .....	79
Sin ropajes de olvido .....	83
<i>La sombra del apostador</i> .....	89
El tiempo y su relatividad en la ficción .....	95
Seudorrealidad de la telenovela .....	107
El negro en la literatura hispanoamericana .....	113
El país de las hadas .....	117
El modernismo en la prosa periodística de José Martí .....	133
El personaje de ficción desde la perspectiva del autor .....	147
La palabra en Dostoievski según Bajtín .....	165
La argumentación .....	171
Aspectos sobre la argumentación en el discurso del Descubrimiento de América .....	177
Estrategias de la interpretación .....	187
Dimensiones de la alteridad en el Nuevo Mundo .....	193



# PRÓLOGO

¿Que busca un escritor en el ejercicio de la crítica? ¿Qué espera encontrar el autor literario en el trabajo minucioso de la disección y análisis de las obras poéticas? O, más específicamente, ¿por qué una narradora como Olga Fernández –cuentista y novelista reconocida- dedica su interés al estudio de grandes obras como Werther, autores inmensos como Henry James, géneros literarios como la novela negra, críticos fecundos como Bajtin o conceptos de la poética como el *tiempo o la argumentación*?

Caben las preguntas hechas si tenemos en cuenta la resistencia que los escritores sienten hacia los críticos. Pueden considerar que sus esfuerzos son meritorios pero, a la larga, sus intentos por comprender la creación –ese magma ininteligible– aparecen inútiles cuando menos, o tontamente presuntuosos, cuando más.

Nietzsche, en **El origen de la tragedia**, habla del científico y del artista: el primero lucha por crear el mundo, quiere ser dios; el segundo crea el mundo, es dios. Entre ambos –el científico o crítico y el escritor o artista– no hay, pues, concierto posible.

Y sin embargo, en este libro una importante narradora compila un conjunto de ensayos críticos, como lo han hecho Kundera en **El arte de la novela**, Maupassant en el “Prefacio” a **Pedro y Juan** o Forster en **Aspectos de la novela**. ¿Para qué?

Son tres los propósitos que guían a estos autores en sus trabajos de crítica literaria: aprender algo de los colegas escritores, reflexionar sobre el propio trabajo y fabular.

Los poetas suelen ser omnipotentes. Es parte de la naturaleza de su proceso creativo. Deben tomarse en serio. Los narradores –que construyen su creación sobre una visión humorística del mundo– no pueden hacer lo mismo. Deben ver su propia labor con escepticismo e ironía; como corolario de esa actitud también deben ser capaces de reconocer las habilida-

des de los colegas y estar dispuestos a apropiarse, magnánimamente, de ellas. En esta labor, es conveniente estudiar las obras de los otros, revisar, como lo hace Olga Fernández, la naturaleza de la palabra en Dostoyevski, el uso de la Historia en la narrativa de Carpentier o el Modernismo en la prosa de José Martí.

Otra característica de los buenos escritores: estos reflexionan sobre su trabajo. Y lo hacen, supongo, como los buenos panaderos que en sus cálidas tahonas cavilarán sobre la consistencia justa de la masa, las temperaturas del horno o la conveniencia del ajonjolí para decorar las hoganzas. Y en esa reflexión que todo buen trabajador hace sobre su labor, el escritor produce apostillas a lo propio y a lo ajeno; no trata de comprender totalmente el proceso creativo, sabe que eso es imposible; intenta, con modestia, mejorar en el uso de sus herramientas: en el manejo del tiempo, en la construcción de la ficción o en la naturaleza de la enunciación.

Hay, finalmente, un tercer acicate para el ejercicio crítico de los narradores: su necesidad de fabular, de inventar mundos. Y en los mundos hay libros. Por eso Borges inventa enciclopedias o Lovecraft crea el **Necronomicon**. Y así como los noveladores novelan sobre libros fantásticos, pueden también fabular sobre los que existen; y si lo hacen como Olga Fernández, con tanta sutileza y gracia, los lectores, agradecidos, usaremos sus textos para navegar, deslumbrados, en la luz descomunal de la creación literaria.

*Santiago Páez*



## **DEMIÁN: el demonio como alter ego**

Cuando Hermann Hesse murió, el 9 de agosto de 1962, en la puerta de su casa de Montagnola, flameaba un letrero con la máxima del sabio chino Meng Heich que decía: *Todo hombre tiene derecho a estar a solas con la muerte sin que lo importunen los extraños.*

Hasta ese momento, la vida del escritor alemán-suizo transcurrió en la atmósfera apacible de su exilio voluntario en Suiza. Incluso la víspera de su deceso a causa de leucemia, paseó por el bosque cercano a su residencia del brazo de su tercera esposa, Ninón, su única compañía. Según el testimonio de ella, Hesse arrancó una rama seca de un árbol en la que centraría esa noche su último poema - “Crujido de una rama”-, luego publicado en su memoria por la Editorial Suhrkamp en un breve cuadernillo sin fines comerciales.

Sin embargo, después de escribir casi toda su obra en soledad, este hombre que en 1946 recibió el Premio Nobel por su maestría narrativa -que culminó en *Demián*, *El lobo estepario* y *El juego de abalorios*-, nunca sabría que su obra cumpliría una función demoledora al ser redescubierta por los jóvenes inconformes de Europa occidental y Estados Unidos que, como él, defendían la paz armados de una extraña espiritualidad con la que aspiraban a transformar el mundo materialista, pragmático y belicoso, a partir de la honda filosofía subyacente en los libros de esa especie de gurú que una vez sustentó que *la violencia es el mal, y la no-violencia, el único camino de aquéllos que han despertado.*

En su rechazo a la sociedad deshumanizada, inmersa en el apocalipsis de la guerra, Hesse no sólo buscó refugio en la civilidad de una Suiza neutral, sino en su pasión por la música, la pintura, la naturaleza y el esoterismo, en las religiones contemplativas del Oriente y en todo aquello que

lo hizo comprender que *fuera de la codicia belicosa, del menosprecio de la vida y del abuso al prójimo, la paz no se resumía a lo militar y a lo político, sino a la de cada hombre consigo mismo y con sus vecinos, a la armonía de una vida llena de sentido y amor.*

Esa preocupación por los problemas de la interioridad humana se patentiza en su exergo a **Demian**: *Quería tan sólo intentar vivir lo que tendía a brotar espontáneamente de mí. ¿Por qué había de serme tan difícil?*

## Rebelión de un adolescente

Hermann Hesse nació el 2 de julio de 1877. Cuando tenía cuatro años, su padre, misionero radicado con su familia en Kalw, Wurtemberg, afirmó en una carta que su hijo *tiene una gran vitalidad, energía de gigante, voluntad de hierro y, para sus poquísimos años, una asombrosa manera de razonar.*

Al final de la misiva se preguntaba adónde iría a parar su hijo por su alto espíritu de dominio, y afirmaba que *Dios tenía que poner a trabajar en algo ese espíritu tan gallardo.* La preocupación del padre se evidenció posteriormente cuando Hermann fue expulsado de varios colegios debido a su rebeldía ante el injusto castigo de los profesores.

Ese algo del que habla el padre fue la pasión por la poesía, que sobrevino al niño a las puertas de la pubertad. Según consta en **Breve historia de mi vida**, autobiografía conjetural escrita en 1924, *antes de mis años de escolar aprendí lo que tenía trascendencia y valor en mi vida.* A eso lo ayudaría una vivaz percepción de su entorno que más tarde se transformaría en una aguda sensualidad sustentada en la vista y el oído, que lo llevó a introducirse en un cosmos meditativo y abstracto que más tarde marcó a todos los personajes de su obra de ficción.

El propio Hesse atribuye su trayectoria de pésimo estudiante a que no encontró *la posibilidad de conciliar el mundo tal como es o como parecía ser, y la voz de mi corazón.* De ahí su certeza de que el primer gran cambio en su vida fue consecuencia de su decisión de ser poeta. Cuando escribió, a los 12 años, sus dos primeros poemas en sólo una hora, comenzó a vislumbrar de manera intuitiva que la literatura podía ser el modo que bus-

caba para armonizar su díscola interioridad con el medio social que sentía opresivo.

Entonces tuvo la fortuna de encontrar la extraordinaria biblioteca de su abuelo, la cual lo incitó, entre los 16 y los 20 años, a llenar cientos de páginas y a estudiar con tenacidad la historia del arte, las lenguas, la filosofía y la literatura.

Toda su obra sigue fielmente una línea que comienza desde su adolescencia. Con apenas 26 años escribió su primera novela -*Peter Camenzind*-, que, con *Demián*, *Hermosa es la juventud*, *Bajo la rueda* y *Knulp*, representa su período de inquietud sobre los problemas de la adolescencia.

Para Hesse, autor que cultivó todos los géneros excepto el teatro, el cuento era producto de la superposición de dos líneas: la real y la fantástica. De la misma forma que todo aquel lector que admira su obra de madurez se siente atraído por sus primeros relatos cuya amenidad les permite evadir las tensiones cotidianas, también apreciará cómo el lenguaje del escritor, supeditado a las imágenes de sus amados colores, silencios y sonidos, apresa en la pujante fuerza de la narración y la descripción la perenne juventud espiritual que alienta su obra, sobre todo cuando se trata de dignificar al hombre por encima del pesimismo y la nostalgia. Y esto se traduce en un solo significado: Hesse quería llegar a la raíz para transformar el árbol de la humanidad, convencido de que la poda de su copa no podía surtir efectos duraderos.

Por eso, cuando escribía sobre artistas y profetas como Buda parecía desentenderse de los grandes problemas que conmueven a la humanidad. En realidad sólo los desplazaba hacia otra esfera exclusivamente mística, y convertía el hombre, de ente social, en una partícula cósmica desmenuzada a la luz de lo universal. En su opinión, el hombre era mucho más complejo y múltiple, y su anhelo de superación era juzgado por sus semejantes como residuo romántico, en desacuerdo con la época violenta en que vivía.

Como consecuencia, los tiempos convulsos despertaban en Hesse las más puras ansias místicas, ya que en él *la desesperación era el resultado de todo esfuerzo serio para comprender y justificar la vida*.

En 1895, en carta al profesor Ernst Kapff, Hesse se consideró a sí mismo *un lírico sin apuro por publicar sus trabajos*, y subrayó su anhelo de

llegar a ser un correcto narrador. Al mismo tiempo, reconoció no poseer inclinación por el diálogo dramático, sino *por el monólogo lírico del hombre solitario*. Esa convicción se evidencia en la línea narrativa de sus novelas, cuentos y relatos autobiográficos, materia sustancial de su obra completa.

Lo cierto es que, aunque más conocido como novelista, fue intrínsecamente un poeta cuya savia matizó su prosa. Con los poemas de **Canções románticas** (1898) se inició en las letras. Y mientras su narrativa nació de la remembranza de su vida, los poemas surgieron espontáneos de la cálida entraña de los sucesos presentes, dinámicos y perentorios. No es casual que en su labor de escritor se definan tres corrientes: la mística, en el terreno de lo religioso; la idealista panteísta en lo filosófico, y la de exaltación de la libertad en el tema político social.

En **Mi niñez** (1901), su primer esbozo autobiográfico, siguió el modelo inicial de **Los años de viaje de Wilhelm Meister**, de Goethe, cuya prosa se ve interrumpida por poesías propias y ajenas. En Hesse, esa mezcla brotará de la identificación del yo con el estado del alma del personaje en soledad que espera encontrar sentido a su vida, como es el caso del Harry Haller de **El lobo estepario**, y del joven Emil Sinclair en **Demián**. De ahí que el crítico Ralph Freedman defina la novela de Hesse como *lírica*, y que el propio autor, en su libro **Una noche de trabajo** (1928), afirme que sus narraciones son *biografías del alma*, y los protagonistas de sus cuentos y novelas, *encarnaciones subjetivas del yo*.

## La guerra: un nuevo cambio

*Un cambio absoluto sobrevino repentinamente, en lo interno y lo externo, en aquel verano de 1914. Se vio claramente la inseguridad del fondo en que había descansado nuestro bienestar. Vino la miseria y la conciencia. El llamado tiempo de gloria había comenzado (...) Me diferenciaba de los demás en que carecí del gran consuelo de tantos otros, el entusiasmo, y eso me puso en conflicto conmigo mismo y con los demás.*

Esto escribió Hermann Hesse en **Breve historia de mi vida** (1924). Así patentizó el ex alumno de Teología -que también fue mecánico y librero antes de entrar en estrecha relación con la literatura, la música y la pintura- su rechazo a la Guerra Mundial.

De la misma manera que la poesía obró el milagro de su primer cambio de enfrentamiento al mundo, la conflagración encabezada por su país, Alemania, lo hizo sentir que se rompía algo dentro de él, y como consecuencia, volvió a la confusión interna frente a la porfiada rivalidad entre las naciones.

Si Peter Camenzind y toda su obra inicial no son más que una denuncia a la incompreensión humana que lo marcó en su años juveniles, si en *Bajo la rueda* (1905) continuó su diatriba ético-pedagógica contra los padres y maestros opresores, eludió en sus próximas novelas la forma combativa, pero no el combate dentro de su realidad y como creador.

Colaborador habitual de diarios y revistas suizas y alemanas, recorrió Grecia e India. De ese último viaje salieron *El europeo* y *Siddharta*, poema en prosa en el que recogió la esencia de la filosofía hindú que llegó a compartir.

En 1914, su artículo “Por favor, amigos, cambiad de tono”, publicado en un diario de Zurich, hizo que los periódicos alemanes lo impugnarán por *traición y deslealtad a su patria*. Sumido en la desesperanza, acrecentada por su posición contraria a la guerra y por una crisis familiar provocada por la grave enfermedad de su hijo menor y la psicosis de su esposa, escribió: *No debía ahorrarme el examen de conciencia. No podía pasar más tiempo sin que me viera instado a comprobar que la culpa de mis tribulaciones no estaba fuera, sino dentro de mí mismo; probablemente Dios no cargaría en la cuenta del mundo entero toda esta locura y barbarie*.

En 1919 Hesse se trasladó a Lugano, Suiza, y fijó su residencia en Montagnola, donde hizo vida de ermitaño. Fue una etapa de grandes penurias económicas, pero de recurrente dicha porque terminó *Demián*, la historia de la juventud de Emil Sinclair.

## La reflexión sobre el bien y el mal

Después de permanecer hospitalizado a causa de una fuerte depresión nerviosa, y de un tratamiento que incluyó sesenta sesiones de psicoanálisis que le administró un discípulo de Carl Jung, Hermann Hesse escribió *Demián*, novela cuyo argumento se centra en el problema del Bien y del Mal, así como en la búsqueda de la verdad a través del laberíntico acceso al inconsciente, al instinto humano más primario y a la cultura.

Existen elementos afines en *Demián* y en *El lobo estepario* en cuanto a profundidad e intensidad. Su autor comienza con auscultarse a sí mismo, y establece los límites entre su percepción, la de un hombre de fe que combate la violencia y la desgarradora realidad circundante por la guerra. Hesse alude entonces, nuevamente, al personaje solitario, en este caso el joven Emil Sinclair, quien añora la infancia perdida por su roce con la infamia y la desidia, y que inmerso en un mundo que destroza su candor, siente la urgente y angustiosa necesidad de ser comprendido en su vida interior y en sus sueños más nobles.

*Demián* no es sólo un grito de rebeldía contra la educación coercitiva, ni un turbio romanticismo sin salida, sino la superación consciente de Emil Sinclair de una dualidad en conflicto: el mundo apacible y feliz de la niñez y el tenebroso que tiene en el personaje Max Demián un *alter ego* de Caín.

La primera edición apareció en 1919, aunque su traducción al castellano culminó en 1930. De esa etapa son otras obras de Hesse, tales como *El regreso de Zaratustra: palabras de un alemán a la juventud de Alemania*, y un libro de cuentos con una dimensión y hondura -como todos los que este autor escribió- difícilmente logrados por otros escritores del género.

Como respuesta a una carta enviada por un joven de Alemania (8 de abril de 1932), Hesse expresó que *en el mundo de los Demián y de los lobos esteparios no existen los ideales realizables. En él, el ideal no es una orden, sino solamente un intento de servir a la suprema santidad de la vida; pero de servirla en formas que desde un principio reconocemos como incompletas y necesitadas de eterna renovación.*

Más tarde explica al joven destinatario que el camino de Demián no es tan claro y llano, exige no sólo entrega sino también vigilancia, desconfianza, autoexamen, y no protege de las dudas, más bien las busca. Que es un camino *para quienes desesperan de la posibilidad de reducir a fórmulas lo sagrado, y para aquéllos a quienes abrasa el corazón la miseria de la vida y la angustia de la conciencia.*

La íntima filosofía de Hesse volcada en esta obra está explícita en *Siddhartha* cuando afirma: *Lo esencial para nosotros lo vivimos, independientemente de todo lo externo, sólo en nuestro interior. Cómo las irradiaciones interiores se proyectan hacia afuera (...) carece objetivamente de importancia.*

## Unidad: tema, personajes y argumento

Con el subtítulo *Historia de la juventud de Emil Sinclair*. Hesse aborda en **Demián** la ruptura de Sinclair con el mundo seguro de la infancia y, como consecuencia de esto, la búsqueda de una vida interior y un destino realizable en el ámbito oscuro y amenazador de los adultos.

Para Hesse, la vida comienza con lo que *el hombre es, no con lo que hace*, y por eso parte en esta novela por lo que él llamaba *vida interior del personaje*. Así, Emil Sinclair se muestra desde las primeras páginas desde dentro con el empleo de la primera persona y un tono intimista que lo identifica con el lector.

En otras partes de la obra se alterna la voz interna de Sinclair, lo subjetivo, con los diálogos de éste con Max Demián, su condiscípulo, y con Pistorius, el erudito que, como Demián, lleva en la frente el estigma de Caín *para conquistar la autenticidad y emprender la reconquista de la comunidad humana*.

Entonces el relato se proyecta sobre el universo de esos personajes mediante el diálogo, o a través del narrador Sinclair instalado en la intimidad de esa relación amistosa de la que depende.

Y esa interioridad autónoma del joven Emil Sinclair en ocasiones es un flujo de conciencia que se convierte en centro gravitacional del relato.

En síntesis: el tema de **Demián** gira alrededor del joven Sinclair y su lucha interna entre el Bien, representado por el hogar, los padres y las hermanas que le proporcionan apoyo y sosiego, y el Mal, que en el comienzo de la novela está dado por el nefasto influjo de Kromer, un pequeño vagabundo que incita a Emil a robar a sus padres.

Hasta aquí el argumento sigue una línea de acción. Luego se bifurca con la aparición de Max Demián, personaje clave de la novela y centro de su acción dramática. Demián, también compañero de clase de Emil Sinclair, tiene una extraña manera de expresarse, una mirada a veces fría y en ocasiones misteriosa y, según Sinclair, parece vivir fuera del tiempo en un pasado sin edad. ¿Será Demián una especie de demonio bueno?, se pregunta Sinclair cuando éste lo libera de Kromer y le ofrece su primera lección sobre Caín.

*Los pocos que estaremos preparados seremos nosotros. Por eso estamos marcados, como estaba marcado Caín para despertar miedo y odio y sacar a la humanidad de su idílica estrechez hacia lejanías de peligro. Todos los hombres que han influido en el curso de la humanidad fueron, sin excepción, capaces y eficaces porque estaban dispuestos a aceptar el destino. Lo mismo Moisés que Buda, Napoleón o Bismarck, nadie puede elegir la corriente a la que sirve ni el centro desde el que es gobernado.*

En estas palabras de Demián se evidencian las preocupaciones místicas del autor en cuanto a las formas de conocimiento intuitivo e irracional de los elegidos que llevan en la frente el estigma de Caín.

Esta novela comienza dentro de un objetivo realista: la vida cotidiana de Emil en su casa y en el colegio, su relación desventajosa con Kromer, hasta que entra en acción Max Demián, y ese objetivo realista se convierte en fantástico por la controvertida simbología de ese personaje que se diluye en el transcurso de la novela como un espíritu recurrente cuya fuerza vital, inmarcesible, guía a Sinclair por los muchos caminos *por los que Dios puede llevarnos a la soledad, a nosotros mismos.*

*Cuando necesites de mí, como en el caso de Kromer, no me llames, escúchate a tí mismo y notarás que estoy contigo.* Eso escucha Sinclair cuando cae herido en combate. Y es como un mensaje que parte del desconocido que yace junto a su cama, al que confunde con su amigo Demián.

En esas palabras que estallan en la conciencia del joven Sinclair está la exhortación al noble individualismo, a la independencia de la personalidad y a un retorno a las fuerzas vitales profundas y colectivas que conforman la atmósfera espiritual del viejo humanismo que Hesse trata de renovar.

De ahí que en **Demián** el mundo simbólico, las reflexiones y las visiones de Sinclair, sean más importantes que los hechos objetivos, tales como la guerra, mero pretexto para soltar la carga subjetiva del autor, su experiencia personal, su cultura, sus recuerdos, y así conformar esa autonomía de la obra de ficción diferente a la realidad que sirve de modelo y que cobra vida, en el caso de **Demián**, a partir de la meditación de Hesse sobre las posibilidades de la existencia.

*Demián parecía muerto con aquel rostro que era una pálida y pétrea máscara. Lo que solía aparentar cuando iba y hablaba conmigo no era más*



*que una parte de Demián, aquel que durante un rato representaba un papel plegándose y amoldándose para dar gusto. Pero el verdadero Demián tenía este aspecto pétreo, ancestral, animal, bello y frío, muerto y al mismo tiempo rebosante de una vida fabulosa. Y en torno suyo el vacío silencioso, el éter, los espacios siderales, la muerte solitaria.*

En esta descripción que Emil hace de Demián, una figura mítica observada en su relación con el mundo y con su propio yo, subyace la concepción de Hesse plasmada en uno de sus textos autobiográficos, de que casi todas las obras que ha escrito *son biografías del alma, y ninguna de ellas se ocupa de historias, complicaciones y tensiones*. De esa afirmación se deriva **Demián**, un conflicto espiritual, un drama sustentado en el alma del protagonista, no en el convulso mundo exterior.

Aunque Hesse aborda también en su novela la pasión platónica de Emil por Beatriz, quien lo salva de sus instintos más primarios, su encuentro con Eva, la madre de Demián en cuyos retratos de juventud reconoce a la mujer que desearía amar, su amistad con Pistorius, el organista que habla como un fiel discípulo de Jung en prolongadas charlas sobre el papel del inconsciente individual y colectivo, es Max Demián, con su impronta súbita a lo largo de la novela, quien resume la búsqueda de perfección moral e intelectual del autor mediante seres superiores que, como Demián, rescatan a Emil de la crisis existencial y metafísica en que está inmerso por el resquebrajamiento y el derrumbe de su entorno infantil que *lo sumerge en la soledad y en la frigidez mortal del universo*.

No es casual que Max Demián exprese en tono bajo su vaticinio de la guerra y añada que *todos los hombres son capaces de hacer lo increíble cuando están amenazados sus ideales, pero ninguno está dispuesto cuando se presenta un nuevo ideal, un nuevo movimiento de expansión quizás peligroso*.

Y el llamado de Hermann Hesse mediante el personaje de Max Demián, de que *cuando las sociedades actuales se derrumben habrá sitio para el hombre y las nuevas corrientes de los elegidos, las únicas importantes que naturalmente pueden variar cada día*, encontró eco dos décadas después de publicada la novela, en el sentir de los jóvenes inconformes de los años sesenta.



## UNA VUELTA MÁS A HENRY JAMES

*La historia de aparecidos es la forma más plausible de los relatos de hadas*, escribió Henry James en el prefacio a su novela **El altar del muerto** (1895), obra que marca su período de madurez como escritor. También subrayó: *Como mi cometido es maravillarme y maravillar a los demás con la mayor habilidad, todo aquello que en la vida tiene algo de cuento de hadas ha usado, para pulsar mi sensibilidad, una cuerda suya.*

Si añadimos la certeza de James de que esas fabulaciones clásicas *son una pieza de ingenio y cálculo, una amusette para atrapar a los que se dejan atrapar fácilmente*, **Otra vuelta de tuerca**, su mejor *historia de aparecidos* fue escrita para ejercer idéntico poder encantatorio al de un cuento de hadas terrorífico.

El sortilegio de esta obra, considerada uno de los relatos más sorprendentes de la literatura de horror de todos los tiempos, no se deriva justamente del carácter angustioso del tema, sino del arte de James, de su indiscutible aptitud para crear atmósferas que se van superponiendo hasta formar una urdimbre que enfrenta al lector con lo innombrable.

El hecho de que él prestara atención a los más desnudos resortes y movimientos interiores hace de **Otra vuelta de tuerca** una historia de fantasmas muy singular, que resume la teoría de este autor según la cual *una novela es algo viviente, un todo con continuidad que como cualquier otro organismo, a medida que vive, se encontrará que en una de sus partes hay algo de las demás.*

Y esa interioridad autónoma que se transforma en el centro gravitacional de este relato tan característico de la novela psicológica revela la originalidad de James, su vigencia -pese a que la mayor parte de su obra fue escrita a finales del siglo XIX- cuando se plantea una nueva perspectiva, la del punto de vista, técnica que junto a otras produjo, con Joyce y Proust, cambios radicales en la narrativa moderna.

## Contra el mal espiritual

Henry James (1843-1916) nació en New York. Su padre era un acaudalado sociólogo que dedicó su vida a la teología y murió aquejado por un supuesto *terror abyecto* que lo enloqueció. Henry y su hermano William - posteriormente un famoso sicólogo- fueron educados por diversos tutores en colegios privados de Estados Unidos y Europa. Henry estudió por un tiempo pintura, y matriculó Derecho, en la Universidad de Harvard, carrera que luego abandonó. En 1864 publicó en un oscuro diario neoyorquino “Historia de un año”, su primer cuento, y en 1875, **Tutor y pupilo**, novela por entregas que apareció en números sucesivos de la revista Atlantic.

Con **Roderick Hudson** (1876) inició una exitosa etapa de escritor calificada por la crítica como *período de escenarios internacionales* del que son buena muestra **Los europeos** (1878) y **Daisy Miller** (1879), dos de sus grandes novelas con una característica en común: fueron escritas en París.

A principios de 1890, obsesionado por sus estudios en torno a los fenómenos paranormales y por abundantes lecturas de Le Fanú y Wilkie Collins, comienza a producir lo que denominó *cuentos de lo cuasi-natural horripilante*, entre los que se incluyen **Otra vuelta de tuerca** (1898), **Maud-Evelyn** (1900) y **La esquina alegre** (1908), pruebas incontrovertibles de que el tema de los fantasmas lo fascinó siempre, quizás porque exaltaba el temor que sentía por el mal espiritual que él combatió con esa *pasión moral* que vertebró toda su obra.

Durante más de dos décadas escribió aproximadamente 100 cuentos cortos, unas 20 novelas y algunas obras de teatro, biografías, relatos de viaje y ensayos críticos sobre escritores y artistas en los que se mezclan la ironía, la amenidad y su hondo interés por los problemas de la vocación y la ética de los creadores.

De su narrativa se destacan **Otra vuelta de tuerca**, su mejor y más excitante historia de fantasmas, **Retrato de una dama** (1881), **Los embajadores** (1903) y **La copa dorada** (1904), considerada la última de sus novelas trascendentes.

Aún en las obras más elaboradas, su estilo, tersamente irónico y flexible en su primera etapa, sobre todo en sus cuentos puramente norteamericanos, se sustentaba en un orden estricto en cuanto a estructura y riqueza imaginativa.

Alcanzó la cima como maestro del relato de carácter por su rigor ético. Prefirió *la hermosa y bendita nouvelle*, cuento sin longitud precisa que, según él, tenía *el valor, sobre todo, de la idea felizmente desarrollada*. Y fue innovador indiscutible de la técnica del punto de vista y de la novela psicológica.

Murió el 28 de febrero de 1916 en Londres, *la ciudad en la que mi imaginación tiene su hogar*, y dejó dos novelas inconclusas que fueron publicadas años después.

Aunque se cree que fue un escritor difícil de digerir por los lectores ingleses por ser norteamericano -y viceversa-, para Thomas Stearn Eliot la concepción de la vida en el legado de James *no fue el de un estilo para imitar, sino el de una integridad tan grande, el de una visión tan exigente, que lo llevaron a la solicitud y el pundonor más extremos para lograr su propia expresión*.

## La pura esencia fecunda

El 10 de enero de 1895, el arzobispo de Canterbury le contó la historia de dos niños encantados por dos sirvientes muertos. Según el testimonio del propio escritor, *al instante tomé conciencia, con mi sentido del tema, del pinchazo de la inoculación del virus que se me transmitía con aquel único contacto con la anécdota que ya sentía reducida a su pura esencia fecunda*. Esa noche comenzó a estructurar el relato cuyo escenario sería una vieja mansión de la campiña inglesa, y al que sólo introdujo el personaje de la institutriz, una suerte de intermediaria entre los niños embrujados y los fantasmas.

La joven gobernanta, perceptiva como casi todos los personajes de este autor, narra con tono escéptico un suceso donde la clave es la ambigüedad generadora del horror y *la impresión de extrañeza irresoluta*, piedra angular de lo fantástico para Roger Caillois.

Después de publicada **Otra vuelta de tuerca** (1898), James admitió que él quiso que la institutriz permaneciera anónima y que el lector ignorara si ella tenía visiones reales o alucinaciones. *Ni el tema ni la forma tienen importancia en un relato -dijo- sin la presencia latente del espectador en la ventana que analiza cuanto ve y expone su propia versión de los hechos.*

Por eso no es la percepción de los fantasmas del mayordomo Quint y la señorita Jessel, la antigua institutriz, lo que sobrecoge, hace sufrir y mantiene al lector tenso hasta el final del libro. Es el uso de ese punto de vista el que condiciona la realidad objetiva a un *ver y conocer* desde diversos ángulos, las fuerzas del mal.

Aquí lo fantástico establece una línea divisoria sutil entre lo extraño y lo maravilloso, capaz de dar realidad a *esa inexplicable condición del inconsciente* del que habla Lacan.

*El mal no puede mirarse cara a cara, y su simple conjuro requiere un rodeo delicado y ambiguo*, decía James. Y para que su sentido del mal tuviera eficacia, se cuidó de precisarlo con exactitud en **Otra vuelta de tuerca** y sólo esbozó ciertos simbolismos de la naturaleza misma de lo esotérico.

De manera que, concluida la lectura de esta concentrada y compacta novela, surgen interrogantes sobre qué hay de cierto en la historia narrada por la institutriz de Flora y Miles, si existen o no los espectros, si la gobernanta protegió a los niños de la nociva influencia de éstos, o ella es, como expresó el crítico estadounidense Edmund Wilson, *un caso neurótico de represión sexual*. Hasta se llega a dudar si la espiritualidad de los pequeños ha sido corrompida por los sirvientes que vagan por la mansión de Bly como almas en pena.

Lo indudable es que la maldad gravita; es una atmósfera intensa y a la vez vaga que estimula la imaginación y provoca un pasmo turbador, porque finalmente James logra el efecto deseado: transmitir el terror de la institutriz.

# LA HABITACIÓN DE LA SEÑORA DALLOWAY

Con Virginia Woolf (1882-1941) se cumple estrictamente el ideal de todo escritor de que su obra sea el mensaje dentro de una botella. Y esa trascendencia que sólo alcanzan las grandes creaciones artísticas, llega a nuestros días gracias al riguroso enlace de la irrealidad fraguada por la Woolf en los seres de sus ficciones.

A semejanza de su creadora, esos personajes son, como en *La señora Dalloway*, una sustancia inasible y a la vez humana, hechura de la vida con su entresijo de recuerdos memorables, sensaciones y sentimientos hondos, expresados por la narradora, heroína central de la novela y tamiz que filtra el mundo londinense en un día corriente de la señora Clarissa Dalloway.

A esta novela que cumple más de setenta años de publicada se refirió Gabriel García Márquez en una entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza (Barcelona, 1972). Al situar a la Woolf entre aquellos autores que lo marcaron profundamente con su influencia, el narrador colombiano confesó que él sería un escritor distinto del que es si a los 20 años no hubiera leído esta frase de Mrs. Dalloway:

*Pero no cabía la menor duda acerca de la grandeza de quien iba sentada dentro del automóvil; la grandeza pasaba, oculta, a lo largo de Bond Street, separada solamente por el alcance de una mano de la gente común que quizás ahora, por primera y última vez, había estado en posición de poder hablar con la soberana de Inglaterra, duradero símbolo del Estado que llegará al conocimiento de curiosos anticuarios, apartando las ruinas del tiempo, cuando Londres sea un sendero cubierto por la hierba y todos los que caminaban presurosos por la calle aquel miércoles por la mañana no sean más que huesos, con unas cuantas alianzas mezcladas con su propio polvo y con el oro de innumerables dientes cariados.*

Según afirma García Márquez en esa entrevista, *el recuerdo de esa sola frase modificó en mí ciertas nociones del mundo y de la vida, trastornó por completo mi sentido del tiempo, y me permitió vislumbrar en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo, y su destino final.*

En la época en que Joyce, Proust y Kafka revolucionaron el arte narrativo moderno con novedosas técnicas posrealistas, Virginia Woolf, contemporánea de esos autores, contribuyó a dicha renovación con obras en las que ese espacio ficticio, intemporal y subjetivo de la novela estaba enriquecido por un tono peculiar: la intuición femenina.

La década del veinte fue la más importante y prolífera de la escritora. En esa etapa fueron publicados *Mrs. Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando* (1928) y *Las olas* (1931), narraciones en las que se cumple el principio acuñado por Henry James de que *una novela es una impresión personal de la vida.*

Para la Woolf, *la vida no es una serie de lámparas estrictamente dispuestas, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo de nuestra conciencia hacia el fin.* Eso expone en *The Common Reader*, publicado en New York en 1925, un texto en el que vuelca los caminos teóricos que seguiría en su obra de ficción persuasiva y coherente. *La tarea del novelista es ofrecer este variado, desconocido, impreciso espíritu, con la menor mezcla de elementos ajenos y externos,* declara quien combinó magistralmente el impresionismo y la metáfora poética mediante un método que ella llamó *caudal de conocimiento consciente*, que no era más que la novela como inmersión en el misterioso universo de las relaciones humanas, *hundir hondo la caña del pensamiento en la corriente* con la participación afectiva del narrador.

Aunque el tema de *La señora Dalloway* podría considerarse monótono, lo salva esa narradora situada en la intimidad de los personajes que maneja diestramente el reflejo en ellos de las imágenes que se interfieren yuxtaponen hasta perfilar sus caracteres.

Como bien explica en su *A Writer's Diary*, *cuando escribo no soy más que una sensibilidad. Lleno mi espíritu de todo lo que contiene un cuarto o un departamento de tren, como se llena una estilográfica mojándola en un tintero.* Por eso en *La señora Dalloway* el mundo de las sensaciones adquiere una profundidad insospechada cuando se enlaza a los sentimientos



de una Clarissa que, sin perder la ternura, establece una cálida y humana comunión con los seres que la rodean.

La novela moderna -y la inglesa en particular- sería mucho más pobre sin Clarissa Dalloway, y sin Rhoda, Rachel, Isa, Sara, heroínas de otras obras de la Woolf. De acuerdo con la opinión de algunos críticos, esta autora no escribió una sola gran novela con un personaje central único. Todos sus personajes femeninos son máscaras translúcidas de la propia Virginia, quien, como ella misma reconoció, se sometía en el proceso de la escritura a una ducha de imágenes, *tal como la vida real nos supedita a una ducha de sensaciones*. Y el resultado palpable de dicha técnica arroja lo que Mario Vargas Llosa señala en su análisis de *La señora Dalloway: El embelecimiento sistemático de la vida, gracias a su refracción en sensibilidades exquisitas, capaces de libar en todos los objetos y en todas las circunstancias la secreta hermosura que encierran, es lo que confiere al mundo de La señora Dalloway su milagrosa originalidad*.

## Duro oficio el de escritora

Aunque Virginia Woolf utiliza especialmente la novela como campo de expresión, también fue periodista y ensayista notable. No escapó a su agudeza el tema de la mujer y la creación, frente a las trabas sociales derivadas de su sexo, los problemas psicológicos originados por la subestimación del talento femenino, y las mutilaciones ideológicas que a través del tiempo le fueron impuestas.

En octubre de 1928 dictó dos conferencias en la Sociedad Literaria de Newhampshire sobre la mujer y la novela, que luego dieron vida al singular libro de ensayo **Una habitación propia**, publicado por Penguin Books en 1945, cuatro años después de que, sumida en una angustia demencial agravada por la guerra, decidió hundirse en el río Ouse envuelta en un abrigo con los bolsillos llenos de piedras.

Pero en 1928 Virginia Woolf era una mujer que había triunfado en una sociedad cuyo protagonismo masculino tanto combatió. Casada entonces con Leonard Woolf, con quien fundó *The Hogarth Press*, una editorial que publicaba a jóvenes autores, compartía su tiempo entre frecuentes viajes al extranjero y la escritura de su obra. Quedaba atrás su labor como corresponsal de *The Times Literary Supplement*, y los altibajos del desequi-

libro mental que la llevaría al suicidio 13 años después serviría de excusa a Leonard para decidir, pese a la renuencia de su esposa, no tener descendencia.

**Una habitación propia**, más que un libro de ensayos, es un largo y ameno relato donde la Woolf analiza con lucidez la imposibilidad de la mujer para escribir por la carencia de condiciones mínimas e ineludibles, tales como *una habitación propia* o lo que es igual, un golfo de silencio y soledad al amparo de las interrupciones domésticas. A su vez, la Woolf demanda en ese texto horas libres de las obligaciones que atan a la mujer y una mesada puntual que les permita el sosiego necesario para poder crear.

Ante un tema tan controvertido, al que se añaden las interrogantes de si existe una literatura esencialmente femenina, si las obras genuinamente universales están escritas en un estilo andrógino, si hay asuntos femeninos o masculinos, o si las novelas escritas por mujeres son más autobiográficas, debe señalarse que existe un hecho incontrovertible: la existencia de condiciones mínimas para crear, recaladas por la Woolf en su alegato, sigue siendo -para la mayoría de las escritoras- pura falacia, tal como lo expresó la Woolf en sus ensayos hace más de 50 años.

La creación misma continúa representando el más difícil de los alumbramientos, y aquellos obstáculos señalados por la escritora inglesa con prosa elegante y sutil, no sólo se encuentran en el hogar y en las editoriales, sino que emerge del interior de la mujer debido al largo proceso histórico de aislamiento y subestimación que la llevó a su condición actual.

Mientras Clarissa Dalloway, y Rhoda, y Sara, protagonistas de *Las olas*, persisten en tejer, remendar la ropa y ocuparse del almuerzo, no dejan de sentirse tocadas en lo más íntimo por el sonido del mar, el aleteo de las aves, el amanecer -un trecho de cielo bermellón en la ventana-, por un jardín esplendente del que cortan flores amarillas que irradian belleza en la habitación sombría.

Porque esas notas del piano *que pinchan mis dedos como si fueran alfileres, y el roce de una tela que me trae de nuevo la arena dorada de mi niñez* son las evocaciones que forman la urdimbre de epifanías que transcurren en una dimensión ajena al tiempo, y que, volcadas con ese sentido de eternidad propio de la novela, se transforman en un espacio de sobresaltos fe-

meninos refractados por su mente en espejos de nimbos transparentes cuyo delicado tejido es un momento de vida coagulado en Clarissa Dalloway.

Y ese ámbito aburrido y mediocre que circunda a los personajes de la Woolf, es dignificado, por obra y gracia de la esencia evanescente de sus palabras, para acceder a un universo ilusorio y a la vez auténtico que atrapa al lector y lo adentra en la anécdota casi sin percatarse del fuego, de la luz, de los olores que la disuelven en furtivas figuraciones de la memoria de su autora.



## LOS SUFRIMIENTOS DEL JOVEN WERTHER

Según la confesión del propio Goethe, escribir *Los sufrimientos del joven Werther* lo salvó del suicidio a los 25 años. Por extraña paradoja, la novela que hizo en sólo cuatro semanas a partir del desgarramiento que le produjo su frustrado amor por Carlota Buff emocionó de tal manera a sus contemporáneos, que muchos jóvenes vestidos a lo Werther -frac azul y chaleco amarillo- pusieron fin a sus vidas de un tiro en la sien, igual que ese personaje.

Sin duda, Goethe tuvo acceso a la intimidad de su personaje y por eso fue tan auténtico. El autor de una obra de ficción siempre parte de experiencias personales, culturales e históricas, y convierte por medio del lenguaje esa realidad concreta en un mundo ficticio sujeto a sus propias leyes.

En el caso de *Werther*, Goethe se apoyó en toda la carga de su pasión matizada por un sentido trágico de la vida. De ahí que este personaje emerja de lo hondo de su autor y conserve el ardor del amante desesperado que opta por la muerte, una vez publicado el libro, exitosamente, en 1774.

Si se agrupara en un solo volumen lo que Johan W. Goethe escribió y dijo sobre *Werther* a lo largo de su existencia, se lograría un cuadro singular de la supervivencia de ese libro en su mente y en su corazón.

*Si escribiera un nuevo Werther, haría que a la gente se le erizaran los cabellos mucho más aun que con el primero. Lo que tiene de peligroso este libro es que en él la debilidad está descrita como una fuerza*, aseguró Goethe, ya anciano, a Benjamín Constant.

De acuerdo con sus biógrafos, la célebre novela sirvió de modelo para el romanticismo plañidero tan en boga a finales del siglo XVIII. Posteriormente, el propio Goethe llegó a arrepentirse de haberla publicado.

Cuentan que en su vejez, después de corregir una nueva edición del libro, dijo a su editor que *tras haberlo acabado, se equivocó al no pegarse un tiro en la sien.*

La meditación de Goethe sobre la existencia creó el **Werther**. La exploración de su tiempo y el descubrimiento de su propia lógica fueron plasmados en esa obra que no dejó indiferente a ningún lector gracias a la vehemencia sobrecogedora con que fue escrita.

*Werther ha hecho época no por el hecho de haber aparecido, sino por haber venido a su debido tiempo*, expresó el autor recién cumplidos sus 50 años de vida. Y añadió que *sería una lástima que al menos una vez en su vida un hombre no tuviera la impresión de que ese libro había sido escrito para él.*

## Goethe al desnudo

En su ensayo *Fantasia sobre Goethe*, después de narrar el dramático nacimiento del novelista, Thomas Mann escribió que *a la criatura arrancada aquel día tan trabajosamente, y casi asfixiada, del oscuro seno materno, le tocó llevar con fuerte resistencia, una vida verdaderamente canónica*. En esta cita Mann se sirvió de retazos de la verdad histórica con el fin de construir la personalidad de Goethe.

Hans Castorp, el protagonista de **La montaña mágica**, es tan netamente alemán como lo es Werther. Pero cada uno de ellos es un tipo de alemán, y el pensamiento o destino de uno no podrá ser el del otro porque no son los personajes representativos de esa sociedad.

En su ensayo, Mann parte del punto de vista conservador, del impresionista que anhela el perfeccionamiento de la existencia mediante su purificación y elevación a la expresión ideal en la forma y en el sentido.

Lo cierto es que los padres de Goethe formaban un matrimonio de eugenésicos, y producto de esa doble línea genealógica sólo lograron, de seis hijos, dos: Johan Wolfgang, quien ya adulto comentó con ironía que su sobrevivencia fue consecuencia de los buenos auspicios del horóscopo, pues lo dieron por muerto, y Cordelia, quien murió relativamente joven.

Nunca Goethe tuvo una salud resistente. Gracias a un severo control sobre sí mismo, logró superar la rémora patológica de una herencia

que lo hostigó en su larga vida. Quizás esas taras somáticas contribuyeron a su carácter variable, su nerviosismo exacerbado y las crisis alternativas de exaltación y pesimismo que lo dotaron de reacciones imprevisibles. En esa conducta bipolar había un Goethe que se inclinaba a lo comunicativo y sociable, y otro tan misántropo y egoísta que no resultaba simpático a primera vista y que, además, ponía trabas de acceso a su intimidad.

Pero ese hombre de apariencia fría y desaprensiva era hipersensible e hiperestésico. El ardor que llevaba dentro sólo lo calmaba un sedante: la música.

Uno de los grandes méritos de Goethe consiste en haber sido -como Montaigne- un enfermo, y haberse conducido como un hombre sano. Por ser un enfermo de cuerpo y de espíritu que luchó denodadamente contra un morboso complejo psicofísico, por dominar sus nervios como quien doma a un potro salvaje, ese enfermo crónico que arribó a la adultez a fuerza de coraje, llegó a hacer de la naturaleza un templo donde adoraba a un dios inmanente al que trataba de acercarse por la vía científica sin abandonar el misticismo medieval.

De manera que, como afirmó Thomas Mann en su ensayo, Goethe logró instalarse en la vida, pero siempre arrastró las huellas de su primer contratiempo en *el oscuro seno materno*. En realidad toda su existencia fue un combate contra los *monstruos íntimos y tenebrosos que merodeaban por su subconsciente y lo atiboraban de presagios y premoniciones que se manifestaban aún en su vejez cuando renunciaba a un paseo porque el vehículo supuestamente se volcaría en algún recodo del camino*.

Pero al lado de la mística goethiana estaba la magia, cuyos elementos están presentes en el *Fausto*, en *Misterios* y en *Años de aprendizaje de Wilhem Meister*. El ocultismo entró en su vida cuando su piadosa madre procuró los cuidados del médico que Goethe describió como *un hombre indescifrable de mirada artera que se vanagloriaba de poseer una verdadera panacea, una sal capaz de curar todas las enfermedades, y que incitaba a estudiar la alquimia y la magia como un recurso que hacía eficaz el uso de su panacea*.

No hay que olvidar que el joven Goethe vivió en una época alimentada por el excepticismo hacia lo sobrenatural y en la que se buscaba la iluminación poética y mística. Sin embargo, durante muchos años conservó en su boca el sabor de la sal cristalizada y seca que le hizo beber el médi-

co. Según sus propias palabras, *apenas hube absorbido la sal, mi estado mejoró y a partir de aquel momento la enfermedad dio un giro que me condujo gradualmente a la curación.*

A raíz de esa experiencia personal con la magia, probó, ya adolescente, a leer los libros sobre el tema, que le facilitaba Suzanne von Klettenberg, amiga de su madre y a quien él llamaba *rectora de su conciencia*. Suzanne le mostró hasta qué punto Dios era accesible si lo buscaba por sendas diferentes al formalismo paterno. Y la sinceridad de esa *alma bella*, que perpetuó en **Años de aprendizaje de Wilhem Meister**, conformó al hombre esencialmente religioso que poseía la íntima convicción de que Dios estaba en todas partes, creencia más cercana a la de los antiguos griegos que a la de los cristianos de la Edad Media.

Durante su infancia, el cristianismo se le mostró mediante la estrecha mentalidad de un padre renuente a cultivar el espíritu de sus hijos, y de una madre cuyo *quietismo* era incapaz de fortalecer el carácter del pequeño Wolfgang porque *Dios alegraba su corazón y hacía amable su rostro, sólo eso*. Y Goethe aspiraba a algo más en su religiosidad.

En su libro **Goethe desde dentro**, José Ortega y Gasset se apoyó en el contrasentido de la personalidad de Goethe: evasivas, egoísmo, inhibiciones, para expresar que *lo esencial era saber cuáles eran la personalidad y la vocación del poeta, novelista, dramaturgo y crítico alemán -hombre dotado de tantas aptitudes- y conocer si realmente realizó su misión y cumplió su verdadero destino.*

## La rebelión romántica

La rebelión intuitiva del artista romántico contaba con la fuerza del racionalismo que combatían. Para esto había que prescindir del yo, indagar en el orden universal y verlo tal cual era. Y esos hombres del siglo XVIII, entre los que estaba Goethe, inauguraban ese orden con pasión y pavor porque la sola visión y el dominio de ese mundo externo significaban sacrificar el yo.

La fecha oficial del nacimiento de ese movimiento en Alemania fue 1798, cuando Friedrich Schlegel definía la poesía romántica en la revista **Athenaeum** como universal y progresiva, y subrayaba las exigencias de una espiritualidad nueva respecto a la religión y la moral.



Diversas eran las tradiciones en las cuales el reciente movimiento venía a insertarse en Francia, Italia e Inglaterra, y diversas las actitudes de los artistas. En el plano literario significó oposición a todo lo que entrañaba mitología, tradición e historia de origen grecorromano; rechazaba la estética clásica y el academicismo. La representación viva y global del hombre se imponía sobre todas las consideraciones.

La libre efusión del corazón, la concepción de la poesía como *voz del alma* obedecía al sentimiento de la vida en el que la naturaleza operaba sobre la existencia humana. Es por eso que el hombre romántico, al margen de ideales estéticos y éticos en contra de la Ilustración, era necesariamente un rebelde contra sí mismo y contra los demás, y su bandera era un idealismo pesimista escindido entre lo contingente y lo eterno.

Esa inversión de valores ya existía entre los prerrománticos y su primera expresión en el plano literario fue el **Werther**. Como bien señaló Goethe en su senectud, *la teoría de la superioridad del hombre apasionado es puramente romántica. El que ama, se siente casi un dios en su influyente plenitud, y todo cobra sentido a través del amor porque la infinita pasión, la vehemencia del temperamento, enriquece al ser humano.*

*¿Qué es para nuestro corazón el mundo sin amor?*, escribe Werther en su diario. Y de la misma manera que su personaje, Goethe se vio afectado toda su vida por grandes pasiones amorosas. *He vivido, he amado y sufrido. Eso es todo*, dijo al cumplir medio siglo de edad.

El hastío de la vida, la desesperación que ahonda en el alma de Werther no sólo proviene de un amor infeliz, sino de la inconformidad general que sentía la juventud alemana de entonces. Goethe era parte de esa juventud, y por sentirse así tuvo acceso a la intimidad del personaje que emergió de su alma de creador.

Las cartas que este autor escribió en 1792 y las que forman el cuerpo del relato **Los sufrimientos del joven Werther** son evidencias de un proceso espiritual y psicológico que, por primera vez, se muestran en toda su desnudez y profundidad en una novela.

Aún el romanticismo no entonaba su *canto de cisne* en la poesía de Heine, ni sustentaba la superación interior en el límite final de la vida, y ya de esa fusión del hombre con la naturaleza y con lo eterno y de su búsqueda interna de la plenitud, había surgido el **Werther**.

*El afán de ver la naturaleza en el arte llegó a hacerse en mí una pasión*, dijo Goethe. Y ese anhelo visto como algo inaccesible fue corporizado en *Werther*, la representación del sentimiento, *sehnsucht* (anhelo), cuya sensibilidad choca con las leyes sociales codificadas, como las que definen el matrimonio y, más aún, contra el vínculo de la amistad, el más sagrado a los ojos de los alemanes pese a que se vanagloriaran del *Stürmer und Dränger* (Tempestad y Empuje) de una revolución literaria que, a finales del siglo XVIII, proclamaba la vuelta a la naturaleza y al individualismo en oposición al culto a la razón.

Werther, en efecto, se enamora de la novia de su mejor amigo y por eso se suicida. Y tal suicidio, más que expresar el sentimentalismo descontrolado del yo, obedece al conflicto entre ese yo y la existencia de los demás o del todo.

La fuerza plástica de ese personaje prototipo del héroe del sentimiento pasivo semejante a la órbita de un cometa en medio de las estrellas fijas, no fue más que la expresión de una enfermedad. Como el propio Goethe declaró en 1882 en su *Campaña en Francia*, su libro *no había sido inventado, sino que, en los años que precedieron a la Revolución francesa, corría sutilmente por las venas inquietas de casi todos los jóvenes de su generación*.

Cuando estalla la Revolución francesa, está inmerso en una intensa actividad en la que alterna la creación artística con estudios sobre la luz, los colores, las plantas y los animales.

## Goethe y América

El romanticismo llegó a Hispanoamérica con la poesía. Luego siguieron el drama y la novela. Goethe enumeró con suma simpatía, en su poema *A Estados Unidos*, una extensa relación de temas literarios europeos, creyendo que América estaba exenta de esa exaltación de castillos, fábulas de caballeros, bandidos y fantasmas, sin saber que estos temas de rai-gambre clásica y medieval ya eran tratados en la poesía de este continente, unidos a aquéllos que se referían a lo precolombino, a la conquista y la colonia como expresiones originales en lo descriptivo y lo político.

La Alemania de Goethe -dieciochesca, laboriosa e idealista, que todo lo soñaba en pequeño- tenía en él un representante de las virtudes y defectos de su pueblo. Aunque por ser moreno, de ojos y pelo oscuro, no tenía fácil admisión en la Alemania rubia y supuestamente aria, él amaba a su patria y la concebía como una gran federación espiritual y cultural, antesala de una universal que incluía las razas latinas.

Por eso, cuando su amigo Alexander von Humboldt regresó de América cargado de un rico herbario, piedras, gráficos y mapas, Goethe se sintió atraído por el inapreciable botín científico y recorrió con sus gruesos dedos el contorno de imponentes montañas y ríos desmesurados, feliz de tener esa parte simbólica de América en su casa.

Encandilado como Fausto cuando Mefistófeles le muestra la imagen de Helena, se entrega al entusiasmo que le produce el regalo de Humboldt en el umbral de su vejez. Entonces vuelca gozoso en su *Diario* frases de elogio a Benjamin Franklin, Washington, Lincoln. Y como se interesa vivamente por la América hispana, admira en Bolívar el genio militar y político, y subraya que a diferencia de Napoleón, lleva a cabo una misión *pacífica y humana de redentor*.

Identificado con el Libertador, lo distingue como el héroe romántico que lee a Rousseau y se conmueve ante los venerables monumentos de Roma en su Juramento de Monte Aventino. Con Bolívar vive el anciano poeta la gloria y la pasión de América, y en su ingenua codicia por los tesoros naturales de aquel continente, quien es considerado el primer escritor verdaderamente europeo por la amplitud de su espíritu, se duele de su avanzada edad. De nada le sirve poseer un saber enciclopédico, un carácter emprendedor, si no puede concluir en América el itinerario comenzado desde su adolescencia en Leipzig, Estrasburgo y Francfort, continuado en el ciclo de Welzlar donde concibió el *Werther* y en la corte de Wiemar y en Italia, etapas de amores desorientados que cristalizaron en **Ifigenia**. *Es muy tarde -dijo- para cumplir otro destino en un mundo nuevo donde Werther no hubiera optado por el suicidio y Fausto haría realidad sus palabras al morir de que sólo aquel que se consagra a conquistarlas diariamente merece la libertad y la vida.*

Con sus ideas en plena expansión fáustica presintió la égida estadounidense en el futuro de América, el obstáculo del istmo de Panamá en la internavegación del continente, y convencido de las enormes posibilida-

des de los países nuevos en el concierto universal de las naciones, exclamó: *¡Oh! ¡Para ver eso valdría la pena vivir todavía cincuenta años más en esta tierra!* Y con toda seguridad no era para apurar los últimos goces de Fausto que pedía esa prórroga. Era el aletazo del genio con su estupenda evolución de pensamiento el que veía que en esa América de la que sólo podía nutrirse mediante imágenes, estaba el nuevo héroe épico del romanticismo.

*Qué distinto habría sido mi destino*, murmuraba cuando la enfermedad de los pulmones le anunciaba la muerte. Para él, el verdadero viaje del héroe romántico conducía a América, el continente abierto a todos los mitos y utopías desarraigados del mundo antiguo, en el que Werther sería un Prometeo y Fausto desarrollaría sus artes creadoras en su enfrentamiento con volcanes, selvas y ríos, en vez de interrogar a viejos oráculos helénicos.

Sin duda tenía razón cuando se quejaba, ante los mapas y curiosidades regalados por Humboldt, que su destino habría sido distinto en el Nuevo Mundo. Hubiera frustrado su destino de primer poeta alemán, pero realizaría ese menos brillante de creador de una nueva cultura en la cuarta parte del planeta.

En 1831, cuando murió en Weimar, sus últimas palabras fueron: *Luz, más luz.*

## Las dos voces del relato

Goethe reconoció más de una vez que la crisis tremenda de pesimismo que describió en el *Werther* fue la misma que lo aquejaba a él cuando joven, fogoso y apasionado, se sentó ante la página en blanco y soltó tanto dolor por la mujer casada objeto de amor sin esperanzas.

De manera que él, quien quería plenamente la vida y a sí mismo, quiso morir en el umbral de su juventud hasta que puso el punto final a la novela que lo haría cambiar de piel y ser otro hombre.

En el conjunto de fragmentos de cartas que se supone fueron escritas por el personaje Werther a su amigo Guillermo, éste cuenta su llegada a Wahlheim, su pasión por Carlota, la prometida de su amigo Alberto, su huida de la ciudad donde sufre el rechazo del *gran mundo*, y su posterior regreso atraído por la fuerza de su amor para encontrar a Carlota casada con Alberto. Por último, confiesa su desesperación al comprender que sus

visitas a la casa del feliz matrimonio serán mal interpretadas, cosa que le insinúa la propia Carlota por encargo de su marido.

Luego están el manojito de misivas en las que Werther se despidió de Carlota y de la vida, y finalmente el entierro del joven: *Por la noche, hacia las once, (el administrador) hizo que se le enterrara en el lugar que él había elegido. El anciano y sus hijos siguieron el cadáver; Alberto no fue capaz de hacer lo mismo. Se temió por la vida de Carlota. Algunos obreros lo llevaron. Ningún sacerdote lo acompañó.* Así termina la novela **Los sufrimientos del joven Werther**.

¿Cuál es la parte de Goethe y cuál la de Werther en esta pasión que relata el escritor alemán? ¿Reproduce el diario de Werther el texto del diario de Goethe y las confidencias que hacía a su amigo Merck en cartas irremediablemente perdidas?

Es imposible separar la creación literaria de las vivencias de un autor. El propio Goethe declaró en más de una ocasión que no había escrito nada que no hubiera experimentado.

Aquí están sus heroínas, tan parecidas a las mujeres amadas que coincidieron con sus diversas etapas de creación: Gretchen, la Margarita de **Fausto**; Lili Schönemann, Stela; Carlota Buff, la Carlota del **Werther**, todas criaturas indivisibles fundidas en sus novelas. Ahí, el tono de la correspondencia del autor dos años antes de escribir el **Werther**, y la del personaje, ambos tan parecidos que se llega a dudar de cuáles son las cartas reales y cuáles las ficticias.

Goethe sustentaba que en su juventud se sintió inclinado hacia el suicidio, al extremo de impregnar con *su sangre de pelícano* todo el volumen del **Werther**, ya que le repugnaba esa falsa salida del aburrimiento y el desencanto magnificado por la moda romántica.

Como el dominio de ese mundo externo significaba para ellos sacrificar el yo, asumir su propio espíritu o el de sus personajes novelescos en la defensa del hombre concreto, eso tenía desajustes y propiciaban el uso de sus armas inmediatas: el sueño, la videncia, la vigilia más descontrolada o la muerte.

En **Werther** está plasmada esa dolencia romántica, *el mal del siglo* que en el XIX fue la entidad patológica *pasión de ánimo*, y luego el *spleen* de los ingleses y las *saudades* portuguesas. En una palabra, la depresión o tributo colectivo identificado hoy como el **stress**, que se recrudece en épo-

cas de crisis y de inseguridad del individuo, cuyo antecedente más cercano en el plano filosófico fue el existencialismo, y que en general su denominador común es que no cuentan la banalidad de los motivos o de los argumentos para caer en abismos de indiferencia por la vida.

Es justamente en la generación del joven Goethe cuando se prefigura el gran tema de la inconformidad del individuo con el orden social alemán, arcaico y aislado, frente a un racionalismo beligerante fruto de la Revolución francesa. Mientras la filosofía, las ciencias, el arte y la cultura iniciaban en el resto de Europa un camino contrario al absolutismo, las castas feudales y el idealismo a ultranza, en Alemania predominaba el sentimentalismo pesimista del que fue detonante el *Werther*. De ahí que un sinnúmero de jóvenes insatisfechos siguieran el ejemplo del *alma sufriente y solitaria* que impugnaba la sociedad que detestaba. No es casual que la situación interior de Werther y su patético final tuviera su origen en la exigencia de armonía no lograda entre su espíritu y el cambiante entorno.

En una de las conversaciones sostenidas en 1808 entre Goethe y Napoleón Bonaparte, el escritor habló de la dicotomía romántica con el genial estadista que durante la campaña de Egipto había leído *Werther* siete veces y que en ocasiones se comparaba con él porque, igual que Werther, sufría por el amor de Josefina Beauharnais.

El propio Goethe se asombró de los resultados de aquel libro que lo había liberado de un fuego que alcanzó a los jóvenes wertherianos también románticos, almas solitarias a las que a su vez les molestaba la prepotencia burguesa y la burocracia, se oponían al servilismo y al envilecimiento y vacilaban, descontentos, entre vivir en un ambiente de falsedades o poner fin a ese tedio vital.

En su obra *Poesía y verdad* comentó la génesis del *Werther*: *En semejante elemento, en tal ambiente, ocupados en estudios y aficiones de este género, atormentados por pasiones no satisfechas, sin que de fuera recibiésemos fuertes impulsos de acción, con la única perspectiva de acomodarnos a una vida burguesa, lenta, sin espíritu, disgustados y desconcertados, nos aveníamos con el pensamiento de poder abandonar a nuestro arbitrio la vida cuando ya no nos satisficiese.*

A raíz de la publicación del *Werther* se tachó de contagiosa epidemia la moda de vestir frac azul y chaleco amarillo; de abandonar la vida con un balazo en la sien para superar aquella fiebre de la sensibilidad y *el*

*afán de ver la Naturaleza en el arte* que llegó a ser para Goethe una pasión irónica y patética que encontró alivio en la historia del desdichado Werther.

## Estructura y personajes

El punto de vista narrativo de *Los sufrimientos del joven Werther* proviene de la conciencia del autor, un ser superior y absoluto que desgrana el torrente de sus estados de conciencia, y dispone así de los actos de sus personajes.

La consecuencia de ese modo de narrar que alcanzó las postrimerías del siglo XIX era el de una literatura analítica y lineal en la que no se tenía en cuenta -como hoy- la gradual desaparición del autor en las páginas del libro.

La primera idea de escribir el *Werther* le sobrevino a Goethe en Wetzlar, en 1772. Después de terminar su relación con Catalina Schenkopf, se convenció de que necesitaba otro amor para escribir, pues no concebía al poeta sin musa. Y como buscaba a la mujer que le sirviera de inspiración, la encontró en Carlota Buff, una muchacha bastante ingenua que se entregó al coqueteo con su reciente conquista.

Ese verano, se suicidó un joven literato de apellido Jerusalem -típico romántico que vestía frac azul con enormes botones amarillos y chaleco azul- y Goethe reconoció en esa muerte como un presagio que lo alejaba de Carlota. De modo que Jerusalem, ese visionario con el que mantenía una fuerte amistad de poeta, lo salvó antes que *Werther*, cuando asistió a la boda de Carlota con el sufrimiento íntimo de haberla perdido.

Sin embargo, años después meditó sobre su estancia en Wetzlar, y se dijo que bien valía la pena salvarse de un supuesto suicidio y, además, extraer de esa experiencia una obra maestra.

Luego de un largo viaje regresó a esa ciudad y visitó a los recién casados y, como en *Werther*, surgieron los celos del marido, hubo escenas violentas y, por consejo de Carlota, el joven Goethe se alejó. Entonces comenzó, decididamente, a escribir la novela en cuyo argumento estuvo tan inmerso porque él era Werther, y Carlota era la amada de igual nombre que condujo a su personaje al suicidio.

Como expresó Goethe, hizo esa obra *como un sonámbulo, bajo el númen de una inspiración inconsciente, toda ella de un tirón, sin apenas ta-*

*chaduras y enmiendas, de suerte que al terminarla me pareció como si despertara de un sueño.* Al mismo tiempo, se sintió vacío de la angustia y la desazón provocada por la ruptura con Carlota. Era una especie de confesión atrapada para siempre en las páginas de una novela.

Estructurada en dos libros o capítulos que abarcan la correspondencia de Werther a un amigo, entre el 4 de mayo y el 20 de diciembre de 1771, esta novela epistolar de un personaje de temperamento neurasténico y de impulsos irracionales, tiene tal fuerza que, en contraste, su contraparte, Carlota, aparece desdibujada por su carácter débil y dependiente.

En cuanto a Alberto, el otro vértice del triángulo amoroso Werther-Carlota, el autor logra que se defina como auténtica contrapartida del Werther al profundizar en sus cualidades. Unido a la acción principal de esos personajes, están los episodios secundarios que sirven para acentuar el abismo que existe entre Werther y el mundo cortesano y el burgués. De manera que la acción es escasa por estar enfocada sobre el estado de ánimo del protagonista, y el autor sólo deja hablar al personaje; cuando éste muere, concluye la obra.

El lenguaje del **Werther** es directo y sencillo, aunque a veces se bifurque en exclamaciones, preguntas, frases interrumpidas que contribuyen al dinamismo de lo epistolar. También cambia la narración en algunos pasajes con respecto al desarrollo de los acontecimientos y a las vivencias de Werther-Goethe, que de contemplativo y lento al principio, pasa a la vehemencia de las últimas páginas, sobre todo cuando interpola fragmentos de los versos de Ossian.

Lo que no cabe duda es que esta novela resulta diferente de la sensibilidad y de las expectativas del lector actual. Responde a la temporalidad romántica. El propio Goethe la calificó en su madurez de *fuegos artificiales*.

A los lectores de hoy les corresponde juzgar esta obra del género narrativo epistolar que tiene el mérito de atesorar pasajes de gran belleza plástica, sobre todo en lo que respecta a la descripción de la naturaleza que ciñe a un pueblito alemán de finales del siglo XVIII.



# POÉTICA DE SOBRE HÉROES Y TUMBAS

*Región desgarrada y ambigua, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso, campo de batalla entre las furias y las olímpicas deidades de la razón, el alma es lo más trágicamente humano.*

(Del discurso de Ernesto Sábato en la Universidad de Alcalá de Henares, cuando recibió el Premio Cervantes.)

Esta convicción de Ernesto Sábato sobre la dualidad de la existencia humana está presente en **Sobre héroes y tumbas**, novela que explora el dualismo del ser en su trayectoria de sueños y vivencias, de cruce de caminos entre los destinos individuales e históricos de Fernando, Bruno, Georgina, Alejandra, Martín; federales y unitarios; potentados y marginales; criollos y emigrantes europeos.

**Sobre héroes...** se estructura como un diálogo interno de varias voces que se entrecruzan, se desdobl原因, se ordenan en diversos tonos. Así, los personajes, presionados por el complejo de vacuidad y sinsentido de la vida, se refractan en el otro, como un último intento de superar la soledad y el dolor marcados por un anhelo de eternidad y absoluto.

Estas voces -conciencias independientes que pueblan **Sobre héroes...**- apelan a la palabra ajena, a la palabra orientada hacia otros interlocutores presentes o ausentes, a la palabra como hecho social, mediante el diálogo y la reflexión. Y no sólo está la falta de comunicación entre los per-

sonajes, sino la desesperación de una Argentina desgarrada, escindida, que no logra encontrar su ser geográfico e histórico.

En este tipo de narración dialógica determinada por enunciados que se confrontan en puntos de vista, actitudes y acciones, cada gesto, cada comportamiento de los personajes, cada suceso, suelen ser puntos de partida que irradian centrífugamente del texto hacia los espacios interiores o hacia otros mundos objetivos permeados por la tradición y la cultura argentinas: *Sus pasos lo llevaban mecánicamente al bar, pero su mente seguía con Alejandra. Y con un suspiro de alivio, como al llegar a un puerto conocido después de un viaje ansioso y lleno de peligros, oyó que Tito decía este paí ya no tiene arreglo, golpeando sobre la Crítica (...)* mientras Poroto decía *es que lo rodea propio una maffia y Chichín(...)* decía *hace mal en no darle una patada a todo eso tipo...*

De modo que a través de modalidades locales del lenguaje -el habla de los emigrados, de los marginados socialmente, de intelectuales como Bruno-, rescata la compleja dialéctica de lenguajes en conflicto, los cuales también refractan la alternancia de fuerzas sociales, periodos históricos lejanos y actuales, en un espacio y un tiempo novelescos compartidos entre quien escribe, quien actúa y quien lee.

De ahí la esencia de las complejas antinomias de esas voces y espacios, como la del anciano D'Arcángelo cuando rememora su Italia: *Andá-vamos arriba la montaña con lo chico de Cafaredda e ne sentabamo mirando al mare* y la de Bruno cuando dice que *las tormentas de Buenos Aires dividen a sus habitantes(...) en pesimistas y optimistas.*

Está la Argentina de viejos patriarcas criollos, como Don Pancho, quienes lucharon por la independencia y hoy viven en mansiones deterioradas por el tiempo y la miseria, y la ciudad de crecimiento avasallador.

En una vertiente están las voces de los humildes como los D'Arcángelo, la referencia de Quique (en estilo indirecto) a Tonelli, el *pobresucho* que nunca aparece en la novela; en otra, Molinari en su opulenta oficina. Aquí, la provincia; allá, el Gran Buenos Aires, una urbe imposible de asir con facilidad: dos naciones enemigas en el mismo país, poblado por personas que hablan lenguajes diferentes, como el viejo D'Arcángelo, Chichín, Bruno, Tito.

De una parte está la Argentina europea; de otra, la nativa y su tradicional murga; la marcha de Lavalle hacia el norte; la de Martín hacia el sur,

viaje que transforma al personaje; por un lado están las reflexiones de Bruno -*la angustia es algo así como la prueba ontológica de la Nada* -; por el otro, la tristeza que provocaban en Martín *las sombras que siempre se movían detrás de ciertas frases de Alejandra*; están la lúcida locura de Fernando, la relación amor-odio de Alejandra con su padre, y el amor puro de Martín por una Alejandra para él tan esquiva y enigmática como ese territorio *oscuro y tumultuoso de la patria*. Porque *patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín*.

Lo fragmentario y lo perspectivo que caracterizan la creación en esta novela son instancias opuestas cuyos polos parten de dos categorías vivenciales: la pampa interminable como paradigma de soledad y barbarie que, sin embargo, logra que Martín recobre la esperanza, y la civilización de una urbe laberíntica con su absurdo y regulado vacío en el que el hombre, indefenso, trata inútilmente de comunicarse con su entorno.

Esta obra, organizada como lugar de encuentro de personajes abiertos al pasado y al presente sin que medie la jerarquía del autor como en la novela monológica, se sustenta en el diálogo vivo de voces siempre inmersas en un entresijo de acontecimientos que finalmente son modificados por las motivaciones de cada cual. Tal estructura logra la visión de totalidad de personajes que, como el ser humano, están siempre referidos a algo o a alguien que les sale al paso y que no son ellos mismos.

«Los rostros invisibles», segunda sección de esta novela (28 capítulos), se abre con el encuentro de Alejandra y Martín con Bordenave en el Plaza. Aquí los alternantes puntos de vista de los dos jóvenes acerca del otro cambian de la acción exterior a la interior.

Entonces Martín no comprende que *el alma* de Alejandra *es lo más trágicamente humano*, que para ella esa angustia sostenida que lo desconcierta es el precio de ser ella misma.

Años después, cuando Martín regresa del sur y vuelve a hablar de Alejandra con Bruno, éste *piensa* que lo hace *como quien intenta restaurar un alma ya en descomposición, un alma que habría querido inmortal*.

Martín, un muchacho perplejo ante la complejidad del mundo, es quien asume la tarea de entender la conducta contradictoria de Alejandra, para él una especie de absoluto que lo lanza a la relatividad incomprensible de Alejandra ante la estatua de Ceres y en el Mirador de Barracas, una atalaya desde la cual el mundo es otro; Alejandra y Molinari, Alejandra en

la *boutique*, Alejandra amiga del dueño del Ukrania, *un ruso dotado de una tenebrosa belleza*; Alejandra en un boliche acariciándole las manos a Fernando.

Sin embargo, sólo sabemos las motivaciones y los deseos de Alejandra a partir de la evocación de Martín. Ignoramos qué hace cuando no está con él.

Sólo conocemos lo que él revela de Alejandra o lo que piensa y recuerda Bruno acerca de los fragmentos de recuerdos que Martín le confía, después de rescatarlos en su largo recorrido por las calles y lugares que frecuentó con ella.

El carácter esencial de la concepción enunciativa del discurso está dado por un crisol de voces que provienen de diferentes estratos sociales. Polifonía que no es una simple multiplicación cuantitativa de los yo porque cada uno de los personajes es complemento imprescindible del otro, y sirve para entender la conducta y la ideología de los demás, de la Argentina latinoamericana y a la vez europea. En suma, es un lenguaje capaz de representar tiempos convergentes, divergentes y paralelos, mediante una narración homodiegética, como es el caso de Bruno y Martín, y extradiegética, asumida por los diversos puntos de vista de personajes que añaden su percepción del mundo a la acción principal.

El juego constante de tonos semeja contrapuntos en la perspectiva de las voces a partir de los niveles narrativos. Esto se revela en matices que involucran lo dicho, lo pensado, lo evocado. El tono impositivo de Alejandra, el reflexivo de Bruno, el melancólico de Martín, el exultante de Tito, el resentido de Chichín, el prepotente de Molinari en su lujosa oficina, frente a Pérez Moretti y Martín; el apesadumbrado de Humberto D'Arcángelo cuando habla del padre que emigró a Argentina en la segunda década del siglo XX, secundado por las nostálgicas acotaciones históricas del viejo italiano *sentado a la puerta del conventillo, sobre su sillita de paja*.

*Y así nos es dado ver a muchos viejos como D' Arcángelo, que casi no hablan y todo el tiempo parecen mirar a lo lejos, cuando en realidad miran hacia dentro, hacia lo más profundo de su memoria. Igual que tantos ancianos como muchos ancianos emigrantes como él, casi no hablan igual que los demás,* comenta Bruno.

Está la reflexión de Martín cuando repasa los detalles del encuentro con Bordenave, con el fin de encontrar una explicación a la actitud de Ale-

jandra y su posterior *impulso de mandarlo a Molinari*. Está la contraparte de Bruno, una especie de *alter ego* del autor, quien vuelve a examinar los recuerdos que le confía Martín, a los que agrega la voz de su conciencia y sus reflexiones sobre la vida.

El uso de las diversas formas dialogales obedece aquí a las necesidades internas de la acción. El estilo directo está presente cuando se enfrentan Alejandra y Martín en su conflictualidad interna (capítulos XXI y XXIV de la segunda parte). El estilo indirecto se patentiza cuando Martín cuenta los sucesos que transcurren mientras Alejandra y él van rumbo a *La Helvética. A medida que se acercaban a la esquina de Corrientes y San Martín se oían con mayor violencia los altoparlantes de la Alianza: que se cuidara la oligarquía del Barrio Norte, que los judíos pusieran las barbas en remojo, que los masones dejaran de molestar, que los marxistas terminaran con sus provocaciones.*

El estilo indirecto libre es usual en Bruno cuando habla de la realidad del “ser” argentino.

En la mayor parte de la novela coexisten en los personajes la angustia existencial y la esperanza; quizás el único que encuentra consuelo a esa angustia es Martín, después de su viaje a la Patagonia. Gracias a Bruno, cuya conciencia es una suerte de criba de lo que el joven reflexiona y quien, además, toma distancia para narrar como testigo historias de la familia de Fernando con la que estuvo involucrado, reaparece un Martín que examina con serenidad los sucesos de Barracas, los cuales más tarde son contados por Bruno, quien a la pregunta ¿qué soy yo? enseguida se responde: *una especie de contemplativo solitario, un inútil*, para después concluir con amargura: *Ni siquiera sé si alguna vez lograré escribir una novela o un drama.*

Y es Bruno, el personaje que no sabe si alguna vez logrará escribir, quien se refracta en la novela con los matices del dualismo autor-creador, el que narra con melancólica visión una parte esencial de esta historia, a través de las voces de Martín, Fernando, Georgina, Ana María, Don Pancho, *el viejo patriarca criollo*, y de la suya propia, como alguien que se pregunta *perpetuamente sobre el sentido de la existencia en general y sobre todo el ser y el no ser de aquella oscura región del mundo en que vivían y sufrían.*



# LOPE DE AGUIRRE

## el primer caudillo

Héroe, antihéroe, peregrino, príncipe de la libertad, primer rebelde y caudillo de América, diablo, traidor, ira de Dios. Son profusos los epítetos que denominan a Lope de Aguirre, el personaje más controvertido y fantástico que existe entre los españoles que conquistaron América.

En lo único que coinciden todos los que escribieron sobre esta figura paradójica, desde los cronistas de Indias hasta los dramaturgos y narradores del siglo XX, es que Lope trascendió a la historia porque con su conducta liquidó totalmente el modelo establecido por los capitanes que sometieron a los grandes imperios del Nuevo Mundo.

Sin embargo, en la crueldad y la violencia de este personaje histórico reside el germen de un proceso de degradación que desmitifica el proyecto épico de la conquista representado por Hernán Cortés. En su declaración de guerra al rey Felipe II y en su periplo iniciado por el dédalo vegetal de la Amazonía y sus grandes ríos representados por el Marañón, no encontrará El Dorado ni violará el Paraíso, ni a las mujeres sin hombres que han mutilado su seno derecho para apoyar el arco y matar. Será en realidad una navegación de descenso al infierno, una travesía del paisaje exterior caótico y desproporcionado que lo llevó de Perú a Venezuela, al centro de una demencia sin orillas que desemboca en la muerte.

El vasco Lope de Aguirre, el que nació en Guipúzcoa en 1516, llegó al Perú a los 24 años, participó en saqueos y fundaciones, quedó cojo de dos arcabuzazos, se desnaturalizó de España y se declaró príncipe independiente de la corona española, es el tirano Santos Banderas de Valle Inclán, el Shanti Andía de Pío Baroja, el traidor de **Los marañones** (1881), novela histórica del peruano Ricardo Palma cuyo manuscrito desapareció en el incendio de Miraflores, el héroe que enarbola las banderas al frente de sus

capitanes para gestar la ansiada libertad de los criollos suramericanos en *El camino de El Dorado* (1947), del venezolano Arturo Uslar Pietri.

Pero entre tantas variaciones sobre un mismo tema, existen tres que -por sus disidencias y coincidencias- ofrecen una imagen integral del aventurero osado y siniestro que enfrentó el poder de un soberano, o lo que era lo mismo en esa época, la cólera de Dios. Estas versiones son *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962), del español Ramón J. Sender; *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad* (1979), del venezolano Miguel Otero Silva, y *Daimón* (1981), del argentino Abel Posse.

## Los límites de la historia

Novela histórica es un término que aparentemente conjuga en su significado dos vertientes antagónicas: la ficción literaria y la fiel recreación de una realidad pasada. Pero en estas tres obras la fidelidad a lo histórico es secundaria con relación al valor de la novela en cuanto a estructura interna, personajes, estilo, técnica narrativa, planos espacio-temporales y unidad temática. Los autores seleccionan, jerarquizan, omiten elementos, refiguran así el discurso histórico y no hacen una reproducción fiel de los hechos como corresponde al modelo clásico preconizado por György Luckács.

Según Carlos Fuentes, *si no asumimos los conflictos y dificultades de nuestro pasado, lo mismo que su riqueza y posibilidades, no podemos tener un presente vivo, y el futuro se nos escurrirá de las manos.*

El renacimiento de la narrativa histórica aporta riqueza, incluso a los investigadores, ya que hay puntos de vista que pasan inadvertidos para ellos y no para los novelistas que recrean situaciones basadas en hechos reales. Toda ficción funciona como proyecto del presente en el pasado. No importa saber qué omitió o seleccionó del documento histórico el escritor, sino por qué procedió así -su estrategia- y conocer cuál es la prefiguración poética del discurso ficcional histórico.

En el caso de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Sender afirma que, para relatar tal aventura, extrajo información de *La expedición de Ursúa*, libro del historiador Emiliano Jos. Sin adular los datos de Jos, el escritor español se sirve del acontecimiento para lograr una ascendente potenciación expresiva de lo narrado. Un ejemplo de sus modificaciones



está en la que hace del documento original del acta de sublevación de Aguirre y los marañones. En nota a pie de página indica que *se ha permitido modernizar la ortografía y, ligeramente, el estilo, para que no desentone demasiado con la narración*. También caracteriza a Pedro de Ursúa, jefe de la expedición, como antipático, sin precisar, como lo hace Jos, que no lo es antes de enfermarse durante la marcha. De esa manera intenta justificar el odio de Aguirre por su capitán y las causas de su rebelión.

Sender relata la historia de Aguirre y los marañones como reflexión de un presente interiorizado. Muestra que la violencia y el crimen no son medios adecuados y, aunque no condena explícitamente al sedicioso, sí lo hace con respecto al desarrollo de la malograda aventura armada plagada de muertes hasta la Isla Margarita. En realidad da un matiz nuevo al texto y aclara que la libertad que buscan los marañones es el fruto de una reivindicación. En cuanto a la locura de Aguirre, la califica de ambición frustrada y no procura condenarlo como héroe de la antiepopéya, sino que lo analiza tal como lo ha hecho en otras de sus novelas históricas, verdaderos sondeos que estudian al ser hispánico.

## El lado humano de Aguirre

La obra de Otero Silva es una especie de novela coral. El autor dirige los elementos desde un segundo plano como narrador. Aguirre habla en primera persona y se revela como individuo. En otra parte del relato hablan otros sobre Lope, se entrecruzan las historias en tercera persona hasta formar un todo armónico que irrumpe a la manera de un coro griego cuando narra una tragedia.

Según Alexis Márquez en su artículo “*Raíces de la novela histórica*”, *este tratamiento supone el entrecruce de sucesos y personajes históricos con otros ficticios (...) a partir de ahí el novelista irá edificando una estructura narrativa variada, según las épocas, los estilos, y sus propósitos individuales*. Es en esta fase de la estructura narrativa donde Otero redescubre al personaje.

El hecho de que Bolívar auspiciara la difusión de la carta de rebeldía de Lope al Rey es el punto de partida de esta nueva interpretación del personaje literario cuya contradictoria y conflictiva personalidad es producto de su infancia triste en un medio sórdido. Todos los actos de Aguirre y el re-

chazo a la autoridad regia lo busca Otero en su niñez y juventud, y desde ahí explora las razones del carácter de Aguirre y su conducta posterior.

El Lope de Aguirre del escritor venezolano es un incomprendido, un perdedor al que se le ha negado el derecho a una prosperidad y un enriquecimiento por el que ha luchado en tierras de América. Su rebelión obedece al descontento generalizado, al hambre, la miseria, las injusticias en el reparto de las mercedes y cargos con hombres que, como él, llevaban años en la colonización. En la crueldad de Lope, tal como lo redescubre el novelista, hay sólo una diferencia de intensidad con la violencia institucionalizada de la conquista.

De la lectura de **Lope de Aguirre: príncipe de la libertad** se deriva la degradación del personaje que en sus inicios fue obediente y humano, su decepción por el cuestionamiento de la realidad económica, social y política entronizado por el poder español en el Nuevo Mundo. Y esa actitud de rebeldía, que luego coincide con la de quienes gestan la lucha independentista encabezada por Bolívar, es la razón de ser del mito Aguirre, primer insurrecto y caudillo admirado por el Libertador, y personaje literario, clave para Otero en el sentido de que desentraña la herencia cultural e histórica del continente americano.

## **El diablo ronda por la Amazonía**

En **Daimón**, de Abel Posse, está presente la búsqueda de lo épico, la confrontación hombre-espacio y la historia del saqueo empecinado de las riquezas americanas desde el siglo XVI hasta hoy. Aquí la vida de Aguirre, a diferencia de las novelas de Sender y de Otero Silva, no es contada desde el punto de vista del conquistador, sino desde la perspectiva del hombre americano y la mirada de un Lope de Aguirre envejecido que, como el **Orlando** de Virginia Woolf, transpone el tiempo y se instala como protagonista de cuatro siglos de historia.

*La función del novelista -opina Vargas Llosa- es la de escribir la intimidad de la historia . Y Posse concuerda en que al hablar de los grandes personajes en su condición de mito, perdemos la aproximación a su intimidad.*

Es por eso que en **Daimón** subraya el carácter real de Lope de Aguirre como encarnación del personaje de una historia amalgamada de violencia, ambición desmedida y muerte. Una alegoría del fracaso, de la an-

gustia y la impotencia de aquellos hombres cuya codicia es medida por la desmesura del espacio que aspiran a domeñar es Lope de Aguirre en *Daimón*. El viejo conquistador que asiste, impertérrito, a la lección memorable de que *a este gigante de las Indias, que es América, sólo la tenéis tomada por el borde y que es tan enorme, impenetrable e invencible que pronto os caerá sobre vuestros reales pies*: eso informa en su cara a Felipe II, un documento más conciliador que rebelde. *Os digo que vuestro imperio sobre estas tierras es ilusorio, mera escritura anotada en el agua*, agrega Aguirre, como si sus viejos rencores encontraran alivio en un convencimiento que toma partido con la noción americana.

El *furioso daimón de Aguirre* cobra, como alegoría en la prosa barroca de Posse, una identidad americana en la que se mezclan el afán integrador y la ambición más despiadada. Visto con ironía por el autor, su accidentada expedición no se limita a persistir en su deseo de fundar el imperio de los marañones a sangre y fuego, pese a ser incapaz de dominar la imponente selva y la corriente de los ríos. Lope de Aguirre es una suerte de ojo plineal, un testigo ubicuo y trascendente que asiste, condenado por el tiempo, al saqueo ininterrumpido de los nuevos conquistadores del oro, el caucho, los minerales, la madera, representados por las compañías multinacionales, cuando ya no tiene sentido su rebelión contra un rey obsoleto, y otro rebelde como él, Che Guevara, asume su desafío en las selvas bolivianas.

Es en ese punto donde la obra de Posse converge en cierta medida con la de Sender y la de Otero Silva, en cuanto a que el personaje histórico-literario de Lope de Aguirre, figura controvertida, expresa la problemática de una época. Sólo que en las dos anteriores marca la transición entre una concepción del mundo sustentada en estructuras ideológicas medievales en su tránsito hacia una conciencia moderna. Y el Aguirre sin edad de *Daimón* no modifica el infierno de todas las formas de violencia características de la conquista y de los tiempos actuales. Simplemente es uno más de aquéllos que sembraron esa violencia por su apetencia de dominar el espacio, fundar y crear tiranías. Sus enemigos ya no son los nativos de América, los propios españoles o su soberano. El enemigo es inasible, un diablo que se muerde la cola, cuya enfermiza búsqueda del ilusorio El Dorado continúa.



## ***EL ARPA Y LA SOMBRA:*** **ficción del Descubrimiento del Nuevo Mundo**

El origen de la novela histórica hispanoamericana está en las crónicas de Indias, primeros tanteos narrativos de frailes y escribanos, adelantados y aventureros absortos en lo mágico real de estas tierras de geografía desmesurada. Está en las tradiciones y leyendas del cubano Álvaro de la Iglesia y del peruano Ricardo Palma; en la obra de Miguel A. Asturias, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Miguel Otero Silva, Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez. Está en la novela múltiple y diversa sobre el dictador, producto brutal de un continente que, después de tres siglos de colonialismo, estrenaba sus repúblicas independientes bajo la égida de los caudillos.

Fábula, praxis, mito, realidad fragmentada y en ocasiones inasible es la historia de América Latina; espacio inconcebible en el que la fantasía reorganiza un universo verbal. Si la sensación de lo maravilloso, primer significativo que tuvo esta tierra, presupone una fe en la revelación de una realidad pensada y vista como un mito, una utopía, hoy resulta particularmente interesante el estudio y definición de la novela histórica actual, como expresión de los problemas del hombre.

La “nueva novela histórica hispanoamericana” está despojada del decadentismo de un ambiente desligado de la vida misma. Niega la saga romántica y epocal preconizadas por Dumas y Walter Scott. Al ficcionalizar la historia, cumple un propósito vedado a esta disciplina: hacer hablar al presente a través del pasado, y obligar al pasado a dictaminar la dirección del futuro.

El tratamiento ficcional de los temas históricos, la relectura desmitificadora del pasado mediante su reescritura, suscita mucho el interés en los últimos veinte años.

A juicio de los críticos, un factor que contribuyó a la creación y publicación de un número crecido de novelas históricas, a partir de 1979, fue la expectativa creada por la celebración del Quinto centenario del descubrimiento de América.

La característica primordial de lo que llaman “nueva novela histórica” reside en su ruptura con la novela histórica tradicional a lo Walter Scott: no imita la “verdad” documental, sino que compete con ella, le usurpa un espacio, reconstruye la historicidad y verosimilitud de hechos y personajes, e incorpora la relectura desmitificadora del pasado a través de la refiguración del discurso, con una escritura que omite, selecciona, inventa, después de abolir la distancia épica y eliminar la alteridad del acontecimiento.

Alejo Carpentier, uno de los más destacados autores de la generación de los setenta, intuyó tempranamente las posibilidades literarias de este género. De ahí que **El reino de este mundo** (1949), se considere como iniciadora de la “nueva novela histórica” en hispanoamérica. Antes de Carpentier ya se habían escrito novelas históricas en América Latina. Sin embargo, él es el primero que, sin circunscribirse a la reproducción tradicional de los acontecimientos y de los personajes del pasado, elabora y da vida a una concepción artística totalmente independiente de la historia que se resume en lo real maravilloso de **El reino de este mundo** y sus personajes Makandal y Ti Noel, y en el Victor Hugues de **El Siglo de las Luces**, un ser marginado de la historiografía de la Revolución Francesa al que Carpentier le hace justicia en esta novela. Él mueve sus personajes dentro de contextos históricos muy bien delimitados, y previamente estudiados. Los acontecimientos más significativos los asume como hitos dentro de la trama, para relatar, a partir de su cosmovisión, la razón de ser del hombre de acuerdo con presupuestos estéticos propios, y el destino de sus personajes. Esa actitud frente a la historia repercute favorablemente en el producto artístico.

En **El reino de este mundo**, la historicidad, el mito, la valoración de los procedimientos creativos a partir del ámbito geográfico y de la época, se perfilan con el rejuego del tiempo y de la historia en torno al problema del hombre como esencia de la argumentación literaria.

A **El reino de este mundo** le siguen **Los pasos perdidos** (1953), **El acoso** (1956), el conjunto de relatos **Guerra del tiempo** (1957) y **El siglo de las luces** (1962), que cierra su segundo ciclo narrativo (el primero está conformado por **Écue-Yamba-Ó** (1933) y “Viaje a la semilla” (1944)). En 1974

publica **El recurso del método** y **Concierto barroco**. En 1978, **La consagración de la primavera**, y en 1979, **El arpa y la sombra**, su última novela.

Todo en la obra de Carpentier confluye en la búsqueda de la identidad americana y su definición. Y en esta continuidad de su discurso narrativo, un discurso que establece la relación dialógica con el pasado cultural de América, está su carácter de iniciador del gran movimiento literario hispanoamericano que se proyectó en el ámbito internacional.

La rigurosidad de la documentación previa a la escritura; la intertextualidad o la hipertextualidad -al decir de Gérard Genette-, llegan a ser, en las novelas de Carpentier, valores documentales al servicio de una representación veraz del contexto extraliterario.

La referencia a otros textos tiene un efecto multiplicador sobre la relatividad de la conciencia. De este nexo, que parte de una visión realista, de la reflexión del autor sobre la fenomenología de la percepción de lo maravilloso en la realidad, surge lo “real” de lo real maravilloso como identificador de la cultura americana.

Esta reintegración de historia, vida y escritura, parte de la obsesión de Carpentier por la escritura aún apegada a las teorías sobre el barroco americano. Tal barroquismo descriptivo que muestra el ambiente físico, apoyándose en la sinonimia, el epíteto, la sobre-adjetivación y la nominalización, reflejan el atributo de esa escritura que, como él mismo sustenta, surge de analizar distintas versiones de los mitos fundacionales que dotaron al Nuevo Mundo de un ser geográfico e histórico.

El rico panorama de modalidades estilísticas que representa la novela histórica, así como el recurso del estilo barroco, concurren, en sus novelas, en la elaboración de una imagen particular y autóctona del continente que dotan a su historia y su naturaleza de una visión abarcadora y universal.

Según Yuri Lotman, *la cultura organiza estructuralmente el mundo que rodea al hombre*. Para Carpentier, el objetivo de la indagación en el pasado de América mediante el arte es entender lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que hemos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestro destino... (**La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos**, Ed Siglo XXI, Madrid, 1981).

## El arpa y la sombra

Si en el prólogo a **El reino de este mundo** Carpentier anunciaba que el relato que iba a leerse se sustentaba en una documentación extremadamente rigurosa..., en **El arpa y la sombra** cambia su método de trabajo y sustituye el fiel rastreo del hecho histórico por una perspectiva de pura invención basada en la **Poética** de Aristóteles.

En su advertencia de autor de **El arpa y la sombra**, Madrid, Siglo XXI, 1980, señala: *Y diga el autor escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido.*

En esta novela cobra fuerza su preocupación primordial por el origen del discurso literario hispanoamericano, desde las crónicas de Indias, primeros tanteos narrativos en el largo proceso de ficcionalización de la realidad del continente. A esto se añaden otras de las obsesiones del autor: el **tiempo** visto desde la perspectiva de lo real maravilloso que a su vez involucra la historia y el hombre.

La integración buscada por Carpentier provoca en ésta, su última novela, el elemento autobiográfico y confesional de recuento, que la convierte en una reescritura. Está presente el riguroso proceso de mitificación y desmitificación que constituye el recurso fundamental de lo real maravilloso del estadio genésico de nuestras culturas, que él preconizó y rescató. *El destino del hombre no está en la apocalipsis sino en el génesis y en el génesis, apenas, está América Latina*, dice por boca de un personaje en **Los pasos perdidos**.

Dos historias, enlazadas por la ironía, se entretajan en la novela: la de Mastai Ferreti, futuro Papa Pío IX, encargado de dictaminar si Colón puede ser canonizado, y la vida de Colón evocada por él mismo en su lecho de muerte mientras espera al confesor.

Para esto, Carpentier divide la novela en tres partes: **El arpa**, narrada desde la perspectiva de Mastai y que también involucra versiones de la vida del Almirante volcadas en un dossier de todo lo escrito por y sobre Colón. La visión americana del futuro Papa recuerda los libros de viajeros. Por una parte explica el porqué de su viaje y por otra, evalúa su experiencia en un discurso histórico euro-conservador.



Le sigue **La mano**, el capítulo más extenso, que recoge el monólogo de Colón a las puertas de la muerte. En este capítulo que se sustenta en el *Diario*, texto que encabeza la tradición literaria hispanoamericana, existe una reescritura novelesca, cuya construcción recursiva muestra el envés de una historia aparentemente veraz, pero en esencia mentirosa. De ese modo, la América vista por el Descubridor - que jamás admitió que había llegado a la cuarta parte del planeta- está plagada de silogismos e invenciones que se sustentan en la fábula, lo imaginario y la ficción, con el fin de distinguir mentiras de verdades.

Lo primero que hace Carpentier es suplantar al primer narrador en la historia literaria hispanoamericana; desenmascarar al gran bribón que se acusa en la novela de ser el autor de “un vasto repertorio de embustes”; revelar una historia bien diferente de la que conocemos. La historia basada en la sarta de mentiras que dieron validez y sirvieron de apoyo a la empresa descubridora.

En la tercera parte, **La sombra**, Colón aparece como signo de la pluralidad del infinito. En su disgregación corporal, en sus huesos dispersos por América y, por tanto, imposibles de clasificar en la lipsonoteca del Vaticano si se hubiera aprobado su canonización, están las pruebas concluyentes de la parábola que marca esta novela cuya intertextualidad paródica nos convierte en relectores. El juicio, que termina con un fallo en contra de la canonización del Almirante, remite a la comprobación de que fueron los textos de ese embustero mayor, de ese primer nominador del mundo virgen americano, que partía de referentes preconcebidos, los que originaron la ficción hispanoamericana.

**El arpa y la sombra** (1979) es el crisol de la experimentación técnica e ideológica comenzada por Alejo Carpentier en **Écue-Yamba-Ó** (1933) y en “Viaje a la semilla” (1944). Sin embargo, como en **La Consagración de la primavera** (1978) es también, una novela marcada por la vejez del autor, en la que subyace el balance de su vida y de su obra.

En **El arpa...**, todas las teorías del escritor cubano son encauzadas por lo autobiográfico y confesional, y no sólo se centran en sus versiones del origen de la historia americana, sino en la transposición de su propia escritura, de sus innumerables máscaras como creador de ficciones.

Se enmarca dentro del fenómeno llamado por los críticos “nueva novela histórica hispanoamericana” por algunas de las características de ésta tales como lo dialógico, carnavalesco y heteroglósico bajtiniano; la intertextualidad y la metaficción en función de la distorsión consciente de la historia por omisión, ambigüedad y anacronismo de lo que se cuenta, y la tipología de las relaciones con el otro estudiada por Tzvetan Todorov.

Hasta hoy no existe una investigación de la obra de Alejo Carpentier que se base íntegramente en un aparato conceptual que integre las teorías crítico-literarias de Bajtín, Genette y Todorov, entre otros autores.

*Es la primera vez que Carpentier toma como protagonista un personaje histórico conocido, Cristóbal Colón, y enfrenta el manido argumento de autoridad plasmado en el Diario, con el fin de evidenciar los motivos mercantiles del doble discurso mítico y persuasivo del descubrimiento.*

Esta novela resulta un experimento postestructuralista de relectura de la propia obra de Carpentier y de la tradición literaria hispanoamericana. También en ella está explícita la intención de este autor de tomar la historia como pretexto para la relectura y reescritura de su versión crítica del pasado.

Con la aproximación a la “verdad histórica”, mediante la invención mimética del *Diario* de Colón, Carpentier reviste al historicismo de modalidades expresivas que incluyen, además de la parodia, el anacronismo, el dialoguismo, el pastiche y la intertextualidad, *la simulación de la afasia o tartamudeo descriptivo de la enunciación*, propio de las crónicas de Indias, debido al asombro que provoca la impronta americana en quienes la describen.

## **Ficcionalización de la realidad histórica en *El arpa y la sombra***

La acción ficcional se construye sobre la base (modelo) de los acontecimientos reales. La doble referencialidad del discurso narrativo crea un sistema de relaciones que conduce a la ilusión del proceso histórico, aunque sólo sea una reconstrucción, una aprehensión imaginaria sin sujeción a cronología ni continuidad espacial.

Por otra parte, la vinculación con la conciencia del pasado histórico tiene como base la filosofía carpenteriana de la historia y sus mitos en el Nuevo Mundo. De ahí la historicidad y verosimilitud del personaje Colón. El cuestionamiento que hace el autor del Colón histórico mediante el novelesco, los modos de asumir y transformar el espacio americano a través del contrapunto entre lo escrito por el Colón histórico y lo narrado por un Colón novelesco.

Con ese fin, el autor multiplica las maneras de contar y los puntos de vista, para alterar los referentes y relativizar toda posible verdad histórica. Se apoya en una estructura narrativa basada en planos simultáneos y en la alternancia de lenguajes. Un ejemplo de esto es el monólogo de Colón en *La mano*; aquí toda su vida interior se desarrolla dialógicamente. Carpentier utiliza elementos maravillosos que dan lugar a la intrusión de personajes como el Maestre Jacobo y lugares apócrifos como Vinlandia. También parodia textos como el verso de García Lorca: *Yo me la llevé al río creyendo que era mozueta...*, y menciona el *retablo de maravillas* cervantino. Finalmente, y como ejemplo de metaficción, glosa algunos párrafos del cuento *El matadero* (1823), del argentino Esteban Echeverría.

Sin embargo, la combinación dialógica, polifónica, carnavalesca e intertextual resulta más marcada en *La sombra*, cuando se habla de la celebración del Cuarto centenario del descubrimiento. En este capítulo, la historia real se subvierte en sucesos y personajes apócrifos que contraponen voces, cuyo carácter irónico y parodiante incluye el anacronismo de los hechos que se comentan.

La preminencia de lo real maravilloso, en la concepción de los cronistas que escribieron sobre el Nuevo Mundo, está en que iniciaron una formulación demostrativa y racional de lo narrado que superaba los esquemas medievales. De ahí que lo real objetivo y lo real imaginario fueran elementos hegemónicos de la materia narrativa que originó la historia del continente y su rosario de islas.

La ficcionalización presente en algunos pasajes de *Los Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca; *La verdadera historia de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo y en *Historia de La Florida*, del Inca Garcilaso de la Vega, demuestran que a la vez que se informa sobre lo visto, se examina la validez y configuración de un lenguaje que trasciende las normativas de la época, porque lo imaginado organiza las variantes infini-

tas de un acto de creación verbal basado en la polisemia, ante la pluralidad desconcertante de un ámbito que alteraba el significante y significado de la relación histórica.

No hay que olvidar que en las crónicas de Indias están presentes estratos legendarios, interpretaciones imaginativas que son sedimentos culturales que sostienen e identifican nuestra realidad histórico-cultural. Que en este esfuerzo primario de creatividad se fundamenta la escritura americana, como un espacio que trasciende las modalidades convencionales de la palabra escrita, para dar lugar a la inserción ideográfica y a las variantes de la reflexión.

Para Carpentier, lo real-maravilloso desmiente lo maravilloso falso descrito por soldados y navegantes, frailes y mercaderes. Lo real-maravilloso, como cosmovisión del mundo americano, implica un enfoque realista sobre la base de la investigación, que arroja una imagen cabal de la realidad, al delimitar tres grupos fundamentales: la naturaleza, el hombre y la historia en sus relaciones recíprocas.

Cuando esos elementos se unen, se producen hechos que están más allá de toda fantasía y el artista dotado de esa percepción especial, ve lo que otros no ven, muestra a otros ojos, estéticamente, la realidad inesperada y prodigiosa.

La persistencia de lo real maravilloso en la obra de Carpentier parte de la redefinición surrealista del mundo-otro y de lo maravilloso como el rasgo más obsesivo de su discurso.

Su filosofía de la historia deriva del concepto de lo maravilloso como inherente a la realidad americana, y tiene como fundamento la contraposición entre las culturas de América Latina y de Europa.

La realidad americana, sea geográfica o histórica, es un repertorio de maravillas que escapa a lo verosímil codificado por la modernidad europea, de lo cual es un ejemplo el surrealismo.

Así resumió el autor en una entrevista, su deuda con el surrealismo, corriente de la que formó parte durante su exilio en París en 1927:

*He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver contexturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallagos y José Eustasio Rivera.*

Uno de los principios básicos del surrealismo francés fue la búsqueda de lo maravilloso, primer significante presente en el *Diario* de Colón, en las crónicas de Indias, para designar lo que resultaba desconocido para los europeos.

En la visión americana del personaje Colón, en las nuevas áreas histórico-ficcionales creadas por Carpentier en **El arpa...**, se revalúan la esencia del viaje colombino y las peripecias de dicha experiencia.

A partir de un inventario paradigmático que acumula la información de textos claves, del uso de la intertextualidad en un lenguaje barroco que describe el mundo americano mediante la simulación de la afasia patente en las crónicas de Indias, este autor aborda la concepción histórica de la realidad en función del mito y la metamorfosis postmítica, hasta entregarnos, como producto final, la historia del descubrimiento como un proceso mágico-realista, una historia mitologizada por lo maravilloso.



## EL PALACIO DE EL SIGLO DE LAS LUCES

Más de una vez el escritor cubano Alejo Carpentier manifestó que una parte de la acción de su novela *El siglo de las luces* (1962) transcurre en La Habana durante los últimos años del siglo XVIII, porque *acaso por su situación geográfica, (Cuba) se anticipó a muchos países del continente en cuanto a recibir corrientes europeas, y a imprimirles un sello propio.*

Esta novela comienza en el mismo año en que se inició la Revolución Francesa, y culmina con el estallido de la Española, en 1808. Como en el resto de sus obras de ficción, Carpentier parte del contacto íntimo con la realidad latinoamericana, una realidad que prefigura después de una intensa investigación, hasta lograr un discurso imaginario en el que la conciencia crítica de los personajes revela su profunda preocupación por el hombre de esta latitud y por su historia.

De ahí que *El siglo...* aborde, en el espacio ficcional entre esos dos sucesos trascendentales, la influencia de las ideas jacobinas en la futura independencia de las colonias españolas en el Nuevo Mundo, aunque, según Carpentier, se propuso que *el lector no supiera que la historia transcurría en los momentos de esa revolución europea, hasta vencidas por lo menos las primeras ochenta páginas.*

Esa expectativa la logra al comenzar la novela en La Habana, una ciudad alegre y populosa que ya despuntaba de la homogénea constelación urbana del Caribe por la prosperidad de su puerto, y al abrir el relato con los personajes de Sofía, Carlos y su primo Esteban, tres adolescentes huérfanos, de vida disparatada y aislados en su mundo de ensueños dentro de una mansión que aún existe, y de marcada influencia barroca, construida en la segunda década del siglo XVIII.

*La casa, a la que siempre había contemplado con ojos acostumbrados a su realidad, como algo a la vez familiar y ajeno, cobraba una singular im-*

*portancia, poblada de requerimientos, ahora que se sabían responsables de su conservación y permanencia. Era evidente que el padre (...) había descuidado mucho la vivienda (...). Faltaban baldosas en el patio; estaban sucias las estatuas; demasiado entraban los lodos de la calle al recibidor; el moblaje de los salones y aposentos, reducidos a piezas desemparejadas, más parecía destinado a cualquier almoneda que al adorno de una mansión decente. Hacía muchos años que no corría el agua por la fuente de los delfines mudos y faltaban cristales en las mamparas interiores.*

Así describe Carpentier el palacio de la calle Empedrado 215 que sirvió de escenario a los primeros capítulos de su novela, una vivienda situada a pocos metros de la Plaza de la Catedral y vecina de la famosa Bodega del Medio, que fue residencia en 1878 de doña Juana Gallol, segunda condesa de La Reunión, y luego de restaurarse, en 1980, sede del Centro de Promoción Cultural “Alejo Carpentier”.

En esa casa donde reinaban las sombras, y la luz se agrupaba en colores, desde el rápido amanecer que la introducía en los dormitorios más resguardados, calando cortinas y mosquiteros, el escritor coloca a una Sofía enlutada por la muerte de su padre, que espera a los recién llegados en el Gran Salón; a un Esteban asmático que ocupa el cuarto contiguo a las caballerizas, acaso el más húmedo y oscuro de la casa, donde logra dormir a veces la noche entera sin padecer sus crisis, y a Carlos, quien al regreso de los funerales traspone el portón claveteado de cuya aldaba colgaba un lazo negro, y transita por el zaguán, el vestíbulo, el patio alfombrado de jazmines, nardos, claveles blancos y siemprevivas, caídos de coronas y ramos.

Aunque *El Siglo...* se inscribe en la novelística que respeta los esquemas tradicionales -narración lineal sin grandes cortes cronológicos, diálogo implícito, etc.-, el desplazamiento espacial de sus personajes y el desbordamiento escenográfico la dotan de una mayor complejidad. En su primer ciclo, la narración en tercera persona poligonal, por reconstruir las imágenes desde el punto de vista de sus personajes, está la tesis de los demás capítulos, en su mayoría continuación directa e inmediata de los precedentes.

Después de las 26 páginas iniciales, con la llegada de Víctor Hugues a la casa de Empedrado el día de la Resurrección de Cristo, la novela cobra un giro insospechado. El francés Hugues irrumpe en la vida de Sofía, Carlos y Esteban como un presagio simbólico y casi a la par del ciclón *que era*



*aceptado como una tremebunda realidad celeste, a la que, tarde o temprano, nadie escapaba.*

La fachada del palacio es simétrica y con balconadura corrida suavemente curva en sus extremos. Dos pequeñas barandas de madera torneada recuerdan el entresuelo donde habitaba la servidumbre, y una galería interior con balaustrada en torno al patio permite la comunicación con el piso superior, lugar reservado a los aposentos de la familia.

*Vaciadas las copas, salieron al patio. ¿Qué hay arriba? -preguntó Monsier Jiug (sobrenombre dado a Hugues por Sofía), yendo hacia la ancha escalera. Y ya en el otro piso, después de escalar los peldaños a dobles trancos, asomado a la galería bajo tejado, entre cuyas columnas corría un barandal de madera.*

Tanto esta galería con tejadillos de encrespado barroco, como el ámbito sombreado del patio en el que se mantienen intactas las estatuas de mármol de Carrara, *los dos troncos de palmas cuyos penachos se confundían con la incipiente noche* y las malangas que el escritor describe como *columnas ajenas al resto de la arquitectura*, tienen un toque femenino que se extiende a los discretos salones de ascendencia mudéjar, propios para las grandes fiestas del patriciado criollo, al fino laboreo de la madera y al ornamento ambiental de las cenefas.

Lo que asombra al visitante es que esta mansión, tan representativa del tardío barroco cubano, se edificó en un terreno de sólo 13 metros de ancho y algo más de largo, sobre la base de las crujías, el balcón que enlaza ambas plantas y el patio central, fresco y oloroso, que todavía exhibe las más preciadas plantas tropicales.

Lo cierto es que se logró un hermoso edificio que conserva la atmósfera de sutil coquetería y buen gusto que relumbró en noches de conciertos y saraos, y que hoy se perpetúa en la memorable novela que resume, entre otras del mismo autor, lo real maravilloso del mundo caribeño.

Nada más acertado que utilizar la ilusoria vivienda de Sofía, Carlos y Esteban como lugar de estudio y memoria perenne de esa herencia cultural legada por quien enriqueció la novela hispanoamericana al dotarla de validez universal.



# AGOSTO O LA NOVELA NEGRA

La trama de esta novela de Rubem Fonseca abarca veintiséis días en la vida de Brasil. Todo sucede entre el 1ro. y el 26 de agosto de 1954.

Comienza por la descripción del crimen del empresario Paulo Gomes Aguiar en su apartamento, y termina con el suicidio de Getulio Vargas, entonces Presidente del país, y el asesinato del Comisario de la policía Alberto Mattos y su amante Salete.

El tiempo en que transcurren los hechos se ajusta a la estructura del relato: 26 capítulos divididos en secuencias que enriquecen una trama, que a su vez alterna la narración en dos planos temporales: lo que ocurre en las altas esferas del gobierno y la política, y el enfrentamiento al crimen organizado del Comisario Mattos, un personaje inerme frente a un mundo degradado en el cual la ley y el orden resultan inexistentes.

## Retrato hablado de un antihéroe

Alberto Mattos, como personaje simbólico de la novela negra, es un policía honesto, un hombre solitario que no piensa en casarse (elude el fuerte lazo social que representa la familia), divide su amor entre varias mujeres y vive humildemente. Padece de úlcera duodenal, y esto se corresponde con lo que apunta Piaget sobre la acción que se da por **homeóstasis** del organismo alterado, porque Mattos está en una crisis total debido a la contradicción entre la justicia que él representa y la corrupción que impera en un país convulsionado por malos manejos políticos.

Al narrar los hechos con la crudeza de un informe policial, Fonseca continúa la línea inaugurada por Dashiell Hammett de hacer de la novela policíaca un instrumento de representación realista y, principalmente, de denuncia social. Este realismo consiste en la descripción decarnada de determinados aspectos de la sociedad desde una perspectiva pesimista.

Mientras la sociedad dice que la ley y la verdad están unidas, este género las muestra escindidas.

El Sam Spade de Hammett combate la delincuencia y la corrupción con un derrotismo que parte del convencimiento de que no podrá cambiar nada que tenga que ver con esa procedencia brutal. Philip Marlowe, el personaje de las novelas de Raymond Chandler, es también un hombre honrado que trata de defender su dignidad a través de intrincadas aventuras en su ingrato oficio. De igual modo que Spade y Marlowe, Mattos resulta un personaje real, verosímil, y carece de las características de un héroe: no es temerario, genial, ni flexible, como los de la saga de Sherlock Holmes en la novela detectivesca. Como los dos anteriores que encarnan la novela negra, opone su alto sentido de la ética a las reacciones comprometidas con la delincuencia de los demás policías, las cuales, mediante la redundancia o repetición de una conducta que Mattos cuestiona y desprecia, se convierten en modelos de una institución podrida en su base.

Ellos (Spade y Marlowe), a veces proceden a tientas en sus investigaciones, de la misma manera que Mattos procede con respecto al anillo con la F que encontró en la escena del crimen. Esto se debe a que están más preocupados por corregir injusticias sociales, en lo que arriesgan la vida, que por resolver asesinatos mediante la lógica. En ocasiones, también tienen que ceder al poder y a la violencia de los otros y pueden morir en cualquier momento.

La caracterización psicológica de Mattos está signada por su coherente y acrisolada probidad moral. Es incorruptible, y tal eticidad llevada al estoicismo, lo sumerge en una soledad casi patética.

Por supuesto que aquí nos ajustaríamos a lo expresado por Ralph Linton acerca de que *cada cultura modela una personalidad*, y que cultura y conducta tienen una equivalencia. Luego agrega que existen dos perspectivas para comprender la cultura: la real y la construida (teórica o modal), producto de la propiedad cognitiva del analista, hasta afirmar categóricamente, que *el individuo no puede escapar de su historia, su tiempo y su cultura*.

De lo anterior se deriva que la perspectiva de la situación externa en la que Hammett sitúa a Sam Spade, período de entreguerras en Estados Unidos, no es la misma que escoje Fonseca para desarrollar la trama de **Agosto**. Por tanto, Spade y Mattos poseen diferentes sistemas de represen-

taciones, y como el personaje de una novela necesita estímulos y un sistema de representaciones ante los cuales se produce una respuesta que determina su conducta, la de ambos personajes varía en muchos aspectos, pues el contexto no es el mismo.

## Coordenadas de la novela negra: sus puntos de contacto con Agosto

En los años veinte, un grupo de escritores norteamericanos que publicaban sus relatos en la revista *Black Mask*, le cambiaron el rostro a la literatura policíaca y dieron origen a la novela negra. Así crearon un tipo de detective marginal que limpiaba de escoria la ciudad, con una buena dosis de filosofía barata y a punta de pistola. Eran relatos que denunciaban la corrupción social de entreguerras.

La llamada **novela negra** de inspiración realista y acción violenta tuvo su primer representante en John Daly (E.U.), aunque fue Dashiell Hammett (1894-1961), ex- detective de la Agencia de investigaciones Pinkerton, quien la instauró con *Cosecha roja* (1929), su primera novela.

Hammett descubrió la fórmula exacta de la literatura de acción que recupera, en la novela negra, el mito del duelo, oponiendo al detective sentimental y huraño, el malhechor repugnante.

Sobre esto escribe Chandler en *El sencillo arte de matar* lo siguiente:

*Hammett sacó el crimen del jardín isabelino y lo plantó en medio de la calle... volvió a colocar el asesinato entre aquellos que en la realidad suelen cometerlos, y no para proporcionar sencillamente un cadáver; y con medios al alcance de la mano, no con pistolas damasquinadas, curare o venenos tropicales. Reflejó en el papel a esas personas tal como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que utilizan habitualmente.*

En su reforma objetiva, este género se oponía a las exóticas invenciones de tradición policíaca. Pretendía amoldar su esquema narrativo a la representación realista de la sociedad contemporánea. Según Chandler, esa realidad es un mundo donde *los gangsters pueden dirigir un país y al menos gobernar ciudades con una fortuna creada por la explotación de burdeles, casinos, drogas, un mundo en el que un juez venal puede enviar a la cárcel a un*

*hombre que lleva una botella en el bolsillo, pese a que él tiene una bodega llena de licores de contrabando.*

En este universo donde la ley y el orden no existen, la lógica de la novela detectivesca cede su paso a la acción y a la violencia en un ámbito envilecido cuya extensión física parece ilimitada, y su condición simbólica inaccesible. Aunque recuerda algunos escenarios de la realidad sin sentido de Franz Kafka, el escenario de Hammett registra las formas más estremecedoras de la violencia contemporánea.

El estilo de Hammett es lacónico; el de Fonseca, también. Está constituido por datos concretos y avanza con un ritmo cinematográfico propio de este género. Hammett es quizás el primer escritor estadounidense cuya obra representa una transcripción literaria del *behaviorismo*, teoría psicológica que estudia la conducta humana en sus manifestaciones. Sus novelas son precisas, libre de la intromisión del autor.

Tenemos la impresión, como lectores, de que somos observadores directos. La opinión sobre los personajes se desbroza por medio de la acción y con frecuencia cambia, porque parte del principio de que la psicología de los personajes tiene que explicarse por sí misma igual que la vida, y mediante lo que hacen éstos. Por eso este tipo de novela excluye cualquier consideración subjetiva. Los personajes, su psicología y su mundo interior, tienen que explicarse mediante su conducta, y esto, en gran medida, se emparenta con el cine realista cuyo principio, establecido por Scott Fitzgerald, es que acción es personaje o viceversa.

## **Agosto: una historia de sexo, violencia y crisis política**

En el caso de Rubem Fonseca, éste introduce en **Agosto** largos episodios algo alejados de la intriga principal, y que pueden ser desechados. Su misión no es contarnos con estilo directo un crimen, sino darnos una visión de la podredumbre a la que se enfrentan diferentes tipos de policías: los corruptos y los incorruptibles.

En cuanto al paisaje y los escenarios, éstos están descritos con una desnudez de estilo que amputa quirúrgicamente lo superficial, incluido los conocimientos del personaje acerca de la investigación criminal. Mattos busca una verdad que no existe y, como señala Avello en **Las ceremonias ensimismadas**, se enajena de ese universo sin significaciones para él, cu-

yos signos no significan ni refieren, sólo expresan la participación en un sistema cerrado.

De modo que la interacción de Mattos en su contexto como personaje, lo hace oponer su eticidad a la degradación del ámbito en el que está inmerso. Su relación con los otros varía porque los contenidos de significación no son los mismos y excluyen el sentido. De ahí que la acción sustituya la comunicación.

Entonces, impotente ante las reglas del juego que le impone la vida, se aferra a la ópera- privilegio de personas sensibles y cultivadas- como un intento de escapar del cerco que le impone la vida, y así como en la novela negra tradicional, abraza el escepticismo de Hume, cuya filosofía es citada aquí como un apoyo a su investigación: *En su lógica, el conocimiento de la verdad y la aprehensión de la realidad sólo podían ser alcanzados dudando de la propia lógica y hasta de la misma realidad.*

Si nos ajustamos a Wilden, el fin de hacer valer la justicia definen el comportamiento de Mattos en un contexto particular. Ese concepto de *equifinalidad* es válido cuando el escritor define sus personajes de acuerdo con un marco histórico - social específico que perfilan su conducta y personalidad.

Fonseca escoge una etapa controvertida del gobierno de Getulio Vargas, la que finalmente lleva a este presidente brasileño al suicidio, por las presiones de los militares y la oposición golpista. Es ese *impasse* de descomposición interna del régimen, el que este autor escoge para entremezclar ficción y realidad.

En el mundo simbólico de esta novela que se puede considerar lograda por encarnar el espíritu de una época, se contraponen - si tomamos como base lo estudiado en Max Weber-, los motivos individuales de Mattos que precisan su comportamiento y lo que ocurre en el entorno político-social.

Según Roger Callois, *la novela policial refleja fielmente las actitudes que adopta el individuo frente a la sociedad.* Por otra parte, considero que este tipo de novela que sustituye parte de la lógica -determinante en la detectivesca-, por la acción, deja de ser un juego, por el espíritu independiente del dato concreto que maneja el personaje, hasta convertirse en el espejo de las reacciones del hombre en una sociedad en la que se inserta su existencia.

Dos puntos fundamentales de la trama desencadenan la acción: primero, el asesinato del empresario Paulo Gómez, cuyo único indicio es la sortija con la letra F, la punta de la madeja que utiliza (desacertadamente) Mattos en su investigación. El segundo incidente es el atentado a Carlos Lacerda -líder de la oposición contra Getulio Vargas-, en la calle Tonelero, y la muerte de Vaz, su guardaespaldas, un mayor de la Fuerza Aérea.

Estos dos hechos son suficientes para tejer una intriga que se alterna en capítulos y secuencias, con la narración de lo que ocurre en el turbio panorama político, que finalmente obliga al presidente a suicidarse, y los avatares de Mattos, cuya desidia e incompetencia para sobrevivir en ese entorno sórdido, lo deja exhausto, sin otra alternativa que no sea la auto-destrucción física o espiritual.

Afirma E. M. Forster en **Aspectos de la novela**, *que lo ficticio de una novela no es tanto el relato, como el método mediante el cual el pensamiento se troca en acción, un método que nunca aparece en la vida cotidiana.*

También señala que para él *los personajes se dividen en planos y esféricos*. Que a los primeros se les caracteriza en torno a una cualidad; son estables, estereotipados y tienen un rol anodino en la historia. Su utilidad reside en que *no hay que vigilarlos en su desarrollo y traen consigo su propia atmósfera*. Los esféricos son personajes complejos en cuanto a criterios psicológicos y usualmente sufren una evolución en el transcurso del relato. Forster asegura que *la forma de probar a una caracterización esférica es ver si es capaz de sorprender al lector en forma convincente.*

En cuanto a los personajes de **Agosto**, la mayoría son planos: policías corruptos como el Comisario Pádua, como Rosalvo, quien no se explicaba *la manía* (de Mattos) *de no sacar pasta del bicho*; guardaespaldas y matones de Getulio, y de senadores como el homosexual Vitor Freitas. Mujeres como Alice y Salete. La primera, un personaje que trae incorporada su propia atmósfera de alucinada, abandona a Mattos por el acaudalado Lomagno, y años después, con una llamada telefónica hace sentir al Comisario como *si se encontrara a la orilla de un abismo, y pudiera caer de un momento a otro*. La segunda, una pobre muchacha enamorada del Comisario que se caracteriza por su incondicionalidad hacia él.

Todos estos personajes, que en algunos casos representan las fuerzas opuestas a Mattos, están caracterizados a través de la impresión que causan a los demás. Incluso Mattos es visto por el lector de forma indirecta,



desde la posición de un *espectador en la ventana*, para citar a Henry James. Aquí me remito a este autor cuando dice refiriéndose a Milly Theale en su prefacio a **Las alas de la paloma**: *evito casi totalmente una visión directa, franca, de Milly, como tratando, en la medida de lo posible, de realizar la pintura más piadosa, más indulgente; como queriéndome acercar a ella en sucesivos rodeos y abordándola por intermedio de otros, como se hace con las princesas inmaculadas, alrededor de las cuales se atenúa la presión de las cosas, se organizan los ruidos, los movimientos, y las formas y las ambigüedades se tornan seductoras.*

Aunqu en el caso de Mattos, el punto de vista no está ubicado en su *siquis*, en el interior del relato, como sucede en muchas de las obras de James, y el narrador es externo, omnisciente, y está desligado de los personajes, éste focaliza de la misma manera que una cámara, los ángulos más abarcadores, e impone la regulación lógica de los acontecimientos que terminan con el final anticlimático: *Fue un día agradable y soleado. En la noche la temperatura descendió un poco. La máxima fue de 30,6 y la mínima de 17,2. Vientos de sur a oriente, moderados.*

## **Agosto: su confrontación con El Gatopardo de G. Di Lampedusa y con El poder y la gloria de G. Greene**

La ficción es uno de los medios más eficaces para conocer la realidad. Con ella el escritor, en su afán totalizante, comunica la concepción de ese mundo real que él ordena y representa, suplanta y sacraliza, con la suma que la fantasía y el arte de creador ante la experiencia objetiva, su centro del mundo desde el que establece el orden dentro del caos. No es una anécdota, un estilo, sino la compleja combinación de factores que inciden en todo, los que dotan al relato de autonomía.

Si nos remitimos al análisis de Mircea Eliade en su libro **Lo sagrado y lo profano**, llegamos a la conclusión de que una novela es un espacio santo que va creando el escritor. También la revelación de otra realidad paralela a la real que, como espacio sagrado, constituye una **hierofanía**.

Sólo las ficciones fracasadas reproducen lo real; las logradas lo aniquilan y transforman. Una novela lograda encarna y representa la subjetividad de una época histórica determinada, y un personaje simbólico integra la cosmogonía del escritor.

La labor del historiador y del escritor parte de aspectos diferenciados: el primero registra hechos y personajes en una época precisa, mientras que el segundo los crea, les da carne, vida interior, en un tiempo ficticio que debe ajustarse a la estructura del relato como un guante a la mano.

Ningún historiador podría documentar el mundo subjetivo, ni lograría el enfoque que aproxima al lector a la interioridad del personaje, a sus sueños, su intimidad. La novela ficcionaliza textos de procedencia disímil y de origen no ficcional, y cuestiona su legitimidad a partir de una búsqueda del pasado como metáfora del presente. Incluso la narrativa llega a suplir las amplias deficiencias de una historiografía tradicional y prejuiciada, y rescatar *la verdad de las mentiras de la historia*, como señala el novelista Carlos Fuentes.

Realizo esta suerte de preámbulo, para determinar que la novela ideal es la que cuenta una historia interesante organizada en un relato que permite adquirir una nueva representación de la realidad. Y esto se alcanza a través de una narración eficaz en el uso lingüístico y estilístico. La ficción de que es portadora una novela se sustenta en la armónica relación entre relato (estructura e historia), puesto que no se trata sólo de la *realidad* que va a ser mostrada al lector, sino de las múltiples posibilidades conque esa realidad puede ser contada.

Por otra parte, para que la realidad ficticia adquiriera vida real, el escritor debe tener poder de persuasión y convencer al lector de la verosimilitud de ese ámbito cerrado y autónomo, sujeto a sus propias leyes.

Aunque las tres novelas que voy a comparar tocan tangencialmente un contexto histórico, en ellas los personajes responden con la conducta propia del *conflicto humano oposicional* que señala Wilden, al universo de la ficción en el que se mueven.

**El Gatopardo** y **El poder y la gloria** se emparentan con **Agosto** en que la historia de las respectivas etapas históricas que les sirven de fondo, no sólo son un problema de contenido, sino que el contenido es el resultado de la refiguración misma de estas novelas.

En las tres existen personajes simbólicos de épocas determinadas. Individuos que resultan inermes ante la contingencia social en los que están involucrados.

En ellas la fidelidad a la realidad histórica es secundaria, con relación al valor de la novela en cuanto a estructura, personajes, estilo, técni-

cas narrativas, unidad temática coherente y planos espacio-temporales. La historia que se revela como marco de la acción del personaje, debe ser en sí misma comprendida y analizada como situación existencial.

**El Gatopardo**, de Giuseppe Tomasi de Lampedusa fue publicado en 1957. Aunque está plagada de anacronismos estéticos e ideológicos es una obra maestra que transforma la Sicilia que Lampedusa simula reconstruir en ocho episodios, en un espacio en el que el tiempo está congelado y la historia no fluye.

Sin embargo, repito que es una obra maestra por la labor del escritor en esa refiguración de la historia de la Sicilia de 1860, cuando desembarca Garibaldi, la lucha que trajo la unidad italiana medio siglo después, y el desmantelamiento por el cardenal de Palermo del almacén de reliquias de santos donde también languidecían, deterioradas por la pátina del anacronismo, las hijas del príncipe Fabrizio de Salinas.

Esta novela es un ejemplo de refiguración de la historia, porque a partir de lo que seleccionó, omitió y transformó el escritor de lo objetivo y racional, éste logra una ficción prodigiosa por una ductilidad de estilo que se mueve en lo real y lo irreal, en esa argamasa hecha de sueños y de vida y, sin embargo, convincente, que confiere originalidad a una novela.

Como la soberanía de una ficción no sólo se alcanza con el lenguaje, el narrador omnisciente que Lampedusa utiliza para contar la historia, tan anacrónico como los personajes, será el encargado de escamotear la evolución histórica a las puertas, evolución que el príncipe Fabrizio acepta con pesimismo y filosofía (tal como Mattos), porque está convencido de que lo esencial no va a cambiar, y siente que el centro de su mundo, que su lugar, permanece pese a todo.

Si nos remitimos a Weber, en esta novela se cumple la relación conmutativa debido a que *un conflicto humano es verdaderamente oposicional, en vez de jerárquico*. Cuando el escritor define personajes que responden a un marco histórico-social específico, y a una cultura, a mitos, tradiciones y costumbres que definen su personalidad, éste no puede escapar de los órdenes de jerarquía dentro del concepto de *equifinalidad* (también presente en **Agosto** y en **El poder y la gloria**). Además, si tenemos en cuenta que Lampedusa recrea la vida de un antepasado decimonónico, astrónomo descubridor de dos asteroides, este autor fraguó su novela con recuerdos personales y familiares cargados de nostalgia.

El hecho de que objetara leyes de la dialéctica arraigadas en la historia, con su visión retrógada, no significa que haya fracasado. El escritor nunca puede palpar el éxito o el fracaso. Su única realidad tangible es que está escribiendo, que está luchando con las palabras para inaugurar un nuevo universo que comporta su identidad. Si a esto agregamos que en **El Gatopardo** ese universo temporal coherente, y ese tiempo transcurren dóciles - Lampedusa se mueve por lugares que conoce y son parte de su vida- llegamos a la conclusión de que la melancólica vitalidad, la honda nostalgia que nos transfiere, la soberbia riqueza del lenguaje, logran una obra de ficción que, sin embargo, es sumamente fiel a la Sicilia de la época que inspiró al autor.

**El poder y la gloria**, de Graham Greene, publicada en 1940, nace de la experiencia del autor sobre la persecución religiosa que desencadenó el gobierno mexicano en los estados de Tabasco y Chiapas. Sus dos personajes protagónicos, el sacerdote perseguido y el policía perseguidor, son dos abstracciones que carecen de nombres y que simbolizan la virtud y el vicio. Se supone que el sacerdote encarna la virtud y el teniente de la policía, el vicio. Pero resulta todo lo contrario, y eso lo descubre el lector más tarde, gracias a la argucia del narrador.

En una entrevista concedida por el autor a la periodista francesa Marie-Francoise Allain (1981), éste confiesa: *toda la argumentación de El poder y la gloria yacía en mí de manera muy profunda desde la infancia, precisamente a causa del factor humano. Recuerdo que algunos miembros de mi familia volvían a veces de vacaciones en España muy escandalizados porque en una pequeña aldea habían visto a un cura que vivía con su ama de llaves, o que tenía una amante. (...) Me parecía que se podía ser un excelente sacerdote y un gran pecador a la vez.*

Luego añade que *todos los escritores, aun los peores, son llevados a asumir el papel comparable al de un Dios, pues crean personajes sobre los cuales ejercen un control casi total. Más adelante señala: sin embargo, yo diría que, más que un Dios, un escritor se parece a un doble agente; en forma alternada condena y apoya a sus personajes. Esa relación es tan ambigua que, en caso de que esas criaturas escapen a su control, no se sabe a quién culpar.*

Es decir, el autor parte de una alegoría: sacerdote-virtud, y la va desmitificando a lo largo de la novela a través de una reducción discursiva de la misma como hecho simbólico. Para el escritor son más determinantes la

conducta del cura como individuo inerme frente a la fuerza institucionalizada o sea, el poder, que el hecho objetivo: la rebelión de los Cristeros. Eso no es más que un pretexto para soltar la carga subjetiva del autor, su experiencia personal, su punto de vista, sus recuerdos, y así conformar esa autonomía propia de la obra de ficción, diferente al modelo real.

Según Marcello Pagnini, *alegoría y símbolo no se excluyen recíprocamente; pueden convivir en el mismo objeto(...)* Por regla general, la alegoría es la reencarnación de un ideal mítico, religioso, histórico o filosófico), que caracteriza a una civilización...

En esta novela, hasta el título es alegórico, pues enfrenta dos entidades o abstracciones que representan el poder y la gloria.

*Puede suceder que la encarnación material de una abstracción intelectual - dice Pagnini - asuma, junto a su univocidad, una intensa complejidad simbólica y consiga su independencia, así como significados que trasciendan a las intenciones. Este fenómeno tiene lugar, sobre todo, en las unidades semánticas que, en una obra, son experimentadas con mayor profundidad.*

Aquí se evidencia la honda preocupación religiosa de Greene, y su afán desmitificador de dos entequeias que, por siglos, han llevado las riendas del planeta. Y, para esto, utiliza personajes simbólicos (anónimos), que se supone tienen *prefijado* su destino como respuesta de lo que representan.

Como en **Agosto** y **El Gatopardo**, aquí la historia es un vehículo eficaz para la formulación de una tesis, aunque en **El poder y la gloria** se trastocan los valores morales, y el paradigma del hombre religioso se quiebra ante la intolerancia de otro dogma: el poder.

Así resulta que, en el viejo antagonismo entre la razón -encarnada por la ley- y la fe, es el cura quien representa al débil, al campesino, a los indígenas, en una sociedad sustentada en la injusticia y la violencia.

La maestría de Greene, cuando disuelve los asuntos políticos y morales en la trama y esboza en pocas líneas la identidad de los personajes y el escenario en el que se mueven, entrega como producto final una aventura humana cuyo mensaje es el derecho de todos a la esperanza.



## LA MANSIÓN DE AURACAÍMA

La fórmula ideal para escribir una novela gótica, llamada así por la arquitectura de su escenario y su trama tenebrosa, la dio un periodista inglés en 1798: *Tómese un viejo castillo medio en ruinas; un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que ser secretas; tres cadáveres sangrando aún; tres esqueletos bien empaquetados; una vieja ahorcada con varias puñaladas en el pecho; ladrones y bandidos a discreción; una dosis suficiente de susurros, gemidos ahogados y horrisonos estruendos. Mézclese, agítese y escríbase. El cuento está listo.*

Con **La mansión de Auracaíma**, Alvaro Mutis demostró que la novela gótica no necesitaba como escenario de una trama en la que predomina el mal absoluto, de un castillo inglés, tres cadáveres y los ahogados gemidos de un fantasma tutelar. En el reto hecho por el cineasta Luis Buñuel a Mutis de que le escribiera un guión de cine con esas características, el escritor colombiano optó por crear una novela gótica “de tierra caliente” con ámbito de trópico, y con esto demostró que éste podía ser el escenario ideal para que el mal absoluto prosperara.

Es incontrovertible que un escritor, en su afán totalizante, expresa y comunica consciente o inconscientemente, su concepción de ese mundo real que ordena y representa de modo **sugestivo**, suplanta y **sacraliza**, hasta convertirlo, mediante su obra, en un acto de fe. Y esto lo logra con el elemento añadido, o la suma que la fantasía y el arte del creador aporta a la experiencia objetiva. No es la anécdota o el estilo lo determinante, sino la compleja combinación de factores que inciden en un todo y dotan al relato de autonomía, después de aniquilar y transformar la realidad.

A esto hay que agregar que la creación, a partir de la imaginación simbólica, apela a una serie de elementos recurrentes que son vistos por el espectador o el lector -en el caso de la literatura- después que es conocida la obra de un autor. El símbolo dispone del prestigio mítico de la riqueza

conceptual. Al convertirse los hechos en palabras, los primeros sufren una muda de naturaleza por todo lo que el autor le ha incorporado de fantasía, fuerza comunicativa y expresiva, experiencias, emociones, deseos y ocultas obsesiones que emergen como símbolos que rehacen la realidad y la transforman.

Un relato logrado encarna y representa la subjetividad de una época histórica determinada. Y un personaje simbólico integra, forma parte, de la cosmogonía de un escritor.

El símbolo en una obra literaria o de arte es, en general, sinónimo del credo de un autor. De repetirse reiteradamente como representación, se convierte en símbolo de algo, en transparencia de su individualidad y de lo eterno, a través/y en lo temporal.

Como señalé anteriormente, en las primeras obras de un creador no se manifiesta ese credo particular. No obstante, en las siguientes, llega a convertirse en significado soberano extraído de una interioridad o de una historia. Así sucede con la obra de Alvaro Mutis.

De la misma manera que Maqroll el Gaviero, Abdul Bashur o Ilona arrasan con toda convención moral o ley establecida, los personajes que integran **La mansión de Araucaíma** son imprevisibles en sus acciones y están caracterizados con una carga dramática que los hace tangibles.

Su hondo desarraigo hace que actúen como si no tuvieran nada que perder ni qué ganar dentro del halo enigmático de una existencia que entraña la presencia ubicua de la muerte.

Para Mutis la historia es una inmensa ficción, y lo que le interesa marcar en sus obras son las situaciones límites y el conflicto de esa gente que está *al final de la cuerda* porque han escogido el mal.

En una entrevista concedida a Jacobo Sefamí, Mutis afirma que su mujer le dice: *Tú escribes novelas para matar mujeres; mataste a la Machiche, mataste a la muchacha...* Con esto se refiere a que es usual que sus personajes femeninos, en su mayoría prostitutas, mueran.

La primera imagen que tiene el lector de **La mansión...** es la descomposición que prima en la moral de los personajes. A esto se suma la noción de aparente caos en la trama, un caos que descansa en la férrea unidad que lleva a los personajes hacia una acción única teñida de intensidad y tensión dramáticas.



Como respuesta a una entrevista en la que le preguntan por qué hay tantas putas en sus novelas, Mutis señala que *el que la mujer haya escogido de repente una profesión que la destruye dentro de la sociedad convencional, y al mismo tiempo le da la oportunidad de conocer, de verdad, el horror de venderse y la experiencia de recorrer una inmensa cuota del género humano, me maravilla*. Más adelante agrega que *la vida de una prostituta es uno de los más amplios espectros de la condición humana. Por eso necesito siempre que en mis novelas haya una especie de pitonisa de la prostitución*.

Y esa es la Machiche -el personaje que he escogido para analizar **La mansión...**-, La Gran Ramera de Nínive que soñaba vaticinios, *hembra terrible y mansa con un talento especial para el mal*, cuya desorbitada premonición de los males que hubieran podido venir con el tiempo, de prolongarse la situación, la movió a gestar la idea del sacrificio.

En este relato, el autor va trazando el perfil de cada personaje y logra un prodigio de caracterización, elemento que aún no ha sido explicado exhaustivamente por autores y críticos.

¿Cómo es posible que un abundante conjunto de datos que parten del sustrato de experiencias, percepciones, cultura, idiosincracia... del escritor, se convierta, mediante el trabajo de creación, en un ser vivo?

En el caso de este relato, los seis personajes, dotados de su propia atmósfera, son conducidos hacia el destino inexorable de la tragedia que es anunciada desde el comienzo, de la misma manera que las tempestuosas aguas de ciertos afluentes corren y se entretajan con el río principal cuyo ancho cauce, a su vez, es tragado por el mar.



# SIN ROPAJES DE OLVIDO

*Para qué hablar de viejas cosas,  
para qué vestir ropajes de olvido.*  
Pablo Neruda

La nostalgia del yo poético por el tiempo vivido en un lugar remoto durante la niñez constituye el eje temático de “Provincia de la Infancia” de Pablo Neruda.

Desde el enunciado: *Provincia de la Infancia, desde el balcón romántico te extiende como un abanico* se definen el tema y la estructura, porque ese espacio abierto como un abanico le servirá a la voz poética para hurgar en un tiempo y un espacio latentes en su nostalgia.

Aquí la voz poética trata de recuperar lo perdido, y lo que rememora se renueva mediante el estímulo de la naturaleza, en pausas que le otorgan significado a su reflexión y silencios marcados por un ritmo interior que no es más que el reingreso a esa nostalgia.

Y es como si la voz poética se reconciliara con aquellos tenebrosos recuerdos de la niñez en: *Ah, pavoroso invierno de las crecidas, cuando la madre y yo temblábamos en el viento frenético, o agradable: También tus días de sol, incalculables, delicados...* Para esto se apoya en esquemas rítmicos donde figuran la repetición, la antítesis y el retruécano, como en este caso: *lo mismo que antes abandonado por las calles, examino las calles abandonadas...*

De esa manera, lo poético llega a los niveles del inconsciente del lector, con toda la carga de un aventura emocional que, desde el desarraigo, persiste en redescubrir, anclado en la añoranza, el ámbito que perdura porque palmo a palmo lo forjó a fuerza de sueños.

La «Provincia...» es el espacio sagrado de la voz poética, la cosmogonía que genera y articula, como inventario de un universo autónomo de *pavoroso invierno, lluvia triste prodigadora inagotable, trenes perdidos en el*

*bosque, (en la) grande y oscura aldea besada por el viento del norte. Y el sonido del viento (que) a caballazos, saltaba las ventanas, tumbaba los cercos; desesperado, violento, desertaba hacia el mar, lejos de constituir un espacio despiadado, le ofrece seguridad y amparo -tal como un útero materno-, hasta encarnar su representación del mundo.*

«Provincia de la infancia» es un viaje iniciático cuya ley del movimiento indica que el tiempo está en función del espacio y viceversa. Un movimiento que va desde un punto de partida en la *pequeña ciudad que forjé a fuerza de sueños*, hasta el añorado regreso en *te propongo a mi destino como destino de regreso*.

La «Provincia...» está en la nostalgia de la voz poética como *pasión de la infancia que revives cada vez*. Esta voz pugna por revivirla entre un *tú* que la acerca en el tiempo *-grande y oscura es tu sombra -* y un *yo* que la evoca en instancias temporales entrañables *-desde el balcón romántico (...) acostado sobre unos andamios -*, o con lacerante intimidad: *para qué hablar de viejas cosas, para qué vestir ropajes de olvido*.

El estímulo de la naturaleza y los ritmos naturales de la vida son los motivos que alimentan y sirven de asidero al yo lírico en su remembranza.

La selección del tema presupone, a su vez, una elección existencial del sujeto poemático, quien se propone recordar un universo íntimo en el cual interpreta sus propias fantasías mediante lo que simboliza ese entorno añorado.

Esta descripción de su descenso a las profundidades del yo involucran una síntesis de reflexión y profundidad, cuando habla de *las calles abandonadas de la pequeña ciudad*. Por medio de oraciones breves que yuxtaponen el pasado *-Grande y oscura, tu sombra de aldea, (con) para qué hablar de viejas cosas, para qué vestir ropajes de olvido-*. Entonces se suceden y se acumulan en imágenes recuerdos que desentrañan certezas de sus andanzas por esa tierra que su voz transforma en clave de lo que ama: *el niño (ahora hombre) que encaró la tempestad y crió debajo de sus alas amargas, ahora te sustenta, país húmedo y callado, como a un gran árbol después de la tormenta*. El niño (ahora hombre), que desea volver a ese espacio que permanece virgen en la meditación.

Al reiterarse la representación de vivencias, éstas se convierten en transparencias de la individualidad del yo poético, de su conciencia que recorre lo temporal escindido en un yo que recuerda y se dirige al tú (la pro-

vincia) recordada. Esta doble temporalidad se manifiesta desde un presente que reconstruye el pasado -*yo fui el enamorado, el que de la mano llevó a la señorita de grandes ojos a través de lentas veredas...*-, hasta un pasado con proyección de futuro: *te propongo a mi destino como refugio de regreso.*

En esta memoria, que es regreso al pasado, lo simbólico está dado por la riqueza conceptual y expresiva. La rima de los ritmos versales no logra ocultarse en la tipografía de prosa poética más autónoma que el verso. Sin embargo, los recursos rítmicos del verso que recuperan su unidad de tiempo están presentes si ordenamos así el texto:

*Así te hiciste, trabajado de soledad,  
herido de congoja,  
andando, andando por pueblos desolados.  
Para qué hablar de viejas cosas,  
para qué vestir ropajes de olvido.*

Entonces las pausas, el breve silencio de la estrofa, el sonido latente del metro en estructuras semánticas de avasalladora periodicidad y los invisibles lazos míticos que se integran al lenguaje (el niño visto como un yo inmerso en la alternancia del recuerdo), sin que se pierda el significado que vincula cada palabra, despiertan innumerables asociaciones que llevan a la emoción.

Para esto, la voz poética utiliza los recursos estilísticos en función de ese sentido de inmediatez temporal: elige y ordena las palabras, les confiere efectos auditivos y metafóricos, emplea el tiempo pasado -*sin ropaje de olvido* - en la estructura, hasta articular universos verbales marcados por un lirismo en ocasiones contemplativo (desde el balcón, desde el andamio), del que emerge *el niño que encaró la tempestad y crió debajo de sus alas amargas.*

El espacio, evocado con palabras en las que predomina lo acentual, sufre una mutación de naturaleza por todo lo que se ha incorporado de fantasía, de fuerza expresiva, de emociones y ocultas obsesiones que emergen para rehacer la realidad y transformarla mediante elementos fonéticos reiterativos.

Y la palabra, unida a la emoción, adquiere plenitud de significados mediante un yo que fija la posición y la distancia respecto a referentes sensibilizados por imágenes y tropos, entre los que predomina la hipálage y la

antítesis. Este desplazamiento del sujeto al objeto es frecuente cuando habla del *corazón ovillado* y de las *lentas veredas*.

A menudo, las metáforas se destacan como algo autónomo: *Aullaban, lloraban los trenes perdidos en el bosque. Crujía la casa de tablas acorralada por la noche*. A veces se mezclan con expresiones coloquiales o imágenes elaboradas, que se imbrican con elementos de la naturaleza para lograr efectos de espontaneidad: *corazón mío ovillado bajo este cielo recién pintado, tú fuiste el único capaz de lanzar las piedras que hacen huir la noche*. Todo esto coadyuva a la imagen de una voz lírica desprotegida, indemne ante lo telúrico, enfrentada a los ciclos de esas fuerzas naturales incontrolables que, sin embargo, añora.

En ese nuevo orden que implanta el yo lírico, en ese espacio *sagrado* que va conformando, en esa suplantación del mundo objetivo por otro autónomo y sacralizado por la escritura que lo hace acceder a la revelación de aquella *realidad*, están los lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: *el paisaje de la aldea, besada por la fría travesía desteñida*, la pequeña ciudad de los primeros amores *del niño que encaró la tempestad*.

Y como todo espacio sagrado implica una **hierofanía** o cosmos consagrado, la impresión de *lo real y concreto* de la naturaleza pasa a ser una reducción discursiva de la misma como hecho simbólico en la *pequeña ciudad que forjó a fuerza de sueños...*

Todos los lugares de «Provincia...» conservan, para la voz poética, una cualidad excepcional, única: son los lugares *sagrados* de su universo privado. Desde las primeras líneas se advierte el afán de la voz lírica de *recordar tanta palabra pasada*, de mirar el mundo que subyace en su nostalgia y transformarlo mediante la comunión de lenguaje y memoria; de alcanzar la epifanía de una realidad independiente y sacralizada y rastrear ese torrente de conciencia que se sustenta en el tiempo y la perspectiva cronológica del yo y el tú, así como en el vínculo con la naturaleza, el cual proviene de los ritmos de su ambiente.

Entonces, la imagen de un tiempo histórico determinado adquiere en «Provincia...» un ritmo melódico marcado por el silencio de los signos de puntuación.

En su afán totalizante, la voz lírica reconstruye, con la suma de reminiscencias, su concepción de ese mundo real que ordena, suplanta, sacraliza y representa de modo sugestivo.

Entre esas reminiscencias está *el pavoroso invierno de las crecidas, cuando la madre y yo temblábamos en el viento frenético*. Y aquí, como en otros instantes reveladores del texto, naturaleza y creación se unen para transfigurarse y adivinarse en una elaboración mítica del paisaje. Para esta aproximación de lo objetivo y lo evocado, el sujeto poemático se vale de elementos que coinciden en el ámbito geográfico y en el tiempo.

Lo determinante en «Provincia...» no es la anécdota ni el estilo, sino la compleja combinación de factores que inciden en un todo y dotan a esta obra en prosa, de autonomía, una vez que el yo lírico hace perdurable el tiempo pasado y sus raíces, y confiesa su deseo de apropiarse de ese tiempo y de ese espacio para un posible regreso a la provincia donde transcurrió su infancia.

\* «*Provincia de la infancia*» forma parte del cuaderno *Anillos*, publicado por Pablo Neruda (1926), en colaboración con Tomás Lago.





## LA SOMBRA DEL APOSTADOR

*Los volcanes y nevados no eran un conjunto de pirámides dispuestas más o menos arbitrariamente por la naturaleza para que uno las admire con la pasividad y exaltación de un fanático, sino que otorgaban un sentido especial a la vida.*

Decía el Coronel.

Primero está el recuerdo de un hecho que marca la vida de los habitantes de una apacible ciudad. Un hecho que anticipa la trama y que, después de un creciente proceso de arraigo, se convierte en una rémora que crece de los restos del naufragio existencial que arrastra a los personajes de **La sombra del apostador**, de Javier Vásconez.

La ciudad no tiene nombre. Es sólo un espacio fundacional que parece emerger de un sueño. De la misma manera que el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti, la Comala de Rulfo y el Yoknapatawpha de Faulkner, es un mundo provinciano, claustral, anacrónico, que no se atiene a leyes conocidas. Un universo cerrado sobre sí mismo, una cultura urbana desdichada y conmovedora en la que gravitan violencias y pasiones; es el espíritu de una ciudad en la cual la palabra revela los oscuros socavones del sentimiento humano, hasta crear una atmósfera opresora y envolvente de pesimismo, deseo, sordidez y desventura.

Por esta ciudad lluviosa, triste, gris, permeada de pobreza y mediocridad, presente en la memoria el autor de manera lacerante y obsesiva, vagan como almas en pena los mismos personajes de obras anteriores: el Dr. Kronz, el fotógrafo Gutiérrez, Melania la cartomántica, Roldán, el asesino a sueldo; algo común los relaciona: son seres torturados por conflictos insalvables. Esta tematización de la forma, una suerte de palimpsesto que

continúa agregando algo a los personajes y al espacio focalizados en otras novelas y cuentos de Vásconez, logra que ese mundo construido por él adquiriera connotaciones de una realidad coagulada, de un ámbito simbólico que persiste en un punto remoto de la geografía andina entre borrosas fronteras de realidad y fantasía.

## **Tiempos de la enunciación**

La visión de lo que sucede en la novela está dada por varios personajes, principalmente por el periodista mestizo J. Vásconez, un narrador ambiguo que, aunque cuenta el pasado, no se separa del presente desde el cual narra. Así, a partir de su inclusión subjetiva en el relato participa de la historia, introduce la intriga haciéndose eco de rumores que tornan imprecisos los hechos que él adultera, relativiza y convierte en ficción: (...) *A través de esos recortes y fotografías fui levantando un improbable y a la vez poco convincente plano de la ciudad. Así he inventado un hipódromo y un lugar donde tuvieran sentido los encuentros con Sofía. No sé si alguien la puso en boca del alcalde, o si la señora Melania la oyó cuando visitaba el municipio, pero lo cierto es que la frase ha circulado como moneda corriente por la ciudad.*

La oposición presente-pasado, no constituye una indicación temporal, ya que los hechos se relacionan con independencia de los tiempos verbales empleados, cuya estructura se organiza entre el mundo comentado en pasado compuesto, con el que comienza la novela, y el mundo contado, que descansa en la información que nos transmite el narrador sobre lo que sucede.

Mediante esta última técnica, el lector se identifica con el punto de vista del periodista, quien cuenta desde fuera como testigo, en un tono que recuerda un diario. La minuciosa descripción de los demás personajes que se van revelando fotográficamente y, la reflexión sobre sus acciones, hace que se le conceda credibilidad a este narrador -testigo sobre lo que ocurre en esa sociedad que vive con los ojos vueltos al pasado y en la que el futuro no parece tener lugar.

Por otra parte, la voz de los demás personajes contribuye al entresijo de la trama con la multiplicación de un punto de vista espacial y tem-

poral distorsionado que, a su vez, permite que los datos no lleguen al lector objetivamente, sino filtrados por la subjetividad de intermediarios, por los diálogos con los que éstos se enmascaran.

Según Bajtín, *la novela es la arena donde compiten lenguajes e historias conflictivas*. En ella, *todo significado está limitado por un contexto ilimitado por la diversidad y pluralidad de lenguajes*.

En **La sombra**..., el destinatario está presente en el enunciado, aun antes de que pueda emitir cualquier respuesta, independiente de ésta. Tal técnica sugiere al lector un protagonismo conjunto de los que participan en la trama. Sin duda todos hablan y escuchan, piensan y evalúan los hechos, mientras el narrador imagina, cuenta, evoca.

La palabra socialmente ajena determina el estilo y el tono del discurso, la manera de pensar del personaje, de sentir, de ver, de comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea.

En **La sombra**... ese dialogismo no fluye completamente por la incapacidad de comunicación de los personajes, por la hegemonía de J. Vázquez y su voluntad de anular el referente de la ciudad mediante reflexiones sobre la escritura que, en ocasiones, desvirtúan la historia: *Imaginar una ciudad es igual que inventar un sueño para poder estar dentro de él, pero escribir sobre ella es un acto de soberbia (...)* Así que construirla fue una apuesta lenta y gradual...

El tema del incesto, la impotencia de Roldán, la muerte del hijo de Aníbal, le da un carácter anómalo y trágico a ese mundo circular, cerrado, carente de contacto con lo externo, en el que gobierna el destino que se cumple por la presencia de otras conciencias, por la existencia de los otros. Los diálogos también se incorporan a la marejada de recuerdos. A la vez que acercan el presente cuando se habla de la construcción del hipódromo, de la inminente carrera de caballos, del crimen premeditado, también rememoran el pasado que incide en el presente.

Ese juego de mudas temporales, procedimiento que resulta sumamente eficaz para introducir modificaciones importantes en la captación del enunciado, no se logra completamente en algunas partes, y conspiran contra la verosimilitud. Por ejemplo, nunca se aclara por qué Roldán, ante la llamada del desconocido que lo contrata para matar al jockey, acepta sin reparos. Tampoco es convincente el acuerdo de Roldán de conversar con el jockey, ni la brusca relación amistosa entre ambos. Esto sucede por-

que el autor parte de los antecedentes que configuran algunos de los personajes en obras anteriores. Aunque es legítimo que un escritor, por estar obsesionado con algún personaje y pensar que aún está incompleto lo retome en ficciones posteriores, con el fin de redondearlo con nuevas factas, éste debe contar con que el lector no está obligado a conocer toda su obra. De ahí que cuando el personaje reaparece en su universo imaginario son necesarios algunos indicios que perfilen su caracterización anterior.

En cuanto al narrador-periodista, nunca se sabe su edad ni su físico. Se desconoce hasta el final quién es el coronel y su vínculo con Sofía. Esto obedece a que la novela no está contada directamente al lector, sino que está compuesta por historias que se van estructurando mediante las voces que la cuentan (polifonía) con matices que involucran lo dicho, lo pensado, lo evocado: *Para ser fiel a la verdad de los hechos, Félix Gutiérrez tendría que haber contado esta parte de la historia como si aún estuviera bajo los efectos del aguardiente y los canelazos, puesto que fue testigo mudo, respetuoso, de lo ocurrido durante el velorio en la casita junto al barranco.*

El montaje de voces logra que cada personaje vaya inventando al otro, al punto que finalmente no sabemos si Sofía es real, por qué Lena, el personaje femenino más intenso, se une a Roldán, pese a que ese hombre es incapaz de tener sexo con ella; por qué palpita por Lena el corazón oscuro y subterráneo de Roldán; cuál es la razón de la violencia contenida en esos personajes profundos, complejos, fallidos y, la causa de esa conciencia de la fatalidad, de esa intuición de que su destino está ligado al pasado que aquí es memoria, sentido de lo real.

Lo que sucede no llega al lector en orden cronológico, sino como fragmentos de la memoria. Es el espacio el que explica la impronta de los personajes y la controversia de sus conciencias, a la que se agrega la del autor, la del narrador, hasta que todas juntas mueven la acción de la novela.

Roldán y Lena, periodista y Sofía, Aníbal y Mariana, Douglas el Alcalde y el Coronel, se refractan en los otros y crean, con ese contrapunto de diálogos y evocaciones, un espacio novelístico donde transcurre un tiempo discontinuo y relativo.

Esas mudas temporales con sus saltos cualitativos separan y distinguen los diferentes planos que componen *La sombra...*, los vasos comunicantes que integran las partes en un todo de tensiones y emociones, los

cráteres activos que registran la fuerte concentración de vivencias como flujos de energía que determinan desde el pasado, los episodios futuros.

Y eso sucede porque el narrador nunca lo dice todo. El lector se va enterando de lo que ocurre paso a paso, por frases que zigzaguean, caen, se levantan, conminan, enumeran, nacen con nuevo ímpetu en tono solemne, oracular, soterrado, pesimista, cruel, irónico, fatídico, en un tempo moroso, un lenguaje ambiguo y un ritmo encantatorio del que es modelo la escritura faulkneriana por esa suerte de diálogo del Váscenez autor, desde la realidad de la literatura, con el escritor sureño.

Debido a esto, cuando por fin se perfila el desenlace en el crisol de la trama, el lector está instalado entre los personajes y su mundo extravagante, en ese universo ficcional en el que todas las partes se disuelven en una unidad que se amplía mediante revelaciones y retrospectivas marcados por los puntos de giro.

Inexorablemente, se ha transformado en un lector cómplice.



# EL TIEMPO Y SU RELATIVIDAD EN LA FICCIÓN

Un relato es un viaje iniciático cuya ley del movimiento indica que el tiempo, tan diferente al tiempo real, está en función del espacio o viceversa, es medida y agente del destino de los personajes.

La soberanía de una obra de ficción se logra, entre otros aspectos, con la ilusión cronológica de los planos temporales que sirven de perspectiva al desarrollo argumental.

En las novelas tradicionales como las de Balzac, el tiempo desempeña el papel primario, realiza al personaje en una dimensión cronológica. En el relato moderno, éste se desgaja de su temporalidad; es un elemento maleable que se condensa, se estira, se yuxtapone. Tal tratamiento subjetivo del tiempo es un recurso que se utiliza para revelar el mundo interior de los personajes, cuya acción se desarrolla en un ámbito delimitado por líneas que se entrecruzan como coordenadas que enmarcan la acción.

La ficción es movimiento, y en ese proceso de cambio, el escritor utiliza los recursos estilísticos en función del sentido de inmediatez temporal; elige y ordena los universos verbales en el que, la palabra, adquiere plenitud de significados con un narrador que  *fija*  la posición del autor con respecto a la historia, y la distancia desde la cual se describen los hechos.

Ese tiempo contingente en el cual se desarrolla la historia, puede tomar diferentes formas, manifestarse de diversas maneras, según el destino y la psicología de los personajes y su modo de relacionarse con su pasado y presente, de proyectarse hacia el futuro.

Tal vez no sería muy aventurado afirmar que la novela contemporánea tiene una nueva estructura: la que se estratifica en el tiempo, no en el espacio ni en la acción de los personajes.

Esta preocupación por la relatividad del tiempo y la decisión de experimentar con éste, se manifiesta de diferente manera en **El coronel no tie-**

**ne quien le escriba**, de Gabriel García Márquez; **El perseguidor**, de Julio Cortázar; **Aura**, de Carlos Fuentes y **Los cachorros**, de Mario Vargas Llosa.

## El tiempo de El coronel no tiene quien le escriba

Este relato muestra la tenaz resistencia de un hombre viejo (el coronel), solo, con su mujer y su gallo, en un pueblecito perdido en el mapa colombiano. Espera una pensión que viene tardando 20 años y que no llegará jamás por injusticia social y trámites burocráticos infinitos. Este estado de miseria, abandono y sufrimiento se lo ha impuesto un régimen que le costó la vida a su único hijo.

Aquí se narra una anécdota que pudo ocurrir en cualquier lugar o época: *la lucha sin tregua que sostiene el hombre contra el transcurso del tiempo*.

La anécdota nos lleva no hacia un hecho, sino hacia un personaje que no es un personaje redondeado, ni se propone serlo, pero que, como hombre, está presente en cada acto.

En el plano físico, el coronel combate contra la vejez y la enfermedad y, en el plano más intangible, contra la postergación de su persona. Esta postergación que casi equivale a la muerte, lo ayuda a recordar y revivir el pasado, y a vivir con dignidad la hora presente. El tiempo está en función de dar la degradación y destrucción del personaje, y se maneja a través de una serie de unidades lógicas, concatenadas en su progresión y en su deterioro. Es un tiempo detenido y semejante, no existe, pues siempre se repiten los mismos hechos, el mismo clima húmedo y las condiciones físicas producto de ese clima, como los problemas del coronel con la flora intestinal.

Lo trágico de la situación es que transcurre el tiempo y nada cambia: el toque de queda, la censura de prensa, el estado de sitio, las jubilaciones canceladas, el fantasma de la insurrección con la preparación lógica de las fuerzas represivas se repiten año tras año, y ya están integradas a la vida del pueblo como algo natural.

No debemos olvidar que el tiempo se siente más en situaciones infortunadas, y en **El coronel**... la repetición de los hechos transmite la sensación de tiempo detenido, de vidas encerradas en círculos rígidos de casi



imposible transformación. Un mismo gesto, una misma frase, se repiten, no permiten avizorar un posible cambio y hasta la violencia y la opresión política están interiormente gastadas por la persistencia.

García Márquez señala con agudeza y veracidad la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes, que incide en la resistencia. Todo es recurrente, se vuelve lo mismo: los trámites burocráticos para lograr la pensión, la espera del correo en el muelle. No hay salida posible, y cierto determinismo fatalista acomoda a los personajes a la situación, los condiciona al medio social en que viven.

El gallo de pelea puede ser un símbolo de esa resistencia al tiempo, un símbolo polivalente que lo mismo representa la victoria que la derrota; la realización personal, que la enajenación de un orden de cosas irremediables y sin sentido, detiene. La adhesión espontánea al gallo trasfunde la vivacidad profunda que sigue alentando en los personajes, a pesar de la decrepitud, de la pobreza, del inmovilismo de la situación.

Hay una gran diferencia entre la concepción que tienen del tiempo el coronel y su mujer. El coronel adecua el tiempo al logro de su realización como hombre: recibir la pensión significa que lo reconozcan como un militar pensionado y no como un Don Nadie a quien la sociedad ha negado un lugar. Como tantos otros coroneles resentidos y estoicos, sabe reír ante el infortunio y usar la fantasía cuando se siente rodeado por la lógica implacable de las necesidades cotidianas.

La concepción del tiempo de la mujer es racional, normal; el tiempo es cotidiano y cronometrado. Ella es el llamado a la realidad, el imperativo vital del hombre de comer y subsistir. El coronel es el logro del objetivo por encima de todo, y el pueblo donde vive es ese todo.

El estilo se puede definir como la elección de las palabras y su ordenación; empleo de los tiempos gramaticales y de las personas; estructura del relato. El novelista alcanza el estilo que habrá de singularizarlo cuando, luego de asimilar las influencias, encuentra el modo de expresarse con voz de matiz propio.

El de García Márquez en este relato coadyuva a la expresión del tema. El lenguaje utilizado: claro, conciso, directo; la palabra, mínima, adecuada, es propicia para deslumbrar. La rígida y austera selección del hecho,

del gesto y la palabra, hacen posible una mayor concentración en la situación del coronel, en la cosa aludida.

Hay un aura de cosas no dichas, de silencios elocuentes; en esas pausas está lo que el autor denomina “peso humano del personaje”. Márquez es uno de los escritores que sabe dar toda una vida en un gesto.

El uso de la tercera persona resulta eficaz para narrar las peripecias del coronel, con un estilo objetivo, sin apasionamientos ni parcialización. La observación acuciosa y realista del narrador omnisciente muestra los hechos tal como son y deja al lector un margen para que llegue a sus propias conclusiones.

El contraste entre el esquema de la realidad -envejecida, distorsionada y anormal- que anima todo el relato, y la nueva fuerza que se manifiesta al final, queda dicho con una frase del coronel que sirve como colofón de la violencia contenida: está dispuesto a comer mierda, con tal de seguir resistiendo.

## El tiempo de El perseguidor

Si el relato **El coronel no tiene quien le escriba** es atemporal, está detenido en un presente eterno, aunque se presente el retorno al pasado por medio de la evocación; si la técnica de Gabriel García Márquez tiende a detener el tiempo haciendo alusiones a éste, el tiempo de **El perseguidor**, de Julio Cortázar, es elástico, el autor lo estira por momentos y luego lo comprime, lo centra, y en determinados momentos lo hipertrofia. El tiempo y su duración está en función de lo que Cortázar quiere demostrar: *el artista es un ser que trasciende al tiempo y a sí mismo en virtud de su arte*. Entonces lo comprime y lo hace lento en su decursar, por un tratamiento minucioso del ambiente, los personajes y lo que éstos dicen.

El relato de la vida del saxofonista Johnny Carter (Charlie Parker en la realidad) fue, según Cortázar, una “descarga”, pues el jazz es una constante en su vida.

En **El perseguidor** no existe la lógica de una progresión de tiempo, ni un tiempo estático y uniforme como en **El coronel...** Existe el afán de tomar determinados momentos para demostrar que Johnny no es nada del otro mundo, pero que la distancia que va de él a los demás hombres no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables.

Por ejemplo: cuando Bruno cuenta la vida en común de Johnny y Dédé, el tiempo pasa de corrido y el ritmo de la acción es más violento.

Cuando es a Johnny a quien le toca hablar (la noche en que descarga sus penas en el bar después de la muerte de su hija), el tiempo se hipertrofia, cobra peso y el ritmo se hace lento por la descripción minuciosa.

Hay una relatividad del tiempo que pasa sobre la vida como cosa inmemorial. Un minuto puede contar por un siglo y viceversa. El tiempo no es mensurable por un reloj, a pesar de no estar detenido como en **El coronel...** Esto se logra porque el autor toma determinados aspectos y los desarrolla para demostrar sus planteamientos sobre la condición del artista en una sociedad alienada. Johnny es un individuo de poco alcance intelectual, con una especie de genio musical dentro. Un hombre con pensamientos metafísicos, que siente que algo anda mal, que algo pasa a esta civilización en quiebra en la que hay que empezar de nuevo.

Entre esos momentos de diálogos exhaustivos, de descripciones ambientales que dan la tónica de la situación de Johnny (recuérdese la visita inicial de Bruno), se suceden períodos extensos que pasan de largo, como el encuentro de Bruno con la marquesa, con Marcel y Art, o como la narración de los últimos tiempos de Johnny en New York.

A través de esos hongos de tiempo que estructuran el relato, Cortázar muestra cómo Johnny vive en un tiempo que se contrapone a la inmediatez del tiempo del relato. El de él es metafísico, va más allá, y puede durar siglos o no, cuando está tocando el saxo. Bruno no tiene las vivencias de Johnny ni siente la relatividad como él. Este no sólo es un buen músico, sino que es el más lúcido, el más sensible, el más auténtico de todos. Su experiencia es más vital que la de su biógrafo.

Según cuenta Johnny, comenzó a salir del tiempo normal cuando se le hacía intolerable ese tiempo en su casa, por las peleas de sus padres y el hambre que sufría. Escapó mediante un saxo que su maestro le consiguió. Entonces se dio cuenta que, cuando tocaba el saxo, entraba en un ascensor (de tiempo).

Cuando Bruno medita: *Johnny no va a poder resistir mucho más en ese estado. La droga y la miseria no saben andar juntas. Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico.* Cuando dice: *Esto lo estoy tocando mañana, se me llena de pronto de*

*un sentido clarísimo, porque él siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música.*

El tiempo es para el músico una evasión, sólo está en las notas que saca de su saxo. Por eso dice: *Yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces.* Y es cierto que pierde ese tiempo después de tocar. Por eso no sabe nada de sus grabaciones, ni de su saxo (si lo ha perdido), ni los días del mes. Su música es la confirmación de que vive, y su metafísica le permite morder la realidad que se le escapa. También el uso de las drogas es un signo evidente de esa evasión.

Todos los recursos estilísticos utilizados están en función del sentido de inmediatez temporal: el tiempo verbal, pretérito perfecto (acción acabada que trasciende al presente), coadyuva a ese objetivo. Todo se cuenta como si acabara de ocurrir.

Existe algo muy eficaz y propio de Cortázar: el uso de la ironía en la narración que hace Bruno, su desapego, su vocabulario ambiguo que no deja claro si admira a Johnny o se burla de él; ese tratamiento a distancia del saxofonista hace más risible la personalidad de Bruno como crítico.

Bruno, narrador, es como tal un personaje del relato; un alter ego que envidia la personalidad del creador Johnny. Representa la eterna tragedia del crítico: no crea, y tiene que esperar a que otro cree para alimentarse de su obra.

El relato está descrito en un estilo directo, conciso, fluido, y con adjetivos muy precisos. El narrador, Bruno, se limita a presentar, no a explicar ni a dar soluciones. El autor se ha situado fuera del relato y lo deja actuar, aunque existe un desdoblamiento y una objetivación del autor cuando maneja a Bruno. Esto le permite el uso de juegos intelectuales acerca de la vida interna de Johnny e, incluso, le facilita la crítica en función de biógrafo.

Los demás personajes que rodean al músico son opacos, poco desarrollados; hasta uno de los más interesantes, la marquesa, no se explota. Quizás sea porque este relato de tesis sólo desea lograr un objetivo: dar la imagen del saxofonista inmerso en su medio.

La psicología de estos personajes está dada por sus actos y concepciones. Ellos se explican unos a otros. Cortázar ha logrado dibujar personajes de carne y hueso sin sacrificar lo imaginario.

El estilo coadyuva a la expresión del tema por antítesis. Si el relato fuera discursivo, sería ilegible y denso, semejante a un diálogo filosófico de Voltaire o de Diderot.

## El tiempo de Aura

En **Aura**, el tiempo no es el del **El coronel...**: instancias marcadas por los núcleos de acción en que se centra el relato, ni es el tiempo elástico y relativo de **El perseguidor**. Aquí la voluntad del narrador es la que produce el tiempo; un desafío para los personajes que lo manejan a veces, Consuelo, y los que no pueden con él porque, en su lucha, los devora: Felipe Montero.

**Aura** es un rechazo del tiempo convencional. En este relato, intemporalidad, inmanencia, estatismo y ruptura con el tiempo histórico son la misma cosa.

Carlos Fuentes nos adentra en el tiempo de la imaginación y hace más marcada la destrucción de ese tiempo histórico al presentar a Felipe como historiador de oficio. No olvidemos que la Historia es el reino de los hechos definidos en tiempo y espacio; es el reino de lo codificado, de la progresión lógica. Y qué mejor contraste que el de este historiador que se dedica a buscar la explicación lógica a los hechos de vida de Consuelo, quien desea el eterno retorno, perpetuarse como especie y manejar el tiempo histórico a su antojo.

El ambiente del relato muestra un tiempo que busca la época perdida, la génesis. El vocabulario utilizado en los diálogos es austero y retoma términos arcaicos. La escritura mantiene el mismo tono; la descripción de las fotos y la preferencia por el Art Nouveau arroja un gusto de comienzos del siglo pasado. A todo esto hay que agregar que el mundo descrito en **Aura** es un mundo húmedo, cerrado, *uterino*.

El estilo no puede adaptarse mejor al tema: el uso del tiempo verbal (segunda persona con su variante) hace más creíble la atmósfera increíble del relato. Da la sensación de que Felipe es manejado por una fuerza oculta (destino fatalista), que todo está predispuesto y tiene que suceder así. Tal parece que Fuentes quitara el yo para hacer más impersonal el relato, para oscurecer la voluntad personal de Felipe, no la de Consuelo o la del narrador omnisciente.

Las frases largas, pausadas, contribuyen a dar la impresión de tiempo irreal, uniforme y cronometrado, en todo lo que sucede o va a suceder, y sirve de contraste a la relatividad del tiempo normal.

La única descripción del mundo exterior es la que se refiere a Felipe antes de entrar en la casa. Luego, ésta se convierte en un microcosmos independiente del contexto citadino y Felipe pierde el contacto con la realidad exterior bien definida, ya dentro de la atmósfera uterina de la casa de Consuelo Llorente cuando es conducido de la mano hasta sus orígenes.

La división del relato en cinco partes marca cinco momentos en el camino que lleva a Felipe hacia la destrucción de su ser real. El historiador racionalista se va convirtiendo en un títere de Consuelo, y su producto, Aura, hasta reencarnar en el general Llorente.

Los símbolos contribuyen a dar el ambiente de irrealidad, de búsqueda de belleza y vida eterna por parte de Consuelo: el verde es un color recurrente en todo el relato, quizás por representar la esperanza de futuro y la progresión del espíritu hacia ese futuro; la dieta de riñón debe significar el fortalecimiento del sexo, lo genital y, por ende, la perpetuación de la especie; la aparición de Aura matando al macho cabrío a la par del rezo de Consuelo puede significar una vuelta a los orígenes del rito religioso.

Consuelo recrea su juventud en Aura, le da vida por varios días, y Aura, el producto de Consuelo, vuelve a la función primitiva de la mujer en la comunidad: suma hacedora, cultivadora, símbolo de la fecundidad (recuérdese que Aura cultiva las plantas). La coneja también puede ser un símbolo de fecundidad, de maternidad (añorada por Consuelo para prolongar su vida en otro ser), o puede ser sólo un animal que interesa por su agilidad, por su suavidad al tacto.

El relato tiene una parte donde la perversidad se desata: cuando Aura quema los gatos. El gato representa la razón y, hacerlo, puede representar la quema de la razón para dar paso al irracionalismo.

La entrada del último ser racional (Felipe) en el reino de la imaginación se ha consumado.

## **El tiempo de Los cachorros**

En esta novela de Mario Vargas Llosa, el tiempo no está detenido como en **El coronel...**; no es relativo y elástico, amén de metafísico, como en **El perseguidor**, ni un tiempo imaginario como el de **Aura**.

Aquí es dimensión fatal del hombre, la forma en que vive su inútil esperanza, su deseo de cambio. La existencia del tiempo es prueba de que la lucha por sobrevivir, por seguir siendo, aún persiste. La muerte es la destrucción de ese sufrimiento y también de esa esperanza. El tiempo es una cárcel, pero el hombre la ha construido como forma constitutiva de su humanidad, con la ilusión y la esperanza de romperla algún día.

En **Los cachorros**, el autor subraya la castración y el aislamiento que impera en el mundo de Cuéllar y sus amigos; la fragilidad e impermanencia de la vida frente a la muerte; la ineficacia del tiempo presente por perdurar, ya que está suspendido y disuelto entre el futuro y el pasado (reales pero inasibles). Es por esto que el tiempo es presente, y está más allá de tiempos verbales tradicionales. A veces parece que se habla del futuro, a pesar de que está latente el pasado en el narrador, y éste le comunica al lector la impresión de que cada acción futura está formada por todas las acciones del pasado.

Pichulita es un personaje derrotado de antemano, que naufraga en una fatalidad ineludible. Mientras los demás no se definen, Cuéllar sí, pues es un personaje de excepción frente a ellos; su enfrentamiento viril con el mar y el automovilismo contrasta con el destino familiar de sus compañeros que comienzan a engordar y a tener barriga. Cuéllar no puede tener hijos; ellos, sí. Y la castración sexual, el distanciamiento de la mujer como centro estabilizador del hogar es lo que permite a Pichulita despreciar la muerte. Está atrapado entre la castración y la virilidad, y no tiene a la mujer para asirse en un mundo que se desintegra. Por eso el final de Cuéllar y de sus compañeros es irremediable, aunque tengan dos modos de sentir la vida diametralmente opuestos.

El hombre de Vargas Llosa jamás llega a entender la totalidad en que está sumergido. El presente fugaz es el producto de innumerables casualidades anteriores, paralelas, futuras. Todo momento es un accidente necesario después de ocurrido, y el sentido de la vida está dado en ese transcurrir de espasmos temporales, en el movimiento.

La incapacidad de Pichulita para procrear, para formar una familia, es un eco de la imposibilidad que tienen los protagonistas de derrotar el olvido y la muerte, de anclarse en algún espacio y algún tiempo definidos, sin volverse irremediabilmente mediocres y viejos.

En este relato, la estructura narrativa es absolutamente esencial al tema. La técnica envuelve en la atmósfera de lo que se cuenta, y rompe la distancia narrador-lector con varios recursos:

- \* La utilización de la primera persona del plural (nosotros).
- \* La fusión del presente y el pasado.
- \* El constante desplazamiento de las personas gramaticales (de primera persona a tercera).
- \* La disolución del diálogo dentro de la narración.
- \* La no concordancia entre sujeto y verbo.
- \* La adecuación del ritmo de la narración a la acción o ritmo real.
- \* La narración que evoca y deja entrar diálogos que actualizan lo sucedido.
- \* La combinación de párrafos cortos y largos.

Todo lo anterior contribuye a que el lector se mantenga en actitud vigilante y lo obliga a sentir que él es quien construye el relato. Sin lugar a dudas, el autor logra romper la barrera narrador-lector.

Mientras los cachorros son niños, el “nosotros” permite una cierta solidaridad en un lugar extraño, el colegio, que los “prepara” para su ingreso en la sociedad. Cuando llegan a la adolescencia, pierden esos vínculos de humanidad que los hacía sobreponerse a la realidad y escapar de ella mediante juegos, deportes, bromas... Ya hombres, el “nosotros” deja de ser el verdadero centro de interés y se va convirtiendo en “ellos”, en un “ellos” aburguesado, anónimo e inhumano.

Lo anterior se hace palpable en el tratamiento que le dan a la tragedia de Pichulita. Lo miran desde una óptica diferente después que el mecanismo social los ha convertido en seres manejados y anodinos.

En este relato, la fragmentación formal se manifiesta en la estructura narrativa, donde no hay jerarquización verbal en el tiempo, ni ubicación adverbial en el espacio. La ilusión es inútil; hace andar el tiempo, pero ya todo está predestinado y la lucha está hecha de niveles de realidad, de simultaneidades temporales y personales, de dimensiones que se niegan unas a otras.

El ritmo de la narración que secunda el del acontecimiento es rápido, conciso, y hasta se vale de sonidos onomatopéyicos para dar la acción directa. Las palabras, con su ritmo vertiginoso, la ausencia de pausas, pre-



sentan los hechos como están ocurriendo y aceleran el ritmo que se hace vital, sin regodeos. La descripción contribuye a dar una atmósfera ñoña.

El narrador-personaje se siente en momentos de recuento y síntesis cuando rememora y actualiza con diálogos, lo evocado. Estos diálogos, además del ritmo de la prosa, hacen que los personajes de **Los cachorros** sean vistos de cerca y no a distancia, como en **El coronel no tiene quien le escriba**.

La preocupación sintáctica del autor denota la preocupación temporal, y por eso los personajes aparecen como unidad indisoluble.

## **Para un esbozo de la transformación latinoamericana en el campo de la sintaxis narrativa**

El fenómeno de la narrativa latinoamericana contemporánea responde a una nueva manera de pensar, a una nueva manera de entender la realidad. La ruptura con las formas tradicionales de narrar no es sólo por la adopción de nuevas técnicas, sino por nuevas formas de percepción de la realidad poco explotada de América Latina. Esas formas van hacia la inverosimilitud narrativa como búsqueda y tendencia, y se manifiestan en cada uno de los elementos que constituyen la obra literaria: estructura, personajes, temática, concepción del tiempo.

Frente a una literatura europea en *impasse* y casi decadente en cuanto a la novelística, América Latina establece un desafío y logra aportar un lenguaje revitalizado, transformado respecto a las tendencias anteriores.

América Latina no es un continente estanco; pertenece al campo de la cultura occidental y, si el siglo XIX fue el de la apoteosis de la novela europea, la segunda mitad del siglo XX correspondió a la narrativa latinoamericana. Los cuatro relatos aquí abordados son una prueba fehaciente.

El novelista es un aventurero, un explorador que no recibe la realidad consolidada, explicada ni interpretada, sino que a él corresponde hallarla. Y la halla en los lugares más ignotos, más esquivos.

Quizás por eso los temas latinoamericanos son más ricos en fantasía; quizás por eso sentimos a Macondo o al pueblo del coronel rodeado de un aura trágica, en contraposición con el “nouveau roman”, que trató de llevar hace algunos años, hasta sus últimas posibilidades, el desarrollo de la literatura europea.

Sin embargo, no convenció al lector ese objetivismo desmesurado que quitó al narrador la selectividad de los hechos. No trascendió el tiempo cronológico y mecánico de **La celosía** y otras obras de la “nueva novela” francesa frente al tiempo denso, estático de **El coronel no tiene quien le escriba**, el vertiginoso de **Los cachorros**, el metafísico de Johnny en **El perseguidor**, o el inexplicable de **Aura**.

Los lectores actuales prefieren personajes de carne y hueso, o difuminados entre la realidad y la fantasía como **Aura**, no objetos con categoría propia.

Estos y muchos otros relatos dan carta literaria al continente latinoamericano, pues *la gran riqueza lingüística que poseen no proviene de aditamentos del léxico -como dijo el crítico español José María Castellet-, sino de una voluntaria evasión de las viejas normas clásicas, académicas; se ha producido por una tentativa de encontrar precisamente, a través de esta búsqueda de la realidad nacional, una identidad de personalidades propias, la necesidad de apelar a todas las formas del lenguaje vivo, despreocupándose de su academicismo.*

Por otra parte, Castellet añade que *la aparición de muy diversas formas de la fantasía no significa una fantasía como escape de la realidad, sino como contraste a una realidad que muchas veces es caótica, demencial; una realidad de un mundo en convulsión y en lucha.* Esa fantasía puede ser anecdótica como en **El perseguidor**; poética, como en **El coronel no tiene quien le escriba**, y provenir de determinadas raíces indígenas como en las obras de José María Arguedas.

En su disertación “La actual literatura latinoamericana vista desde España”, José María Castellet afirma finalmente: *Puedo decirles que España es un viejo, cansado y triste país que está viviendo desde hace muchos años momentos muy difíciles, y que en esta etapa de reflexión, que yo espero será de maduración en muchas cosas, por lo menos tiene la satisfacción de ver que en la lengua básica del tronco común hay muchos otros escritores, que son los escritores latinoamericanos, que están haciendo lo que quizás ellos no han podido o no han sabido hacer.*

## SEUDORREALIDAD DE LA TELENOVELA

Hace siglo y medio los diarios habaneros ofertaban, junto al la venta de *una negra joven, buena lavandera*, los libros **Juana la pálida**, de Honoré de Balzac; **Los mil y un fantasmas**, de Alexandre Dumas (padre) y **El judío errante**, de Eugéne Sue, folletines de moda en Europa que competían en espectacularidad con la novela por entregas **El becerro de oro**, del cubano Federico Soulié, cuyo nuevo capítulo, publicado en apéndices por el Diario de la Habana, atraía el interés del lector con un sugestivo epígrafe: *Sigue la historia del suicida número dos*.

Por esa misma época los lectores neoyorquinos se apretaban en el muelle en espera del último envío de **Almacén de antigüedades**, de Charles Dickens, y de **La dama de las camelias**, de Alexandre Dumas (hijo), ansiosos por conocer el destino de unos protagonistas que se dabatían por vencer la urdimbre trágica y melodramática de una historia embrollada con toda intención, para alimentar las expectativas de los lectores y sorprender en pocas páginas con un final feliz.

Eran tiempos en que el lector, envenenado por el folletín, encontraba en ese tipo de literatura, además de entretenimiento y escape al sentimentalismo, el mundo de los deseos cumplidos, de las ilusiones y los sueños -disueltos por obra y gracia de los novelones románticos- en ese polvo enamorado que hacía olvidar la fatigosa lucha cotidiana.

*Es cierto que yo violo la historia, pero le hago bellas criaturas*, decía Dumas (padre) cuando le señalaban las frecuentes imprecisiones de sus novelas que superaban las 700 páginas y eran escritas sin la ayuda de indolentes Underwoods y veloces PCs. Entonces uno de los autores más traducidos y leídos del planeta, sólo necesitaba para sus creaciones papel y pluma, 52 colaboradores, bastante ingenio y una portentosa imaginación que daba vida con amenidad y gracia a personajes puramente teatrales. Para él

no eran fundamentales los valores literarios de sus obras -por cierto, bastante escasos-, ante la disyuntiva de distraer, conmover y atrapar al lector.

Algo semejante ocurrió con Charles Dickens, quien dramatizaba sus novelas ante la multitud que asistía a una suerte de “lanzamiento” de sus libros.

Las características de esos folletines o novelas por entregas, escritas a diario sin un argumento preconcebido y sustentadas en la intriga y el suspenso que ponía fin a cada capítulo, fue esencial para la posterior novela radial, dirigida esencialmente a las amas de casa. Saber escribir “para el oído” -o sea, saber escribir “para la radio”- encontró las posibilidades técnicas y expresivas en el discurso radiofónico y sirvió a los oyentes para evocar, imaginar y fantasear mediante transmisiones que acentuaban lo positivo de las relaciones humanas a partir del criterio femenino.

## **La narración visual en casa**

La técnica narrativa derivada de la radio, y fusionada con las fotovelas y las imágenes, desembocó a mediados del Siglo XX en el novelón televisivo, una especie de radionovela ilustrada que toma del folletín un abanico de argumentos que giran alrededor de pasiones turbulentas, de intrigas inextricables en las que entran en juego sentimientos con los que el telespectador se identifica de inmediato.

Hoy la multitud de lectores no se aglomera en los muelles estadounidenses en espera del capítulo definitorio del folletín de moda, ni se sienta junto a la radio para captar en el milagro de las voces todo un universo dramático corporizado por los mil rostros de la imaginación. Hoy la telenovela, con su estilo dramático y narrativo, se instala en lo cotidiano del hogar para hacer que la audiencia sufra, disfrute y ría con lo que pasa en escena, tal como si sucediera a cada miembro de la familia.

En las telenovelas están los personajes que viven, hablan, visten, sufren y se divierten de la manera en que lo conciben los televidentes, generalmente personas intelectualmente limitadas, aisladas y solitarias en una sociedad que los aplasta, y emocionalmente deprimidos por el peso de una existencia sin incentivos espirituales.

Lo que importa es soñar que ese lujo, esa súbita fama, esa belleza de la heroína que con una simple sonrisa consigue el amor y el sexo, alguna vez le tocará a la más humilde de las espectadoras. Y eso de sentirse involucrada en emocionantes aventuras sentimentales, ser una pieza de la trama que con sabiduría y pericia avanza en cada capítulo es el fin último que persiguen los productores y auspiciantes de ese millonario negocio y lo que en realidad asegura el *rating* de la programación.

Con la telenovela, la palabra -el signo de mayor rango en la comunicación humana por su carga de valores expresivos y semánticos- se convierte, con ayuda de la imagen, en evocación e inmediatez. La palabra deja de ser el vehículo de la imagen radial porque la realidad tangible de un escenario y de un personaje ya tiene rostro, se materializa en melodramas con guiones almibarados y novedosos, cuyos protagonistas simbolizan modalidades actualizadas de la tragedia griega y del drama romántico del siglo pasado representado por los folletines.

## Triunfo del amor

Aunque se supone que la representación del mundo varía con la época y los géneros -sean literarios o audiovisuales-, en la telenovela continúa rigiendo el tema del amor en todas sus gradaciones, disuelto en mecanismos de comunicación de masas, seriales y “culebrones” que agrupan a la familia ante el televisor con idénticas ansias por conocer de qué manera se descubren los ardides del villano para que triunfe el amor.

Persiste en la trama de la telenovela ese gusto por lo sorprendente en escenas teñidas de sobresaltos que se irán develando capítulo a capítulo entre súbitas angustias del telespectador y los amantes que la protagonizan. No es casual que Corín Tellado, “la dama del amor”, que durante 50 años ha publicado unos 5.000 títulos, exprese que *el tema pasional se viene explotando desde hace siglos porque da dinero*.

Y aunque afirma que odia los culebrones por ser *un fraude al espectador que padece tantas semanas la repetición de las mismas cosas*, ahora que parte de su producción -objeto de numerosos estudios sociológicos- es adaptada a programas televisivos españoles y extranjeros, esta autora que figura en el Libro Guinness de los récords 1994 por ser la más vendida después de Don Quijote de La Mancha y La Biblia, afirma que sus seriales *no*

tienen nada que envidiarle a *Dinastía* o *Dallas* en cuanto a caracterización de los personajes e historias. Y para subrayar que el polvo enamorado continúa haciendo estragos, “la dama del amor” cuenta la anécdota del superministro que fue capaz de dejarlo todo por una señora.

## Ofertas contra la rutina

La impronta de la televisión en la vida familiar opera como un reloj de estrictas manecillas que administra el tiempo y lo organiza en torno a la breve pantalla. Según el investigador H. Leichter, *a pesar de las advertencias sobre los peligros de la televisión, la cantidad de tiempo invertido en verla continúa aumentando en todo el mundo.*

Los peligros del universo ficticio transmitido por este medio abarcan una gama de sinsentidos que jerarquiza filmes con héroes que no pasan de ser maniáticos y asesinos psicópatas. No obstante esa programación que incluye dibujos animados para niños con personajes que gozan del afecto de los pequeños, las telenovelas ocupan los primeros lugares de sintonía en América Latina, y de éstas, las producidas por la red O Globo y la Manchette brasileñas y la mexicana Televisa, además de las colombianas y venezolanas.

En la dramaturgia de todas las transmitidas por los canales latinoamericanos subyace la pretensión de encauzar las frustraciones de millones de televidentes con traumas que recrean el mito del príncipe azul y de la cenicienta que arriba a una vida plena y feliz gracias a la fortuna y el poder de un reino. Y ese espacio privilegiado, esa **fábrica de sueños** manipulada por empresas transnacionales - que en Estados Unidos, en los años veinte, se llamó *soap opera* por la eficacia de esas óperas de jabón de lavar, auspiciadas por empresarios que alentaban el consumo de sus productos entre las amas de casa- vuelve a ser el centro de reñidos debates sociológicos que condenan y protegen particularmente a las telenovelas y en sentido general, a la televisión.

La era tecnológica confunde la imagen con la realidad, la transforma en una vivencia diaria con “efecto de realidad” más cercana a la verosimilitud que a una presunta verdad ontológica de la imagen. Ese “efecto de lo real” es el que lleva al espectador, fuertemente inducido, a considerar

que esas imágenes que pueblan la pantalla han existido, existen o pueden existir, y por eso les asigna un referente real que no es más que una “seudorrealidad” que encierra e impone la fuerza del interés de una atención empática.

Como afirma el escritor peruano Mario Vargas Llosa, *la televisión es la fuente de la ignorancia colectiva, de la violencia y la estupidez*. Para el controvertido ensayista Karl Popper, *ejerce el poder más importante de todos, al punto que ha reemplazado la voz de Dios*.

Si a eso se agrega la asfixia del talento, la explotación de la imagen de la mujer-objeto, perturbadora con su *sex appeal*, y el lastre de la herencia de los folletines, los radioteatros y las *soap operas* estadounidenses, hay que concluir que, pese a los nuevos guiones, a la buena dirección de actores, al tratamiento de la imagen y a la eficacia de los diálogos, las telenovelas no escapan de su pasado melodramático y de los intereses de sus anunciantes. Tampoco ha variado el afán de la teleaudiencia por acceder al encanto y la ilusión de los novelones y, de esa manera, coger aire, llenarse de vida y poder enfrentar la aciaga misión de arrastrar la existencia sin esperanza de futuro.





# EL NEGRO EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

La diáspora africana fue un factor fundamental en el poblamiento del Nuevo Mundo. La Enciclopedia Católica calcula en 12 millones los esclavos procedentes de África introducidos en América, y otros autores señalan que no pasaron de cinco o seis millones los africanos antecesores de los aproximadamente cuarenta millones de negros y mestizos que hoy habitan la zona del Caribe y del continente americano.

El hecho de que no existan datos fidedignos sobre el tráfico negro en el Nuevo Mundo, se debe principalmente a la omisión - por la imposibilidad de ser cuantificado - del número de esclavos introducidos mediante la trata clandestina practicada con entera libertad gracias al apoyo de funcionarios del imperio colonial español.

La difícil localización geográfica y etnológica de aquellos negros en la época inicial de la trata, se fue perfilando por el predominio de sus rasgos culturales y la formación de cabildos o sociedades de ayuda mutua que agrupaban cada etnia o nación africana.

Si Santo Domingo y Cartagena de Indias fueron, en los dos primeros siglos de la conquista y colonización española, depósitos continentales de los esclavos que luego serían cedidos por la Corona según la demanda de mano de obra en sus colonias, Brasil y Cuba se convirtieron, en el siglo XIX, en los centros activos de la trata clandestina. Desde esos países, los traficantes podían trasladar al resto de las Antillas y del Continente, sin grandes costos, caravanas de negros, aprovechando los grandes ríos y el mar.

En los cargamentos de negros congos, carabalíes, ararás, lucumíes, etc., se transplantó al continente americano la religión, el lenguaje, el baile, la música y los instrumentos con los que ellos animaban sus cultos y alegraban sus fiestas. No es casual que la primera manifestación de arte africano en Las Antillas fuera la construcción de tambores, fetiches y atri-

butos religiosos africanos. Así mantendrían esas etnias, por siglos, la tríada sustentadora de su identidad cultural: la religión, la música y el canto y el baile, o lo que es lo mismo, el pensamiento, el sonido y el ritmo.

Si bien es cierto que en los países del Caribe el desarrollo de la esclavitud estuvo unido al incremento de la economía de plantación, en otros lugares de América Latina la presencia del negro fue consecuencia también de una alternativa de explotación de las minas y de la tierra, al punto que muy avanzado el siglo XIX aún se encontraban negros criollos o africanos en los altiplanos de México, Perú, Colombia, Santiago de Chile, en las pampas argentinas y los llanos uruguayos, en las costas atlántica y pacífica del Continente.

Por esa razón, el tema del hombre negro ha sido abordado con amplitud por la narrativa iberoamericana. Desde que el negro fue amputado de su tierra madre y traído a la fuerza - encadenado y envilecido - a este Continente recién comenzado el siglo XVI, hasta que la esclavitud fue oficialmente abolida a finales del XIX, la impronta de la diáspora africana ha sido tan honda, que su huella, palmaria y múltiple, diversa y rotunda, aparece en todas las manifestaciones de la vida y, por supuesto, en todas las de la cultura.

Ese largo y angustioso periplo del hombre de origen africano hasta su radicación permanente en tierras americanas, ha sido recogido en más de siglo y medio de narrativa de tendencia negrista, desde **El periquillo sarniento** (1816), del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, la primera novela hispanoamericana y también la que inicia la saga negrista, al plasmar la inhumana explotación de los esclavos en las colonias españolas, en una etapa de evidente antiesclavismo en Europa.

En su novela, Lizardi pone en boca de sus personajes negros, el testimonio del maltrato que comienza cuando el africano es cazado como fiera y comprado como baratija en su tierra y trasladado a otro continente en las sentinas de los barcos negreros. Ardiente admirador de Juan Jacobo Rousseau, y por tanto, de filiación iluminista, este autor es el primero que denuncia en el Continente, la infamante esclavitud y para esto se vale de mensajes connotativos que transmiten toda la carga de significados subjetivos y afectivos que provocan en el autor ese rechazo.

El autor enfatiza su convencimiento de que la educación del negro es la piedra angular que mejorará su posición en la sociedad; uno de los personajes de la novela -el negociante negro- dirá que *despreciar a los negros por su color y por la diferencia de su religión y costumbres, es un error; el maltratarlos por ello, crueldad, y el persuadirse a que no son capaces de tener almas grandes que no sepan cultivar las virtudes morales, es una preocupación demasiado crasa (...) pues entre vosotros han florecido negros sabios, negros valientes, justos, desinteresados, sensibles, agradecidos, y aun héroes admirables.*

A partir de este iniciador del tema negro en la literatura iberoamericana, se constata que dicha tendencia no puede analizarse sólo como fenómeno estético de la creación literaria, debido a su hondura en los factores políticos, socioeconómicos, e incluso, antropológicos y de identidad, los cuales determinan ese arraigo del negro y sus proyecciones como un ciudadano más del Continente, y que la presencia de los aportes de África en la integración de la cultura americana determinado por el fenómeno social de la transculturación, encuentra su más exacta expresión y mensaje en la literatura y el arte.



# EL PAÍS DE LAS HADAS

La función del narrador de historias es tan remota como la humanidad. Se instauró en la comunidad primitiva cuando los hombres se agrupaban alrededor de la fogata para escuchar las experiencias individuales y colectivas que después conformaron el acervo cultural de los pueblos que habitaban el planeta.

De modo que está en la memoria genética del ser humano ese hábito de seguir la trama de una peripecia recreada por un narrador, el cual desembocó en el cuento, un género esencialmente oral, que recorrió por tradición todas las latitudes y fue cambiando de territorio y de lengua como viajero cosmopolita. Durante muchos siglos, en Europa se desconoció el origen de los relatos milenarios, y ya en el siglo XIX, con la consolidación de los conocimientos científicos y del orden geográfico, se constató que tales relatos provenían del Oriente asiático y eran fruto de una larga y paciente emigración iniciada en la Edad Antigua y fortalecida por el contacto de los mundos cristiano e islámico de los que España fue el puente de comunicación.

Dentro de la narración oral, la fábula fue empleada para transmitir mensajes éticos y religiosos, así como los refranes, mitos y leyendas, reserorios de una memoria colectiva a la que se fueron sumando variantes propias de las voces y de la idiosincrasia de cada región.

La influencia inicial en la difusión del relato oral partió de la India, y fueron los árabes quienes lo incorporaron a su cultura para luego transmitirla al Occidente.

Entonces, quienes los narraban eran incapaces de escribir sus vivencias por su abismal desconocimiento de las letras, o porque para ellos la realidad virtual estaba en el éter y funcionaba sólo en la comunicación oral, con un auditorio en el que podían admirar las reacciones que motivaban su voz y lo que contaban.

Estos actores del movimiento y de la palabra hablada, que posiblemente eran considerados en su pueblito como algo semejante a una biblioteca viviente por su capacidad de hacer cultura, fueron los que accedieron a la posteridad como fuente de innegable riqueza para las nuevas generaciones que recibían una herencia de palabras y acciones que guardaba cierta similitud con la caja de Pandora, porque en el fondo atesoraba la esperanza de un porvenir enriquecido por el proverbial oficio de narrador de cuentos.

Así, la palabra, por sus valores expresivos y semánticos, fue la primera en desencadenar esa sucesión de símbolos que a las puertas del Renacimiento serían moldeados y perpetuados por la imprenta.

Sin embargo, cuando a partir del siglo XV la escritura asumió culturalmente, con la imprenta, el registro de las aventuras del hombre desde que el mundo es mundo, el libro no reemplazó por completo a la palabra en su mecanismo de transmisión de los relatos populares hechos por los adultos a unos niños que al llegar a la adultez volverían a contarlos o a leerlos a sus hijos.

Gracias a esa singular característica de la lectura de ser un proceso continuado que implica lo añadido por el lector al universo imaginario evocado por el autor, el relato para niños y jóvenes, cuyas raíces históricas parten de la oralidad, se multiplicó en infinitos narradores que ofrecen, hoy, las infinitas versiones que abrevian o modifican el texto original. Y aunque esos magos de la palabra -don tan antiguo como el mundo- continúan inventando ámbitos ilusorios y echándolos a volar como pájaros, lo que cuentan no anida sólo en la imaginación de los oyentes, sino en la de los lectores.

Habría que preguntarse si esa tradición oral de los cuentos infantiles, tan fecunda y vigorosa en sus orígenes, mantiene actualmente algunas de sus características. No cabe duda que los cuentos clásicos mantienen incólumes su categoría de mágicos-maravillosos, la dimensión dramática de madrastras crueles, ogros terribles, gnomos y elfos *demasiado ligeros para la tierra y demasiado terrestres para el cielo*, y de hadas y brujas con poder encantatorio para hacer el bien o el mal.

La mayoría tiene la misma estructura; sólo cambian los nombres y los atributos de los personajes. Sus acciones se repiten cuando exaltan las virtudes de hijos relegados, de damas cautivas y héroes indomables. Como

en los sueños, en ellos todo puede suceder: hasta las cosas y los animales se confunden en sus acciones con los hombres. De la misma manera que existen sueños cuyas imágenes gravitan por un tiempo en la memoria, la grata seducción de los cuentos de hadas permanece en la nostalgia, se instala en el recuerdo como un juego delicioso que rescata la sorpresa más elemental del niño ante la complejidad del mundo.

Un libro tiene la justa extensión de la aventura mental. Y si en esa aventura las fronteras entre la realidad y la fantasía son borrosas, para el niño y el joven que lo lee entonces significa un “*ábrete, sésamo*” que lo sumerge en la cueva de Alí Babá o en la madriguera donde se extravió Alicia mientras seguía a un conejo sabihondo por el *país de las maravillas*. De la descripción vivaz, la capacidad de persuasión y la fuerza fabulativa del narrador, depende que el niño viaje con alegre estupor por las páginas de un libro, y que esa lección de independencia, audacia y generosidad que transmite el relato se convierta en un legado que temple su espíritu para enfrentar el futuro.

## **Perrault: el eslabón perdido**

Si los primeros narradores tenían la capacidad de convencer -no por la verosimilitud de lo que contaban, sino por la mímica, la fuerza de la palabra y las modulaciones de la voz-, cuando la narración oral pasó a la forma escrita, las condiciones de vida urbana que exigían el trato entre personas de diversas escalas sociales y económicas hicieron que el escritor se interesara en plasmar en personajes ficticios los tipos y caracteres copiados de los modelos vivientes que lo rodeaban. La audacia de Charles Perrault (1628-1703) de publicar sus **Cuentos de la Mamá Oca** en 1697, determinó la conversión del relato de tradición oral en una literatura escrita que, sin él proponérselo y por su evidente ingenuidad, por la presencia de hadas y su mundo maravilloso, tendría también al niño como destinatario.

Una de las virtudes de los cuentos de Perrault radica en que dieron un aire burgués civilizado a los relatos bárbaros de la Edad Media. En su época, Francia, bajo la égida de Luis XIV, el rey Sol, contaba con una clase dominante que consideraba los cuentos folclóricos como historias de la plebe porque en ellos intervenían personajes populares. Con Perrault, el cuento oral tradicional adquirió un sello literario en un momento en que

la preocupación burguesa por la educación del niño cristalizó en relatos ejemplarizantes en cuanto a honestidad, responsabilidad y buenas costumbres.

Aunque a finales del siglo XVII los niños eran considerados adultos en miniatura y este género literario se definiría siglos después -cuando comenzaron a verlos como seres diferentes a los adultos-, con los cuentos de Perrault aparece el concepto de literatura infantil que originaría en etapas posteriores innumerables investigaciones para el rescate de los temas populares que le servían de fuente.

Como ningún texto prueba la existencia de ese género antes de la publicación de los cuentos de Perrault, es evidente que este autor estableció una suerte de *eslabón perdido* entre la tradición oral de viejos mitos, fenómenos naturales, interpretaciones alegóricas, étnicas, ocultistas y alquímicas de dimensiones populares, y la literatura de la que se apropiaron los niños hace más de tres siglos.

Si bien es cierto que los ocho cuentos en prosa que escribió fueron reelaborados y adaptados sobre la base de modelos de raigambre oral, es discutible que -excepto **Caperucita Roja**- los demás estuvieran propiamente destinados a la infancia. Y digo esto porque **Caperucita...** es el único que emerge de corrientes folclóricas que transmitían a los niños, mediante juegos, canciones y fábulas, relatos aleccionadores que los prevenían de ciertos peligros que acechaban a esa edad.

Charles Perrault fue un hombre del siglo XVIII francés cuyos presupuestos estéticos se regían, en literatura, por la claridad y la precisión preconizados por Descartes. Es por esto que no se limitó a trasladar al papel la aventura maravillosa. Más bien la aproximó a tiempos y espacios tan inmediatos que aún el lector actual los entiende. También dejó su sello y el de su siglo en la racionalización de relatos estructurados con una lógica aplastante que rige a los personajes y hasta la actividad de las hadas -llamadas por los especialistas *hadas cartesianas*- con sus poderes ilimitados.

Respecto a la influencia que ejerció Descartes en Perrault existe una decena de ejemplos plasmados en sus cuentos. Uno de ellos se remite al pasaje en el que Cenicienta está a punto de tomar la carroza para asistir a la fiesta que celebra el príncipe. Aquí el hada madrina vacía la calabaza antes de transformarla en carroza, escoge ratones vivos para que



sean caballos grises convincentes y deja que la rata que sirve de cochero conserve su bigote.

Es cierto que la opinión sobre los cuentos de hadas es bastante controvertida por la influencia que ejercen en los niños sus modelos de conducta. Pero los de Perrault son encantadores por su frescura y sencillez, por la perfecta estructura de sus tramas y el uso de moralejas dobles o mensajes connotativos de indiscutible vigencia.

Además, en ellos se logra un presupuesto básico que debe cumplirse en la literatura para niños y jóvenes: todo ocurre tan llanamente que el lector se siente tentado a creerlo.

## Entre la calabaza y la carroza

Del misterio de la vida tratan los cuentos de hadas. Con su lenguaje peculiar liberan la conciencia del adulto que, al narrarlos a sus hijos, obedece a la voz del niño que fue anteriormente. *Cuando dejamos de ser niños estamos muertos*, dijo Michael Ende, autor de *La historia interminable*. La sueca Astrid Lindgren, autora de *Pipas calzaslargas*, afirmó: *Cuando escribo pienso en mi niñez y cuento historias para la pequeña Astrid, para la niña que yo fui una vez*.

El país de las hadas es el otro lado del espejo: un ámbito que activa el deseo del niño de soñar que habita ese mundo maravilloso y sin muerte donde la realidad invertida carece de los violentos contrastes sociales y es distinta de lo que los adultos dicen de ella.

*Había una vez... Iba por un caminito... En un lugar... Y fueron muy felices...*, no sólo son fórmulas estereotipadas con las que se inician o se terminan los cuentos clásicos de hadas, sino paréntesis narrativos que señalan el paso de lo real a lo maravilloso. *En un lugar...* se refiere a la geografía, y *Había una vez...* al tiempo. Ambos términos, tan ambiguos, contribuyen a resaltar el ambiente teñido de irrealidad y magia que caracteriza el bosque umbrío de *Caperucita Roja* y *Hansel y Gretel* o el castillo entre brumas del ogro.

Crea o no crea el niño en las hadas, los ogros y las brujas, la presencia de lo maravilloso es un elemento esencial en relatos cuyos escasos personajes -otra de sus características- actúan de modo exagerado en escena-

rios contrastantes: una cabaña muy humilde o un fastuoso palacio encantado. De igual manera, esto prevalece en los personajes antitéticos: excesivamente valientes o cobardes, buenos o malos, feos o bellos, altos o diminutos.

Las hadas soportan el juicio de la razón, están en el hombre desde que éste tiene conciencia de su ser. Son espíritus de la naturaleza que, aunque no existan, son necesarios, porque se adecuan a la imaginación e intervienen en la vida de los humanos.

Las historias de hadas cuentan sobre la sorpresa elemental y el temor del hombre ante el mundo. Toman imágenes del sueño o de un pasado distante. Según la tesis de Karl Jung, *el entendimiento es un poder que obliga terriblemente; a veces, un verdadero asesinato del alma(...). El núcleo del individuo es un misterio de la vida que se pierde cuando no se le entiende.*

En los cuentos de hadas se recrea lo folclórico-legendario, los mitos que acarrea la tradición oral desde estadios remotos. Por lo regular, sus protagonistas son seres sobrenaturales que se mueven en el plano intemporal de la fantasía narrada, en lo onírico, saturados de amenidad y gracia primitivas.

Como son relatos léídos en el seno familiar, establecen una relación entre el adulto y el niño que no se ciñe a la mera comunicación emisor-receptor, ya que el país de las hadas constituye un mundo de conciencia estable regido por códigos ejemplarizantes que tienen algo en común para el adulto y el niño.

## Trilogía de clásicos

Las obras clásicas de la literatura infantil, según la autora Alison Lurie, perduran porque tienen un trasfondo subversivo: *ponen de cabeza el mundo de los adultos, satirizan los valores convencionales y se dirigen a los niños y jóvenes en su propio lenguaje.*

La fantasía se manifiesta en el niño al mismo tiempo que la inteligencia y a veces significa un estímulo sin precedentes en el desarrollo de su personalidad. Necesita familiarizarse con un entorno que él magnifica o minimiza mediante la fantasía. Y es por eso que el cuento que aborda lo maravilloso de la aventura es, para el niño y el preadolescente, un factor li-

berador de lo cotidiano que provoca una evasión hacia el refugio en el que guarecen o potencian la realidad que los rodea. Esto hace que vivan realidades simultáneas cuyos planos no se interfieren; al contrario, enriquecen las asociaciones imaginativas y sensoriales debido a la capacidad lúdica de la palabra.

Se incluyen en este tipo de literatura infantil los cuentos de origen étnico-popular, como los **Märchen** alemanes, los de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm y los de Charles Perrault y Hans Christian Andersen, entre otros, cuyas creaciones originales elevan las versiones de temática popular a la calidad de literatura.

La diferencia entre Perrault y los hermanos Grimm estriba en que Perrault capta en sus relatos la sabiduría popular y reproduce con habilidad los caracteres, tonos y conflictos de los personajes. **Barba azul**, por ejemplo, está inspirado en la leyenda negra del barón Gilles de Rais, un guerrero francés del siglo XV que cometía crímenes abominables en su castillo. Subyace en este cuento un distanciamiento irónico de la fuente oral respecto al personaje, transformado por el autor francés en un burgués adinerado y celoso como Otelo, cuya riqueza consistía en *poseer casas en la ciudad y en el campo, y preciosas vajillas*. Los sucesivos casamientos de este personaje acuñaron la frase que designa como un **barba azul** al hombre mujeriego.

Los hermanos Grimm trabajaron directamente las fuentes populares en su calidad de filólogos. Sus **Cuentos de niños y del hogar**, aparecidos en tres tomos entre 1812 y 1857, son buena muestra de la contribución de los Grimm al tesoro de la lengua alemana, al llevar a sus libros las sagas y mitos de raíces orales sin consideraciones dramatúrgicas respecto a la expresividad y la psicología de los personajes, ni con intención de divertir a los niños. No obstante, sus cuentos no han perdido la gracia ni el vigor del testimonio de la gente de pueblo con la que convivieron a todo lo largo de su país.

El origen histórico de las leyendas y fábulas que ellos recogieron está presente en **Blanca Nieve**, libro clasificado como un *bestseller* mundial y versión novelada de un suceso real al que los Grimm agregaron un final feliz. Como ellos decidieron abordar en sus relatos finales menos trágicos, a sus versiones de los cuentos de Perrault añadieron personajes salvadores,

como el leñador de *Caperucita*, quien mata al lobo y extrae de su estómago, *vivitas y coleando*, a la abuela y a la niña.

Un investigador alemán contemporáneo, Eckhard Sander, ha demostrado que Blanca Nieve fue en realidad la condesa Margarita Von Waldeck, nacida en el castillo de Bad Wildungen en 1533. Su descripción física y la muerte de su madre después del parto coinciden con el personaje Blanca Nieve y, aún más, su muerte a los 21 años por envenenamiento a manos de una bella madrastra que la envidiaba. Eso, unido a la leyenda que prosperó en ese siglo sobre un brujo que había hechizado las manzanas del bosque del condado, y las minas a pocos kilómetros de Bad Wildungen, donde trabajaban -según documentos de la época- hombres con envejecimiento precoz y de talla mucho menor que la normal, sirvieron de argamasa al cuento sobre la hermosa princesa y los siete enanitos.

En Andersen, a diferencia de los demás, lo maravilloso estaba en su propia alma, en su vida misma. Él era incapaz de separar la leyenda y la fantasía de la realidad, porque lo maravilloso constituía su hábitat. Tampoco antepuso a la creación problemas de corte moral que los demás sintetizaron en moralejas. Más le preocupaba que sus cuentos fueran poéticos, porque él era ante todo un poeta. Por eso sus narraciones respondían a la complejidad de este autor introvertido, hipersensible y taciturno. Si, como apunta Antón Makarenko en su texto pedagógico, la narración para niños *aviva la energía, la fe en las propias fuerzas, un concepto optimista de la vida, la esperanza en la victoria*, algunos cuentos de Andersen soslayan ese precepto del educador ruso. En la mayoría de ellos, el lector encontrará lecciones de sacrificio, el esfuerzo del autor por embellecer el sufrimiento, así como el drama de la fealdad y la miseria que tienen una base autobiográfica. De ahí la honda tristeza y la amargura que destilan sus cuentos.

Los **Cuentos de hadas y narraciones**, de Andersen, dotaron a los relatos para niños de un vigor nuevo durante todo el siglo XIX. Su estilo sencillo y directo obedece a lo que él confesó en cierta ocasión: *mis cuentos están escritos para ser leídos en voz alta*, cosa que él hacía de forma magistral. Esa es la causa de que en sus textos utilice abundantes puntos suspensivos que estimulan las pausas y la imaginación del oyente o lector. También se caracterizan por los finales tristes; porque los animales continúan siéndolo aunque manifiesten algunas cualidades propias del hombre, y los perso-

najes humanos poseen una profundidad psicológica muy bien lograda a los efectos de la acción y el argumento.

La obra de estos tres autores es considerada como pilares del cuento clásico infantil y juvenil, del que fueron surgiendo posteriores ramificaciones: cuentos de fantasía, de aventuras y de iniciación en el universo adulto, en los cuales se mezclan otros ingredientes de difícil clasificación y de cuyo producto final crece, fortalecida, la llamada literatura para niños y jóvenes.

## **Destino: la fantasía**

Un niño comienza a leer con ánimo de no dormirse. Por eso prende las luces de su habitación y se sienta en la silla más incómoda. Está justamente en la página en que el héroe sobrevuela, a horcajadas en el ave Roc, la ancha pradera sembrada de helechos gigantes donde supone que se oculta el villano.

Después de unos minutos de lectura, el chico participa junto al protagonista de la incansable búsqueda por desolados parajes. Siente el aire revuelto del amanecer, los pasos del fugitivo en la hojarasca y la mano, sudorosa por el coraje, se le entibia en la empuñadura de un puñal. Cuando está a punto de caer sobre el hombre corpulento que debe atrapar, la silla resbala en el piso encerado y lo arrastra irremediabilmente al suelo. Entonces, como ocurre en los sueños que luego no logramos recordar, se sorprende despierto y de vuelta de un viaje fantástico que termina con el libro cerrado en un rincón.

*Los libros en mi niñez fueron los pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo. La biblioteca era el mundo atrapado en el espejo. Tenía el espesor infinito de la aventura imprevisible.* Así describe Jean Paul Sartre, en su libro autobiográfico *Las palabras*, las impresiones de su niñez.

A su vez, el escritor Mario Vargas Llosa afirma que las principales aventuras seguramente las ha soñado o las ha leído. *Si hubiera podido elegir mi vida hubiera sido corsario, un gran corsario, pirata, navegante, explorador, aventurero. La enseñanza de los libros es profunda y una parte del futuro del niño descansa en los estantes de ese templo llamado biblioteca.*

De manera que, impresionado por la lectura a la que él agrega su universo imaginario, el niño llega a creer que el genio de la lámpara de Aladino vendrá en su ayuda o que el hada Campanilla lo llevará con Wendy al *País de Nunca Jamás*.

Si el niño está en la **edad rítmica** (3 a 6 años), su atención de lector no sobrepasará lo inmediato, pero se proyectará en ese reino de sencillez en el que predomina la fantasía lúdica que manejan los mayores cuando leen o escenifican los cuentos a sus hijos.

La segunda etapa o **edad imaginaria** (6 y 7 años) es aquella en la que el pequeño se interesa por cuentos fabulosos que materializan sus ansias de volverse invisibles, hablar con los animales, transformar sus juguetes en seres animados. Atrapado en esa latitud de irrealidad liberadora que le entrega el libro, accede a paisajes más amplios que lo introducen en una tercera etapa o **edad heroica** (8 a 12 años), en la que el preadolescente siente la necesidad de buscar sus propias aventuras.

En esta etapa la lectura pasa a ser una actividad que lo salva del ámbito estricto del hogar y de su rutina. Los espacios anteriormente revelados mediante la lectura, los paisajes inéditos de países maravillosos, como los de Alicia y Peter Pan, y los medios ideales para llegar a ellos -el elefante volador, el ave Roc, la alfombra mágica, el barco de papel, la cáscara de nuez de Pulgarcito, el polvo mágico de un hada- se transmutan en elementos indispensables para cumplir aventuradas expediciones que le producen una inefable emoción, la que se sustenta en el valor físico del héroe con el que se identifica desde la primera página del libro.

Al quedar atrás, en esta edad, el desplazamiento contemplativo-fantástico de los primeros años de la infancia, el protagonista-joven, dueño y señor de ese espacio narrativo, se adiestra en suplir la desproporcionada barrera entre la realidad expresada a través de la proeza, el riesgo y la peripecia de los héroes que él ha ido sustituyendo, y la imagen real de su aburrida existencia cotidiana.

Cuando el libro entusiasma al lector joven, lo fantástico y lo inexplicable de esas historias se convierten, con los años, en episodios que se llegan a confundir con el convulso río de la vida.

A lo largo de más de 300 años han proliferado relatos sobre ogros terribles, botas de siete leguas, frijoles mágicos que crecen hasta rozar el firmamento, princesas hechizadas, ballenas vengativas, volcanes que llevan

al centro de la tierra y madrastras envidiosas que humillan a bellas cenicientas hasta que éstas finalmente logran atrapar al príncipe azul. El recuento de temas y personajes creados por los escritores de vena fantástica abarca la introducción de dioses mitológicos, criaturas horrendas y candorosas hadas en la existencia ordinaria.

De esa manera, el poder de la fantasía llena cada resquicio del universo imaginativo del niño y del joven, lo involucran en la acción de relatos que apuestan al futuro desde el rescate de lo mejor del pasado y que, lejos de ocupar el breve lapso de tiempo determinado por la lectura de un libro, permanece con toda su carga de evocación comunicativa en la adultez.

Esto nos remite a la tesis de Freud según la cual en todo hombre hay una doble naturaleza: la adulta, que regula su pensamiento y su conducta de acuerdo con las exigencias sociales, y la infantil, latente debido al riguroso control que ejerce sobre ella la primera, pero vigorosa y siempre dispuesta a aflorar. Eso explica que los cuentos que más gustan a los niños sean los que complacieron una vez, y aun complacen, a sus padres y abuelos.

El académico Perrault, los filólogos Grimm y el poeta Andersen, apasionados por la literatura popular y excelentes conocedores de su propia lengua, legaron a la posteridad las hermosas versiones de cuentos remotos con insoslayable calidad literaria y lenguaje ameno y sencillo.

Fueron los autores que hicieron posible que el cuento evolucionara durante el siglo XIX y parte del XX, en fascinantes narraciones para el público infantil y juvenil, hasta desembocar en la novela de aventuras con su múltiple y rica temática.

El propósito de este texto es ofrecer un panorama de los precursores y de algunos de los que continuaron al timón en ese viaje a la fantasía, cuyo denominador común es una suerte de lecciones dirigidas a estimular en los niños su vocación de independencia, generosidad y valentía.

De entre esas narraciones que se abren a la promesa de lo posible mediante la fantasía no podían faltar **El flautista de Hamelín**, de Robert Browning, poeta inglés al que se debe la única versión literaria de una leyenda alemana sobre la extraña desaparición, en 1284, de 130 niños que siguieron a un enigmático flautista. **El Pinocho**, de Carlo Collodi, clasificado como un *cuento de hadas sin tiempo ni edad*, y que fue escrito en un italiano popular y sencillo. La universalidad de su mensaje radica en la rique-

za de símbolos y claves que desnudan una sociedad vista con honda desconfianza y juzgada con ironía y amargo pesimismo.

**Alicia en el país de las maravillas**, del inglés Lewis Carroll -seudónimo del diácono Charles Lutwidge Dodgdon-, inaugura una línea inscrita en lo que se conoce por *nonsense*, que no es más que la literatura del absurdo que cambió los parámetros del género infantil y abrió nuevos cauces a la fantasía y a la naturalidad, libre de las frases moralizantes o moralejas que permeaban las obras anteriores, y que sin duda provocaban la abulia o el rechazo del lector joven.

El **maravilloso Mago de Oz**, escrito por el norteamericano Lyman Frank Baum para entretener a sus hijos, originó una industria millonaria no sólo por las incontables ediciones del libro en casi todas las lenguas, sino porque la trama y los personajes crearon un imperio de inversiones a través del cine, la música y las empresas de juguetes, carteles y *souvenirs*.

Dorothy, la protagonista de este libro tan apreciado por los niños, está inspirada en la Alicia de Carroll y, como la niña inglesa, viaja al país de los Munchkins o Golositos. Magos, brujas, monos voladores, liliputianos semejantes a los ideados por Swift para **Los viajes de Guilliver**, recorren esta obra magistral, incluida por los críticos entre los 200 libros de mayor calidad dentro del género.

El escocés James Matthew Barrie, autor de **Peter Pan**, afirmó: *los niños son los seres más crueles del mundo, aunque muy atractivos*, y aunque él mismo describe a su personaje como presuntuoso y arrogante, es innegable el encanto de este cuento que se desarrolla en el País de Nunca Jamás, o sea, en el mundo de los sueños de los niños. Berrie lo sitúa en una isla entre arrecifes de coral asediada por crueles piratas, y habitada por cavernícolas, gnomos, príncipes y brujas. A esa isla arriban los niños cuando juegan y, aunque el adulto escuche el fragor del oleaje, jamás volverá a visitarla.

El **diablo en la botella**, de Robert Louis Stevenson, es buena muestra de las convicciones de este autor sobre la literatura: *tan esencial al hombre como el juego al niño (...) una defensa contra las ofensas de la vida*. En líneas generales, la comunicación de la experiencia estética no difiere en el caso de los adultos y en el de los niños. Ambas son cauces simultáneos, inseparables de la experiencia sensorial, afectiva y conceptual. A Stevenson no le interesaba aplicar novedades técnicas en la escritura, sino relatar lo vivido por sus



personajes sin sicología ni ataduras morales. Sí le preocupaba la atmósfera en sus cuentos, una atmósfera embrujada que es omnipresente.

El maravilloso viaje de Nils Holgersen a través de Suecia, de Selma Lagerlöff, es un ejemplo de cómo la literatura escolar puede ser valiosa. Esta novela, clasificada de *nonsense* por lo absurdo de sus situaciones, resulta una lección de geografía, historia y costumbres de Suecia. Selma Lagerlöff, primera mujer que obtuvo el Premio Nobel y la primera que accedió a la Academia en su país, es llamada con justicia *la reina de la fantasía sueca*.

Tolkien (John Ronald Reuel) tomó los antiguos relatos del folclore nórdico y los remotos poemas medievales para construir el mundo imaginario de sus obras. El Señor de los anillos fue el producto final de los capítulos leídos a sus amigos -profesores de Oxford como él- en el Club de los Inklings.

Nunca intentó escribir para niños. *No importan los niños, no estoy interesado en el niño como tal, moderno o como sea*, manifestó en cierta ocasión. Pero de la misma manera que Robinson Crusoe y Los viajes de Gulliver, obras que Defoe y Swift, respectivamente, escribieron sin pensar en los niños y que, sin embargo, poseen la dosis de imaginación que ellos requieren, El Señor de los anillos, una narración prodigiosa dividida en tres libros, ostenta valores indiscutibles que la integran a la literatura clásica juvenil.

La novela norteamericana de comienzos de este siglo tiene uno de sus modelos en Mark Twain y en sus obras de *iniciación* en el mundo adulto. La frescura y la expresividad, el humor y la ironía marcan la pauta de sus libros de aventura. La rana saltarina fue su primer cuento y está basado en una leyenda griega. La sencillez con que está escrito y el humor que resume el argumento dan como resultado un texto muy entretenido para los niños y jóvenes.

En La nave blanca, de H. P. Lovecraft, la fantasía desemboca en lo indecible. Preocupado por expresar el horror que subyace en lo *innombrable*, en este cuento hay una atmósfera especial que acoge a la nave en un golfo de inexplicable fantasía que se apodera del lector desde las primeras líneas y no lo abandona hasta el final.

Alphonse Daudet alcanzó la fama con las Aventuras prodigiosas de Tartarín de Tarascón, aunque su producción literaria fue variada. La leyenda del hombre del cerebro de oro forma parte de una serie de leyendas

provenzales ricas en descripciones de costumbres y paisajes que agrupó en el libro **Cartas desde mi molino**. En este cuento Daudet retoma la fantasía de los cuentos clásicos, de la misma manera que el autor inglés Oscar Wilde, en **El gigante egoísta**, mezcla en la fantasía personajes de cuentos de hadas cuyos ingeniosos diálogos sugieren una lección de amor entre los humanos y la naturaleza.

**El principito**, de Antoine de Saint-Exupéry, es una de las obras de autores contemporáneos que elevan a dignidad literaria presupuestos sico-pedagógicos que tienen que ver con la infancia. Todas las obras de este autor parten de su experiencia vital y consignan la grandeza del ser humano.

En **El principito** la aventura es vista con ojos de poeta por la necesidad que manifiesta el autor acerca de que *el hombre debe aprender a mirar las cosas sencillas con el corazón*. El gran mérito de esta obra de contenido universal está en que sus páginas llevan al adulto a reflexionar sobre el afecto y la atención que requieren los niños, mientras que exhorta a los niños a no perder la inocencia y la esperanza.

Michael Ende está convencido de que *un mundo no habitable por los niños tampoco puede serlo por los adultos*. Para este autor alemán contemporáneo, la gran acogida de su libro **La historia interminable** revela que la estrecha conexión entre fantasía, creatividad y realidad favorece e integra en el lector joven la propia actividad racional.

En su libro **El mundo encantado**, el especialista B. Bettelheim escribe que la literatura destinada a la infancia permite *recrear el contacto del lector con situaciones emocionales y afectivas o patéticas*.

## Venturas del libro infantil

En una sociedad alienante y despersonalizada como la actual es innegable el poder del libro que propicia mágicos instantes de diálogo y una relación afectiva entre adultos y niños.

El que escribe para niños y jóvenes sólo cuenta con los recuerdos de su propia infancia, con su experiencia personal con hijos, sobrinos y amigos pequeños, y con lo más imprescindible: su sensibilidad y talento para transmitir con lenguaje sencillo y ameno su concepción del mundo.

Según el estudioso francés Marc Soriano, *el libro infantil debe conciliar las dos aspiraciones contradictorias y, sin embargo, fundamentales de la infancia: el gusto de lo real y la necesidad de lo imaginario.*

Es esencial que esta literatura no sea simplona, y que refleje, mediante la descripción vivaz y la fuerza de la palabra, las inquietudes del joven lector, porque aún en el concepto más insignificante subyace la fantasía que reclama el niño, ese ser curioso y ávido de saber y de aventurarse por los vericuetos de la vida.

Cuando se escribe un relato de ficción en este género, debe tenerse en cuenta la urgencia infantil por el cultivo de la imaginación y la especial sensibilidad, la humanización creciente del preadolescente. Así, en su propio lenguaje -sin ñoñería ni superficialidad- se logrará su comprensión del pensamiento más profundo, del sentimiento más complejo.

Por algún tiempo, la ficción literaria dirigida a los niños y jóvenes marcó las barreras entre la realidad y la fantasía, aunque a su vez coexistieron lo real y elementos fantásticos circunscritos a algunos personajes, sus sueños o viajes por otros mundos. Luego afloró el realismo de los años sesenta. Sin embargo, el reino de la fantasía permaneció en realidades múltiples, como en *La historia interminable*, de Ende, con sus paradójicos paisajes y ese juego literario que transgrede la realidad.

Este renacimiento de la fantasía y el retorno de las fuerzas mágicas de la naturaleza florece en *El Señor de los anillos*, de Tolkien, y en obras de otros autores que, además de personificar a los seres de la naturaleza, retoman los mitos y las leyendas que dieron vida y sustentaron en sus inicios este género literario que sobrevive en una época en que la televisión, el cine y los videojuegos bombardean al niño con imágenes.

Quizá la literatura para niños sobrevive por la razón que sustenta el crítico italiano Benedetto Croce: *porque no es sólo la que los escritores escriben, sino también la que los niños aceptan y hacen propia al leerla, la que eligen y vuelven a elegir.*

Ni las nuevas corrientes sicopedagógicas ni las nuevas modas literarias han podido borrar de la faz de la Tierra a los personajes mágicos, insustituibles, creados por Perrault, Andersen, los hermanos Grimm, Colloidi, Baum y Berrie, entre tantos otros. Los hombres le deben demasiado a las hadas y a las brujas, al País de Nunca Jamás y al bosque de Caperucita, como para poder olvidarlos fácilmente.



# EL MODERNISMO EN LA PROSA PERIODÍSTICA DE JOSÉ MARTÍ

*Mina sin acabamiento* llamó Gabriela Mistral a la obra de José Martí. Y quizás éste sea el calificativo más cabal sobre la producción literaria y periodística de uno de los poetas mayores en lengua española del pasado siglo, del escritor que utilizó los infinitos resortes de su prosa, para despertar con caudalosa voz de huracán el entusiasmo de los cubanos por hacer la *guerra necesaria* que él organizó con minucioso amor.

De José Martí no hay página perdida. Aun las más ocasionales guardan una carga estilística, intelectual y emotiva que dan fe de su genio. Quien vivió 42 años y dedicó 26 -más de la mitad de su vida- a propagar su ideario mediante los medios de difusión de su época -la prensa escrita, la oratoria, la epístola y la cátedra-, no publicó ningún libro, salvo algunos opúsculos políticos y dos cuadernos de versos: **Ismaelillo** (1882) y **Versos sencillos** (1891), los cuales representan una profunda transformación en la expresión poética. Sus **Versos libres**, escritos en 1878, y **Flores del desierto**, composiciones encontradas en cuatro de sus cuadernos de apuntes, se publicaron después de su muerte.

Se ha dicho que la poesía martiana revolucionó la forma. Pero más que esto, reivindicó la sencillez. De ahí sus propias palabras: *Contra el verso retórico y ornado / el verso natural...*

Sin embargo, su obra se volcó, sobre todo, en la crónica periodística, el artículo y la crítica, por la virtud que reconocía a la prensa de ser *la mejor arma de orientación y propaganda*. De ahí que su gran prosa artística, de creación, esté plasmada en el periodismo.

Por otra parte, su inclinación por la crónica, la epístola y la oratoria, tenía como denominador común la utilidad e inmediatez del mensaje. La epístola concebida como un discurso íntimo, breve, y la crónica, a la que él llamaba carta, creaban la comunicación por excelencia de un revo-

lucionario inmerso en los preparativos de la lucha independentista que también gestó con brillante oratoria.

Sin duda, para José Martí no era posible la palabra desligada de la acción, y los géneros literarios sólo existían en sus funciones. Por eso es innegable que se moviera con más soltura en el periodismo -eso que él llamaba *nueva épica*-, el medio más eficaz para reflejar la vida, el escenario del verdadero drama cotidiano. Por otra parte, la poesía invadía su palabra como creación de otra realidad de resonancia hermosa y significativa.

La plasticidad de sus impresiones, la riqueza imaginativa y simbólica que se derivan de su capacidad de objetivación, parten de su inclinación para descubrir y fijar la ley moral de la vida, sustento del estilo aforístico muchas veces utilizado fuera de contexto.

No obstante, de no ser la crónica y el **Diario de campaña**, ¿qué forma poética al uso hubiera podido recibir tamaña carga existencial en hechos menudos o grandiosos tales como una pelea de boxeo, una corrida de toros, un funeral chino, la fundación de un pueblo, un terremoto o la “dicha grande” de pisar de nuevo suelo cubano?

Para este escritor de esencias, de estilo sencillo u opulento, barroco o lacónico -según la circunstancia-, la prensa era el vehículo idóneo para fustigar y alertar, razonar y prever, denunciar y conmover por su severidad. Y precisamente, la influencia y la presencia de la vida en su prosa periodística centelleante, pletórica de imágenes, metáforas y giros de extraordinario valor literario, lo sitúan como iniciador del modernismo en América hispana.

Por eso, más que estudiar en Martí influencias de literatos españoles, norteamericanos y franceses, o de corrientes y escuelas artístico-literarias de entonces, se debe ver la influencia en él de la vida española, norteamericana y francesa.

*Nada enseña tanto ni prueba mejor que un hecho concreto*, decía. Y a partir de ese concepto se puede entender el sentido de su periodismo, considerado por el ensayista dominicano Pedro Henríquez Ureña *un periodismo a nivel artístico como jamás se ha visto en español, ni probablemente en ningún otro idioma*.

Antes de entrar en el examen de la selección de crónicas que integran este texto, es necesario rastrear sus primeros pasos en la profesión que ejercería hasta su muerte.

José Martí nació en La Habana el 28 de enero de 1853. Entre conspiraciones, ejecuciones y destierros de quienes se enfrentaban al colonialismo español en Cuba, transcurrió su infancia. La única fotografía que se conoce de sus primeros años reproduce la imagen de un adolescente con el pecho constelado de medallas. En su mirada se nota una precoz madurez y una tristeza que no logra atenuar la magia de la fotografía. Tenía 13 años y estudiaba en el Colegio “San Pablo”, del poeta y maestro Rafael María Mendive.

El niño, de extracción humilde, en extremo sensible, reflexivo y muy aplicado, llegó a querer y a admirar al mentor que estimulaba su interés por las artes y las letras, y que hasta le permitió el acceso, en su casa, a la vasta biblioteca y a las tertulias literarias, donde se agrupaba la más combativa intelectualidad democrático-independentista de la capital.

Poco después de estallar la guerra en la región oriental, el 10 de octubre de 1868, el maestro afable y generoso reunía habitualmente a sus discípulos, y con el mapa de Cuba abierto sobre un piano iba marcando la ruta de la insurrección. Así se arraigó en el joven José Julián el amor por la libertad de su patria.

El artículo de fondo para *El Diablo Cojuelo*, publicación aparecida el 19 de enero de 1869 en el breve período de libertad de prensa decretado por el gobierno de Domingo Dulce, fue el primer trabajo periodístico de José Martí. El editorial del único número de *La Patria Libre* (23 de enero de 1869), su primer escrito político. Cuando salió a la calle ese *semanario democrático cosmopolita* auspiciado por Mendive, donde Martí también publicó su poema dramático *Abdala*, La Habana sufría las depredaciones de los Voluntarios, cuerpo represivo español que de alguna manera trataba de detener, en la capital, la avalancha revolucionaria desatada por la guerra.

*Si el título de la publicación era muy comprometedor en aquel momento* -consignó Isidro Méndez en su biografía de Martí-, *Abdala, grito de guerra, encarándose con la reacción, era paso al presidio o cosa fatal.*

Y la reacción se las arregló para que el combativo adolescente cumpliera condena por infidencia en el presidio, dejara parte de su salud por el trabajo forzado en las canteras de San Lázaro y fuera finalmente deportado a España, el 15 de enero de 1871.

Desde su llegada a la metrópoli Martí se propuso crear en el lector español una franca simpatía por la emancipación de Cuba. Sus años en Zaragoza fueron de trabajo incesante, de lecturas cuantiosas y de estudio en la universidad, donde se graduó en Derecho y en Filosofía y Letras. En esa etapa, que abarcó cuatro años, publicó encendidos artículos de aliento separatista en *La Cuestión Cubana*, de Sevilla; en *La Discusión*, *La Soberanía Nacional*, *La República Ibérica* y *El Jurado Federal*, publicaciones que se preciaban de desaprobar el bárbaro y dilatado colonialismo en la Isla. Pese a los antagonismos políticos, Martí sabía que Madrid continuaba poseyendo el prestigio de la cultura, el relumbre literario, y por esa razón se dio a la tarea de estudiar a los clásicos y de ganar un nombre que le serviría en su futura tarea de liberar a Cuba.

No es casual que en Madrid publicara *El presidio político en Cuba*, en el que ya se advertía el vigor y la originalidad que alcanzaría su prosa, y la hoja conmemorativa *27 de noviembre*, que echó a volar por las calles y clavó en las puertas de iglesias y palacios en el primer aniversario del fusilamiento, en La Habana, de ocho estudiantes de Medicina.

Si *La Patria Libre* fue el punto de partida del periodismo martiano, y los artículos publicados en España su fogueo político, México fue el campo latinoamericano, la antesala de América donde su oficio se hizo múltiple en los temas, vigoroso en el estilo, mordaz y agresivo en el tono, tan pronto abordó la problemática social de ese país.

A México llegó recién cumplidos los 22 años, y un mes después ya colaboraba en la conocida *Revista Universal*, con un artículo dedicado al arte de traducir. Sorprendió a muchos de los que trabajaban junto al joven periodista su vasta cultura, la inquietud generosa que lo movía a abordar temas sociales como la situación del indio. Resultaba asombrosa su extrema capacidad y su rapidez para redactar una nota o un editorial, llenar cuartillas de última hora y hacer, de manera impecable, una reseña de teatro o un juicio crítico; igual desarrollaba temas culturales, económicos y científicos, que el análisis de lo autóctono del hombre americano, lo cual lo fue insertando aún más en la controvertida realidad del continente.

La excelencia de su trabajo en la *Revista Universal* logró que lo designaran redactor fijo y le entregaran los *Boletines*, una de las secciones más importantes del diario, que él firmaría con el seudónimo de *Orestes*. De esas *Escenas mexicanas*, título general de la sección, apareció en este



volumen el **Boletín**, publicado el 4 de junio de 1875. Se advierte en esta crónica -de narración cuidadosa y fluida- una prosa incipiente, de tanteo, funcional y sin arreos estilísticos. Si se la compara con las crónicas-cartas posteriormente escritas para **La Opinión Nacional**, de Caracas, y **La Nación**, de Buenos Aires, hay que concluir que en estos trabajos que prenden el lector mexicano y hacen saltar de furia a los partidarios de Porfirio Díaz, Martí da prioridad a lo informativo.

Y es precisamente en la **Revista Universal** donde apareció, el 8 de julio de 1875, uno de sus más brillantes juicios sobre la prensa: *No es el oficio de la prensa periódica informar ligera y frívolamente sobre los hechos que acaecen, o censurarlos con mayor suma de afecto o de adhesión. Toca a la prensa encaminar los conflictos, no irritarlos con un juicio apasionado; no encarnizarlos con un alarde de adhesión tal vez extemporáneo; tócale proponer soluciones, madurarlas y hacerlas fáciles, someterlas a censura y reformarlas según ella; tócale, en fin, establecer y fundamentar enseñanzas si pretende que el país la respete, y que conforme a sus servicios y merecimientos, la proteja y la honre.*

Pronto su situación en México se tornó embarazosa. Como periodista había emitido criterios y comentado problemas vitales del país, pero pronto sobrevino la crisis que puso en peligro al gobierno de Lerdo de Tejada, sucesor de Benito Juárez, al que el cubano era leal. Y cuando estalló la guerra civil, Martí suspendió sus **Boletines** y, el 19 de noviembre de 1876, escribió su última nota a favor del presidente finalmente derrotado por Porfirio Díaz.

Su despedida del país azteca fue el artículo *La situación ataca al dictador*, publicado en **El Federalista**, en el que se pronunció contra el nuevo régimen, y otro que tituló *Extranjero*, en el que defendió la libertad de pensamiento y de expresión.

En 1881 José Martí se instaló definitivamente en New York, luego de su estancia en Guatemala y un breve viaje a Cuba. En Guatemala sus actividades fueron principalmente docentes. Sin embargo, concibió la **Revista Guatemalteca** con el propósito de *dar a conocer cuanto se produzca de valioso en Europa y en Norteamérica en arte, literatura, ciencia, y revelar a los países extranjeros la belleza y riqueza de América Latina.*

No pudo publicar esa revista, pero sí el opúsculo **Guatemala** (1878), en México. De la experiencia guatemalteca se derivó la apertura en Martí

de su horizonte continental como escritor, que se definió en el uso de expresiones que luego reafirmaría en *Nuestra América* y en *Madre América*.

Por otra parte, en su cuaderno *Guatemala* ofreció una visión arquetípica de la república liberal latinoamericana, ante el inaceptable modo de gobernar de Rufino Barrios, por cuya divergencia de criterio renunció a su cargo de profesor en la Escuela Normal y se marchó del país.

Después de su segunda deportación de Cuba, regresó a New York. De esa etapa son sus críticas de arte para *The Hour* y sus *Impresiones de América*, publicadas en *The Sun*, las que contribuyeron a su posterior consagración como cronista.

Fue Venezuela, adonde llegó en enero de 1881, el país en que se afianzó su pleno sentido de América. Si Guatemala saturó su pensamiento de una ideología más amplia que sirvió de base a su obra futura e hizo posible su primer balance histórico del continente, en Venezuela fue capaz de hacer su primer recuento cultural, que cuajó en los dos únicos números de la *Revista Venezolana* (1ro. y 15 de julio del propio año).

Aparte de su tarea de profesor de Gramática francesa, Literatura y Oratoria en dos prestigiosos colegios caraqueños, de sus trascendentes discursos de inspiración bolivarianos, sus contemporáneos lo recordaron como un hombre que no perdía un momento, que sentía cortos los días para saber y enseñar y, además, pulir sus escritos y leer abundantes libros.

Punto máximo del influjo de lo hispanoamericano en Martí, del predominio de lo imaginativo es su discurso en el Club del Comercio, el 21 de marzo de 1881, pieza oratoria que lo convirtió en la atracción literaria del momento, por el tono nuevo que algunos llamarían *modernismo*.

Esa tendencia del que fue iniciador en las letras del continente se ratificó en su editorial del segundo número de la *Revista Venezolana*. Muchos críticos califican de manifiesto modernista ese trabajo titulado *El carácter de la Revista Venezolana*. En una parte del texto expresa: *No se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre de Erin. La frase tiene sus lujos, como el vestido(...)* *Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno(...)* *no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas.*

De sus colaboraciones para **La Opinión Nacional**, de Fausto Teodoro Aldrey, merecen destacarse crónicas como *El centenario de Calderón* (23 de junio de 1881), ejemplo clásico de una escritura de rasgo barroco, de un barroco intencional, refinado, elegante, prodigio de música y color, que impresionó a Rubén Darío. Con esa crónica de belleza descriptiva, rítmica y plástica, Martí enalteció una corriente que, justo en esa época, España anatemizó y Francia reivindicó.

La semblanza *Cecilio Acosta* (**Revista Venezolana**, 15 de julio de 1881), sobre el prócer que el déspota Guzmán Blanco se empeñó en oscurecer, sirvió de excusa a éste para impugnar a *el extranjero que se permitía el lujo de adoptar actitudes libertarias*. Por esa razón, después de seis meses en Venezuela, Martí regresó a Estados Unidos. En la carta de despedida a Aldrey se traslucía que, en ese país, el cubano había encontrado al fin la dimensión trágica del continente con su declaración: *de América soy hijo y a ella me debo*.

Concertada con Aldrey sus colaboraciones posteriores para **La Opinión Nacional** de Caracas, comenzó a enviar sus crónicas. De ellas, la primera que se publicó fue sobre el asesinato del presidente estadounidense Garfield (19 de octubre de 1881). Al principio no las firmó, y luego las rubricó con el seudónimo *M. de Z.* Mensualmente envió de siete a ocho textos con noticias de Europa (*Escenas europeas*) y de Norteamérica. Desde su modesta habitación en casa de la familia Mantilla desplegó una actividad asombrosa como corresponsal viajero. Si en *Cecilio Acosta* utilizó formas compendiosas y escuetas, si el adjetivo fue preterido en la sentencia breve, por los verbos y sustantivos, en *Emerson*, crónica dedicada al pensador más vigoroso y original de Estados Unidos (19 de mayo de 1882), culminó ese estilo sobrio, conciso, con el predominio del verbo avasallador, en una prosa apotégmica que recuerda la factura estilística -concisa y sentenciosa- que marcaría en 1891 su magnífico ensayo **Nuestra América**.

Paralelamente a sus *Cartas de Nueva York* que aparecieron en **La Opinión Nacional** hasta 1882, Martí inició en el propio periódico otra columna con el título de **Sección Constante**, donde publicó entre el 4 de noviembre de 1881 y el 15 de junio de 1882, 112 trabajos que tratan sobre diversos temas de actualidad. Nada escapó a la sagacidad del periodista que, sin moverse de New York, atrapó con interpretación creadora el acontecer de su tiempo.

Pero llegó el momento en que Aldrey abrumó a Martí con indicaciones de cómo debería escribir para dicha Sección. Deseaba, en vez de noticias comprometedoras, sueltos intrascendentes, opiniones que concordaran con la *política del periódico*, y que sus juicios críticos no tocaran con acerbos conceptos las costumbres del pueblo estadounidense. Como respuesta, Martí dejó de colaborar con el diario venezolano.

Su gusto y su entusiasmo por la **Sección Constante** está reflejado en dos cartas escritas mucho después a su amigo Manuel Mercado, en las que le propuso revivir dicha columna en el **Diario Oficial** de México: ... *He imaginado sentarme a mi mesa de escribir, durante todo el mes, como si fuese a publicar aquí una revista. Sale un correo para un país de los nuestros; escribo todo lo que en éste haya ocurrido de notable: casos políticos, estudios sociales, noticias de letras y teatros, originalidades y aspectos peculiares de esta tierra (...). En fin, una revista hecha desde Nueva York sobre todas las cosas que pueden interesar a nuestros lectores cultos, impacientes e imaginativos; pero hecha de modo que pueda publicarse en periódicos diarios.*

Siete años después de haber interrumpido su colaboración en **La Opinión Nacional**, todavía le escribió a Mercado: *Aparte de mis correspondencias, que quedarían como ahora están, yo pudiera prestar desde aquí un servicio diario al periódico (...). Podría renovar la "columna diaria" que solían ser dos y escribí por un año, sin firma, en **La Opinión Nacional** de Caracas, que la llamó **Sección Constante**, y que dice que el público se la bebía, porque era un comentario corriente, en párrafos concentrados, vivos de color y variados de tonos, sobre todo lo que, en un centro universal como éste, puede interesar a un hombre culto a la vez que a los lectores usuales: libros, singularidades, noticias de personas famosas, descubrimientos, detalles típicos y características, novedades de ciencias e industrias, reminiscencias literarias breves y oportunas.*

El período que media entre 1882 y 1891, año en que se retiró de la profesión para entregarse de lleno a su labor proselitista, está considerado su periodismo de madurez, por los procedimientos estilísticos que ensayó, por su familiarización con la gran prosa francesa de la época y las teorías parnasiana, impresionista y simbolista, y por la flexibilidad de la síntesis castellana que él enriqueció con vocablos derivados de otros de raíces latinas o lenguas extranjeras que manejaba con la facilidad de un lingüista.

En 1882 apareció en New York la revista **América**, una publicación puramente comercial editada en español que Martí redactaba íntegramente. La mayor parte de los textos que él escribió sobre ciencia y técnica están volcados en esa revista.

Sin lugar a duda, lo grande del periodismo martiano comenzó en 1882, año clave y vital de su prosa, con sus colaboraciones en **La Nación** de Buenos Aires. Para ese diario, el más importante de América Latina en su época, escribió las **Escenas norteamericanas**, colección prodigiosa de textos en las que no se limitó a glosar el ambiente, sino a escarbar hondo en la historia de Estados Unidos y a describir al ritmo de los acontecimientos que tuvieron lugar en ese país por casi una década. Por una parte mostró los rasgos esenciales de la república libre y rica, y la excelencia de algunos de sus hombres. Por otra, divulgó los grandes defectos del país que llegó a conocer muy bien por su larga permanencia allí como exiliado. Y se valió de esos trabajos para alentar sobre el peligro que significaba para la América hispana el evidente expansionismo estadounidense.

La primera de esas crónicas (15 de julio de 1882) trata sobre el ajusticiamiento del asesino Guiteau, de una huelga de cargadores, de los más recientes debates en el Congreso norteamericano. Y aprovechó la ocasión para expresar conceptos como éste: *La prensa no puede ser en estos tiempos de creación, mero vehículo de noticias, ni mera sierva de intereses, ni mero desahogo de la exuberante y hojosa imaginación.*

Son más de 200 largas crónicas-cartas en las que Martí dio pruebas de ingenio, poder de observación y elegancia estilística -características esenciales de su periodismo- referidas a la vida norteamericana de finales del siglo XIX. Y las escribió hasta que su responsabilidad en la organización de la guerra independentista como delegado del Partido Revolucionario Cubano absorbió totalmente su esfuerzo y su tiempo.

En 1882 José Martí tenía 29 años, pero la experiencia de un hombre de 60. Ya su pensamiento, su verso y su prosa habían encontrado cauces expresivos que se traslucían en una fuerte voluntad de estilo y en el propósito innovador del escritor que posee una suma de saberes.

Esa abundancia de estilos, ese hervidero de ideas y de pasiones, esa conjunción de vitalidades, de verbos muy activos y a la medida de sus necesidades, no era usual en las crónicas de entonces. Evidentemente, la crónica, considerada en el siglo XIX como un comentario en torno a un suce-

so de actualidad con mayor peso en la información, no se ejercía de la manera que la ejerció José Martí. En contraposición a la crónica española plagada de barroquismo y grandilocuencias, a veces cursi, superficial y anémica, las crónicas martianas tienen el sello de él, la impronta de la pasión, de la vida misma de este escritor y de su entorno. Parten igual de un hecho real, pero lo trascienden y recrean a través de la psicología de los personajes, del conocimiento del ámbito histórico y de la atmósfera que circunda al hecho.

Decididamente, no es la simple visión de un suceso interesante. Las crónicas de Martí producen un entendimiento en el que están implícitos la sugerencia y la poesía. Además de la información, en ellas están latentes el juicio y el comentario a partir de la esencia de una noticia escueta, gracias a recursos estilísticos que la acercan a la literatura. De ahí que la prosa periodística de Martí signifique aún hoy la renovación en cuanto a ritmo, adjetivación y sintaxis, al punto que los estudiosos del modernismo consideren que de ahí parte la transformación de la literatura hispanoamericana.

En su artículo sobre el poeta venezolano Pérez Bonalde, texto estimado como un manifiesto literario, Martí confiesa su rechazo a *aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas*.

Dentro de la prosa periodística martiana no puede dejar de destacarse su trabajo *El poeta Walt Whitman*, publicado en *El Partido Liberal*, de México, y en *La Nación*, de Buenos Aires, el 19 de abril y el 26 de junio de 1887, respectivamente. Aquí se evidencia al periodista, maestro en tres estilos: el conversacional, el simbólico y el de las imágenes y metáforas demolidoras. Con lenguaje velado en el que pugna un torrente de imágenes en verso y prosa, Martí tratará al Whitman poeta en siete secciones de una crítica en la que equipara al volumen *Hojas de hierba* con los libros sagrados de la antigüedad lacrados con siete sellos. Este magistral análisis de la obra de Whitman es un ejemplo de la crítica literaria martiana, una crítica participante concebida como búsqueda de la verdadera identidad en la vida y en el arte.

De sus *Escenas norteamericanas*, crónicas descriptivas en las que Martí se mueve a sus anchas, especial importancia tienen *El terremoto de*

*Charleston* (15 de octubre de 1886), *Un drama terrible* (13 de noviembre de 1887), *Un funeral chino* (16 de diciembre de 1888) y *Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos* (25 de abril de 1889).

Excepto la última, publicada en *La Opinión Pública*, de Montevideo, las demás forman parte de las enviadas a *La Nación*. En todas están presentes la asociación de ideas y el aluvión de asuntos, temas, sucesos y detalles que aprisiona en el espacio limitado de una crónica. Para lograrlo, emplea sentencias y párrafos extensos, recurso típico de la oratoria, y una superabundancia verbal portentosa que dará, finalmente, el cuadro completo de un hecho, con sus elementos, sus tonos y sus colores.

De la misma manera que Martí utilizó recursos literarios que dotan a la crónica de riqueza, no olvidó el uso de recursos de la oratoria y del ensayo, entrelazados, para ensamblar una prosa en la que descripción y narración están vistos como épica y diálogo dramático, y la expresividad plástica, propia del modernismo, como transición de uno a otro plano temporal.

Buena prueba de esas crónicas -murales en las que una sentencia a veces se dilata en varias páginas- son *Un drama terrible*, sobre la ejecución de cuatro anarquistas en Chicago; *El terremoto de Charleston* y *Un funeral chino*. Los tres, escritos en años sucesivos, tienen en común la plasticidad y el dramatismo. También, que el narrador omnisciente es a la vez protagonista que narra desde el hecho mismo. No estuvo ese cronista en Charleston cuando el terremoto, ni participó en el ritual funerario de un chino. Sin embargo, es casi imposible creer que el periodista estaba frente a su escritorio, rodeado de diarios que informaban sobre el sismo, y que desde allí captó todos los pormenores de la tragedia descrita vívidamente.

En *Un funeral chino*, cuando dice: *la muerte es azul, es blanca, es color de perla, es la vuelta al gozo perdido, es un viaje*, Martí dota a la palabra del hondo sentido que tiene la muerte para un asiático. Aquí escribe desde la perspectiva interna del otro, lo suplanta en la memoria colectiva con su universo de imágenes.

Un buen ejemplo de la dimensión estética que logra en sus crónicas es también *Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos*. La ocupación de Oklahoma por miles de colonos es captada plásticamente en un texto que sumerge al lector en las recónditas y variadas motivaciones que llevaron a 10 mil ciudadanos a fundar en pocas horas una nueva

ciudad. Aquí utiliza la ley de analogías y diferencias, ley maestra de su pensamiento.

Veamos uno de los párrafos que ilustran con maestría descriptiva esta crónica: *...Bajan de los caminos más remotos, pueblos de inmigrantes, en montones, en hileras, en cabalgatas, en nubes. De entre cuatro masas vivas, sin más valla que las ancas de la tropa montada, se levanta la tierra silenciosa, nueva, verde, con sus yerbales y sus cerros. Por entre las ancas miran ojos que arden. Así se ha poblado acá la soledad, y se ha levantado la maravilla de los Estados Unidos.*

Esas cartas que él llama *de actualidad, sucesos de la quincena*, y por las que le pagan 25 dólares, están dotadas del relieve propio de un estilo múltiple que cambia según el tema y el interés personal del cronista. En este aspecto, lo característico del estilo martiano es la emocionante reacción personal ante lo que relata, emoción evidente en sus imágenes, en su sintaxis, en su vocabulario. Cada una de las crónicas es un universo con leyes propias en el que las imágenes, por su abundancia y características, dan la sensación de que Martí piensa en imágenes.

Con otro carácter, *La Edad de Oro*, revista publicada en cuatro números en 1889, constituye en el periodismo martiano un ejemplo, después de *La América*, de publicación unipersonal. Dirigida a los niños del continente, esta revista lo revela, además, como maestro en el difícil arte de escribir para los lectores más jóvenes.

El 2 de octubre de 1889 los representantes de las 18 repúblicas que entonces integran América Latina arriban a Washington para asistir a la primera Conferencia Panamericana cuyas sesiones se dilatarán hasta mayo de 1890. Desde New York, José Martí, corresponsal de *La Nación*, reseña en pulcras crónicas que no renuncian a la ironía todos los pormenores del evento. Sirve de mucho a ese corresponsal el conocimiento exacto de la naturaleza opresora del recién gestado imperialismo estadounidense, y del peligro de su magnitud continental, para ceñir con prosa aguda de imprevisibles giros el vaticinio certero:

*... Termina ya el paseo de los delegados, y están al abrirse las sesiones del congreso internacional. Jamás hubo en América, de la independencia a acá, asunto que requiera más sensatez, ni obligue a más vigilancia, ni pida examen más claro y minucioso, que el convite que los Estados Unidos potentes, repletos de productos invendibles, y determinados a extender sus dominios*



*en América Latina, hacen a las naciones americanas de menos poder, ligadas por el comercio libre y útil con los pueblos europeos, para ajustar una liga contra Europa y cerrar tratos con el resto del mundo. De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite, urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia.*

En este párrafo se palpa que, frente al panamericanismo propugnado por Norteamérica, José Martí esgrime la unidad de América Latina fomentada anteriormente por Simón Bolívar y otros libertadores del continente. Al abogar por el americanismo, por la fuerza colectiva de pueblos con igual génesis e idéntica urgencia por gozar de su libertad, trasciende la influencia de su pensamiento y de su futura acción en el campo de batalla.

Describen al Martí de esa etapa de intensa labor revolucionaria como un hombre nervioso y de movilidad incesante, que vestía invariablemente un pulcro traje negro en riguroso luto por la patria oprimida. Vivía errante, sin casa y sin baúl. Dormía donde lo cogía el sueño. Viajaba, infatigable, a Tampa, Cayo Hueso, y a otros puntos del país. A veces vencía largas jornadas de trabajo en su oficina de Front Street, en New York, sostenido por sorbos de vino Mariani, el reconstituyente de moda. En aquel pequeño despacho cuyas escaleras subía y bajaba apresuradamente varias veces al día, concibió sus mejores piezas literarias y sus impecables trabajos periodísticos dirigidos a varios diarios de América Latina.

No se concibe tan extensa y sustanciosa obra, compartida con sus representaciones consulares en New York, de Argentina, Paraguay y Uruguay; sus compromisos de organizador perenne de la nueva contienda; su obligada presencia en todos los actos encaminados a ganar adeptos a la causa cubana; sus clases en la escuela de la calle 63, estrictamente para obreros, y la fatigosa tarea de *peinar libros ajenos* en sus traducciones por encargo.

¿Acaso fue su labor de corresponsal de guerra, en Cuba, para el periódico *Patria* -órgano del Partido Revolucionario Cubano, fundado por él en 1892- la consagración de José Martí como periodista? ¿Acaso son los apuntes de su segundo y último *Diario de Campaña*, escrito entre el 9 de abril y el 17 de mayo de 1895, sus crónicas más conmovedoras?

En ese estilo breve y cortado, lleno de cubanismos, donde se patetiza mejor que en todos sus escritos la estructura del idioma, existe un patético contraste entre la *dicha grande* de encontrarse al fin en su tierra, y en pleno combate, y las inquietudes y los temores sobre la suerte que correrá su patria una vez libre.

Como bien subraya la Mistral: *no sabemos bien si su escritura es su vida puesta en renglones, o si su vida es el rebosamiento de su escritura*. Y su *Diario de Campaña*, testimonio de sus últimos días donde se capta el pulso desbocado de su pensamiento, su tono y respiración, de acuerdo con la prisa de las jornadas en el monte, es la prueba más rotunda de que su voluntad de creación estaba regida por su propia vida.

# EL PERSONAJE DE FICCIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DEL AUTOR

## **E.M. Forster: Aspectos de la novela**

El personaje representa en toda obra de ficción, la fuerza decisiva que mueve la acción del relato hacia un final determinado. Para esto, el escritor debe dotarlo de rasgos que hagan posible que ese final de la historia sea convincente y lógico.

Existen otros elementos en la escritura de ficción tales como el conflicto o situación dramática, el tema, el argumento, el escenario; pero todos, sin excepción, necesitan del personaje, esa criatura ficticia que inicia el proceso creativo en una estructura vacía que va llenándose, por obra y gracia de su acción, tan parecida a la de los humanos porque, como ellos, habla, sufre, se mueve, ríe, en fin, da vida al relato.

El tema de la creación del personaje ha sido y es muy controvertido. Aunque en su caracterización intervienen mecanismos del subconsciente, aún los escritores no pueden ofrecer una respuesta cabal a esa compleja relación autor-personaje en el proceso de elaboración de una novela o un cuento. Además de estructurar el argumento de lo que va a relatar, el autor persigue un fin escabroso: crear personajes que, con su acción, desarrollen ese argumento.

Las grandes obras de la literatura universal trascienden por sus personajes memorables. Hamlet, Julien Sorel, Madame Bovary, Alfonso Quijano continúan ejerciendo una fascinación en los lectores, porque están concebidos como si vivieran fuera del lenguaje.

La relación entre personaje y autor, compleja y confusa, ha hecho que algunos, como Zorrilla, declarara su cordial rencor por Don Juan Tenorio, y Flaubert dijera: “Madame Bovary soy yo”. Desde Aristóteles, quien

consideraba que el personaje estaba al servicio de la acción dramática, ha habido una sucesión infinita de opiniones sobre su valor y función dentro de la obra. Y algunos autores han aportado su opinión sobre ese punto, uno de los más nebulosos dentro del proceso de creación literaria.

No escapó a la reflexión sobre este tema el escritor inglés Edward Morgan Forster, quien a los 23 años publicó su primera novela, *Donde los ángeles no se aventuran*, y obtuvo fama con la quinta y última, *El pasaje a la India*, publicada en 1924. A partir de esa fecha se dijo que el prestigio de Forster aumentaba con cada libro que no escribía. Sin embargo, él continuó produciendo obras valiosas, aunque ajenas a la narrativa, entre las que se destaca el volumen **Aspectos de la novela**, una recopilación de las conferencias que pronunció, en 1927, con el auspicio del Trinity College, de Cambridge.

Forster comienza el coloquio con el análisis del relato, el *qué ocurrió*, según las premisas aristotélicas, hasta dedicar dos capítulos a *quién le ocurrió*, o sea, al personaje de la obra de ficción.

Para él, entre el novelista y su tema, hay una afinidad que no se presenta en otras formas de arte, en las cuales el creador no tiene que representar seres humanos, a menos que lo desee. *El novelista -añade- forma masas de palabras con las que se describe burdamente a sí mismo (...) le da nombres y sexo, les atribuye gestos plausibles y las hace hablar y, quizás, hace que se comporten congruentemente.* En este punto, Forster enfoca uno de los prodigios de la caracterización del personaje, elemento que aún no ha sido explicado exhaustivamente por autores y críticos. ¿Cómo es posible que un abundante conjunto de datos que parten del sustrato de experiencias, percepciones, cultura, idiosincracia... del escritor, se convierta, mediante el trabajo de creación, en un ser vivo?

Forster enfatiza que *lo ficticio de una novela no es tanto el relato, como el método mediante el cual el pensamiento se troca en acción, un método que nunca aparece en la vida cotidiana*; y aquí compara la labor del historiador y del escritor: el primero registra hechos y personajes, mientras que el segundo los crea. Para esto se vale de elipsis, con el fin de obviar algunos de los cinco hechos principales de la vida humana: nacimiento, alimento, sueño, amor y muerte.

Otro aspecto del estudio de Forster sobre el personaje aborda las diferencias entre los seres humanos y las criaturas de la ficción. Según él, las

segundas llegan al mundo como paquetes enviados por correo. *Se le entrega; uno de los personajes mayores lo recoge y se lo muestra al lector, después de lo cual se le suele dejar almacenado en frío, hasta que puede hablar o participar de alguna otra manera en la acción.* Luego agrega que nacimiento y muerte reciben un tratamiento que parte de la observación, más que de la experiencia que tiene el humano sobre esos momentos. Y para recrear ese instante, el novelista se vale, en buena medida, de la imaginación. (Aquí recuerdo el tratamiento magistral de la muerte que logra la escritora chilena María Luisa Bombal en su novela *La amortajada*).

Más adelante, Forster se refiere a un punto medular de la novela y su respuesta estética, en el sentido de que es *una obra de arte que tiene sus propias leyes, que no son las de la vida cotidiana, y que el personaje de una novela es real cuando vive de acuerdo con tales leyes.* Después se pregunta: *¿cuándo es real el personaje de un libro?* Y entonces define que *es real cuando el novelista sabe de él todo lo que hay que saber.*

En la entrevista que integra el volumen de la serie publicada por *The Paris Review* a partir de 1953, el propio Forster confiesa: *En ninguno de mis libros he puesto más que las personas que me gustan, la persona que pienso que soy y las personas que me irritan (...) un recurso útil es el de mirar retrospectivamente a esa persona con los ojos cerrados, describiendo cabalmente ciertas características. Yo me quedo con unas dos terceras partes de un ser humano y puedo ponerme a trabajar.*

Para él, *los personajes no pueden extenderse en una novela; deben ejercer una contención mutua (...) por cuanto poseen numerosas semejanzas con personas como nosotros, tratan de vivir sus propias vidas y, consecuentemente, a menudo conspiran para traicionar el plan principal del libro.*

Resalta que los personajes se dividen en planos y esféricos. Que a los primeros se les caracteriza en torno a una cualidad, y que su utilidad reside en que *no hay que vigilarlos en su desarrollo y traen consigo su propia atmósfera.* Añade que *la forma de probar a una caracterización esférica es ver si es capaz de sorprender al lector de forma convincente,* de persistir en su memoria como Emma Bovary, Tom Jones, Moll Flanders, los personajes importantes de *La guerra y la paz*, y todos los de Dostoievski.

Después habla de un recurso del escritor: el punto de vista desde el cual puede narrarse el relato. *El novelista -dice- puede describir los personajes desde fuera, como observador imparcial o parcial; puede colocarse a sí mis-*

*mo en la posición de uno de ellos y pretender no saber nada de los motivos de los demás; por último, hay ciertas actitudes intermedias.*

No es casual que los personajes sean objetos de ataque y defensa como si fueran personas reales, porque se llega a considerar a autor y a personaje como una misma cosa. Recuérdese que *Lolita* trajo graves problemas a Vladimir Nabokov, debido a la mentalidad hipócrita y corrupta de Humbert, el protagonista de dicha novela. Y esto se debe a que su caracterización fue efectiva, y la focalización (punto de vista o perspectiva narrativa), que se hizo de él, convenció a los lectores. El término focalización, que se deriva de la fotografía y el cine, fue adoptado por Henry James a finales del siglo XIX, a partir de ese otro personaje controvertido que es el narrador. Después de darlo a conocer en su obra, la técnica del punto de vista revolucionó la narrativa moderna.

Forster añade en cuanto a esto que *un novelista puede cambiar su punto de vista si le sale bien (...) este poder de ampliar y contraer la percepción (del cual el cambiante punto de vista es un síntoma), este derecho al conocimiento intermitente me parece a mí que es una de las grandes ventajas de la forma llamada novela, y encuentra paralelo en nuestra percepción de la vida.*

## Henry James: Prefacio a *Las alas de la paloma*

Henry James (New York, 1843-1916) siempre se sintió un hombre entre dos mundos: Norteamérica y Europa. Desde la década del noventa residía en Rye, condado de Sussex, Inglaterra, su residencia definitiva, y donde culminó su vasta saga novelística iluminada por el desgarrón de dos culturas.

Los prefacios críticos que acompañaban sus obras de ficción ocupan en la literatura inglesa un lugar análogo al de las cartas de Flaubert en la francesa, por la exagerada preocupación de ambos por la técnica novelística.

En el prefacio de James a su novela *Las alas de la paloma*, exponente máximo de su etapa de madurez como creador, éste hace un análisis minucioso de la psicología de los personajes, y entre ellos destaca a la dulce y estoica Milly Theale, la paloma que, pese a que desea volar con entera libertad, verá sus alas truncadas por un mal misterioso y aniquilador. Como

él manifestó en los prefacios de obras anteriores, en *Las alas...* enfatiza también: *evito casi totalmente una visión directa, franca de Milly, como tratando, en la medida de lo posible, de realizar la pintura más piadosa, más indulgente; como queriéndome acercar a ella en sucesivos rodeos y abordándola por intermedio de los otros, como se hace con las princesas inmaculadas, alrededor de las cuales se atenúa la presión de las cosas, se organizan los ruidos, los movimientos, y las formas y las ambigüedades se tornan seductoras.*

De la misma manera que en *Otra vuelta de tuerca*, para citar una de sus obras cumbres, esta declaración es clave para conocer que James adoptó en *Las alas...* un punto de vista ubicado en el interior de su relato, y situado en la siquis de un personaje. Con eso trataba de reproducir la vida mental creando una ilusión de realidad intensa.

Y esa interioridad autónoma que se transforma en el centro gravitacional de este relato, tan característico de la novela psicológica, revela la originalidad de James, su vigencia -pese a que la mayor parte de su obra fue escrita a finales del siglo XIX- cuando se plantea la nueva perspectiva, la del punto de vista, técnica que produjo, junto con Joyce y Proust, cambios radicales en la narrativa moderna.

Como explica el autor en el prefacio, la idea, reducida a lo esencial, es la de *una joven consciente de su gran capacidad para vivir, pero desde temprano es golpeada y condenada, sentenciada a morir en breve plazo, no obstante su amor por la vida; pero que sabiéndose condenada aspira ardientemente a agotar, antes de extinguirse, todos los estremecimientos posibles para obtener así, aunque de una manera fugaz y parcial, la sensación de haber vivido.*

De modo que Milly Theale hace frente a su muerte sin exageradas agonías. Expresa el autor que, como la mejor manera de imaginarla en todas sus edades, la hace neoyorkina, la menor de una familia acaudalada, y de concepciones muy definidas a favor de la libertad individual. Luego la sitúa en Europa donde debe cobrar su herencia. La impronta de esta suerte de princesa que camina, de forma inexorable, en busca de su destino, atrae a un grupo de personas a su círculo más íntimo, y estas personas serán -tal como lo concibió el autor- parte y testigos de la tragedia de Milly.

Con respecto a la elaboración de su personaje, James expresa que su *joven heroína representaría esas fuerzas opuestas (...) a la catástrofe desencadenada.* De esto se infiere que los puntos de giros de la obra, repre-

sentados por los obstáculos que debe vencer Milly en su acción dramática, llevan a que, ante su pureza radiante, el complot de personajes como Kate Croy y su amante Merton no ejerza su efecto desastroso y, al final, la pareja se sienta avergonzada de su actitud, porque la fuerza de Milly no se extingue con la muerte física, sino que perdura, por su encanto, en el recuerdo de todos.

Y esto parte de la habilidad de James de caracterizar a Milly mediante la impresión que causa en los demás. Es decir, como él mismo confiesa, *su tendencia instintiva, en todo momento, fue presentar de una forma indirecta la figura principal.*

Milly está en el centro de un espléndido salón bajo las arañas y su bullente cascada de lágrimas. En el centro de un salón de espejos que multiplican su imagen hasta el infinito y le devuelven, desde todos los ángulos posibles, su belleza irreductible, su apego a la vida, su avidez por disfrutarla hasta la saciedad. Y a medida que ella languidece por el mal que la aqueja, la brillantez de los espejos aumenta en su función de conservar su imagen, incluso después de su muerte.

Así veo, como lectora, la voluntad de James en cuanto a la creación de este personaje. Existen variados detalles que él describe, cuando se refiere a los bloques de la novela que conforman su estructura, y a otros personajes. Así declara *la estricta y feliz aplicación de un método* en la primera parte de la novela, *cuya consistencia, muchas veces ilusoria pero nunca ausente sugiere la naturaleza de los lazos que unen a los dos jóvenes presentados al comienzo.* También se queja de *la incapacidad suya de mantener las dos mitades de una obra en un mismo tono.*

Considero esencial, aparte de otros análisis no menos enjundiosos de James, lo que él dice en cuanto a que *el centro general de toda la obra, que descansa sobre un pivote mal situado en el Libro quinto, aspira a ser una gran perspectiva, o al menos un intenso punto de vista...*

## Construcción histórico - social del personaje

Existe una diferencia muy marcada entre la historia como duración del ser humano, y la literatura como trascendencia de éste.

La historia es un discurso, una organización de hechos sucedidos, una estructura verbal, una figuración. Cuando un escritor de ficción reali-



za la búsqueda de referencias, no tiene acceso a lo que realmente ocurrió, sino a lo ya escrito sobre una realidad histórica. Entonces le corresponde refigurar ese discurso mediante el lenguaje, y seleccionar, jerarquizar los hechos que le interesan, *darle estructura y contenido de acuerdo a su comprensión de la realidad*, tal como como señala A. Wilden. Reinventar la historia, arrancarla de la épica, “darle un contexto humano”, transformarla en personalidad, carácter, humor, lenguaje, mito, es salvarla de la abstracción, instalarla en lo cotidiano con el uso de elementos ficticios que cumplen una función informativa, ambiental, dramática y circunstancial.

El resultado será el relato de ficción: un fresco del hombre y su problemática política, social y existencial que deslumbra al lector por su variedad y sutileza.

Por su propia lógica, la novela ha descubierto los aspectos más recónditos de la existencia, esos que llevan al lector a conocer, de manera más directa, lo que sociólogos, antropólogos y sicólogos no han podido transmitir por la complejidad del hombre. De ahí que sólo trasciende la obra que nace y se sirve de lo humano, con elementos ficticios que implican destreza técnica y verosimilitud.

Por otra parte, los materiales que utiliza el escritor, sus experiencias personales, culturales, su percepción de los hechos histórico-sociales son los que abren - como apunta Wilden - *un nexo completo de manifestaciones representativas de valores sociales profundamente arraigados*-

Cabe señalar aquí algunos aspectos claves plasmados por Max Weber en su ensayo *Las sectas protestantes y el espíritu del capitalismo*. Dice: (...) *en el caso de Estados Unidos, veremos que el problema de afiliación religiosa se planteaba casi siempre en la vida social y comercial, basado en relaciones permanentes y de crédito*. Más adelante se refiere a la congregación bautista local, la cual *seguía respetando estrictamente la tradición religiosa*.

La literatura está permeada por lo social; es un medio de comunicación de hechos sociales. Su magma proviene de ese acontecer y sus conflictos, aunque la mediatización de la forma determine que la obra literaria no sea jamás un reflejo de la sociedad, sólo parte de ella. Esto se logra con el lenguaje, cuya tarea es *llevar sus estructuras a la representación de la realidad*, tal como sostiene Wilden.

(...) Pero un conflicto humano es verdaderamente oposicional, en vez de jerárquico, sí representa el equivalente de dos ejércitos en un campo de batalla, sin que ninguno de ellos tenga una ventaja significativa de número, posición, tiempo, formación, tecnología, moral, estrategia y otros recursos necesarios. Así explica este autor la relación conmutativa, hasta llegar al análisis de la idea de oposición y la identidad de los opuestos.

La prosa de ficción comienza por hacer un inventario de una realidad exterior que se percibe como un caos. Al escritor le corresponde reproducir lo real, suplantarlo, crear un mundo equivalente, ordenado en una estructura de lenguaje. En esa malla narrativa debe desentrañar los nudos de la acción al articular personajes ficticios y problemáticos en un mundo contingente, que se mueven en un espacio y un tiempo determinados.

El contenido de un relato expresa una parte de la personalidad del autor, datos del inconsciente que afloran del pozo profundo, ese sustrato que conforma su impronta en el momento de la creación, bajo la forma de un tema determinado (lo irracional). Así que para pasar de la subconsciencia al mundo objetivo de la literatura, el escritor debe someterse a un orden estructural, a un lenguaje racional.

De manera que el papel del novelista no es el de presentar el hecho real como una crónica de acciones, sino crear contextos que explican tales acontecimientos. A la vez que es testigo del presente, tiene que ser consciente del pasado, establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio, para crear una realidad múltiple y diversa a partir de su comprensión de la realidad.

Sin embargo, para la construcción histórico- social del personaje, el escritor se ve abocado a una caracterización que puede ser mediante la acción, el escenario, la exposición, las opiniones de otros (punto de vista), etc. Entonces el creador se preguntaría: ¿qué tipo de hombre será el adecuado para desarrollar el argumento de tal historia?, ¿cuál sería su conflicto a partir de sus características individuales?, ¿cuál escenario sería más auténtico para llevar a cabo el argumento?

Cuando Weber aborda el tema de la disciplina de las sectas respecto a la eclesiástica, dice: *La experiencia demuestra que el medio más poderoso de inducir características es a través de la necesidad de demostrar la propia valía en el círculo de asociados de cada cual.* También refiere que en las sectas puritanas (...) los motivos *individuales* y los intereses privados perso-

nales también se pusieron al servicio de la conservación y propagación de la ética puritana *burguesa*, con todas sus ramificaciones. Después añade: *Ello es absolutamente decisivo para su penetración y su poderoso impacto. Para él dicha conducta constituye el ethos específico de cada uno en el sentido sociológico de la palabra.*

A partir de estas consideraciones de Weber, y de las que expresa Wil-den en cuanto a la probable existencia de *unos fines que definan el comportamiento adecuado para un contexto particular*, así como de otras categorías que incluyen estructuras, marcos, y puntuaciones que constituyen órdenes de jerarquía dentro del concepto *equifinalidad*, considero que esos parámetros son válidos cuando el escritor define personajes que responden a un marco histórico-social específico, y a una cultura -identidad, mitos, tradiciones, costumbres -, que definen su conducta y personalidad.

La escritura como elaboración del pasado, y la historia como materia artística, conllevan un compromiso de identificación y un accidentado itinerario a través de puentes tendidos entre el presente creativo del texto y el pasado histórico.

Un ejemplo es el conflicto que se derivó de la diáspora africana hacia el Nuevo Mundo. No era este fenómeno un mero factor en el poblamiento de América. Resulta imposible ignorar, dentro del proceso de transculturación formativo de la cultura latinoamericana, la pujante contribución del negro a las tradiciones populares. El africano adaptó sus cantos y sus danzas a su nueva vida, y terminó creando una música diferente, cuyos elementos melódicos, instrumentales y rítmicos se fusionaron con lo criollo, lo europeo y lo aborígen, sin perder su enérgica savia ancestral.

De todos los instrumentos africanos traídos por los esclavos africanos, los más complejos son los tambores batá de origen yorubá-lucumí, una etnia que, debido al desarrollo que alcanzó ese pueblo antes de su desintegración, generó el culto más rico a los *orishas* o dioses, representado en su liturgia, su música, sus bailes y sus cantos sacramentales.

Tras un proceso que se sustentó en la sincretización de sus *orishas* con la iconografía católica, la religión yorubá derivó, en Cuba y en Brasil, en un complejo de creencias denominado Regla de Ocha o Santería y Candomblé, respectivamente.

Aunque el culto a las deidades reviste hoy marcadas diferencias entre los yorubá de Africa y los de América, en esta última latitud se mantiene una respetuosa lealtad a la cosmogonía lucumí en cuanto a sus mitos, organización sacerdotal, ceremonias, y a la música, el canto y el baile como apertura del rito religioso y del arte socialmente trascendental.

Después de perdida la identidad tribal en un viaje largo y azaroso, no es casual que el primer indicio del arte africano en América fuera la fabricación de tambores, símbolo de autoridad regia o militar, mensajero de los dioses y nexos con los hombres. Luego, con la creación de fetiches y atributos religiosos, esas etnias mantuvieron durante siglos la tríada sustentadora de su identidad cultural: la religión, la música y el canto y el baile, o lo que es lo mismo: el pensamiento, el sonido y el ritmo.

En todo cargamento negrero debieron venir los instrumentos musicales típicos de cada región africana, y los hombres capacitados para fabricarlos. Y por sentirse *olú batá* o tamborero de *añá*, que significa tener todos los requerimientos personales e idóneos para construir con todo el rigor ritual dichos tambores, y luego tocarlos, ellos concentraban la carga de sus creencias y mitos en un único fin: la libertad mediante el llamado de su tambor.

En una sociedad esclavista, el mito y la tradición religiosa resultan más trascendentes en esa lucha de contrarios, en el que se refleja fielmente la estructura basada en la *equifinalidad* y en la idea de *oposición* y de la identidad de los opuestos de la que habla Wilden.

## El personaje resultado del sistema de interacciones

En **Ceremonia ensimismada: un ensayo sobre alienación y pacto en la comunicación**, José Avello expresa que los hombres, en su comunicación, vinculan ciertos contenidos de *significación*, que no son más que representaciones de cierta realidad según el código acordado o aprendido, tal como la lengua. Después añade que al ser usada la *significación*, a ésta se incorpora el *sentido*, o modo de esa relación en un acontecer humano concreto.

Lo anterior lleva al autor a señalar que en estos dos niveles de la comunicación, la significación adquiere un sentido -principio ordenador

que la articula con sistemas de referencias sociales-, según el contexto, ya que éste y la significación están unidos por lazos inextricables.

Cuando el sentido excluye la significación se produce -según el autor- la *ceremonia ensimismada*. Entonces se suprimen todos los signos de mediación y toda referencia al mundo externo y al contexto. La carencia de significación trae como consecuencia que el conocimiento sea sustituido por el contacto, y que la comunicación como acción sea sustituida por la pasión, el flujo emocional, la relación mística y sacramental que cae en la entropía.

Como la *ceremonia insimismada* se instaure sobre el espacio del sentido sin recurrir a la significación, (...) el *ensimismamiento de los participantes, enajenados del mundo exterior de la significación y la diferencia*”, trae como consecuencia que no haya comunicación (...) sólo sentido, emotividad, sustitución del yo por el nosotros.

De manera que, cuando una persona, sujeta desde su nacimiento a una cultura con su consiguiente orden de diferencias significativas, pierde la conciencia del yo, éste se vuelve sagrado, se anula como tal, y ocurre la pérdida de identidad.

Esta problemática de descubrir a los otros en uno mismo, de que el yo sea otro, y que a su vez, los otros también sean un yo, lleva a la pregunta: ¿cómo comportarnos frente al otro?, una problemática que los exégetas de la Biblia llamaban el sentido tropológico, y que a partir de la *ceremonia*... se borra en los rituales mágicos con la simple participación del individuo, como parte del todo, y su anulación como yo frente a los otros.

Avello ilustra esto con la anécdota de Robinson Crusoe, bajo el subtítulo de *Las ceremonias sagradas: fagocitación de la experiencia*, y sobre este particular se puede incorporar la experiencia de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, miembro de la frustrada expedición de Pánfilo de Narváez a La Florida, y sobreviviente de ésta. Núñez estuvo nueve años en ese territorio, y se salvó de la muerte a manos de los nativos, gracias a su denonada lucha por la supervivencia.

Por una parte, el naufragio lo hace vulnerable al medio. Por otra, la matanza de los caballos, liquidación simbólica del orden guerrero del conquistador, y la pérdida de las armas y la ropa, símbolos del contexto cultural europeo que lo diferenciaba de los nativos, crea en Cabeza de Vaca, con el paso del tiempo en un medio tan hostil, un nuevo yo que percibe de otra

manera el entorno americano. Este recorrido, que es expresión metafórica de su trayectoria espiritual, termina en la humanización del conquistador que cuestiona el discurso mitificador de la conquista.

Como Robinson Crusoe, Alvar adopta los oficios de los indígenas, se viste como ellos, llega a ser su chamán, pero su identificación no es completa. Nunca llegan a suprimirse en él todos los signos de mediación y referencia del mundo y el contexto conocidos. En ningún momento olvida las diferencias significativas entre su mundo europeo y el circundante, aunque sea diferente su sentido, ni tampoco el objetivo de reunirse con los suyos; pero mientras tanto, tiene que sobrevivir, y prefiere no ser esclavo de los nativos por su notable diferenciación, sino sumarse a ellos, confundirse con los otros en sus rituales, sustituir con el contacto, el conocimiento anterior, ser solidario, defenderlos, después de un proceso de desnudez física y cultural, de la agresión de sus compatriotas cuando regresan en una nueva expedición, al cabo de nueve años.

En **Los naufragios**, texto clave en la búsqueda de las antiguas raíces de la expresión literaria latinoamericana, Cabeza de Vaca, por medio del testimonio de sus peripecias en La Florida, desmistifica el modelo de conquistador corporizado en Hernán Cortés: héroe de campañas genocidas con el fin de conquistar México, y desarrolla una conciencia crítica desde la cual el narrador - protagonista se formula una percepción diferente de la realidad. Ya no es el héroe cartesiano, sino el hombre humanizado que sufre, fracasa, tiene miedo al vacío de una significación al principio sin sentido para él.

Claro que el ejemplo más puro de pérdida total de identidad es el de Gonzalo Guerrero, un español que después del naufragio de su expedición frente a las costas de México en 1511, sobrevive. Guerrero se identifica completamente con los nativos y adopta su lengua, su religión y sus costumbres. En una palabra, se enajena de su mundo de significaciones, al punto que se niega a incorporarse a las tropas de Cortés cuando éste desembarca en Yucatán. Este caso ilustra una de las variantes posibles de la relación con el *otro*, y la participación, una vez anulado el yo, en la **ceremonia ensimismada** cuyos *signos no significan ni refieren, sólo expresan la participación en un sistema cerrado*.

*Sin contexto no hay comunicación* - como se afirma en **La explicación cibernética**, y por tanto, si el contexto es diferente, la relación del yo

con el otro varía porque ha cambiado la relación entre contexto - contenido.

*Si decimos que un mensaje tiene significado o versa sobre algún referente - añade Gregory Bateson en **La explicación cibernética, Pasos hacia una ecología de la mente** lo que queremos decir es que existe un universo mayor de pertinencia, consistente en mensaje más referente, y que la redundancia o patrón de predecibilidad es introducida en ese universo por el mensaje.*

Esto quiere decir que, al cambiar la naturaleza del significado y sus patrones, la información depende del punto de vista donde nos situemos, y así podrá ser más predecible y ordenado un universo que desconocemos. Sólo la entrega de Guerrero a los *otros*, el olvido de su nombre -modo de acercamiento del yo profundo, imagen rica y particular de nuestra historia- después de anular su individualidad de conquistador español, hizo posible que comprendiera la dimensión real del nuevo espacio y que se sometiera a las restricciones vinculadas con la retroalimentación que se dio entre ambas culturas: la que él traía incorporada, y la que fue conociendo, mediante un proceso de adaptación primero, y luego, de entrega, en un ritual en el que perdió hasta su nombre para llamarse como los *otros*. Como en “lenguaje cibernético”, se dice que el curso de los acontecimientos está sometido a restricciones y se presupone que, descartadas estas restricciones, las vías de cambio estarán gobernadas tan sólo por la igualdad de posibilidades (...) y *de hecho, las restricciones de las que depende la explicación cibernética pueden considerarse en todos los casos como factores que determinan la desigualdad de posibilidades*, habría que buscar en la historia de Guerrero la restricción, que combinada con otras, generó su conducta y lo hizo tomar una determinación inusual en un europeo ante un contexto con nuevos contenidos que debía entender en sus significaciones como un pacto de comunicación con los *otros*.

## El personaje simbólico

Según expone Mircea Eliade en **Lo sagrado y lo profano**: *Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado (mundo organizado) y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda (caos o espacio desconocido). El*

primero es un universo sagrado; el segundo, un territorio sin ocupar y en estado larvario.

De la misma manera que ocurre en las sociedades que menciona Eliade, cuando un escritor se dispone a estructurar una novela comienza por hacer un inventario de la realidad exterior que él percibe como un caos. Entonces reorganiza el mundo real conocido, e inmediatamente genera y articula un universo autónomo, paralelo y ambiguo al que, sin embargo, debe dotar de verosimilitud mediante personajes imaginarios con sustrato real.

La ficción es uno de los medios más valiosos para conocer la realidad. Desde que el mundo es mundo, el hombre ha construido narraciones con el fin de conocerse y conocer su entorno. No es lo contrario de lo real, sino la imagen de lo real que puede constituirse, conocerse, y que equivale a la imagen de la realidad de un tiempo histórico determinado.

Ese nuevo orden que implanta el escritor, ese nuevo sentido de la vida que va conformando en la novela, esa suplantación del mundo objetivo por otro autónomo y sacralizado por la escritura, sirvió de base a Mario Vargas Llosa para sustentar su tesis de que el escritor es un **deicida**, *un asesino del dios real que ordena el mundo de la evidencia pero que no es capaz de crear ese otro mundo que genera y transforma al escritor en un demiurgo omnisciente de todo lo que relata.*

Dice Eliade: *para el hombre religioso el espacio no es homogéneo (...) y esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea.* Él denomina **hierofanía** al conocimiento, por parte del hombre, de lo sagrado, algo que se manifiesta diferente de lo profano. Y añade: *subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle (...)* Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, única: *son los lugares santos de su Universo privado, tal como si este ser no-religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana.*

Resulta incontrovertible -si nos remitimos a lo anteriormente expuesto por Eliade- que una novela es, por derecho propio, un espacio *santo* del universo privado del autor, la revelación de otra *realidad* distinta.



Además, como *todo espacio sagrado implica una hierofanía*, el espacio de la novela es un cosmos consagrado que se incluye en este concepto.

El escritor, en su afán totalizante, expresa y comunica consciente o inconscientemente, su concepción de ese mundo real que ordena y representa de modo *sugestivo*, suplanta y *sacraliza*, hasta convertirlo, mediante su obra, en un acto de fe. Y esto lo logra con el elemento añadido, o la suma que la fantasía y el arte del creador aporta a la experiencia objetiva. No es la anécdota o el estilo lo determinante, sino la compleja combinación de factores que inciden en un todo y dotan al relato de autonomía, después de aniquilar y transformar la realidad.

A esto hay que agregar que la creación, a partir de la imaginación simbólica, apela a una serie de elementos recurrentes que son vistos por el espectador o el lector - en el caso de la literatura- después que es conocida la obra de un autor. El símbolo dispone del prestigio mítico de la riqueza conceptual. Al convertirse los hechos en palabras, los primeros sufren una muda de naturaleza por todo lo que el autor le ha incorporado de fantasía, fuerza comunicativa y expresiva, experiencias, emociones, deseos y ocultas obsesiones que emergen como símbolos que rehacen la realidad y la transforman.

Una novela lograda encarna y representa la subjetividad de una época histórica determinada. Y un personaje simbólico integra, forma parte, de la cosmogonía de un escritor.

El símbolo en una obra literaria o de arte es, en general, sinónimo del credo de un autor. De repetirse reiteradamente como representación, se convierte en símbolo de algo, en transparencia de su individualidad y de lo eterno, a través/ y en lo temporal.

Como señalé anteriormente, en las primeras obras de un creador no se manifiesta ese credo particular. No obstante, en las siguientes, llega a convertirse en significado soberano, simbólico, extraído de una interioridad o de una historia.

Muy ilustrativa es la trayectoria de la obra de Henry James. Ésta comenzó por ser la visualización meticulosa de personas y lugares y, más tarde, cuando James adoptó en su escritura el punto de vista - ubicado en el interior del relato y desde la siquis de un personaje-, tal técnica resultó simbólica por la serie de elementos recurrentes que incorporó. Lo mismo ocurrió con las novelas de Virginia Woolf. Todos sus personajes femeninos

son máscaras traslúcidas de la propia autora, quien, como ella misma reconoció, se sometía en el proceso de la escritura a *una ducha de imágenes*.

Otro ejemplo lo tenemos en el *Werther* de Goethe. En esta obra está plasmada la dolencia romántica llamada “el mal del siglo”.

Como para los románticos el dominio de ese mundo externo significaba sacrificar el yo, asumir su propio espíritu, o el de sus personajes de ficción en la defensa del hombre concreto, eso traía desajustes psicológicos y propiciaba el uso de sus armas más inmediatas: el sueño, la videncia, la vigilia más descontrolada, o el suicidio. De ahí que innumerables jóvenes insatisfechos, a raíz de la publicación del *Werther*, siguieran su costumbre, tachada de contagiosa, de vestir frac azul y chaleco amarillo; de abandonar la vida con un balazo en la sien y, así, superar aquella fiebre de sensibilidad que estaba representada por la historia de un personaje **simbólico**: el desdichado Werther, quien impugnaba una sociedad que detestaba.

Por otra parte, el mundo absurdo que condena a József K. en *El proceso*, de Kafka; el patetismo de este personaje que trata de escapar en vano de una pesadilla es **simbólico** y profético, ya que aborda la irracionalidad que gobierna el mundo contemporáneo, sembrado de regímenes totalitarios que desindividualizan al hombre y lo conducen a la soledad, al suicidio o a la muerte.

En *Demián*, de Hermann Hesse -la vida del joven Sinclair, y su lucha interna entre el Bien, la familia, y el Mal, representado por Max Demián, un *alter ego* de Caín- la elección del tema también presupone una elección existencial del autor, interesado en organizar el caos de ese universo exterior, y crear uno en el cual interpreta sus propias fantasías mediante estructuras simbólicas.

Como expresa Marcello Pagnini en **Estructura literaria y método crítico**: *La impresión de realidad y de lo concreto que por lo menos es característica de los géneros naturalista y verista, cede poco a poco para hacerse traslúcida y dejar posteriormente ante el lector una última e irreductible cualidad. Cuando, de una obra, no exigimos su trama sino su significado, estamos buscando esencialmente una reducción discursiva de la misma como hecho simbólico.*

Esto se evidencia en **Demián**. En el mundo simbólico de esta novela, las reflexiones y las visiones de Sinclair son más importantes que hechos

objetivos y cobran vida a partir de la meditación de Hesse sobre las posibilidades de la existencia.

Mirar el mundo y transformarlo mediante esa comunión de lenguaje e historia (lo narrado), y alcanzar la *epifanía* de una realidad independiente y, por tanto, diferente y sacralizada, es el destino último que persigue el autor con su obra de ficción, aunque esto no depende solo del lenguaje.

El escritor utiliza personajes simbólicos que ya tienen prefijado su destino, a veces como respuesta a su nombre, como es el caso de los personajes de **El Siglo de las Luces** de Alejo Carpentier.

Victor Hugues: masón, antimasón, jacobino, héroe militar, agente del Directorio y del Consulado. Sofía: personaje que encarna la sabiduría de la Revolución francesa. Esteban: la ambigüedad crítica ante ese proceso que involucra al mundo anónimo del Caribe americano.

En este autor, naturaleza y cultura se unen sólo para transfigurarse y adivinarse en una elaboración mítica del paisaje americano perdido entre el caos y el cosmos. Carpentier se vale de elementos que coinciden en el ámbito geográfico y en la época, y cumplen una función informativa, ambiental en el orden dramático y en la estructura de la novela, para explicar momentos significativos en la trayectoria biográfica de personajes de segundo rango, desconocidos y marginados de la historiografía como Victor Hugues.

Otro tanto sucede con la transformación fundada en estructuras míticas: primero se eleva la impronta del personaje Hugues: edificador de templos, conductor de hombres, y luego se desmitifica, pierde a veces su nombre, para ser arquetipo de la época.

La presencia del mito obedece, en este autor, a un riguroso proceso de mitificación y desmitificación que constituye el recurso fundamental de *lo real maravilloso* que él preconizó. En **El reino de este mundo** están presentes otros mitos historizados como la diosa de la fecundidad y del agua, los personajes de la Gran cimarronada, los Grandes blancos, los fecundantes Patriarcas, el controvertido Mackandal, las imágenes del mar Caribe habitado por candorosas sirenas y fieros tritones, que no son más que *símbolos y alegorías* de las creencias medievales.

Porque tal como expresa Marcello Pagnini: *alegoría y símbolos no se excluyen recíprocamente: pueden convivir en el mismo objeto*. Cuando esta última es ambigua, se recupera el símbolo.

*Puede suceder - agrega Pagnini- que la encarnación material de una abstracción intelectual asuma, junto a su univocidad, una intensa complejidad simbólica y consiga su independencia, así como significados que trasciendan a las intenciones.*

La escritura americana, desde las primigenias crónicas de Indias hasta hoy, está saturada de personificaciones que parten de abstracciones intelectuales. De ahí los mitos fundacionales, el lenguaje renovador de los escritores del llamado *boom*, para nombrar su entorno de manera diferente al establecido por el realismo rectilíneo propugnado por Gyorgy Lúkacs.

También existen en nuestra literatura, lugares míticos como el Macondo de **Cien años de soledad** y la Santa María de **El Astillero** -representaciones del universo privado de García Márquez y Onetti-, que están en cada rincón de América Latina, y que sirven a su vez de vasos comunicantes en este espacio inconcebible en el que la fantasía y la realidad establecen aún borrosos límites.

Independientemente de todas las teorías sobre la actual novelística latinoamericana, Cortázar, con la ruptura del relato en **Rayuela**; Vargas Llosa, con la disolución de cada período mediante los cambios de persona y de tiempos verbales, en **Los cachorros**; García Márquez, con su enriquecimiento hasta el paroxismo de la anécdota, y Lezama Lima con la confluencia de toda la memoria abarcable, no hacen más que tratar de romper el discurso lógico y obtener la libertad que en poesía se alcanza con esa ruptura.

Así que no debe extrañar esta notoria preelaboración en la que las palabras, sin racionalidad, sin barroquismo, parecen pasar directamente del inconsciente a la fundación de mundos sacralizados en los que se conjugan lo real y lo fantástico, ya sea mediante el *impudor imaginario* garcía-marquiano, o *lo real maravilloso* de Carpentier.

# LA PALABRA EN DOSTOIEVSKI SEGÚN BAJTÍN

La novela, según Mijail Bajtín, trata de mundos que se están construyendo, de cruce de caminos entre el destino individual y el histórico. Está abierta al futuro y al pasado, instancias que son modificadas mutuamente por el diálogo vivo que nace de la relación esencial de las palabras de un personaje con la ajena y secreta del otro.

Para él, la palabra en las novelas de Dostoievski está compartida por quien habla y quien escucha; por quien escribe y quien lee. Por naturaleza es dialógica, polifónica, porque la actitud del personaje hacia sí mismo se relaciona con la del otro.

En **Problemas de la poética de Dostoievski**, (Fondo de Cultura Económica, México, 1986), un libro con más de dos decenas de ediciones que se ha convertido en clásico, Mijail Bajtín, (Rusia, 1895-1975), expone, entre otros estudios literarios y estéticos, la complejidad del mundo narrativo del escritor ruso como creador de la novela polifónica, un género entonces nuevo y diferente de los esquemas histórico-literarios que se producían en la novela europea, en su mayoría monológica.

Para Bajtín, la actitud crítica hacia la obra objeto de su estudio, así como *la percepción no prejuiciada de los lectores que siempre discuten con los héroes de Dostoievski, responde efectivamente al principal rasgo estructural de las obras de este autor (...) que igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele. La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski* - añade en el capítulo primero: “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”.

A diferencia del héroe de la novela monológica, siempre guiado por un narrador que suministra en pequeñas dosis al personaje, la información del mundo donde éste se mueve, el héroe dostoiévskiano *sabe todo y lo ve todo desde el principio*, su voz es el punto de vista del mundo; no existe una primera persona que asume en su discurso los triunfos y reveses de la historia que se cuenta; el autor no aplica sus juicios y valoraciones; no hay objetos sobre los que caiga todo el peso de un punto de vista exterior, ni palabras dominantes de un narrador omnisciente que maneja la trama; por el contrario, pues éste, disuelto entre tantas voces, carece de perspectiva. La controversia entre conciencias de personajes, autor, narrador y lector, es la que mueve la acción de la novela, a partir de esos diálogos abiertos con los que expresan sus expectativas diversos grupos sociales.

Ese diálogo interno de varias voces que suenan diferente por el juego constante de tonos en diferentes niveles narrativos, marcan el desdoblamiento de conciencias con iguales derechos a los del narrador y el autor, integradas en un foco de tensión espacio-temporal que Bajtín llama **cro-notopo**, para formar la unidad estructural de la novela polifónica.

Para Bajtín, en las novelas de Dostoiévski son esenciales los siguientes aspectos:

1. Predomina la palabra de orientación múltiple.
2. Apenas existen discursos objetivados del narrador ni de los personajes; tampoco nexos dinámicos entre los enunciados. La concepción enunciativa se va conformando por la alternancia de voces y conciencias de sujetos que apelan a la palabra ajena.
3. Los juicios del autor se refractan en las palabras de los personajes -narradores como conciencias independientes.
4. Los enunciados confesionales de los personajes más importantes están permeados de una actitud hacia la palabra anticipada del otro.

Bajtín enfatiza en el capítulo “La palabra en Dostoiévski” que en el universo del escritor ruso *no existe nada que sea cosa; no hay cosa, no hay objeto, sólo existen los sujetos. Por tanto no existe palabra en tanto que aserción, palabra acerca del objeto, no existe palabra objetual a distancia: sólo existe palabra en tanto que apelación, palabra dirigida dialógicamente a otra palabra; palabra sobre la palabra dirigida a la palabra.*

De ahí que la novela dialógica sea para Bajtín, el territorio ocupado por la palabra, el lugar donde se reúnen los diversos lenguajes, el espacio del diálogo más amplio, ya que abarca personajes, fuerzas sociales y períodos históricos. Afirma que *la palabra tiene dos caras y está envuelta en capas contextuales determinadas por la pluralidad de voces y lenguajes que subsisten en cualquier sistema social sujetos a fuerzas centrífugas y centrípetas*. Por tanto, como es socialmente ajena, determina el estilo y el tono del discurso y, en cuanto al personaje, su manera de pensar, de sentir, de ver, de comprenderse a sí mismo y entender su entorno.

Esta transposición del discurso de una a otra boca con el simple cambio de tono y el sentido diverso de las voces; ese entrecruzamiento de conciencias, de puntos de vista ajenos que influyen en el protagonista, están presentes en la novela **El doble**.

Aquí el personaje Goliadkin asume al otro como si pensara como él. Esa segunda voz, calmada y segura -a diferencia del tono dubitativo del protagonista-, se funde con la del narrador. Sin embargo, como la segunda voz no puede obviar a Goliadkin, aparece una tercera voz que la interrumpe para retomar las palabras de éste. Como resultado, parece que la narración no está dirigida al lector, sino al propio Goliadkin, en un estilo que lo absorbe, que parodia su discurso.

En esta carta de Dostoievski a su hermano cuando escribía **El doble**, se patentiza la intención del autor en cuanto a caracterizar a su personaje, mediante la estructura discursiva y semántica de la palabra:

*Yákob Petróvich Goliadkin muestra claramente su carácter. Es un canalla increíble, no hay acceso a él; no quiere avanzar porque pretende no estar del todo listo, y mientras tanto sigue por su cuenta, dizque él no tiene nada que ver, pero si se trata de participar, también él puede, por qué no, ¿cómo no? Él es como todos, sólo que tiene algo, quién sabe qué, pero en general es como todo el mundo(...) un canalla espantoso...*

Un ejemplo de que la vida interior de Yákob se desarrolla dialógicamente en tres líneas generales: él, el otro y una tercera voz, está presente en este fragmento de la novela, poco después de la aparición del doble y su objetivación en su interior:

*Bueno, aguardaremos aún otro día...para alegrarnos. Pero ¿qué diantre será lo que a mí me inquieta? Bueno, pensemos en ello, a ver... Piensa en ello, amiguito (...) En primer lugar, un individuo que se parece exactamente*

a ti. Bueno ¿qué más?, ¿debo afligirme yo porque exista un individuo así? ¿A mí qué diantre me importa Yo me mantengo a distancia de él...

Aquí se ve cómo la segunda voz de Goliadkin pasa del diálogo interior a la narración y ésta se manifiesta por medio del reflejo del otro. Una tercera voz irrumpe más adelante y sustituye a la segunda como una réplica aún más ajena, que toma distancia en la narración:

*Verdaderamente, había el señor Goliadkin pronunciado con tanta claridad cada una de sus palabras, que más claridad era imposible pedir; había expresado con serenidad, distintamente de un modo comprensible y convincente, cierto de antemano del efecto que iba a producir...*

Hasta la autoconciencia del personaje Yákov Goliadkin está dialogizada. En ella entra la opinión del otro acerca de sí mismo. Y esta germinación de la palabra, la conciencia y el discurso de otros, determina el desarrollo temático con sus rupturas sintácticas.

Uno de los aspectos más convincentes del personaje Raskólnikov de **Crimen y castigo** es, precisamente, esa manera de dirigirse a él como si fuera un tú, con el fin de dirimir los descargos de una conciencia enferma, y convencerse a sí mismo, desenmascar la naturaleza tortuosa que abriga en su interior y que, finalmente, lo lleva al crimen. En virtud de una estructura basada en las réplicas polémicas y vehementes de Raskólnikov con los enunciados ajenos, Dostoievski pasa de los enunciados monológicos presentes en **El doble**, a la dialogización interna del personaje hacia todo lo que piensa y habla.

*¿Qué no será? Pero ¿qué irás a hacer tú para que no sea? ¿Prohibirlo? ¿Con qué derecho? ¿Qué puedes tú prometerles a tu vez para tener algún derecho? ¿Consagrarles todo tu destino, todo tu porvenir cuando hayas terminado tus estudios y obtenido plaza? Ya hemos oído esto(...) Pero ahora es cuando es preciso hacer algo, ¿comprendes? ¿Y qué es lo que tú haces ahora? Pues despojarlas también...*

Con éste y otros ejemplos en los que incluye el análisis de las novelas dialógicas de Dostoievski, Bajtín concluye que *la novela polifónica del autor ruso es un paso adelante no sólo en el desarrollo de la prosa novelesca, esto es, de todos los géneros que se desarrollan en su órbita, sino en el desarrollo del pensamiento artístico de la humanidad (...)* Este pensamiento artístico polifónico que traspassa los límites del género novelesco (...) es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre - ante todo la conciencia pensante del hom-



*bre y la esfera dialógica de su existencia -que no son abarcables artísticamente desde una posición monológica.*

Lo anterior se puede sintetizar con otro de los conceptos bajtinianos sobre la teoría literaria y su vinculación con las contradicciones epistemológicas del hombre contemporáneo: *Me imagino que la totalidad es algo como una inmensa novela, multigenérica, de muchos estilos, furiosamente crítica, orgullosamente burlesca, reflejando en toda su complejidad la heteroglosia y las múltiples voces de una cultura, un pueblo, y una época dadas.*



# LA ARGUMENTACIÓN

A diferencia de los argumentos cuasi lógicos, los fundamentados en la estructura de lo real se sirven de ésta para establecer una solidaridad entre los juicios admitidos y los que intenta promover. En ocasiones esa solidaridad es resultado de la voluntad humana y se sirve de elementos muy relacionados, para vencer la resistencia del auditorio y provocar la adhesión.

Chaim Perelman y Lucía Obrechts-Tyteca, lo ejemplifican en su **Tratado de la argumentación** con una cita de Bossuet que incluye el ejemplo de la solidaridad entre el altar y el púlpito, dos elementos indisolubles para los creyentes que acuden al templo de Dios.

En este capítulo es importante resaltar los diversos argumentos basados en la estructura de lo real a partir de las opiniones que le conciernen, en cuanto a hechos, verdades y presunciones.

De éstos, se analizarán:

1. Los argumentos que se aplican a enlaces de sucesión, los cuales estudian las causas y consecuencias que subyacen, indisolublemente unidas, en un fenómeno.
2. Los argumentos que se emplean en los enlaces de coexistencia, de los que se derivan la asociación de la persona con sus actos, y la del grupo con los individuos que lo componen.

## 1. Los argumentos de enlaces de sucesión

El nexa causal es imprescindible en este tipo de argumento, por su número y diversidad. Por otra parte, permite argumentaciones de tres tipos:

- \* Las que aproximan dos acontecimientos sucesivos por su grado de reciprocidad.
- \* Los que tratan de dilucidar la causa que determinó el hecho.
- \* Los que analizan el posible efecto que traerá el hecho una vez ocurrido.

El nexa causal es uno de los puntales del razonamiento histórico. La historia es un discurso que se basa en la organización de hechos que sucedieron, y su vinculación con la vida social y política de una época determinada. A la vez que el investigador es testigo del presente, tiene que ser consciente del pasado y establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio para crear una realidad múltiple y diversa, a partir de su comprensión de la realidad.

Todo fenómeno -natural, cultural, social, histórico, etc.- tiene una causa, y su interpretación puede estar dentro de parámetros verídicos, míticos o mágicos.

Para desentrañar la causa de los fenómenos naturales y sociales, los griegos y los romanos se apoyaban en los oráculos, que dirimían con vaticinios las disputas sobre la soberanía y la constitución de las ciudades-estados, y la fecha probable de muerte de sus gobernantes.

Herodoto, el padre de la Historia como ciencia, decía: *Cuando están a punto de suceder grandes desastres a una nación, ocurre con frecuencia que se produzca una advertencia*. Esta creencia tan extendida en el mundo antiguo fue la que perdió al emperador Moctezuma cuando se rigió por los ocho presagios funestos que, con 10 años de anticipación, anunciaron la llegada de los conquistadores españoles a Tenochtitlan, la capital de los aztecas.

De manera que Moctezuma identificó a Hernán Cortés, el hombre de casco de hierro, con el omnipresente Quetzalcóatl, y a sus soldados, con legendarios dioses. De no haber sido por esos presagios en los que creyó ciegamente, y por su apego a la astrología, el emperador azteca habría vencido fácilmente a los invasores.

En este caso se puede aplicar lo que señala Perelman: *...cuando un acontecimiento se impone como incuestionable, se tratará de situarlo dentro de un ámbito que explique su aparición*.

Un mismo acontecimiento puede interpretarse o valorarse de maneras diferentes. A la luz de la historiografía contemporánea, la Conquista

de América es interpretada como un genocidio cometido por los españoles contra los hombres que poblaban América. La unicidad de este hecho tuvo como efecto innumerables consecuencias: procedimientos espurios como el de la apropiación de las tierras en nombre de los Reyes Católicos y la Iglesia (Requerimientos), la explotación de los indígenas, primero, y de los negros, después de instaurarse la trata y comercio de esclavos. Se puede afirmar que aún los efectos de la Conquista están latentes en los procedimientos que se siguen utilizando en contra de las clases más humildes de la población.

Aquí entra a jugar el *argumento pragmático* que, según Perelman, permite apreciar un acontecimiento con arreglo a sus consecuencias favorables y desfavorables, o sea, a un juicio de valor sobre las consecuencias.

En esa cadena causal en la que se producen transferencias de valor de causa-efecto y efecto-cause, el argumento pragmático permite apreciar un acontecimiento por el valor de las consecuencias, sean éstas favorables o no, porque su común denominador es la utilidad de ésta, su importancia directa sobre la acción.

De ahí que este argumento se utilice para proponer el éxito como criterio de validez, y que en las religiones, por ejemplo, se busque la felicidad como consecuencia justificatoria de sus teorías. También se puede ilustrar este argumento con el lenguaje de la Publicidad moderna.

## **2. El nexo causal como relación de un hecho con su consecuencia o de un medio con un fin**

Según este enunciado, un mismo acontecimiento puede interpretarse y valorarse de forma diferente. A veces, el medio se convierte en un fin o los fines son más deseables por la facilidad con que se pueden alcanzar.

Un ejemplo de esto es la evolución de la caza: en los primeros estadios del hombre, su fin era buscar alimentos para el grupo; con el tiempo, se convirtió en un medio para resaltar un alto nivel social.

Existe una relación entre los objetivos que se persiguen y los medios que se utilizan para lograrlo. Es incontrovertible que, si el fin valora los medios, no siempre los justifica. Un ejemplo es el “milagro” económico de Chile.

La importancia del **argumento de la dirección** radica en su uso durante las etapas que se siguen en la consecución de un fin. Este argumento parte de la pregunta ¿a dónde se quiere llegar?, y evoca acciones que, al desgajarse de la acción principal, promueven cambios ante la amenaza de un fin imprevisible.

Un ejemplo de esto es la evolución de una economía que contempla la nacionalización de ciertas empresas, y el peligro de que se convierta en una economía socialista.

Por otra parte, el argumento de dirección puede adoptar la forma de propagación indetenible, de contagio, como sucedió con la influencia de las leyes de la Revolución francesa en su colonia de Haití, lo cual trajo como consecuencia la revolución en esa isla.

A diferencia de los argumentos de dirección, los de **superación** insisten en tomar un sentido determinado con crecimiento constante de valores. Lo que importa no es alcanzar una meta, sino superarla. Por ejemplo: la ley dialéctica del materialismo histórico, cuando se detiene a analizar los diferentes regímenes económico-sociales por los que ha pasado la humanidad hasta hoy.

### **3. Los enlaces de coexistencia en la interacción acto-persona**

Se considera a la persona la esencia, y a los actos, manifestaciones de esa persona. El acto modifica la concepción de la persona, la dota de una imagen que ni la muerte borra. Es lo que la caracteriza, de la misma manera que la acción del personaje en la obra de ficción hace que el lector conozca su trascendencia en el desarrollo del argumento.

La buena reputación es una garantía para la persona cuando ésta tiene que defenderse de los ataques. Decía André Malraux: *¿Qué genio no salva su infancia?* Con esto quería destacar que, cuando se juzga la obra de madurez de un artista, también se tiene en cuenta la precursora.

Las intenciones, los motivos de la acción, conforman la realidad, en ocasiones oculta tras lo objetivo. La ambigüedad de los comportamientos humanos, cuando son interpretados por la intención, nudo de la argumentación, se ve diferente entre las ciencias humanas respecto a las ciencias naturales.

El argumento de *prestigio* con mayor peso es el de **autoridad**. Por esa razón es básico en la jurisprudencia, porque sirve para enriquecer los argumentos de un fiscal.

El *discurso como acto del orador* es la manifestación por excelencia de la persona, y la interacción orador-discurso, fundamental en la argumentación. En este caso, la persona es el contexto más valioso para apreciar el sentido y el alcance de una afirmación. De ahí que la influencia que ejerce el prestigio del orador sea decisiva en el momento de juzgar su discurso. Los antiguos maestros de retórica recomendaban a los oradores dar una impresión de su persona que atrajera la simpatía del auditorio.

Aquí cito la imagen del líder revolucionario cubano José Martí en la tribuna, como uno de los aspectos más favorables sobre su persona de cuanto se ha escrito sobre él.

Por otra parte, es esencial la influencia de la imagen que se tiene del grupo al que pertenece una persona, y viceversa. Esto se percibe en la credibilidad o no de los líderes de partidos políticos, ya que la pertenencia a un grupo hace que se prejuzguen las cualidades del líder.

Esta preocupación por la fuerza de una argumentación explica la tendencia de los hombres a constituirse en grupos religiosos, políticos, artísticos, con el fin de volverse fuertes y solidarios frente a la sociedad.





# ASPECTOS SOBRE LA ARGUMENTACIÓN EN EL DISCURSO DEL «DESCUBRIMIENTO» DE AMÉRICA

La primera reacción de los europeos ante el Nuevo Mundo fue de asombro por la desmesura de una imagen que violentaba los moldes estrechos de la historiografía medieval. Y como no alcanzaban las palabras para describir lo que veían, el vocablo maravilla ostentó el complejo significado que aquella geografía y aquellos seres que la poblaban asumían para ellos.

Nombrar como maravilla la realidad innombrable fue la solución en la tarea de comparar y relacionar, desde su propia experiencia, el espacio donde reverdecieron sus antiguos mitos y se trasplantaron las utopías fracasadas en el viejo continente, como si confundieran los milagros del cristianismo con los hechizos de Merlin.

Maravilla fue la transición de lo *ignoto* a lo revelado, el paso de esa urdimbre de verdades y errores sustentados en los presagios de cartógrafos, en las habladurías de aventureros y en la codicia de mercaderes, hacia una realidad que superaba toda fantasía. Y para amortiguar el choque con lo desconocido, el atributo de maravilla resultó el más eficaz para zanjar el dilema de la nominación de aquel medio que se resistía al uso de un código racional y de un sistema de referencias acreditado.

Aquí se puede aplicar lo que Perelman expresa: *la hipérbole difiere de la argumentación habitual por la superación en lo que no está justificada ni preparada, sino lanzada brutalmente; sin embargo, su papel es el de dar una dirección al pensamiento, el de orientarlo en esta dirección y, sólo por un choque de rechazo, el de proporcionar una indicación sobre el término que importa. De ahí el enorme margen de libertad en los enunciados, aunque se trate de simples afirmaciones de hecho.* Esto sucede con el enunciado **maravilla**.

Quien introdujo ese vocablo en el discurso americano fue Cristóbal Colón. En su carta a Luis de Santángel, escribano del Rey, fechada en febrero de 1493, escribía: *La Española es maravilla; las sierras i las montañas i las vegas i las campiñas i las tierras tan ferrosas (...)*. Al referirse a los nativos, afirmó que *ellos no tienen fierro ni azero ni armas, ni son para ello; no porque no sea gente bien dispuesta y de hermosa estatura, salvo que son muy temerosos a maravilla.*

Sólo que la discrepancia entre lo esperado y lo acaecido es formulada en el *Diario* y en las cartas del navegante, con el doble registro de lo visto y las representaciones imaginarias, lo cual obstaculiza su verdadero conocimiento de la realidad concreta del Nuevo Mundo. Incluso en su cuarto viaje, continúa verificando a partir de su concepción mesiánica y sus lecturas modelo (los *Viajes* de Mandeville y de Marco Polo, el *Imago Mundi*, de Pierre d'Ailly), las míticas tierras mencionadas por esos autores, sin tener en cuenta la considerable diferencia que existía entre su fabuloso arquetipo y la objetividad de la región donde esperaba encontrar el imperio del Gran Kan.

Sin duda, en el *Diario* de Colón que registra sus cuatro periplos por América, funciona el argumento de comparación, ya que confrontó en todo momento nuestro paisaje con relación a otros; es decir, comparó dos realidades entre sí.

*En la argumentación que recurre a la superación - dice Perelman - lo que interesa a menudo a los oyentes - más aún que el último término en una dirección dada, siempre huidiza - es el valor que esta argumentación confiere a ciertos términos...* Por eso es incontrovertible el valor de esa argumentación en los momentos preliminares del “descubrimiento” por su eficacia, en cuanto a que generó expectativas en los europeos.

Convencido de que había llegado al Paraíso, Colón identificó el Orinoco con uno de los cuatro ríos conocidos por Adán en el Jardín del Edén, reconoció las minas del Rey Salomón en cierta zona del actual territorio panameño, y dio noticia de una fuente de eterna juventud en el golfo de Paria.

Entonces, sin él saberlo, a partir de esos modelos que le sirvieron de referencia, su objetivo argumentativo a favor de los valores positivos del pasado (superación), sirvieron para verificar la primera gran transposición de lo imaginario europeo en tierras americanas.

## Un nuevo espacio para soñar

Con la palabra maravilla -del latín *marabilia*- se conocieron en la Antigüedad y la Edad Media los hechos insólitos, las cosas admirables o execrables: armas mágicas, talismanes, plantas milagrosas y especímenes de la zoología fantástica. De ahí que la versatilidad de esa acepción, vinculada a la épica homérica henchida de ninfas, sirenas, cíclopes, venía como anillo al dedo para nombrar el excesivo, hiperbólico y deslumbrante paisaje que encontró Colón.

Aquí funcionan *las definiciones descriptivas que señalan cuál es el sentido concedido a una palabra en cierto ambiente y en un momento dado* (Perelman).

Pero aquellos que accedieron al Nuevo Mundo de sorpresa en sorpresa, como si inauguraran el origen del planeta, no se enfrentaron con ninfas, sirenas ni cíclopes, sino con nativos de piel cetrina que ofrecían sacrificios humanos a sus dioses, con montañas que vomitaban fuego y ríos que no toleraban cauce, enardecidos por tempestades que recordaban el diluvio universal.

En las **crónicas de Indias** precursoras está presente lo legendario, como trasfondo de las interpretaciones imaginativas que fundaron el discurso americano. Tanto la hagiografía homérica como dichas crónicas son maravillas intercambiables que sellan dos regiones antípodas y recónditas en su arca de prodigios, y a la vez idénticas, desde la génesis de la Tierra.

América era la posibilidad renovada de la Arcadia, el Paraíso, la Atlántida de Platón. De un nuevo principio de la historia cuyos presupuestos anteriores habían sido destruidos por la revolución copernicana, y que Europa necesitó crear en el espacio reciente que confirmaba la extensión del mundo conocido.

En 1552, el cronista Francisco López de Gomara escribió en la dedicatoria de su **Historia de las Indias** al Emperador Carlos V, que *la mayor cosa después de la creación del mundo sacando la encarnación y la muerte del que lo creó, es el descubrimiento de las Indias*.

En las **Cartas de Relación** de la Conquista de México, también dirigidas a Carlos V, Hernán Cortés se queja de que *para dar cuenta de la grandeza, extrañas y maravillosas cosas de esta gran ciudad de Temixtlán, del se-*

ñorío y servicio de este Mutezuma (...) sería menester mucho tiempo y ser muchos relatores y muy expertos. Y es cierto que en las cinco **Cartas de Relación** cortesianas se palpan las deficiencias en la descripción cuando el conquistador llama mezquitas a los templos aztecas y compara la plaza de Tenochtitlán con la de Salamanca.

En las **Décadas** de Pedro Mártir de Anglería -el primero en popularizar los mitos americanos- las descripciones se transforman en vivencias imaginarias recreadas, cuando escribe en sus crónicas sobre la extracción de perlas en el Pacífico y subraya que éstas *blanqueaban al ser humedecidas por el rocío de la madrugada, y vibraban suavemente a causa de los cambios atmosféricos*.

Confiesa Gonzalo Fernández de Oviedo en el prólogo a su monumental **Historia general y natural de las Indias**, publicada en 1535, que *imitando la Historia Natural de Plinio, quiero contar lo que he visto en el Imperio de Occidente de las Indias*. También se lamenta de la carencia de palabras para detallar a un pájaro de vistosos colores, y generaliza la deficiencia conceptual de los cronistas al afirmar: *Ni yo tampoco sabré describir, ni dar a entender su lindeza y extrema pluma de todas las que en mi vida he visto*.

Por eso, en su libro de sustrato heideggeriano, **La invención de Amércia** Edmundo O’Gorman expresa: *América, antes de ser descubierta fue inventada*. Para el ensayista mexicano, en su fundamento ontológico *dicha experiencia no es un descubrimiento de lo nuevo, sino simplemente, el reconocimiento de una materia o potencia donde el europeo comienza a inventar su propia imagen y semejanza*. De esto se deriva que esos hombres del medioevo precisaban renacer con su carga de quimeras en esa vastedad feliz exaltada por las crónicas, donde el deseo se anticipa a la posesión.

A despecho de las referencias constantes de los primeros cronistas a la **maravilla** de lo nunca visto, en escritos posteriores este significante que, en un principio resume tantos calificativos, se resquebraja por la urgencia de recabar una auténtica información y, no obtenerla, a medida que avanza el proyecto colonizador. Y ese acto primario de invención volcado en las crónicas, que se basa en el contraste del medio físico y lo legendario, inicia una manera de pensar y, por supuesto, de argumentar sobre la historia de América, con recursos puramente imaginativos, a los que se incorpora una

creatividad que da lugar a un amplio registro de signos y valores que afloran con el análisis de su contexto expresivo.

Siempre en pos del oro y de las maravillas leídas o escuchadas, los conquistadores recorrieron la desmesurada geografía de selvas devoradoras de hombres y ríos sin principio ni fin. Detrás del duende ubicuo de El Dorado fundaron ciudades en Sudamérica. Por la Fuente de la Eterna Juventud, la Florida ingresa en el mundo conocido. El camino de las perlas mencionado por Marco Polo llevó a Vasco Núñez de Balboa a descubrir el Pacífico, y tras el rastro de la Ciudad de los Césares descubrieron la Patagonia.

Esa fundación de América que se sustenta en dilucidar con argumentos equívocos el *ser geográfico* americano y, luego de un largo proceso, insertarle el *ser histórico*, sería diferente para cronistas posteriores como Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, entre otros, porque volcaron en su obra una manera singular de pensar y sentir la América, mediante discursos donde el mensaje literario no era sólo lingüístico, sino un inventario de códigos que remitían a culturas impares: la occidental y esa que ya se nutría de las tradiciones orales y la mitología del hombre americano.

## Argumentos en el “descubrimiento”

El discurso histórico, desde Aristóteles, registra los hechos en su continuidad cronológica. No sucede así con el discurso del siglo XVI que se refiere a la conquista, en especial, las crónicas de Indias, ornamentadas con relatos irreales que difuminan los límites entre lo real y lo fantástico. La historia de América fue escrita para persuadir al lector del viejo mundo. Dada que cualquier extensión del orbe conocido estaba lleno de dudas, paradojas y malentendido, los cronistas debían alegar inocencia con respecto a las falacias que contaban. De manera que para esto se apoyaban en personajes que eran testigos - muchas veces falsos- de lo visto y oído, como solía hacer el clérigo Gomara, a quien Bernal Díaz acusa en su **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España** de *decir falsedades como hombre que ni vido ni oyó cosas de ella*, o aquellos que adoptaban una actitud defensiva y apologética, como Gonzalo Fernández de Oviedo, quien da por ciertos hechos que son puras lucubraciones suyas, y Bernal Díaz, cuya

obra redundante en el uso del *yo* como auto-acreditación, además de un exhaustivo memorial de servicios prestados a la Corona.

A eso contribuyó, en buena medida, el manido truco de falsa documentación en la novela de caballería -una suerte de vinculación de la crónica medieval y renacentista-, en las cuales el autor daba fe testamentaria de lo que había encontrado mediante un montaje histórico apócrifo e inverosímil.

Pero de las innumerables crónicas de ese corte, despunta el discurso mítico plasmado en el *Diario* de Cristóbal Colón, el cual parte del argumento de autoridad -el que no se discute porque son criterios admitidos- como *Almirante de la Mar Océano*. Esto le confiere un valor argumentativo a sus afirmaciones sobre la flora, la fauna y los hombres que habitaban el territorio ignorado por sus receptores del viejo mundo.

La primera formulación explícita de su argumento a favor de la conquista y colonización aparece en su carta, enviada a Luis de Santángel, confesor de Isabel La Católica, a principios de 1493: *Las campiñas i las tierras tan fermosas i gruesas para plantar i sembrar, para criar ganados de todas partes, para hedificios de villas i lugares...* Y luego se extiende en las promesas de oro y especias, lo cual refuerza con el vocablo maravilla (citado en la introducción), como identificación de esa geografía nunca vista, y que da lugar a una de sus primeras justificaciones argumentativas.

De lo anterior se desprende la **relación** entre la belleza natural y la abundancia de metales preciosos, y de las nociones de **valor** y **utilidad** que esperan por un saqueo inmediato.

Aquí es evidente la fuerza del argumento pragmático que, según Perelman, *sólo puede desarrollarse a partir del acuerdo sobre el valor de las consecuencias(...)* Para que la transferencia de valor se opere claramente -agrega Perelman-, *se intentará mostrar que cierto suceso es condición necesaria y suficiente de otro.*

En los motivos paradisíacos y mercantiles que Colón expone en el *Diario* con figuras retóricas como la amplificación y la hipérbola, opera continuamente ese acuerdo, sobre la base de un discurso doble y persuasivo marcado por la aureola mesiánica que el propio navegante se ciñó.

Chaim Perelman subraya en su **Tratado de la argumentación**, que *un uso característico del argumento pragmático consiste en proponer el éxito*

*como criterio de objetividad, de validez.* Y aunque en la retórica de Colón no es patente lo que hoy entendemos como criterio de objetividad, sí está la propuesta de éxito, cuyo mejor apoyo- según su manera de proyectarse- sería ese empaque de Almirante - elegido de Dios y, con la obligación de subordinar las culturas aborígenes a la cristiano- occidental que encabezaban los reyes de España y la Iglesia Católica, para encubrir su intención de someter esa realidad a elementos asimilables como mercancías.

No hay que olvidar que si la expansión territorial de España en América se desarrolló bajo el signo del mito, lo verdaderamente subyacente eran tres metas inevitables: el afán del oro, la gloria (preocupación renacentista) y el triunfo del evangelio, pues se creía que la gloria terrenal podía conciliarse con la celestial.

En el *Diario* del Almirante está patente esa curiosa mezcla de exotismo etnográfico, erudición clásica y tradición bíblica que, con el tiempo, sería el rasgo común de los cronistas de Indias. El discurso en los dos primeros viajes está centrado en las futuras relaciones entre los europeos y la nueva realidad, más que en la caracterización de la naturaleza del Nuevo Mundo.

Aunque ese discurso *mitificador* fue objeto de reflexión en estudios posteriores, esto no modifica el efecto que produjo en su momento, de provocar en los europeos una acción favorable a la conquista y hasta de hacerlos creer, en muchos casos, que cumplían un ferviente deseo de poseer nuevas tierras y hombres que explotar. Sin duda este deseo se refuerza con los argumentos del navegante, en su tercer viaje, de que había encontrado el Paraíso terrenal.

*Cuando un acontecimiento se impone como incuestionable* -afirma Perelman- *se tratará de situarlo dentro de un ámbito que explique su aparición.* Por otra parte, si a una persona se le considera un ser tocado por la gracia de Dios, la idea que nos formamos de sus actos benefician la impresión que se tiene de ella.

La “revelación” que Colón arguye en el relato de su tercer viaje, del hallazgo del Paraíso terrenal, un secreto codiciado desde el génesis y que él añadía a los provechos que disfrutarían, en primer término, los Reyes Católicos, se inserta armónicamente dentro del contexto de las vertiginosas reafirmaciones del triunfo. Así la tríada Colón- mesianismo- Paraíso, encajaba perfectamente como nexo simbólico, pues acercaba el símbolo na-

vegante-mensajero divino, a la simbología Paraíso. La identificación final de América con el modelo asiático colombino estaba sujeta al hallazgo de riquezas y esto, más que un valor material, adquiriría una fuerza simbólica imprescindible para el éxito de su empresa.

Con la acentuación paulatina de la estructura de lo *milagroso*, se inicia el fin de lo *maravilloso* en el discurso colombino. Su dependencia de lo figural ejemplifica el traslado de la problemática de la materialización de las promesas, a un triunfo basado en designios espirituales.

Entonces lo *milagroso* será el mejor apoyo para arribar a la meta fijada: el negocio de la Corona y la Iglesia Católica, en las tierras que Colón creía asiáticas.

Mucho más efectivo sería el engañoso argumento, si tenemos en cuenta que Colón se apoya también en los de autoridad ya mencionados, para definir de forma unívoca, direccional, las tierras que encontró.

Quedaba atrás la leyenda hiperbolizada de que Colón había salido de España dispuesto a encontrar una vía marítima más corta por el occidente, para llegar a las ricas tierras de la especiería y las perlas a las que habían arribado por el oriente los portugueses.

Cuando Perelman se refiere a las técnicas de ruptura y frenado puntualiza que estas, por la misma razón de que implican cierta racionalidad, no podrán utilizarse entre acto y persona, mientras dicho acto se considere simbólico. Más adelante añade: *en la argumentación es importante saber en qué medida una cosa, y todo lo que toca, está provisto de esta naturaleza simbólica(...) dado el carácter indeterminado e indefinido objetivamente del enlace simbólico, hay posibilidad de conferir a cualquier cosa, a cualquier acto, a cualquier acontecimiento, un valor simbólico, y de modificar, de ese modo, su significación y su impórtancia. Tanto más fácilmente se admitirá el aspecto simbólico de un acto, cuanto menos plausible sea otra interpretación.*

Tendría que venir en 1505 la hora de Vesputio, su certeza de que *el mundo era más*, para que dicho acto simbólico por parte de Colón, dejara de serlo. Bastaba que el alemán Martin Waldseemüller incluyera en sus publicaciones el folleto de Vesputio *Mundus Novus*, donde éste relataba sus viajes por ese mundo anteriormente emplazado en una nebulosa región de incertidumbres; bastaba que las trece ediciones de su libro acapararan la atención del lector europeo, y que el propio impresor alemán propusiera el nombre de Américo para bautizar la cuarta parte del planeta.



Con la impronta de Vesputio en la etapa final del “descubrimiento”, la calificación del Gran Almirante Colón es echada por tierra por eso que llama Perelman *la aproximación de los actos a una cualidad por mecanismos de transferencia*. Los argumentos de Vesputio resultan aplastantes, verificables, frente al Almirante ya sin autoridad y prestigio, que, aún empobrecido y fracasado, todavía se cree descubridor de archipiélagos orientales, porque le resulta imposible ver -por su terca ceguera- al Nuevo Mundo como tal, no encasillado, encubierto, falseado en su auténtica identidad, por esquemas imaginarios, por su optimismo mesiánico.

Durante el posterior proceso de conquista y colonización, el fracaso que éste implicó estuvo estrechamente unido a la decepción de sus protagonistas, ante la inexistencia de los objetivos maravillosos y míticos que buscaron con afán, después de ser dilapidada por Pizarro y Cortés, la cuantiosa riqueza de los grandes imperios precolombinos.

Esa fue la paradoja que luego marcaría a los capitanes de esa cruzada genocida. Al mismo tiempo que desataban su tremendo impulso vital, trataban de justificarse dentro de un sistema ideológico común, y el canon de la época. Hasta el diabólico Lope de Aguirre censura, en una carta enviada a Felipe II, a los frailes que holgazanean en vez de evangelizar, o a los jueces que no hacen justicia.

Entonces, por primera vez, se perfilaba en la representación del Nuevo Mundo, la poderosa naturaleza imposible de mitificar, ante la cual el europeo, impotente, sería derrotado.



# ESTRATEGIAS DE LA INTERPRETACIÓN

Para Tzvetan Todorov en **Simbolismo e interpretación**, el estudio sobre la significación histórica de la oposición entre exégesis patrística y filológica obedece al prestigio e influencia de esas dos estrategias interpretativas que llegaron a ser las más importantes de la historia de la civilización occidental.

Según afirma en dicho texto, las reglas y técnicas de la hermenéutica, al igual que la historia de las ideas, tienen por delante un largo camino por recorrer hasta ser aceptadas y convertirse en programas. Y esto sucedió con la *exégesis patrística* que se gestó con el cristianismo y fue importante, aproximadamente hasta el siglo XVII, y con las técnicas filológicas conocidas desde la Alta Antigüedad por la Escuela de Alejandría.

La segunda exégesis, también llamada operacional en cuanto a los principios de una nueva ciencia filológica, tuvo como portavoz al holandés Baruch Spinoza con su **Tratado teológico-político**.

Para la *patrística* el objeto de estudio era La Biblia. Su interpretación sólo tenía en cuenta el sentido inmediato de las palabras que conformaban sus textos, y un segundo sentido: el divino de la doctrina cristiana.

Todorov toma como punto de partida para analizarla, los escritos teóricos de San Agustín, autor representativo de ésta, quien formulaba en **La doctrina cristiana** la oposición fundamental entre el uso y el goce de la lectura. Para él esa distinción tenía resonancia teológica: salvo Dios, ninguna cosa merece ser gozada ni amada por sí misma, decía.

Según Todorov, la noción literatura de finales del siglo XVIII, un discurso que se basta a sí mismo, nació de esa oposición a la teoría de San Agustín de convertir el objeto que se usa, las *sagradas escrituras*, en objeto que se ama y se goza por su inmanencia divina.

De ahí que la *patrística* sustentara que el sentido que permitía la interpretación, no estaba en el texto mismo sino en su confrontación con la

doctrina cristiana, a partir de las reglas abstractas que regían su funcionamiento.

La existencia de esos dos sentidos se reducían a un principio único y finalista -según Todorov- que tiene mucha semejanza con la crítica marxista y la freudiana. El punto de llegada de los principios de la obra de Carlos Marx y de Freud, se conocen de antemano y resulta imposible modificar el texto sin traicionar la doctrina. Lo que se quiere es que cualquiera que sea el análisis, al final éste coincidirá con los postulados de dichas obras.

De la misma manera sucedió con la *patrística*, cuyo fin último era demostrar el principio divino que animó la escritura de La Biblia. Por lo tanto, no existía la posibilidad de interpretación de un sentido inmediato, insuficiente y por eso, sólo punto de partida. Había que buscar un segundo sentido que fuera aplicable al principio único y final de la doctrina cristiana.

Según Todorov, todo lo que contradecía la doctrina cristiana tenía para estos exégetas un sentido figurado que se oponía a los preceptos establecidos. Y este sentido figurado, material, inverosímil y absurdo, obligaba a buscar el sentido espiritual.

El principio general de esta exégesis basaba la escogencia de un segmento por otro, en la prioridad de aquellos más pobres en su sentido lingüístico y que, por lo tanto, se prestaban a la evocación simbólica. Esas palabras con sentido limitado incluían los nombres propios y los técnicos, además de los números que aparecen en los libros de La Biblia, más cercanos a la evocación simbólica en su interpretación.

San Agustín afirma en sus escritos que estos nombres, en su mayoría traducidos del hebreo, tienen una justificación cristiana, así como los números y los nombres técnicos de plantas, animales y minerales, de cuya interpretación simbólica dan cuenta las sagradas escrituras.

Si consideramos que la interpretación (exégesis, comentario, análisis y crítica de un texto), se define por aquello que nombra el sentido de un texto examinado, cualquier segmento de los libros sagrados de La Biblia podían convertirse, en la *exégesis patrística*, en objeto de estudio, siempre y cuando se pudiera aplicar el principio finalista. Por el contrario, aquellos segmentos que la contradecían con actos y palabras que no alaban a Dios, eran figurados.

La interpretación de la *patrística* residía en *demostrar* que el *sentido directo de las palabras de la Biblia* y el indirecto de la *doctrina cristiana eran equivalentes*, ya que la palabra tiene en el fondo un solo sentido oculto, y sacarlo a la luz es función de esa interpretación.

Por otra parte, en la *patrística* no se tenía en cuenta los contextos paradigmáticos y sintagmáticos como medios que permiten establecer el sentido indirecto del texto en su producción y recepción, ni tampoco la diferencia entre *indicios sintagmáticos* (sentido de la enunciación y su interpretación a partir de la focalización de la frase), ni los *paradigmáticos* que, por su pertenencia a la memoria colectiva, catalogan la interpretación del hombre acerca de su entorno.

Estas dos formas de evocación simbólica se diferencian en que el *paradigmático* o saber colectivo debe ser enunciado directamente, con transparencia, y el *sintagmático* tiene una referencia implícita entre interlocutores que pertenecen al mismo contexto social.

Para la *exégesis patrística* la variedad de los significantes era ilusoria. Preferir el significado al significante llevaba a jerarquizar lo literal del sentido espiritual. Por ejemplo, como señala Todorov, para comprender el significado de la palabra **escudo** en un salmo, había que determinar su sentido en otros salmos, y así la concordancia se volvía un objetivo en sí misma. Aquí se ve el control que ejerce sobre la polisemia en virtud de la consolidación de un sentido final: La Biblia enuncia la doctrina cristiana, la palabra de Dios. Y este es el *punto más sólido* que sostiene el andamiaje de la estrategia patrística: sólo importaba el sentido espiritual pese a que algunos segmentos del texto fueran literalmente absurdos, superficiales o inverosímiles.

Este sentido espiritual se dividía en la Escritura en cuatro aspectos: el literal o histórico, el espiritual o alegórico, el moral y el anagónico o de la gloria eterna.

El literal era poco frecuente en la antigüedad. Se utilizaba el símbolo sólo para hablar de lo inexplicable, en este caso, lo sagrado, lo cual se podía comunicar a los creyentes directamente, mediante preceptos. A su vez, lo simbólico ocultaba la palabra divina a los impíos.

En cuanto a lo alegórico, sólo el creyente lograba sacar las ideas sombrías a la luz por medio de la fe. Lo oscuro de esos textos era útil, se-

gún la *patristica*, para aguzar la mente de los lectores y avivar su deseo de conocer la palabra de Dios.

Son conocidos los problemas que tuvo Galileo en el siglo XVII con los teólogos de la Iglesia Católica cuando defendió la tesis de Copérnico de que la Tierra se movía alrededor del Sol. Esto no era una verdad establecida y por lo tanto, resultaba contraria a la interpretación *patristica* de las sagradas escrituras.

Un ejemplo de la fuerza de dicha exégesis lo tenemos en los escritos de Colón cuando accedió al Nuevo Mundo. Su creencia en los dogmas cristianos influyeron en interpretaciones tales como la que hizo del Orinoco, cuyas aguas confundió con las del Paraíso. En la *exégesis filológica*, Spinoza propone un método que separa la fe o verdad religiosa, y la razón o sentido, en este caso, el de los libros sagrados como meta exegética de la obra. Así sustenta que se debe renunciar a buscar la verdad de los textos para preocuparse sólo de su sentido. *No se trata de reemplazar una verdad por otra -dice-, sino de cambiar la verdad de lugar en el trabajo de interpretación. La búsqueda del sentido de un texto debe realizarse sin referencia a su verdad.*

Para él las dos maneras de presentar una idea partían de la razón o de la experiencia. Como sustentar una idea por medio de la razón sólo era posible en personas cultas, era la experiencia el mejor punto de partida para ser comprendidos por la masa de lectores.

La Escritura -según él- se dirige a esa multitud por medio de un discurso narrativo que parte de la experiencia y no de la deducción. *Es escaso, por tanto, el contenido racional de la Escritura, aunque utilice una gran dosis de persuasión, dice.*

Luego sostiene que *ni la Teología debe servir a la razón, ni la razón a la Teología.*

Para la *exégesis filológica* el objetivo de la interpretación era sólo el sentido de los textos sin que mediaran otros presupuestos. Su crítica se refería al contenido, no a matices en los cambios de naturaleza de la verdad. Y aquí se infiere su réplica a lo que sustentaba la hermenéutica antigua de que todos los textos cuyo sentido coincidía con la verdad eran sagrados.

Si la *patristica* descansaba en verdades admitidas, la *filológica* surge como una reacción del hombre frente a un mundo donde ya no se medía cada objeto con una escala de valores inmutables.

Con el arraigo del individualismo y del relativismo, quedaba atrás lo inmanente de la doctrina cristiana y su búsqueda de trascendencia de verdades universales vinculadas con la jerarquía de lo absoluto.

No es casual que la *exégesis filológica* se origine en Amsterdam, una de las primeras ciudades con pujanza burguesa, una vez sustituida la cerrada sociedad feudal y cristiana por el incipiente régimen capitalista en el cual cada hombre debe encontrar la verdad. Según Spinoza sólo existía un método, el filológico, para codificar el relativismo de los valores.

A partir de la *exégesis filológica* se comenzó a interpretar La Biblia como cualquier texto, desde un principio de inversión que postulaba que el resultado último de la interpretación no estaba dado por la doctrina cristiana. Y aquí subraya Spinoza que para interpretar la Escritura era necesario adquirir un conocimiento histórico (paradigmático), y una fe que llevara al pensamiento de los autores.

De manera que sólo mediante operaciones de verificación y deducción se llegaba a la única verdad que interesaba: la del sentido en el texto. Su análisis para establecer dicho sentido se sustentaba en presupuestos lingüísticos, estructurales y de contexto histórico, con el fin de determinar el sentido verdadero. En dicho proceso se agregaba o se suprimía en el texto lo que se quería encontrar o no.

Todorov subraya que la crítica de Spinoza es una crítica de estructura y no de contenido.

Interpretar, para Todorov, *es poner en equivalencia dos textos, el del autor y el del intérprete. No imponerse limitación al acto interpretativo significa colocarse en el límite* (crítica impresionista). Además, subraya que *las relaciones en un texto literario se dan entre elementos copresentes (in praesentia) y a partir de la esencia de su construcción (aspecto sintagmático). O entre elementos presentes y ausentes (in absentia) porque carecen de sentido (aspecto semántico).*

Las formas de análisis filológico evolucionaron con exégetas como Wolf (interpretación gramatical, retórica e histórica); Ast (gramatical, histórica y espiritual); Boeckh (gramatical, histórica-individual-genérica) y Lanson (gramatical e histórica). Este último decía: *aunque no exista sentido objetivo de un texto, todos los sentidos subjetivos no se sitúan en el mismo plano.*

Sin embargo -afirma Todorov- aún cuando ciertas aproximaciones sean forzadas, se puede llegar a una conclusión muy clara: *La forma de interpretación que llamé estructural o intratextual, cuyo objeto es estudiar la coherencia del texto, es la que existía antes de Spinoza. La única forma posterior que puede comparársele es la interpretación espiritual de Ast. Pero los pocos rasgos comunes no permiten su asimilación.* En efecto, en Spinoza se trata de una puesta en relación de los distintos segmentos del texto, de una búsqueda de las contradicciones y de las convergencias. Ast, a quien le debemos la formulación más conocida del *círculo hermenéutico*, no permanece indiferente ante el problema de la coherencia; y agrega Todorov: *pero únicamente le preocupa la relación entre el todo y las partes (...)* La evolución de lo que llamo filología, desde Spinoza hasta Lanson, está clara: *los diferentes cambios van todos en el mismo sentido (...).* Las exigencias gramaticales, históricas y estructurales pertenecen todas a la misma familia: *son presiones que se ejercen sobre las operaciones a las cuales se somete el texto durante la búsqueda de su sentido; ninguna de esas presiones determina de antemano, tal como lo hacía el principio de la exégesis patristica, la dirección en la cual debe orientarse la búsqueda misma.*



# DIMENSIONES DE LA ALTERIDAD EN EL NUEVO MUNDO

*Vendrán siglos de aquí a muchos años,  
en que el océano aflojará las ataduras de  
las cosas y aparecerá gran tierra y tífis (la  
navegación) descubrirá nuevos mundos  
y no será Tile (Tule) la última tierra.*

Esta profecía de Séneca, plasmada en los versos de *Medea* se cumplió con el descubrimiento de América, *sin duda el encuentro más asombroso de nuestra historia*, como afirma Tzvetan Todorov en su libro **La conquista de América**. *La cuestión del otro*.

Entonces Tule dejó de ser el confín de la Tierra y el Nuevo Mundo, el ambiguo y desconocido mundo externo, que existía por ser imaginado y deseado de antemano por los europeos, se convirtió en el reservorio de sus sueños y sus proyectos utópicos.

Lo anterior funciona como base de sustentación de la tesis que desarrolla Edmundo O’Gorman en **La invención de América**.

Si mediante la conquista y la colonización de América, la España medieval entró en contacto con otra raza, otra cultura, otra religión, la significación que tuvo el espacio americano desde ese “encuentro” fue el de un espejo donde se reflejó el ideal europeo y, cuya **contra imagen**, sirvió como último baluarte de su medievalismo moribundo.

De esto se infiere que para los europeos del siglo XVI, América era un vacío sin contenido, sin pasado, sin historia, donde era posible levantar la utopía y renacer con su carga de quimeras y mitos. Una vastedad desconocida donde el deseo se anticipó a la posesión.

En el capítulo dedicado al Descubrimiento de América y a Colón hermeneuta, Todorov soslaya la tesis de O’Gorman sobre la invención de

América y la dinámica utópica del descubrimiento que desató un largo proceso marcado en sus inicios por el problema de resolver el “ser geográfico” del otro (el Nuevo Mundo), y que culminó con la necesidad de insertarle un “ser histórico”.

Todorov toma como punto de partida la estrecha relación de las creencias religiosas de Colón con las interpretaciones de lo que encuentra en el Nuevo Mundo. Con esto sustenta que Colón practica una *estrategia finalista definida* por una convicción anterior a la experiencia.

*Para probar que la tierra que tiene ante sus ojos es efectivamente el continente - afirma Todorov-, Colón hace el siguiente razonamiento (en su diario del tercer viaje, transcrito por Las Casas): Yo he creído que ésta es tierra firme, grandísima, de que hasta hoy no se ha sabido, y la razón me ayuda grandemente por esto deste tan grande río y mar, que es dulce, y después me ayuda el decir de Esdras, en el libro IV, cap. 6, que dice que las seis partes del mundo son de tierra enjuta y la una de agua, el cual libro aprueba San Ambrosio con su Hexamerón, y Sant Agustín (...); y después desto, me ayuda el decir de muchos indios caníbales que yo he tomado otras veces, los cuales decían que el Austro dello será tierra firme.*

Según la leyenda griega, en las profundidades del Mar *Tenebrosum* ardía la hoguera prendida por Platón como señal del Nuevo Mundo. Sin embargo, Cristóbal Colón no rastreó tal indicio. Para él, el único ángel de la anunciación era Isaías y así lo atestiguó en su diario: *Ya dije que para la ejecución de la empresa de las Indias no me aprovecho de la razón, ni matemática, mapamundos: llanamente se cumplió lo que dijo Isaías.*

Luego Todorov señala los *tres argumentos que vienen a apuntalar la convicción de Colón: la abundancia de agua dulce; la autoridad de los libros santos; la opinión de otros hombres que ha encontrado;* más adelante especifica los tres móviles de la conquista: el humano (la riqueza), el divino, y el que tiene que ver con el disfrute de la naturaleza.

En cuanto a las tres esferas que comparten el mundo del Almirante, esferas que en el hombre común no están en el mismo plano de comunicación, Todorov hace hincapié en la influencia que ejercen en Colón los libros sagrados.

Este autor no enfatiza en su análisis que el Nuevo Mundo es para el Almirante, más que el paraíso, un botín. Que el proceso colombino de identificación errónea de las tierras a las cuales arribó obedecía, sobre to-

do, a la necesidad de convencer, ya que su orden de prioridad era encontrar oro para gratificar a los que habían invertido en la empresa del descubrimiento.

Cuando Todorov se refiere a la *estrategia finalista* de las concepciones de Colón, no agrega que el empecinamiento del navegante en verificar lo que ve -apoyado en sus modelos imaginarios- obedecía mayormente a motivos espurios de reducir la realidad a elementos asimilables como mercancías.

Es cierto que la tríada Colón - mesianismo - paraíso encaja perfectamente como nexo simbólico, pues acerca el símbolo navegante-mensajero divino, a lo paradisiaco. Sin embargo, la identificación de América con el modelo asiático colombino estaba sujeta al hallazgo de riquezas y esto, más que un valor material, adquiriría una fuerza imprescindible para el éxito de su empresa.

Por otra parte, lo utópico y lo simbólico resultan claves para entender el proceso de figuración que se produce a partir del encuentro del europeo con el otro ajeno. Esa contradicción entre lo que esperan los españoles y lo que en realidad existe está plasmado en todos los escritos de Colón. En ellos maneja el doble registro de lo visto y de sus representaciones imaginarias, lo cual obstaculiza su verdadero conocimiento de la realidad concreta del Nuevo Mundo.

Desde las descripciones que hace en su diario del primer viaje, las cartas que envió a Santángel, confesor de Isabel de Castilla, hasta la última misiva que escribe desde Jamaica a los Reyes Católicos, está presente dicha contradicción, sólo que permeada por la interpretación de atributos paradisiacos en cada porción de la tierra que avista.

Al sustentar la hermenéutica de Colón en la influencia de la *exégesis patristica*, Todorov opaca la noción de América como figura utópica, como un espacio simbólico de realización de los sueños y expectativas occidentales. Tampoco alude al voluntarismo interpretativo presente en Colón ante lo que informaban los indígenas de su tierra por medio de gestos y palabras. Centra su análisis en las interpretaciones de Colón, quien *después de los hechos*, - dice- *atribuye su descubrimiento a ese saber a priori, que identifica con la voluntad divina y con las profecías...*

Para la *exégesis patristica* la variedad de los significantes era ilusoria. Preferían el significado al significante, pues el primero llevaba a jerarquizar

zar lo literal del sentido espiritual, las verdades admitidas. Por otra parte, la *patrística* obviaba los contextos paradigmáticos porque catalogan la interpretación del hombre acerca de su entorno. Esta *exégesis* basaba la escogencia de un segmento por otro, en la prioridad de aquellas palabras más pobres en su sentido lingüístico, las que a su vez se prestaban a la evocación simbólica.

En cuanto a este aspecto, Todorov cataloga a Colón de *nominador*. Como Adán en el paraíso, Colón se apasiona por la elección de los nombres del mundo virgen que tiene ante sus ojos, dice.

Luego agrega que Colón no estaba interesado en los nombres indígenas, ya que estaban fuera de sus referentes semióticos respecto a la realidad desconocida. Esta afirmación es válida a medias. Es cierto ese afán de Colón por nombrar las cosas, los parajes, el ámbito al que accede, basándose en el registro de nombres de la realeza española y de lugares sagrados, por la equivalencia que encuentra entre lo que ve y lo que conoce mediante las sagradas escrituras. Pero nombrar también equivalía a tomar posesión de esas tierras a favor de la Iglesia y los Reyes Católicos. Expresaba la fuerza del poder sobre los sometidos.

Colón mostraría el desinterés por los nombres indígenas que apunta Todorov, si en realidad hubiera creído que estaba en una sociedad organizada de las Indias; pero existía en él la duda de que quizás estuviera en una zona cercana (sobre todo en su cuarto viaje), y por eso procedió a nombrar sin tener en cuenta, muchas veces, el referente indígena.

Sin embargo, utiliza algunos de esos nombres como indicios de la cercanía del Oriente y como elementos de peso para sustentar una nueva geografía mítica en el entorno desconocido. Así enlaza la noción de oro a la de los hombres que habitan América, calificados en sus descripciones como monstruos caníbales y pervertidos. Para esto se basa en los modelos del *Imago Mundi* de D'Àilly y en el *Libro de las maravillas del mundo*, de Juan de Mandeville.

El mito de los caníbales, arraigado en la Edad Media como imagen moralizadora de la iglesia, resurge en el Nuevo Mundo mediante los escritos de Colón. En sus primeras notas les atribuye cara de perro y después los describe igual que a los demás hombres, sólo que con la horrible costumbre de comer carne humana. Por otra parte, la palabra monstruo esta-

ba asociada a la región “tórrida” que circundaba el paraíso y equivalía, como signo metonímico, a la criatura cercana a Dios que aparece en el libro de Job.

Hay que añadir que dentro del proceso de identificación étnica, la identificación del **otro** contrapuesto al *nosotros* produce una reacción de alejamiento que conduce a la monstrificación, un estigma que justifica el sometimiento del **otro** reducido al espejo del “deber ser” europeo.

La “revelación” colombina en el tercer viaje sobre el hallazgo del paraíso terrenal, un secreto codiciado desde el génesis y que él añadía a los provechos que disfrutarían en primer término los Reyes Católicos, se inserta armónicamente dentro del contexto de las vertiginosas reafirmaciones de un triunfo que se sustenta, ante todo, en la fuerza de la *exégesis patristica*, cuyo dogma, en su punto más sólido, trataba de equiparar la doctrina cristiana con el sentido directo y finalista de las sagradas escrituras.

Inclusive en su cuarto viaje, Colón continúa verificando a partir de su concepción mesiánica y sus lecturas, sin tener en cuenta la gran diferencia que existía entre su fabuloso arquetipo y la objetividad de la región donde esperaba encontrar el imperio del Gran Kan.

Aquí cabe decir que la idea de descubrimiento, aun el casual descubrimiento de Colón, es el resultado final e ineludible de un desarrollo hermenéutico condicionado por la idea previa de que América es un *ente* investido desde siempre; un ser predeterminado que, para él, nunca sobrepasó el horizonte del *ser asiático*.

Entre el deseo del navegante y la realidad de América, subyace una reconstrucción de la geografía mítica que excluirá el reconocimiento del *otro* geográfico y humano como “semejante”; más bien ese *otro* es percibido como la negación de lo que representaba el *nosotros* de la civilización occidental.

Este proceso de percepción, representación y apropiación del *otro* (lo americano), y el modo de comportarse frente a ese *otro*, sirvió a Tzvetan Todorov de punto de partida para analizar lo que él llama una historia ejemplar, ya que según sus propias palabras, *toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de la ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez.*

Para Todorov, la alteridad no se constituye en una sola dimensión. Por el contrario, recorre tres planos: el axiológico, el cual contempla un

juicio de valor; el praxeológico, que supone un acercamiento o alejamiento del otro y el epistémico, que tiende a ignorar o a conocer su identidad.

Estos planos están presentes en los sitios paradisiacos que verifica Colón, en la política maquiavélica de Cortés durante la conquista del imperio azteca, en la “piadosa” teoría del buen salvaje esgrimida por el padre Las Casas, en la locura lúcida de Lope de Aguirre, en la adaptación al mundo del otro que asume Alvar Núñez Cabeza de Vaca para sobrevivir en la Florida.

Entre estos planos *existen relaciones y afinidades* -afirma Todorov, aunque *no se puede reducir uno a otro, ni prever uno a partir del otro*. Y pone como ejemplo al padre Las Casas, quien a pesar de conocer a los indios menos que Hernán Cortés, los quiere más; *pero los dos se encuentran en su política común de asimilación*.

## **El descubrimiento: plano epistémico de la alteridad**

El vasto Mar Caribe recobraba su azul delicado cuando el Almirante, regido por un delirio místico, avistó tierra americana. Sin embargo, él estaba convencido de que había llegado al extremo oriental de Asia, objetivo inicial de su proyecto y, por eso, en vez de descubrir las nuevas tierras, verificó sus accidentes, su flora y su fauna a partir de los modelos preconcebidos por sus lecturas.

**Al Imago Mundi**, su libro de cabecera, lo llenó de notas marginales, sobre todo los párrafos que describen los cuatro grandes ríos que nacen en el paraíso terrenal. De manera que algunos de los datos aportados por el cardenal d’Ailly, los hizo coincidir con la realidad encontrada. Así, reconoció las minas del Rey Salomón en cierta zona del actual territorio panameño, y dio noticia de una fuente de eterna juventud en el golfo de Paria; llamó Dragón a una de las bocas del Orinoco, basándose en lo que dice el salmo 103: *ser comido por la boca del dragón para renacer purificado y poder llegar-volver, al Paraíso Terrenal*.

Tal método de verificación descriptiva funcionó en los cuatro viajes del Almirante quien, para caracterizar y reducir la realidad americana a sus modelos míticos fue articulando, en un proceso de figuración discursiva, la representación simbólica de tierras percibidas como utopías y, por tanto, como un *otro* exterior con identidad ajena.

No es posible tener la imagen cabal del *otro* si se desconoce el contexto ambiental. De ahí que en Colón la imagen mítica, apuntalada por una geografía de igual naturaleza, no se adecue a la realidad. Ni siquiera las características del *otro* encontrado (paisajes y hombre americano), logran su conocimiento de la nueva realidad.

Como señalé anteriormente, Todorov sostiene que ese esquema de pensamiento del Colón hermeneuta, *hace que su convicción siempre sea anterior a la experiencia*.

En mi opinión, la invención del Nuevo mundo es también simultánea al hecho vivido por Colón. Y un ejemplo de esto es que, según expresó Las Casas, Colón escribió en su diario, de modo simultáneo, cuanto veía y experimentaba, y de esa manera utilizó la escritura como espejo de una realidad que él hacía coincidir con sus fantasías como constatación de que su proyecto, el proyecto comercial de un mercader, había resultado exitoso. Así, llegó el momento en que las imágenes preconcebidas y las recientes se mezclaron y dieron como resultado que los datos reales afloraran mediatizados por los mitos.

Sin sospechar por un momento que bojeaba con sus carabelas la costa de un nuevo continente, para ser más exactos, la silueta de la cuarta parte de la Tierra, Colón forjó una “idea de América” -enriquecida más tarde por las crónicas de Indias- que se refería al “deber ser” del imaginario europeo. De esa manera, el continente perdió su ser geográfico e histórico en la problemática de la alteridad.

En las lujuriosas selvas del Amazonas, en los aventurados barrancos de la cordillera andina y en el rosario de islas verdes del Caribe reverdecieron -para morir con perentoria agonía-, regiones legendarias de la Edad Media cristiana, como las islas de San Balandrán; Cibola, con sus áureas cúpulas; la *Fons Vitae* o *juventutis*, con sus prodigiosas aguas; Ofir y Tarsis, entonces custodiadas por hormigas del tamaño de una parábola; extrañas Amazonas que concebían del viento; tribus de Israel perdidas en el árido desierto de la América septentrional. De la misma manera, proliferaron las comparaciones con seres de las mitologías griega y celta, y fueron transplantadas las riquezas fabulosas, los monstruos horrendos y los curiosos fenómenos asiáticos recreados por Marco Polo en su **Libro de las Maravillas**.

De esa manera se cumple el plano epistémico de la alteridad del que habla Todorov. La actitud del navegante tendió a ignorar la identidad del *otro*.

## Alvar Núñez Cabeza de Vaca en la frontera del plano axiológico y praxeológico de la alteridad

Durante todo el proceso de conquista y colonización de América, la confrontación entre el nosotros europeo y el *otro* americano condujo a la desmitificación de la naturaleza de ese *otro*. Entonces, la transformación de la acción que encarna Cortés como héroe sobrehumano -vasallo del rey, se convierte en lucha por la supervivencia. De esto es un ejemplo Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Si desde Colón el *otro* se volvió un hecho de escritura, ésta pasó de gesta caballerescas protagonizada por Cortés, quien hace relación al rey de su versión personal y mitificadora de la conquista de México, a la formulación de una percepción diferente de la realidad que contemplaba cómo vivir con el *otro*.

Así, la identidad del conquistador, el *yo* y el *nosotros* del invencible conquistador, se pierde irremediamente en la fuerza desmesurada de una geografía anteriormente no significativa, en el alucinante laberinto de selvas que se tragan al hombre, en la resistencia pasiva de los indígenas que sobreviven al genocidio más despiadado. Se va perdiendo en un *otro* que, en el caso de algunos españoles, se convierte en un nosotros.

Todorov ejemplifica esto con lo ocurrido a Alvar Núñez Cabeza de Vaca. *En sus juicios sobre los indios* -dice Todorov de Cabeza de Vaca- *su posición es bastante cercana a la de Las Casas (antes de 1550). Los estima y no quiere hacerles daño...*

De naufragio que fracasó en la expedición a La Florida comandada por Pánfilo de Narváez, Alvar Núñez pasó a ser un narrador exitoso con su libro **Los naufragios**, publicado en 1542. En este texto su autor muestra el desarrollo de una conciencia crítica desde la cual formula una percepción diferente de la realidad. Alvar ya no es el héroe cortesiano, sino el hombre que se humaniza por el fracaso y porque siente miedo ante la vastedad de la naturaleza americana.



En el análisis que hace Todorov sobre el conocimiento que adquiere el náufrago del *otro* (los indígenas que lo acogen), no alude a ciertas premisas que determinan la fragilidad del europeo. Tal parece que el modo diferente de ver al *otro* por parte de Cabeza de Vaca, surge de la nada y es sólo consecuencia de los años que convivió con los indígenas.

Las premisas que condujeron desde un primer momento a Cabeza de Vaca a tratar de conocer al *otro*, a identificarse con ellos son las siguientes:

Su desnudez física de náufrago es también desnudez cultural, ya que rompe con los símbolos de su cultura al abandonar los atributos de su prepotencia civilizadora: caballos que sólo le sirven de alimento; armaduras y armas que yacen en el fondo del mar, en fin, con el naufragio pierde todo lo que representa al guerrero conquistador. Ante un medio que se transforma en hostil, ocurre su metamorfosis de guerrero-conquistador a hombre.

*Cabeza de Vaca adopta los oficios de los indígenas y se viste como ellos (o anda desnudo como ellos) y come como ellos - dice Todorov. Pero la identificación nunca es completa: hay una justificación europea que le hace agradable el oficio de buhonero, y oraciones cristianas en sus prácticas de curandero. En ningún momento olvida su propia identidad cultural, y esta firmeza lo sostiene en las pruebas más difíciles.*

Si Colón quiso ignorar o ignoró de veras la identidad del *otro*, con lo cual sitúa su relación en el plano epistémico enunciado por Todorov, con Alvar Núñez esa relación se da en los planos axiológico y praxeológico, ya que se acercó a ese *otro*, convivió con él y llegó a conocerlo y a quererlo como ser humano.