

[Cuadernos del CILHA]

CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

[Facultad de Filosofía y Letras] Universidad Nacional de Cuyo

[Diciembre 1999, Año I - Nro. 1]

[Facultad de Filosofía y Letras]
Universidad Nacional de Cuyo

CILHA CENTRO INTERCIENTÍFICO DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA

CUADERNOS DEL CILHA
REVISTA DEL CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año I N° I
2do semestre de 1999

Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo

CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE LITERATURA HISPANOAMERICANA (CILHA)

Directora
Alicia Inés Sarmiento

CUADERNOS DEL CILHA

Coordinador
Claudio Maíz

Consejo Asesor

Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca - España)
Douglas Bohórquez Rincón (U. de Los Andes - Venezuela)
Mariana Genoud de Fourcade (U.N.C - Argentina)
Alicia Inés Sarmiento (U.N.C. -Argentina)

CUADERNOS DEL CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, es una publicación que aparece dos veces al año. Los trabajos son de entera responsabilidad de sus autores.

Colaboraciones: La revista admite artículos, notas entrevistas, documentos para su publicación, que se relacionan con la crítica y la historia de la Literatura Hispanoamericana previa aprobación del Consejo Asesor.

Diseño de Tapa
Alcalde & Ostropolsky comunicación visual
Diagramación de Textos
Verónica Bosio

Índice

Presentación.....	6
<i>Carmen Ruiz Barrionuevo</i>	
Ciudad patricia y ciudad burguesa en <i>Lucía Jerez</i> de José Martí.....	7
<i>Douglas Bohórquez Rincón</i>	
Doña Bárbara Cubagua: Dos novelas en la tradición.....	16
<i>María Antonia Zandanel de González</i>	
De escrituras y reescrituras: La impronta del pasado en la literatura latinoamericana contemporánea. A propósito de <i>El camino de el dorado</i> , de Arturo Uslar Pietri y <i>Daimon</i> , de Abel Posse.....	22
<i>Gloria Hintze de Molinari</i>	
Héctor Tizón: Entre la historia y la ficción.....	42
<i>Miriam Di Gerónimo</i>	
Julio Cortázar: “Deshoras” o la metáfora del acto de escribir ficciones.....	60
<i>Susana Tarantuviez</i>	
El desmontaje autorial de las estrategias ficcionalizantes en <i>Cambio de piel</i> de Carlos Fuentes.....	73
<i>Nina Bruni</i>	
Modernidad, intelectuales y posmodernidad: ¿Existe una sociología de los intelectuales?.....	87
<i>María Hortensia Cardozo Ayala</i>	

Un análisis actual de la cultura posmoderna.....	105
<i>Claudio Gustavo Maíz</i>	
Entrevista con Luis Britto García.....	114
<i>Alicia Inés Sarmiento</i>	
Para leer de nuevo a <i>Cabrera Infante: Así en la paz como en la guerra</i>	128

Presentación

Con este volumen damos comienzo a los CUADERNOS DEL CÍLHA, una publicación periódica del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Desde su nacimiento el CILHA ha promovido la investigación, la actualización bibliográfica, el dictado de cursos y el intercambio con otros centros de estudios. Pero tenía una actividad pendiente: dar a conocer los trabajos realizados por medio de una publicación. Saldar esta deuda con los miembros de este centro es nuestro propósito, tanto como contribuir, desde nuestra Universidad, al debate y la reflexión sobre la Literatura Hispanoamericana desde una perspectiva que no se agota en lo estrictamente literario, que es nuestra razón de ser, sino abierta a otras disciplinas que contribuyen a enriquecer nuestra visión sobre el hecho literario hispanoamericano.

El Coordinador

CIUDAD PATRICIA Y CIUDAD BURGUESA EN LUCÍA JEREZ DE JOSÉ MARTÍ

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca

Hace relativamente poco tiempo que la crítica ha revalorizado la novela de José Martí, *Lucía Jerez*, que con el título de *Amistad funesta* se publicó por entregas en el periódico neoyorkino *El Latino-Americano* en 1885¹. Que el autor no la consideró desdeñable a pesar de elaborarla por encargo, lo prueba el hecho de que su albacea literario la encontrara corregida entre sus papeles y pudiera publicarla con el nuevo título de *Lucía Jerez* en 1911². Y desde luego, analizada con la perspectiva de más de cien años, la novela de Martí denota la sorprendente encrucijada en la que surgió, el punto de encuentro entre el romanticismo, que el modernismo sintetiza y reinterpreta, y también de la vieja y la nueva sociedad que apuntaba con el fin de siglo en los países de Hispanoamérica.

La novela de Martí debe colocarse para su interpretación en el justo equilibrio entre el realismo fiel a la verdad que para su autor exige toda obra literaria y la proyección del idealismo que mantuvo durante toda su vida, y más en este caso en que la gestación de la novela partía de rigurosos condicionantes. Por ello la ambigüedad de su *cronotopo*, es decir de la ubicación geográfica y temporal, que aparece aludida en el prólogo al precisar que "*recordó un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días, que pudiera ser*

¹ Datos acerca de la elaboración y primera publicación de la novela pueden verse en el trabajo que precede la edición de Manuel Pedro GONZÁLEZ, José MARTÍ, *Lucía Jerez*, Madrid, Gredos, 1969; Fina GARCÍA MARRUZ: "Amistad funesta" en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas martianos*, Río Piedras, Puerto Rico, 1981, p. 285 y ss. También en la introducción a José MARTÍ: *Lucía Jerez*, edición de Carlos Javier Morales, Madrid, Cátedra, 1994. Seguiremos para nuestro trabajo esta última edición señalando las páginas entre paréntesis en el texto.

² Para mayor información, véase introducción de Carlos Javier MORALES, *ed. cit.*, pp. 50 y 99. Los valores literarios de la prosa martiana en esta novela han sido estudiados muy especialmente por Enrique ANDERSON IMBERT: "La prosa poética de Martí. A propósito de *Amistad funesta*". En *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 93-135. Véase también Fina GARCÍA MARRUZ, "Amistad funesta", *op. cit.*, p. 287 y ss. García MARRUZ prefiere hablar de "prosa artística" frente a la expresión que usa Anderson Imbert de "prosa poética". Ha estudiado las imágenes de la novela y su relación con la escritura y el artista Aníbal GONZÁLEZ. En *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 63 y ss.

base para la novela hispanoamericana que se deseaba" (p. 109), nos da a entender con claridad que se ha elaborado la ficción con recuerdos reales, delimitada, no sólo por la petición de su amiga Adelaida Baralt, sino porque su concepción estética, de apoyatura ejemplarizante, le impedía valerse de motivos exclusivamente ficticios; hecho además complementado por el factor de estar destinada a la lectura formativa de las jóvenes latinoamericanas en los Estados Unidos. Pero como la lectura misma de la obra se encarga de demostrar, lo estricto de las condiciones no excluye el adorno estético y el cuidado de la prosa.

El espacio que abre la novela es un paisaje urbano aunque valiéndose de la sugerencia simbólica que interioriza y desvela rasgos y caracteres de los personajes a todo lo largo de la obra, la naturaleza acoge la vida de los jóvenes articulando una amplia decoración natural, que subjetiviza también el discurso: *"Las grandes flores blancas de la magnolia, plenamente abiertas en sus ramas de hojas delgadas y puntiagudas"* armonizan con la casa y con el espíritu de esa juventud, cuya alma, como todo espíritu humano, al decir de Martí, *"tiene una gran necesidad de blancura"* (p. 111). Este espacio, someramente esbozado, corresponde a un jardín simbolista, y si además lo relacionamos con la casa de corredores de mármol que lo resguarda, tiene mucho que ver con un centro protector espiritual. Pero desde otro punto de vista meramente sociológico este ámbito constituye un paradigma idealizado de la casa típica de la sociedad patricia, eje en torno del cual gira la atención del resto de los grupos sociales. El día de fiesta, a la salida de misa, proporciona un repaso de esa escala social: la clase alta y la clase baja, y una clase media que intenta, -querer sin poder-, ascender en la consideración de ese medio urbano:

Los empleados parecen magistrados. A los artesanos, con su mejor chaqueta de terciopelo, sus pantalones de dril muy planchado y su sombrero de castor fino, da gozo verlos. Los indios, en verdad, descalzos y mugrientos, parecen llagas. Pero la procesión lujosa de madres fragantes y niñas galanas continúa, sembrando sonrisas por las aceras de la calle animada; y los pobres indios, que la cruzan a veces, parecen gusanos prendidos a trechos en una guirnalda (p.112).

La ciudad es un hervidero abigarrado y contrapuesto, dominan los carruajes, el movimiento, la alegría, las celebraciones domingueras, no exentas de observaciones realistas (p. 112), pero el centro y paradigma es en este momento la casa de Lucía Jerez, estable, rica y sólida, en la que Ana, Adela y la propia Lucía cosen, se entretienen y hablan de amores. Personajes idealizados responden a otro modelo idealizado, el de la casa patricia, porque se entiende que representa a todas aquellas en las que se "desarrolló el experimento fundamental del proceso constitutivo de cada país y en su ámbito se consolidó la nueva clase directora, con sus peculiares maneras de vivir y pensar", y porque también hacia la década de 1880, a pesar del estancamiento social generalizado, *"las nuevas generaciones patricias -hijos y nietos de los fundadores de la nacionalidad- habían consumado su arraigo económico, deslindado sus intereses y adecuado sus objetivos a sus posibilidades"*, según ha explicado José Luis Romero. Tanto esta familia como la de su primo Juan Jerez representan esta clase social pero sin duda de una manera distinta, porque su proyección viene marcada por la diferencia de sexos que ejercen los distintos papeles y objetivos dentro de la sociedad burguesa³.

Juan Jerez, dejando aparte las virtudes ejemplarizantes de las que Martí lo dota, -alma noble, poeta de verdad, abogado incorruptible- pertenece a la clase alta por su riqueza, por sus propiedades, pero reúne también otra clase de excelencia: con su trabajo se ha ganado una clientela que le lleva a proyectar creativamente su actividad sobre la sociedad. Por eso será él quien en la novela ejerza un esfuerzo de protección no sólo sobre la familia de Sol del Valle, sino sobre otra clase social que aparece de forma muy esporádica, pero significativa, en varios momentos de la novela: los poblados de los indios. Es posible que Martí que llevaba ya tres años en los Estados Unidos traspusiera a la figura de Juan Jerez algo de ese valor que en el imaginario popular había alcanzado la profesión de abogado en los Estados Unidos por estas fechas -*"ese abogado pobre que ante los tribunales vence las maquiavélicas conjuras de los ricos y restablece los derechos o*

³ Para el estudio de la capacidad de observación de Martí en relación con el medio ciudadano, especialmente la ciudad de Nueva York en sus crónicas y en su obra poética, véase: Dionisio CAÑAS, *El poeta y la ciudad, Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 51-82. José Luis ROMERO. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1976, pp. 173 y 175.

*la inocencia del acusado*⁴ al decir de Ángel Rama- y que parece menos eficaz y verosímil en los países de Latinoamérica. Al lado de Juan, Pedro Real representa otro tipo de joven de las ciudades, arrogante y enamorado, "*hombre perezoso y adocenado*" (p. 129), que ha viajado a Europa con el caudal familiar y ha perdido la confianza en los seres humanos y por tanto la fe en el amor. Mediante el personaje de Pedro, Martí nos representa al joven hispanoamericano desarraigado, europeísta a ultranza, incapaz de trabajar por su propia tierra, fruto de una educación equivocada. Esto último es un tema de apasionada conversación de Juan Jerez y de un innominado anciano de barba blanca, a través de cuyas frases el autor introduce sus ideas; son juicios mediante los cuales se siente que la ciudad patricia comienza a convertirse en una dominante ciudad burguesa por estos años y la educación se convierte cada vez más en fruto de notable preocupación. No sólo porque consolida la nacionalidad sino porque también produce el ascenso de clase social gracias al prestigio que la cultura ha ostentado desde antiguo en la sociedad letrada⁵. Por eso son lógicos los juicios que se hacen en la novela acerca de una educación colonial excesivamente literaria, incompleta y rudimentaria (p. 117), o la crítica de la persistente obsesión por las artes de la retórica que resultan inútiles para pueblos en los que todo está por hacerse.

Frente a esta postura más intelectualmente activa de la parte masculina, -en mayor medida Juan Jerez, y menos Pedro Real- las mujeres constituyen una armonía de belleza con el recinto que convoca la casa, apostadas, no por casualidad, en el "*zaguán de baldosas de mármol pulido*" (p. 118); allí confiesan sus secretos y coqueteos, y se van desvelando sus idealizadas personalidades; Ana, enferma, de inteligente y artística dulzura, y Adela, frívola y alegre; Lucía, de tenebrosa mirada ("*Se hablaba de aquellas cosas banales de que conversaba, en estas tertulias de domingo, la gente joven de nuestros países*" p. 122-3).

⁴ En dos ocasiones aparece citada la actividad de Juan Jerez en favor de los indios, en la primera se alude a que Juan no vendrá esta noche porque "fue el viernes a defender en un tribunal de un pueblo vecino los derechos de unos indios a sus tierras" (p. 163). Más adelante de forma más extensa (pp. 188-189) se nos cuenta que se ha visto obligado a volver al pueblo a defender a los indios de los abusos del gamonal, y a continuación se expresa el agradecimiento de los pobladores.

Ángel RAMA: *La ciudad letrada*. Hanover, Eds. del Norte. 1984, p.77. Rama analiza en este punto los factores que van componiendo en la década que comienza en 1870, la ciudad modernizada, de la que forman parte la difusión de la prensa y de la educación como factores de cambio y de crítica.

⁵ Ángel RAMA: *La ciudad letrada, ibid.* "*La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder*" p.74 y ss.

Los temas son los propios de gentes de la ciudad que pertenecen a la clase social alta y que disfrutaban de sesiones de ópera, y de diversiones varias; por eso pueden hablar de los cantantes, del atuendo y el peinado de los asistentes, de los amores iniciados, de los vaivenes de los cargos políticos. Sólo una mujer entre ellas despunta por su inteligencia y sensibilidad hasta el punto que se comenta: "*Ana iba así ennobleciendo la conversación*" (p. 124), pero lo que domina es el recinto de la casa como un santuario bellísimo que acoge a las jóvenes, santuario entendido al modo modernista en el que se pondera el placer del interior⁶.

Puede pensarse que un subconsciente valor negativo del contenido ideológico de la novela reside en el plano de lo femenino, -la idealización romántica domina en todos los personajes- pero, aunque pueda concederse respecto al reparto de los papeles sociales, ello no puede atribuirse a la decoración misma con la que las jóvenes están tan relacionadas; existe un especial cuidado en la descripción de los interiores, tan valorados en la época modernista. A través de esas descripciones se hace emerger la cultura ciudadana de fin de siglo en el continente, de decoración europea y gusto francés, aunque no exenta de singulares elementos de ornato autóctonos del continente. Un ejemplo claro aparece en las tazas simbólicas en las que los jóvenes toman el chocolate, elaboradas por el arte indígena, "*recuerdos tenaces de un arte original y desconocido que la conquista hundi6 en la tierra a botes de lanza*" (p. 128). Aún más, la decoración del salón, en la que se recrean, se ampara en el gusto por el lujo europeo: lámparas de trabajado cristal, mesa de ónix, mecedoras de Viena, mosaicos de colores, paredes de bordes dorados, cuadros de Madrazo, Nittis, Fortuny, estantillos para libros exquisitamente encuadernados, pequeñas estatuas delicadas, vasos de porcelana oriental; todo ello responde al comentario de la voz narrativa del autor que se inmiscuye en el relato para aconsejar a las jóvenes lectoras la artística belleza como antídoto contra toda sombra o maldad, pues Martí, como buen neoplatónico, cree en el poder catártico de lo bello (p. 125). Por eso, y porque su concepto de la decoración es ya la del modernismo introduce en ese pasaje pormenorizados detalles, como se puede observar en el regalo que Juan Jerez le hace a Lucía donde se exhibe el gusto finisecular por la bella encuadernación en pieles y pedrerías (p. 127). Y no sólo en la decoración se percibe el

⁶ E. ANDERSON IMBERT vio que esos "*diálogos están en función de esa civilización urbana, cosmopolita, moderna, modernista*", *loc. cit.*, p. 114.

gusto europeo, también en sus conversaciones y costumbres: se comentan las modas de París, se añora España e Italia, se echa de menos la cultura al alcance de la mano, el derroche de teatros y museos; aunque de nuevo el comentario del autor, más crítico ante la ciega pasión por lo europeo censura: *"la vida de museo que en París generalmente se vive siempre en pie, siempre cansado, siempre adolorido"* (p. 130), para prologar su alegato con frases que inciden en cuanto de negativo tiene la vida de la mujer esclava de la moda. Sin embargo nos interesa ver aquí las distintas actitudes que, respecto al ambiente parisino, tienen los personajes que intervienen en la conversación, porque matizan muy bien lo controvertido del tema en la sociedad de entonces, desde la complaciente admiración de Adela, a la renuencia celosa e interesada de Lucía, a la visión casi apocalíptica de Ana a través de su pintura, o el interés cultural de Juan. En todo caso, de una manera u otra, mediante la palabra o la pintura se elaboran viajes de la imaginación, muy finiseculares (p. 131) que oponen el espacio actual de la ciudad hispanoamericana, toda sombras, a la luz del espacio parisino (*"La mujer es aquí una esclava disfrazada: allí es donde es la reina. Eso es París ahora: el reinado de la mujer"* p. 131). Así se abre un espacio en el texto cuya apacibilidad de bienestar ciudadano queda roto por la insurgencia de un nuevo nombre de mujer: Leonor o Sol del Valle.

Para entender la significación del nuevo personaje, el autor juzga necesario un retroceso temporal que nos explica el origen de la familia de su padre: Manuel del Valle. Emigrantes españoles, honrados y trabajadores, salen de su país por sus ideas liberales y republicanas, y por condenar los abusos de la nobleza (p. 137). La familia responde a una clase media que, incluso tras la muerte de los varones de la familia, pretende acceder igualmente a los más altos puestos sociales, y el medio que se emplea en ese ascenso es justamente el del mérito intelectual, pues los estudios superiores vienen a ser el peldaño que puede proporcionar ese ascenso entre los varones, como lo es el matrimonio entre las mujeres⁷. De ahí que la familia del Valle deba frecuentar familias de poder económico y social, como la familia Jerez, que posibilitaría ese ascenso, y en su desenvolvimiento social, aparentar unas riquezas que en origen, no posee (p. 137). También puede interpretarse en definitiva que si

⁷ No contempla estos aspectos de tipo social el, por otra parte, interesante estudio de Klaus MEYER-MINNE-MANN, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, F.C.E. 1991, p. 105 y ss.

al final de la novela Sol del Valle es asesinada por Lucía Jerez, una integrante de esa clase patricia que teme que le arrebate el amor de su primo, Juan Jerez, lo es porque Sol del Valle representa esa clase media inmigrante y advenediza que busca consolidarse dentro de la sociedad burguesa uniendo su sangre a la aristocracia patricia. Incluso puede verse en el acto, un deliberado gesto de xenofobia, latente también en esas sociedades en esa época donde la mayor dedicación al trabajo del recién llegado era observado con prevención y censura.

Por lo demás, si observamos bien, únicamente en el caso de la familia de don Manuel del Valle se nos ofrece un ejemplo de figura materna, pues están ausentes las descripciones de los progenitores correspondientes de la familia Jerez. Doña Andrea es buena cocinera y madre empeñosa, así como don Manuel se aplica con dedicación a su trabajo: abre una escuela, que, aunque metodológicamente no aporta novedad alguna a la educación de los jóvenes hispanoamericanos, sin embargo él mismo resulta ser un modelo de español liberal, como tantos otros que contribuyeron a la introducción de las ideas de la independencia, y que se comprometieron también por sus ideas en los países de América (p. 140). Del mismo modo a través de su hijo Manuelillo, Martí presenta otro tipo de joven nacido en América, más consecuente y lúcido, y al que traspone sus mismos detalles biográficos: prisión en la adolescencia, expulsión a España, compromiso con el país (pp. 141-144).

Contribuye además a fortalecer la idea de la representatividad social de don Manuel, hechos como el que sin posibilidad de ser rico, aspire a mantenerse como caballero rico y el deseo de que sus hijos aprendan las artes relacionadas con el espíritu y el intelecto: dibujar, pintar, tocar el piano, artes que en otros tiempos sólo eran ocupación de las clases aristocráticas. Se comenta significativamente en el texto:⁸

Estos tiempos nuestros están desquiciados, y con el derrumbe de las antiguas vallas sociales y las finezas de la educación, ha venido a crearse una nueva y vastísima clase de aristócratas de la inteligencia, con todas las necesidades de parecer y gustos ricos que de ella vienen, sin que haya habido tiempo aún, en lo

⁸ Martí cita aquí incluso *"los torpes métodos en uso"*: el Iturzaeta, la Aritmética de Krüger, el Dibujo Lineal, *"y unas encendidas lecciones de historia, de que salía bufando y escapando Felipe Segundo como comido de llamas"* (p. 140).

rápido del vuelco, para que el cambio en la organización y repartimiento de las fortunas corresponda a la brusca alteración en las relaciones sociales (p. 145).

Porque el buen analista social que fue Martí percibe que en estos tiempos "la aristocracia del espíritu" ha sustituido a "*la aristocracia degenerada de la sangre*" (p. 145), aludiendo desde luego a ciertos análisis que el positivismo había posibilitado dentro de su ambiente. De ahí que en la novela se plantee, frente al crudo análisis de lo material, el valor simbólico del "cuarto de los libros", verdad interior de su palabra y belleza exterior de su encuadernación.

El tercer capítulo de la novela viene, por tanto, a presentar la colisión entre los espacios de las clases sociales que entran en conflicto, y lo harán mediante el enfrentamiento de las dos muchachas, la pasiva Sol de Valle y la activa Lucía Jerez. A la primera, su belleza y su educación, gracias a la generosidad de Juan Jerez, podrían abrirle el espacio del ascenso social mediante el matrimonio. Pero los celos de Lucía a partir sobre todo de la fiesta ofrecida por el pianista Keleffy, e incrementados progresivamente hasta el momento final, producen el desenlace: la desaparición, el asesinato de Sol de Valle. E incluso este final significa el traspaso de las costumbres, conversaciones y pasiones ciudadanas, al medio rural: las reuniones se realizan en la nostalgia por Europa que Pedro introduce, cuyo ámbito se ornamenta con un colgadizo o baranda (p. 192-193); allí se leen novelas sentimentales como *Amalia* o *María* y se organiza un elegante baile en el que a la decoración por parte de los indios de las puertas y ventanas, ("*vistieron los indios todas las puertas y ventanas*" p. 203), se añaden, muy en el estilo sincretista martiano, vasos chinos y japoneses con vistosas plantas americanas.

Todas estas observaciones resultan significativas, creemos, para comprobar que el espacio urbano de *Lucía Jerez* presenta mayor complejidad que la que la crítica, deslumbrada por el estilo y la ingenuidad de su trama, ha querido ver hasta ahora.

Bibliografía

Manuel Pedro GONZÁLEZ. "Prefacio a la edición española de *Lucía Jerez*". En: José MARTÍ. *Lucía jerez*. Madrid, Gredos, 1969.

Fina GARCÍA MARRUZ. "Amistad funesta". En: Cintio VITIER y Fina GARCÍA MARRUZ. *Temas martianos*. Río Piedras, Puerto Rico, 1981, p. 285 y ss.

José MARTÍ. *Lucía Jerez*. Edición de Carlos Javier MORALES, Madrid, Cátedra, 1994

Enrique ANDERSON IMBERT. "La prosa poética de Martí. A propósito de *Amistad funesta*". En *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.

Aníbal GONZÁLEZ, en *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.

Dionisio CAÑAS. *El poeta y la ciudad, Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra, 1994.

José Luis ROMERO. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1976.

Angel RAMA. *La ciudad letrada*. Hanover, Eds. del Norte, 1984.

Klaus MEYER-MINNEMANN. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, F.C.E. 1991.

DOÑA BÁRBARA Y CUBAGUA: DOS NOVELAS EN LA TRADICIÓN

Douglas Bohórquez Rincón

Universidad Los Andes

Los primeros trabajos narrativos de Rómulo Gallegos (1889-1969), es decir, su primer libro de cuentos: *Los Aventureros* (1913) y su novela *El último Solar* (1920) reaccionan contra las tendencias estéticas dominantes del criollismo y del modernismo, proponiendo una búsqueda de carácter realista que oscilará entre el análisis psicológico y la preocupación político-social de orden reformista. Gallegos, en estos primeros libros sin romper totalmente con estas corrientes precedentes, explora otras opciones temáticas y de estilo, que marcan diferencias significativas, particularmente con el decadentismo y el modernismo de fines de siglo XIX, dados al esteticismo y a una cierta celebración del hastío y del fracaso vitales, tal cual los había expresado Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927) en novelas como *ídolos Rotos* (1901) y *Sangre Patricia* (1902).

Frente a esa tradición configurada por las mencionadas derivaciones del romanticismo (el realismo costumbrista, el criollismo o el romanticismo épico o histórico-social) generadoras de exaltadas representaciones idílicas, del paisaje rural, y de la magnificación de personajes y hechos de la Historia Patria¹, los primeros relatos de Gallegos perfilan otro discurso narrativo así como el rostro de una Caracas que se asoma tímidamente al urbanismo². Algunos de estos relatos indagan desequilibrios, situaciones, modos de la subjetividad y de las pasiones que se desplazan entre el drama, el misticismo y el mesianismo. Se trata de una producción narrativa que desde sus inicios intenta deslindarse, que busca a través de una relación dialógica con la tradición literaria, nuevas modalidades de expresión de lo real.

¹ Pensamos en obras y autores representativos del criollismo tales como: *Peonía* de M.V. ROMEROGARCÍA (1865-1917) o *En este país* de Urbaneja ACHELPOHL (1887-1937) y en *Venezuela Heroica* de Eduardo Blanco (1839-1912) o la *Biografía de José Félix Ribas* de Juan Vicente GONZÁLEZ, éstos últimos representativos del llamado romanticismo histórico-social.

² Cf. Rómulo GALLEGOS. Cuentos Completos. Prólogo de Gustavo Luis Carrera. 1981. Monte Ávila Editores.

Gallegos pues, toma distancia frente a la mirada reductora o exotista del criollismo y del modernismo. Esto se puede corroborar al observar en obras iniciales y aún deficientes desde el punto de vista de la realización estético-literaria, como *El último Solar* (1920) y *La Trepadora* (1925), la configuración de un nuevo realismo. En relación con éstas *Doña Bárbara* (1929) significará el tránsito hacia una mayor madurez y solidez en la producción narrativa del autor: se revelará en una dimensión simbólica del país y del continente³. Su concepción como totalidad narrativa, atravesada por esa tensión entre la descripción poética del llano y la nominación de las fuerzas del mal, de la barbarie, alcanza un significativo grado de realización artística, a pesar de la mediación ideológica del positivismo y de la consecuente propuesta del autor en torno a la idea de progreso como respuesta a la crisis del país. Casi contemporánea a la publicación de la primera novela de Rómulo Gallegos, *El último Solar* (1920), encontramos la edición de la primera novela de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964): *Sol Interior* (1918), un proyecto frustrado de novela, que sin embargo indica la temprana y auténtica vocación literaria del autor.

Después de *Sol Interior*, Núñez insistirá en el terreno de la novela con la publicación de *Después de Ayacucho* (1920) la cual, desde el humor irónico y la parodia de los elementos propios del criollismo, introduce una nueva manera de plantear el hecho novelístico⁴. Pero será *Cubagua* (1931) la propuesta más audaz y transgresiva del autor y de la novelística de esas décadas (1920-1940).

De este modo pues, *Doña Bárbara* y *Cubagua*⁵ se constituyen en referencias fundamentales del espacio novelístico en el país. Al lado de la emergencia de textos novelescos y narrativos claves como *Los Cuentos grotescos* (1922) de José Rafael Pocaterra (1889-

³ Ibid. *Doña Bárbara*. Prólogo: Juan LISCANO Notas y Cronología Efraín SUBERO. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

⁴ A propósito de este cambio de perspectiva narrativa que involucra *Después Ayacucho*, Lasarte señala: "Si los ingredientes básicos de la novela criollista "clásica" son el paisaje, el personaje popular y su ascenso, el idilio y las "tesis", Núñez en *Después de Ayacucho* hará del paisaje, por el edulcoramiento hiperbólico, la sobresaturación sinestésica y el humor irónico, telón de fondo de pacotilla; del héroe popular, el mito nacional, un pícaro adoptado por la fortuna, del idilio, un disparate; y de las ideas sobre las claves de la nacionalidad, retórica faramallera y absurda", Javier LASARTE. "Crisis y reformulación del criollismo en el postmodernismo y la vanguardia. Las representaciones de lo popular en *Juego y Nación*. Caracas, Fundarte, 1995, pp. 84-85.

⁵ Enrique Bernardo NÚÑEZ. *Cubagua. La Galera de Tiberio*. Prólogo: Domingo Miliani La Habana, Casa de las Américas, 1978.

1955), *Ifigenia* (1924), *Las Memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra (1890-1936), *La Tienda de Muñecos* (1927) de Julio Garmendia (1887-1977), *Barrabás y otros relatos* (1928), *Las Lanzas Coloradas* (1931) configuran el espacio de nuestra primera modernidad narrativa. Con apenas dos años de diferencia en cuanto a sus fechas de edición, *Doña Bárbara* y *Cubagua* encarnan, sin embargo, concepciones y modos de realización del texto novelístico, radicalmente diferentes. Insertas, cronológicamente, como lo hemos indicado, en esa década de los años 1920 a 1930, marcadas por un acentuado diálogo conflictivo de formas y tendencias que pugnan entre la tradición (costumbrismo, criollismo, realismo naturalista) y las búsquedas de la modernidad (modernismo, vanguardismo)⁶ cada una a su modo, escenifica una respuesta a este diálogo entre tradición y modernidad.

Si *Doña Bárbara* en su interrogación del "alma" del venezolano y en su cuestionamiento de la legalidad y de los mecanismos o modos del poder que asolan al país, se devela como la conciencia ética de nuestra modernidad narrativa, *Cubagua* transmuta y desdobra esta conciencia ética en una conciencia también estética, convirtiéndose así en escena alterna de nuestra novelística: drama ético, interrogación del ser venezolano (de eso que Núñez llama "el secreto de la tierra"), pero también teatro de la escritura, problemática del tiempo y del lenguaje.

Gallegos, más que un escritor entregado a la pura actividad creadora, se piensa a sí mismo como un educador, como un moralista, más que un esteta. Cree en el progreso, en las virtudes de la educación ciudadana, en el respeto a la ley. *Doña Bárbara*, según él mismo lo expresa, fue concebida con fines éticos, pedagógicos; su ficción -señala- tiene un carácter edificante⁷ Esta conciencia ética está simbolizada en Santos Luzardo, cuyo

⁶ En enero de 1928 aparece por primera y única vez *Válvula*, la primera revista vanguardista del país. Aporta experimentaciones narrativas de Carlos E. FRÍAS, Arturo USLAR PIETRI, Nelson HIMIOB, Juan OROPEZA, José SALAZAR DOMÍNGUEZ, Rafael José CAYAMA. Francisco DE ROSSON. *Válvula* está pues en los inicios de la vanguardia en el país, cronológicamente próxima a las búsquedas postmodernistas y prevanguardistas o vanguardistas de poetas como José Antonio RAMOS SUCRE (1890-1930), Antonio ARRAIZ (1903-1962) Salustio GONZÁLEZ RINCONES (1866-1933), Enriqueta ARVELO LARRIVA (1866-1962) Pío TAMAYO (1898-1935) entre otros.

⁷ Tal es el criterio que en torno a *Doña Bárbara* indica:

"Yo... no he compuesto a *Doña Bárbara*, por ejemplo, sino para que a través de ella se mire un dramático aspecto de la Venezuela en que me ha tocado vivir y de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos... Aspiro a que mi mundo de

imperativo es imponer el progreso y hacer valer los valores de la legalidad y de la educación en el contexto de retraso (de 'barbarie') del llano venezolano.

Aún cuando ciertamente la noción positivista de progreso atraviesa la novela, creemos que el entramado discursivo y ficcional de símbolos, personajes y significaciones novelescas, excede esta noción ideológica y el esquema de lectura (la oposición civilización/barbarie) a partir del cual se ha pretendido leer reductoramente la novela. Más allá de los arquetipos y de los esquemas ideológicos (bien/mal, civilización/barbarie) resplandece un entramado de signos que alcanza autonomía ficcional. Así podemos ver en Doña Bárbara la encarnación de todo un imaginario mítico venezolano a través de las creencias y del discurso oral en que se nos revelan personajes como Juan Primito, Marisela, Mujiquita, Melquíades, Pajarote, María Nieves, etc. Estos personajes considerados tradicionalmente como secundarios son en realidad, de una significación extraordinaria. De otro modo, *Doña Bárbara* podría ser leída también como la novela del mal y/o de la pasión amorosa llevada a sus límites pulsionales. Más allá de la significación de retraso o ignorancia, la barbarie puede ser también la pulsión de vida o la pulsión de muerte, la fuerza de la juventud de Marisela, o la violencia y el mal que se expresan en la violación de *Barbarita* o en el fatum de venganza familiar que trastoca la vida de Lorenzo Barquero⁸.

Si bien pues, tanto en Gallegos como en Núñez hay una preocupación ética, por el destino del país, la manera como esta interrogación se resuelve estéticamente en sus novelas es radicalmente diferente. Mientras el Gallegos de *Doña Bárbara* parece desinteresado en las transformaciones planteadas por el vanguardismo, *Cubagua* se aproxima en su enunciación textual a algunas propuestas fundamentales de la vanguardia: el diálogo de discursos y formas estético - verbales (mito - poesía - historia) que diseminan y/o descentran el espacio de la novela, el descenso hacia zonas del inconsciente a través del trabajo discursivo de lo

ficción le retribuya al de la realidad sus préstamos con algo edificante" (Rómulo GALLEGOS "La pura mujer sobre la tierra". En: *Una posición en la vida* (1948-1954.). Tomo II. Caracas, Edic. Centauro, 1977, p. 177).

⁸ Vemos por ejemplo en la siguiente declaración de Lorenzo Barquero, un desdoblamiento de estos términos de civilización y barbarie, "Yo me creía un civilizado, el primer civilizado de la familia pero bastó que me dijeran 'Vente a vengar a tu padre' para que apareciera el bárbaro que estaba en mí" (Rómulo GALLEGOS. *Doña Bárbara*, p. 72. Sigo la edición de Biblioteca Ayacucho)

erótico y lo onírico, la propuesta de una lógica poética que rige las descripciones y se constituye en una pauta de lectura del texto novelesco.

Si en *Doña Bárbara* encontramos en su más alta ejecución el canon de nuestra novela realista, *Cubagua* es la subversión de este canon. La obra *Doña Bárbara* se convierte en *Cubagua* en texto. De la novela como representación (edificante) del mundo pasamos a la novela de la significancia, de la práctica transgresora del lenguaje. En *Cubagua* encontramos por lo tanto un nuevo pacto de lectura y por consiguiente la exigencia de otro lector. La lógica continua y en cierta medida unidimensional del relato, que respeta la sucesión cronológica de los acontecimientos en *Doña Bárbara* se ha roto en *Cubagua* para dar paso a una estructura y a una lógica narrativa fundada en el juego de tiempos-espacios y de diversas formas discursivas.

De este juego de simultaneidades temporales que permiten entrecruzar mito y poesía, leyenda e historia, resulta en *Cubagua* un nuevo concepto de ficción como la otra lectura posible de la Historia. Una historia que ya no es considerada en su perspectiva lineal y progresiva sino que está asociada a la idea de lo circular, del regreso a los orígenes, a la fundación, a ese primer tiempo de la conquista que se transfigura y desdobra en presente y futuro. Entrecruzamiento de tiempos y de relatos que convergen en la imagen confrontada de una Isla, objeto de la depredación del poder colonial. La búsqueda de perlas se transmuta en búsqueda de petróleo. El ingeniero Ramón Leiziaga se desdobra en Luis de Lampugnano, conde milanés venido a *Cubagua* a extraer perlas "con un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos"⁹.

La génesis de esta propuesta innovadora de *Cubagua* debe ser pues considerada en el contexto de todo un proceso de modernización de la narrativa latinoamericana en el que los modelos de la vanguardia europea y la más renovadora novelística europea y norteamericana ejercen una presencia y un rol significativos¹⁰. Núñez en *Cubagua*,

⁹ Enrique B. NÚÑEZ. *Ob. CU*. p. 33

¹⁰ Rama habla de un período de modernización de América Latina que ubica de 1870-1910. Señala cómo hacia la década de 1930, la aparición de novelas tan exitosas como *La Vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929) "oscureció el vanguardismo en marcha en el período" a la vez que enfrentó las formas tradicionales del regionalismo, del realismo crítico y de la novela social a la insurgente presencia de las formas del vanguardismo: "Hubo de hecho -dice-guerra literaria, aunque entre las diversas corrientes se verían curiosos puntos de contacto ocasionales" (Ángel RAMA

adelantándose a las novedosas formulaciones técnicas establecidas por los novelistas del llamado "boom de la novela latinoamericana" (García Márquez, Rulfo, Carpentier, Guimarães Rosa, etc.) lleva la conciencia artístico-ideológica que nuestra novelística había alcanzado en el realismo regionalista, de la cual *Doña Bárbara* es una de sus más significativas expresiones, al plano mismo de la ironía, de la parodia de discursos y de la fragmentación estético-temporal.

Cubagua realiza pues, la parodia de ese realismo costumbrista y/o criollista que en *Doña Bárbara* llega a un grado de agotamiento, de clausura. Su realismo se transfigura en un realismo mítico o mágico en el que la lógica de la representación, cuestionada a través de la misma enunciación narrativa, deviene extrañamiento, lógica plural del sentido.

La preocupación ética que identifica a Núñez y Gallegos no significa coincidencia en las perspectivas ideológicas, en las que encontramos diferencias significativas: si el Gallegos de *Doña Bárbara* cree ciegamente en el progreso y por derivación, en el proceso de modernización (tecnológica) que éste involucra, el Núñez de *Cubagua* es un ironista totalmente desconfiado de la idea de progreso y del concepto de modernización tecnológica. En Núñez hay, por lo demás una retoma estético - ideológica de la cultura indígena, depositaría de una sacralidad, de una poesía, de unos valores y de un saber mítico enfrentados a los valores profanos de la técnica. Se trata entonces, de posiciones radicalmente encontradas en relación con la idea del país, de su cultura y del progreso. Para Gallegos, consumado positivista, sabemos, se trataba de asimilar los rasgos autóctonos a la civilización, a través de un proceso de mestizaje¹¹.

"Literatura y Cultura". En: *Transculturización narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI Editores, 1982, p.20-56).

¹¹ Sabin HOWARD señala al respecto: "El mestizaje era una mezcla de refinamiento europeo con la salvaje energía del indio o negro; el primero de los tres canalizaba de forma esperanzadora el elemento indígena hacia un modelo constructivo. Así incluso la aprobación por parte de Gallegos del mestizaje, estaba basada parcialmente en un prejuicio racial: la incapacidad o al menos la dificultad de los africanos o indios para civilizarse sin la influencia del europeo".

Harrison Sabin Howard, *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa*. 2ª Edic. Trad. Martín Sagrera. Caracas, Monte Ávila Editores, Col. Estudios. 1984.

**DE ESCRITURAS Y REESCRITURAS: LA IMPRONTA DEL PASADO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA.
A PROPÓSITO DE *EL CAMINO DE EL DORADO*,
DE ARTURO USLAR PIETRI Y *DAIMÓN*, DE ABEL POSSE.**

María Antonia Zandanel de Gonzalez

Los escritores de todos los tiempos y de las distintas latitudes han visto a América y particularmente a su historia como un gigantesco macrotexto y también como la fuerza generadora de una frondosa producción que desde ópticas literarias diferentes van a dar cuenta del descubrimiento, la conquista y la colonización de América¹ y aun de sus luchas por la independencia. Esto es, van a volver una y otra vez al vórtice mismo de nuestros inicios y a nuestra conformación como naciones independientes de la Corona española, algunas veces para intentar explicar los sucesos, otras para negar esa historia llamada "oficial", pero siempre con una intención fuertemente crítica. Al volver su mirada sobre los orígenes de la historia de América con la intención primordial de convertir en motivo ficcional sus episodios más salientes, han estado animados por motivaciones tan amplias que van desde el mero deseo de comprensión y justificación de esos episodios alborales hasta la intención desmitificadora y paródica de la llamada "Gran Historia". Por otra parte, desde el momento mismo del descubrimiento del nuevo mundo parece instalarse en el imaginario una idea que luego se fortalece paso a paso y que nuestra literatura no deja de registrar a lo largo del tiempo: aquella que insinúa que todo lo que acontece y aparece en los relatos que la nombran, cuya intención es la de testimoniar las maravillas que éstas ofrecen a los ojos llenos de asombro de los conquistadores, no es sino ficción. O, si se quiere, se pretendía mostrar un extraño espacio donde la realidad se coloreaba con los tintes de lo irreal y, al mismo tiempo, lo extraño parecía adquirir entidad y espesor.

¹ Cfr. Francisco MORALES PADRÓN. *Historia de América*. Tomo IV, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

Reproducir la maravilla, por medio de una lengua que también resultaba insuficiente para moldearla, y, a la vez tornarla verosímil para aquellos a quienes los improvisados discursos estaban dirigidos, fue uno de los mayores imperativos por cuanto esa primera lectura inevitablemente ficticia en tanto maravillosa, debía ser traducida por sus destinatarios y deconstruida en su entidad y consistencia verosímil. Tengamos en cuenta que estas producciones discursivas coloniales estaban a su vez tratando de perfilar los todavía imprecisos contornos de un mundo hasta entonces desconocido. Al asombro perceptivo hay que sumar, en principio, la dificultad de poner por escrito lo observado, y, además, describir y mostrar de un modo convincente para que todo aquello que el cronista relata y que lleva implícito y por momentos también explicita a su destinatario textual, sea persuasivo y convincente.

Podemos establecer un paralelo entre lo que acontece ante la simple observación de ese entorno exótico y las dificultades con que los cronistas se enfrentan, en el ámbito discursivo, cuando pretenden formalizar verbalmente aquello mismo que sus ojos contemplan.

[...] donde Bernal -por ej.- se muestra consciente de los problemas epistemológicos de escribir el Nuevo Mundo, "porque hay que ponderar mucho en ello, que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas, como vimos", Cortés sólo se confiesa incapaz de decirlo todo.²

La conquista del Nuevo Mundo da lugar, de este modo, a una nueva y abundante literatura, que cuenta las hazañas y maravillas vistas y vividas en esas tierras remotas. Pero no hay que olvidar que, del mismo modo que la literatura sirve para describir y narrar lo vivido, a su vez también ha moldeado previamente el imaginario de los conquistadores: la percepción de la nueva realidad se hará, por tanto, a través del filtro literario y fantástico y, a su vez, las aventuras se verán forjadas según los módulos literarios. La literatura se superpone, así pues, a la realidad y la condiciona, permitiendo a los

² Stephanie MERRIM. "Civilización y barbarie: Prescott como lector de Cortés". En: Raquel CHANG-RODRIGUEZ y Gabriella de BEER. *La historia en la literatura iberoamericana*. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. New York, The City College of the City University of New York, 1989, p.89.

conquistadores, que buscan hacer fortuna en el Nuevo Mundo, encarnar la aventura novelesca. La historia de la conquista, [...] es pues, también, la historia de sus mitos: [...]³

Se puede afirmar que en las producciones escriturales de los cronistas el acto propiamente ficticio, como también señala Roggiano, entrañó por un lado el asombro ante el prodigio que los conquistadores españoles contemplaban fascinados, cuanto la percepción mágica de ese mundo por demás extraño, de costumbres exóticas tan diferentes a las propias, percepción que provenía de los resabios de las culturas prehispánicas. Ambos componentes, fuertemente caracterizadores de suyo, habrían de signar con un registro singular y propio a toda la literatura hispanoamericana, a la par que le brindaría a lo largo de los siglos y hasta hoy, su tinte más original.⁴

Tanto la novela de Arturo Uslar Pietri como la de Abel Posse recogen uno de los mitos más fabulosos de la historia de América: la llamada leyenda del rey dorado o del reino de El Dorado y el Imperio de los Omaguas, leyenda que había alcanzado gran auge durante los siglos XVI y XVII, y que se constituye, en proporciones diversas, en el referente histórico de las novelas que nos ocupan. La historia, la leyenda, la literatura, y también el cine⁵ recogieron profusamente el mito de El Dorado, dando un lugar destacado a esta visionaria ensoñación de los hombres de la conquista.

De las expediciones realizadas en pos del quimérico sueño en busca del oro o de la ciudad del oro, una de ellas ofrece para nosotros el mayor interés: es la realizada por Don Pedro de Urzúa a Omagua, cuyos preparativos comenzaron en el año 1559, con la autorización del Virrey Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. En ella tendrá una destacada actuación Lope de Aguirre, figura legendaria, contradictoria y sangrienta de la historia de América. Sorprende, sobre todo, la audacia de este vasco inquieto y rebelde que se levanta contra la autoridad de Felipe II, en plena selva amazónica, a fines del año 1560, para

³ Asumpta CAMPS. "En Pos del Dorado. (Mito y Literatura en la conquista del nuevo mundo)". En: *Espacio geográfico - Espacio imaginario*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993. Actas Congreso Internacional.

⁴ Alfredo ROGGIANO. En: Raquel CHANG-RODRIGUEZ y Gabriella de BEER. *Op. cit.*, p.4.

⁵ Como otra forma de reescritura, mencionaremos aquí la destacada realización cinematográfica *Aguirre, la cólera de Dios*, (1975) del alemán Werner HERZOG.

proclamar libres a sus marañones e independientes de la corona española.⁶ La aventura finaliza en octubre de 1561, en la ciudad venezolana de Barquisimeto donde el caudillo rebelde es decapitado, después de haber dado muerte a su única hija Elvira. Hasta aquí los hechos escuetamente narrados, tal como los registra el discurso historiográfico.

Como no podría ser de otro modo, la contradictoria figura del caudillo marañón ha atraído la atención de nuestros narradores por haberse erigido en el más célebre rebelde del siglo XVI y, por esto mismo, en una de las figuras más enigmáticas y fascinantes de este conflictivo período. Arturo Uslar Pietri, por ejemplo, en una entrevista, explica los motivos que lo inducen a la elección de este personaje histórico:

A mí lo que me ha interesado siempre es el hombre, es el ser humano... esa maravilla compleja, misteriosa, aterradora que es el ser humano. [...] en lugar de fabricar un prototipo, [...] no con el propósito de hacer un retrato de él sino de tipificar en él una condición humana. Eso lo hice con Lope de Aguirre y con la Conquista en *El camino de El Dorado*.⁷

Más adelante señalará una de las características singulares del tirano loco, aquella que se convertirá en el núcleo germinal de su novela y a la que llama "el conflicto del Conquistador", incomparable síntesis de la densidad y complejidad del personaje, esa misma insondable dualidad que también estaba presente en el hombre real y de la que, con mayor o menor profusión dejan testimonio cada uno de los escritores que se ocupan del caudillo y de su fascinante aventura por las aguas del río Amazonas, en busca de las riquezas del fantástico Dorado, primero, y finalmente del Perú, según la percepción mucho más realista de Lope:

Aguirre es un personaje muy apasionante. Aguirre es el hombre que mejor ilustra el conflicto del Conquistador, que es una cosa muy mal entendida por la gente que ve la Historia muy superficialmente. Y donde ese conflicto se

⁶ Blas MATAMORO. *Lope de Aguirre*. Protagonistas de América. Madrid, Quorum, 1987, Historia 16. Con un rigor y una profusión de datos casi históricos, Matamoro se ocupa de nuestro personaje en un registro que nos atrevemos a catalogar como de consulta insoslayable para quien se ocupe del tema.

⁷ Antonio LÓPEZ ORTEGA. "Venezuela: Historia, Política y Literatura". (Conversación con Arturo Uslar Pietri). En: *Revista Iberoamericana*, N° 166167, Vol. LX, Enero-Junio 1994, p. 410.

manifiesta de la manera más abierta y espléndida es en Lope de Aguirre y en la carta que le envía a Felipe II, que es un monumento.⁸

Los intertextos utilizados para la reconstrucción de los hechos, son las crónicas - "testimonios de los nueve expedicionarios que escribieron relaciones completas de la expedición"⁹. Francisco Vazquez, el bachiller Pedrarias de Alместo, Juan de Vargas Zapata, Pedro Monguía, Alvaro de Acuña, Gonzalo de Zúñiga, Custodio Hernández, un expedicionario de apellido Altamirano y un soldado cuyo nombre no ha podido ser determinado.¹⁰

Otro testimonio importante referido a las jornadas en cuestión, que es además una de las fuentes utilizadas por nosotros, es el de Toribio Ortiguera, quien si bien no participó directamente en la expedición tuvo noticias de la rebelión, se documentó debidamente de los sucesos y dejó su versión de los hechos.¹¹

Junto al discurso registrado por la historia es de destacar, además, la insistencia de nuestros narradores por plasmar en obras de creación la figura de Lope de Aguirre y la aventura marañona: podemos señalar, en primer lugar, la mencionada novela del escritor venezolano, *El camino de El Dorado* (1947)¹²; la del español Ramón Sender, titulada *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962)¹³. El argentino Abel Posse publica en 1978 *Daimón*¹⁴; en 1979 aparece *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, del escritor venezolano Miguel Otero Silva¹⁵. Más recientemente, en 1987, Luis Britto García publica la posmoderna *Rajatabla*¹⁶; ¿novela? ¿colección de relatos?. Uno de los segmentos narrativos se titula precisamente "Lope" y hace referencia a los tramos finales de la vida

⁸ *Ibidem*. pp. 411-412.

⁹ Jorge A. MARBAN. "Transfiguración histórica y creación literaria en el Lope de Aguirre de Otero Silva." En: *Revista Iberoamérica*, N° 130-131. Vol. LI, 1985. pp. 273-274.

¹⁰ Francisco CARRILLO. *Cronistas de las Guerras Civiles*. Enciclopedia Histórica de la literatura peruana 3. Lima, 1989. Editorial Horizonte.

¹¹ Francisco CARRILLO. *Cronistas de las Guerras Civiles*. Enciclopedia Histórica de la literatura peruana 3. Lima, 1989. Editorial Horizonte.

¹² Arturo USLAR PIETRI. *El camino de El Dorado*. Bs. As., Losada, 1977.

¹³ Ramón SENDER. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona, Bruguera, 1981.

¹⁴ Abel POSSE. *Daimón*. Bs. As., Emecé, 1989.

¹⁵ Miguel OTERO SILVA. *Lope de Aguirre príncipe de la libertad*. Cuba, Casa de las Américas, 1982.

¹⁶ Luis BRITTO GARCÍA. *Rajatabla*. Barcelona, Ed. Laira, 1987.

aventurera del caudillo marañón. En una obra teatral a la que tituló *Lope de Aguirre en busca de El Dorado*¹⁷ Britto vuelve a referirse, cambiando totalmente la óptica histórica, al episodio en cuestión. Es dable destacar, además, la existencia de producciones escriturales referidas al caudillo vasco, anteriores y posteriores a las consignadas por nosotros; pero, la necesidad de delimitar el corpus de obras con esta temática común, a los efectos de la presente investigación, nos han llevado a explicitarlo y acotarlo debidamente. Digamos también que el correspondiente recorte viene justificado por la singularidad de las obras seleccionadas, atendiendo principalmente a los objetivos del presente trabajo. Con respecto a esta singularidad y a la nueva vuelta de tuerca que cada una de ellas entraña, agregaremos solamente que serán consignadas en el momento oportuno.¹⁸

Para retomar el hilo de lo que había sido enunciado al comienzo del trabajo, digamos que es común en el producto escritural americano esta mezcla de lo histórico con lo ficticio¹⁹, de lo real con lo fabulado. El discurso historiográfico se ha visto con frecuencia invadido por la presencia de mitos y leyendas y también por visiones paródicas o hiperbólicas de la realidad representada.

Sin embargo, la relación entre la novela y los acontecimientos guarda conexiones mucho más complejas que las que podrían establecerse entre el texto y el referente, suponiendo al uno producto de la (pura) ficción y al otro el elemento empírico - objetivo. En primer lugar, al referente histórico lo constituyen principalmente las crónicas, producto de un "discurso", el de los narradores de Indias, cuyas características distintivas conviene destacar, habida cuenta de las modalidades de esta expresión literaria que tan admirablemente afinca en Hispanoamérica. En rigor estamos hablando de "crónica de crónicas". A lo expuesto debemos sumar, entonces, una persistente intención pragmática impresa a los escritos ya desde los primeros tiempos. Y entonces atenderemos, por una parte, a las intenciones de los diversos emisores - cronistas y por otra a los efectos que se esperaba lograr a partir de estas

¹⁷ Luis Britto García. *Rajatabla*. Barcelona, Ed. Laira, 1987.

¹⁸ El presente trabajo es parte de una investigación mayor donde se estudian las fluctuaciones del discurso histórico en las obras señaladas precedentemente, obras todas que textualizan la aventura del tirano Aguirre en su histórico viaje por las aguas del río Marañón.

¹⁹ Ignacio M. ZULETA. "La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos". En: *Todo es historia. Historia y Letras*. Buenos Aires. Año XVII, N° 212, Diciembre de 1984.

estructuras discursivas, tan originales en su composición y tan variadas en los procedimientos retóricos usados estos principalmente para convencer.

No podemos negar que el nacimiento de las crónicas de Indias responde por una parte a la necesidad de historiar los acontecimientos que se presentan ante los ojos absortos de los conquistadores y, fundamentalmente, como señala Todorov, de la necesidad de hablar del descubrimiento que el yo hace del otro.²⁰ Pero, por otra parte, la lectura revela en su configuración discursiva un claro deseo de composición estética que rebasa los límites de la crónica histórica. Pupo-Walker señala agudamente los matices caracterizadores de estas formas primitivas:

en estos textos [...] convergen recursos y tradiciones escriturales muy diversas. Más aún, en la evolución de la narrativa histórica, las grandes crónicas de Indias representan, en muchos órdenes, una nueva plenitud textual: en ellas, y sobre la marcha, se instauró en la cultura occidental una visión de la praxis histórica que rebasa con mucho a sus formas precursoras.²¹

Es una de las intenciones del presente trabajo destacar de qué manera, partiendo de la observación y la lectura de un mismo segmento de la historia, denotando además la pluralidad de textos que se apropian del mismo discurso narrativo que tiene sus raíces en la historia americana, cada uno de los autores mencionados, de los cuales nos ocuparemos aquí solamente del venezolano y del argentino, realiza su propia lectura de los acontecimientos a partir de formas de percepciones diferentes de una misma realidad. Esto confirma la tesis de Graciela Reyes cuando afirma que toda escritura es una reescritura y que estas reescrituras pueden reproducirse infinitamente.²²

a) Arturo Uslar Pietri: *El camino de El Dorado*

Una de las características más fácilmente perceptibles en esta novela de Uslar Pietri es su indiscutible apego al discurso historiográfico, que, lejos de una fría objetividad,

²⁰ Tzvetan TODOROV. *La conquista de América*. La cuestión del otro. México, Siglo XXI Editores, 1987.

²¹ Enrique PUPO - WALKER. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid, Gredos, 1982.

²² Graciela REYES. *Polifonía textual*. Madrid, Gredos, 1984. p. 42.

incorporará, tal como ya lo hiciera en *Las lanzas coloradas*, el material legendario como elemento constitutivo invaluable del discurso histórico. La visión de la aventura marañona se actualiza, se moderniza y plenifica desde una nueva formulación que podríamos llamar poética. El escritor venezolano resalta y pone en relieve esos espacios imaginarios que a veces la historia suele pasar por alto o ignorar por su falta de valor testimonial, en esa búsqueda rigurosa de la llamada "verdad histórica", desde un abordaje pretendidamente científico, rigor que sin dudas el discurso literario puede dispensar en favor del efecto estético que es su modo natural de contar. El discurso narrativo se verá en este caso plenificado por la intuición creadora. Es necesario advertir, una vez más, que esta escritura está signada por el peso insoslayable del referente histórico, sin perder en ningún momento el aura legendaria que rodea a los acontecimientos y a su personaje central, y donde la función referencial está subrayada por ciertas estrategias narrativas que provocan en el lector admiración ante los hechos contados y la misma sensación de credibilidad que despierta el relato histórico.

Lo literario está preñado de valor informativo en tanto y en cuanto sigue muy de cerca el enunciado testimonial. No hay ambigüedad en la tensión discurso - referente; hay, por el contrario, un profuso abundamiento en las fuentes historiográficas para el tratamiento de un tema histórico que hunde sus raíces en los orígenes mismos de la americanidad. El referente entra de lleno en la obra y es digna de subrayarse la focalización de la figura del viejo caudillo marañón, en su presentación de los hechos de una manera descomprometida, para que el lector saque, sin mediaciones molestas, sus propias conclusiones. Estos segmentos, fruto de la imaginación fabuladora del narrador, pueden asumir diversidad de funciones en el esquema final de la obra. Los frecuentes silencios del narrador le confieren al lector la autoridad necesaria para cubrir esos espacios con su propia imaginación, sobre todo en esos momentos en los que también la Historia, y por motivos diversos, ha deliberadamente callado.

La figura de Lope de Aguirre, magnífica incluso en su complejidad histórico - humana y en su polémica ambivalencia frente a los compromisos temporales de su época, pendular siempre en su ideario, está vista desde la complejidad de las múltiples visiones de sus contemporáneos, mezcla de ángel y demonio, y nos ayuda a entender la dualidad que lo

convierte en una de las figuras más polémicas de la epopeya americana. El conocimiento del hecho histórico supone una lectura de la realidad pasada que se nos hace presente con un significado en sí mismo coherente y autónomo, mediado siempre por el acto creador, desde la perspectiva del autor, historiador o narrador, pero sin descuidar las relaciones que el texto mantiene con su entorno cultural - epocal.

El discurso tiene una clara intención mimética: asume la formulación propia del discurso histórico. Nos encontramos ante un discurso "anclado" en los acontecimientos y cuya validez se verifica en su capacidad de establecer conexiones con otros acontecimientos. Existe en el modo en que se interrelacionan los hechos, una suerte de lógica de la causalidad histórica, que pretende establecer precisamente qué hechos o realidades generan o influyen en las otras. El discurso histórico revela un modo específico de interpretar y de entender la realidad, y la intención del historiador de validar e imponer su versión: es un intento por convencer. No se trata de narrar cualquier tipo de acontecimientos sino de aquellos que por su relevancia son capaces de propiciar cambios importantes en la vida de grandes grupos de personas o de pueblos enteros. No es casual, por esto, que el discurso historiográfico siga preferentemente la línea de los acontecimientos que afectan al poder, por ser los que poseen una mayor capacidad para modificar la vida de los pueblos. La relación historia-poder muestra así una de sus facetas más primarias: la historia es, principalmente, la historia del poder.

El discurso histórico revela un modo específico de interpretar y de entender la realidad del que se desprende como necesario correlato el hecho de que la intención del historiador es la de homologar y convalidar su versión: se trata, en suma, de un esfuerzo por convencer. Aparece así una segunda relación entre historia y poder. La historia se constituye en fuente de legitimidad del poder. En estrecha relación con este tema está el del "héroe", capaz de transformar con su acción personal la realidad circundante y aun de otorgarle un sentido a la época. Uslar respeta esta "contextura o corporeidad" de la Historia.

Otra característica del discurso narrativo en *El camino de El Dorado* es la de la apreciación global del acto de escritura y la imposibilidad de cribar la leyenda de la verdad histórica. La historia se transformó en leyenda casi en el momento mismo de producirse los hechos, a causa de la magnitud y del carácter mítico de la empresa. Fernando Ainsa destaca

precisamente esta dimensión del viaje, que parece signar toda la conquista y la colonización, más allá de las motivaciones económicas y geográficas, para ingresar en el terreno de la utopía.²³

Caracteriza todavía a la narrativa de Uslar Pietri la configuración y construcción de las obras como grandes relatos, entendidos estos desde su conformación como sistemas totalizantes generadores de sentidos, forma de percepción que tanto la novela como el discurso histórico contemporáneo habrán de abandonar, para reemplazarla por una visión fragmentada de la realidad. Frente al proceso de marcada descronologización y acronía que propugnan las más recientes novelas "históricas", lo que caracteriza la conformación discursiva de la novela que nos ocupa es su marcada precisión cronológica. Hay una clara intención testimonial que destaca, desde el tiempo cronológico, mensurable en semanas, días y horas, la absoluta linealidad del relato. Los sucesos transcurren fijos al devenir que determina las alternativas del relato del viaje y al ritmo que le imponen las celebraciones religiosas, según el calendario litúrgico.

b) Abel Posse: *Daimón*

Podemos destacar en primer lugar como rasgo diferenciador, el hecho de que la intención de verdad, caracterizadora de la escritura del venezolano, se ve reemplazada aquí por el uso de la más pura fantasía. En el plano de la referencialidad, poco guardan en común ambas conformaciones discursivas además de formularse mediante procedimientos retóricos también diferentes. Se puede agregar que, de espaldas a la Historia, la novela del escritor argentino construye libremente su propio referente. La proximidad siempre respetuosa del subtexto histórico que caracteriza a la formalización novelesca del escritor venezolano se ve fuertemente contrapuesta a la actitud paródica con que el irreverente narrador de *Daimón* manipula la precariedad y mutabilidad de este referente, avanzando y retrocediendo en el tiempo, cercenando y agregando episodios, expandiendo incluso la narración hacia aquellos espacios guardados por la historia a la privacidad individual, sobre todo cuando de las mujeres de la novela se trata.

²³ Fernando AINSA. *De la Edad de Oro a El Dorado*. Génesis del discurso utópico Americano. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 113-114.

Como en todo constructo narrativo la materia se nos presenta mediada, pero mientras en un caso el mediador responsable es un narrador en quien se puede confiar, en el segundo, el entretejido discursivo, por la misma forma en que los hechos son mostrados y contados, y por la percepción paródica de los mismos, provocan en el lector una natural desconfianza. Adriana Méndez Rodena ha caracterizado acertadamente esta actitud paródica que modulará en los siguientes términos, los que pueden considerarse igualmente válidos para la novela del argentino:

La parodia, entendida aquí como "la agresión textual contra el modelo" tendrá por finalidad desautorizar al "referente real", o a "la verdad histórica" o al "subtexto histórico, o como queramos llamar a ese discurso subyacente del cual el narrador se apropia para darnos su versión de los hechos o su visión del personaje, que, no obstante asoman para recordarnos su función testimonial, parodizada o desvirtuada por el narrador.²⁴

Tal producción discursiva, popularizada por la narrativa de las dos últimas décadas, propugna estas nuevas escrituras como esencialmente distintas de aquellas otras producciones que, como la del venezolano, pueden canónicamente ser llamadas "novelas históricas". Posse, tal como lo hicieran sus contemporáneos y con una clara intención que señalaremos más adelante, ha revisado y estudiado esta parcela de la historia americana con una intención fuertemente paródica. Su novela, en tanto se construye a partir de una lectura que habrá de desautorizar la verosimilitud del subtexto histórico, y para ello deberá ignorar el llamado referente, construirá a partir de este cuestionamiento del modelo canónico, una historia que habrá de dejar en el lector distantes resabios de una ilusión referencial.

A esta personal focalización de la diégesis, que habrá de socavar lenta pero sostenidamente la credibilidad del relato, al desconectar las acciones y los sucesos narrados de los hechos conocidos, y ya profusamente registrados por las diversas versiones tanto novelescas como históricas, de los cuales el lector logra percibir tan solo un eco muy lejano, hay que sumar una visión descentrada del tiempo de la historia, características ambas del relato que deberán sostener esta singular y hasta por momentos inverosímil lectura del macrotexto marañón. El registro de los datos históricos, reproducidos hasta aquí con un grado

²⁴ Adriana MENDEZ RODENA. Actas, p. 379.

razonable de variantes se tuerce en 180° para mostrar distantes fognazos de la otrora deslumbrante aventura marañona. Pero lo que decepciona todavía más al lector erudito, al que conoció la fiereza y la perversidad del "otro" Lope, a través de sucesivas lecturas, es esta figura desleída, de pobres matices, de escasa complejidad, que en vez de luchar contra el infortunio, la adversidad y los supuestos enemigos, a brazo partido con la inclemente naturaleza americana, con el hambre y el desánimo, parece simplemente deslizarse sin metas ni objetivos por el tobogán de un tiempo que alcanza solamente a mostrar los sucesivos fracasos de las políticas latinoamericanas.

La aventura lanzada hacia la incertidumbre de un futuro que Lope, pese a su perversidad, imaginó venturoso, ha sido cambiada por el eterno desasosiego de vagar sin esperanzas por los círculos espiralados de un tiempo cíclico que sólo puede reactualizar para la América latina la desesperanza y la miseria.

Lo grotesco y lo hiperbólico ayudan a lograr la total desrealización y desintegración de la llamada "historia oficial", si es que en rigor podemos hablar en estos términos para referirnos a la aventura marañona, cuando en realidad si algo la caracteriza es su acentuada marginalidad. Lo que aparece planteado aquí como parodia del episodio de "desnaturación" o como parodia de una parcela de la historia americana, deviene y se convierte en una aniquiladora antihistoria, donde la referencia pierde toda su sustantividad.

Poner en tela de juicio el pasado, con todo lo conjetural que la polifacética y polémica historia de Lope resulta, dada la complejidad psicológica del personaje y dada también la comprometida configuración con que el relato de los cronistas, esto es, de los intertextos, se formaliza, supone también poner en tela de juicio los tradicionales conceptos de historia y ficción. La escritura construye un personaje que, lejos de aquel que perpetuó la crónica, siempre preocupado por las traiciones y asediado por sus enemigos, receloso y desconfiado, con el andar cansino propio de la cojera, *"erraba distraído (un vivir puro y simple, casi el opuesto al vivir histórico, documentable, exteriormente memorable)"*²⁵. Tal como si lo ficticio se hubiese trocado en realidad y lo "real histórico" se transformase en ficticio merced al juego textual que la novela propone para la reconstrucción de este nuevo Lope de Aguirre.

²⁵ Abel POSSE. *Op. cit.*, p. 217.

Severo Sarduy habla en los términos que siguen al referirse a esta propuesta de Posse:

Daimón, por su desmesura barroca y por su fasto cromático, casi enceguedor, dista mucho de ser sólo una novela histórica. Sus páginas están saturadas de oro y rojo como en los libros miniados y en los códices. Me pareció descubrir en esta novela toda una cultura marginal, paródica, loca.²⁶

El argentino hace transponer a su personaje el espacio y el tiempo y de este modo lo hace vivir hasta el presente, para dejar registro de otro punto crucial de la Historia Americana: "*el desafío que, desde las selvas bolivianas, lanzó al continente y al mundo la guerrilla del Che Guevara, cuando la realidad superó, una vez más, a la imaginación más desenfrenada*".²⁷ Desde su carnadura fantasmal, Lope regresa al cobrar vida después de muerto, negando de este modo la inevitable clausura del tiempo histórico. La quiebra de la diégesis histórica otorga a la narración un valor puramente ficcional, donde, al igual que en las crónicas primeras, lo "real" está desdibujado y sombreado por lo maravilloso.

A esta personal focalización diegética debe sumarse, para poder establecer otra diferencia sustancial con la novela del venezolano, una visión descentrada del tiempo de la historia: los vaivenes de Lope por los 400 años de historia americana nos enfrentan a una connotación de la temporalidad manipulada y transgredida cuyo sentido final implica la desacralización del relato y la anulación de la correspondiente representación discursiva al anular el devenir. La parodización del discurso referencial se manifiesta no sólo en el ámbito de la historia, en su ruptura testimonial, sino también en el discurso, cuando éste ironiza y parodia el suceder y el acontecer, elementos también estos constitutivos del discurso historiográfico.

Velaba Aguirre durante las noches. Nada lo confortaba más que desconfiar, que estar al acecho de la subversión que siempre está en ciernes (la Historia no lo

²⁶ Severo SARDUY. *Le Nouvel Observateur*. París. (Contratapa)

²⁷ Fernando AINSA. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986, p.308.

desmentía). Se movía entre los hombres dormidos, espiaba a los guardias, esperaba la aparición de los muertos siempre dispuestos al combate.²⁸

Por su paradigma escritural la novela fue señalada por Seymour Mentón como una de las Nuevas Novelas Históricas de la América Latina.²⁹

c) La tensión historia - discurso

El discurso de *El camino de El Dorado* postula, desde todos los ángulos posibles, como hemos reiteradamente señalado, su condición unívoca y referencial. El proceso de enunciación del relato no sólo no anula sino que, por el contrario, refuerza su condición testimonial. La citación, o "convocatoria textual", pretende, una vez más, acentuar la credibilidad de los hechos históricos que la novela textualiza.

La relación historia-ficción o si se prefiere sus respectivos discursos, reconocen en esta novela de Uslar Pietri una articulación clara: la verdad y el tiempo histórico existen y son accesibles en la medida en que se los vincule a las referencias testimoniales sobre las que la historia pretende fundar sus propias explicaciones. El pasado no es una mera invención de los historiadores, es una realidad definitivamente instalada en sus coordenadas espacio - temporales que la "memoria" puede actualizar. La conciencia histórica es, por lo tanto, continuidad y religación³⁰. Debemos aceptar, aunque parezca una tautología que, lo que subyace y antecede a la concepción misma del término "novela histórica" es, por un lado, una parcela de la realidad o de la historia misma o si se quiere del llamado referente que antecede al texto literario, segmento de una realidad pretérita que pretende ser reproducida por el novelista. Por otra parte, está el hecho de que existen diversos registros, más o menos extensos de ese segmento que se quiere representar, y que estos dan cuenta de una realidad que no tiene por qué ser unívoca.

²⁸ Abel POSSE. *Ibidem*. p.40.

²⁹ Seymour MENTON. *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

³⁰ Rodolfo A. BORELLO. "Relato histórico, relato novelesco: problemas." En: Saúl SOSNOWSKY (compilador). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

Toda reproducción de un hecho histórico tendrá en cuenta -o no- este referente al recrearlo o parodiarlo, ya sea ajustando o disgregando los acontecimientos y el suceder, sobre todo si se trata de una escritura no necesariamente rigurosa. De la mayor o menor libertad con que el novelista maneje la materia histórica, altere los hechos y la respectiva cronología, tendremos los diversos registros de esta cala en la historia de América. Y fundamentalmente de allí devendrá, en mayor o en menor medida, su verosimilitud; aunque en el caso de los hechos que nos ocupan estos se nos presenten en sí mismos como mucho más novelescos que los que puedan proceder de la propia ficción.

Si nos remitimos a las novelas estudiadas, veremos cómo pese a estar mucho más próxima al registro histórico, *El camino de El Dorado*, tiene una intensidad dramática de la que casi carece el *Daimón* de Abel Posse, más preocupado por destacar la labilidad e inestabilidad del referente y por alterar los registros de la historicidad que por explorar la interioridad de una existencia humana marcada por el sino trágico.

De allí la posibilidad de recrear la historia en la actitud de "nuevos cronistas" que señalaba Carpentier, frente a la difundida modalidad de reescribir la historia³¹ o reemplazarla por una pura invención donde los datos históricos son macerados desde la simple subjetividad de la conciencia. Paradójicamente, se niega la consistencia de la historia oficial para reemplazarla por la sustitución individual del autor, que maneja datos, fechas, situaciones, tiempos, hechos y personas con una libertad tan amplia que terminan convirtiéndose en una mera ilusión referencial. Se funda un nuevo pacto de lectura³² donde la referencia principal no son los hechos ni su contexto epocal sino el arbitrio del autor y donde la intención final es poner en tela de juicio la credibilidad misma de lo que textualizan.

Si retomamos la función de cronista mentada por Carpentier, en realidad como testimonio de nuestra época, nos marca la existencia de un pensamiento signado por un profundo escepticismo y una intención expresa de poner en discusión no sólo la realidad histórica,

³¹ Alicia SARMIENTO. "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea". En: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 22, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C., 1989.

³² María Antonia ZANDANEL DE GONZALES. "Hacia un nuevo pacto entre Historia y novela. Perfil de las ficciones finiseculares en los albores del S. XXI". Trabajo inédito, presentado en el I Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. U.N.C., Mendoza, Marzo de 1999.

sino la realidad misma a secas. Los mundos y tiempos cerrados y clausurados que reinventan para sus personajes nos dan la idea de una actitud de extrañamiento más que de encuentro con la realidad, por eso la dificultad de contextualizar en el tiempo histórico el perfil de los personajes que crean. La subjetivación del discurso y el uso de la parodia no hacen sino acentuar estas características.

La dimensión humana del personaje histórico, esa que sin duda debió tener, queda desdibujada detrás de una caricatura que nunca alcanza a estar en proporción con la obra efectivamente realizada y con la estatura que más allá de las "versiones oficiales" han alcanzado entre sus respectivos pueblos.

La intención de combatir el discurso hegemónico como propiedad del discurso oficial, genera en no pocos casos una negación del acontecer histórico al anular algunos de sus elementos más característicos como son la irreversibilidad del tiempo, la linealidad de las acciones y su causalidad, y la irrepitibilidad de los hechos. Es por ello que asistimos a la aparición de mundos herméticos, cerrados en sí mismos y que tienden a reiterarse en una sucesión intemporal.

Es innegable que el discurso histórico hegemónico existe, al menos como pretensión, en todos los sistemas políticos, por el consabido respaldo que otorga al grupo gobernante. Poder e historia mantienen una milenaria relación. Lo que resulta poco creíble es la existencia de un discurso único. Sólo que aquí no se trata de elaborar un discurso distinto sino de negar o al menos poner en duda la validez del discurso mismo. Al modo en que Nietzsche lo explícita, al decir de Foucault, manejan las máscaras para convertirse en parodistas de la historia y polichinelas de Dios, para conservar el único dominio en el que la originalidad les está permitida.³³

La conciencia escindida del hombre contemporáneo, el conocimiento siempre relativo y parcializado de la realidad y, en definitiva, la falta de certezas que lo acosan, encuentran en la aproximación al conocimiento de la historia un motivo para una nueva forma de cuestionamiento: el de la inamovilidad e irreversibilidad de los hechos históricos. El novelista se enfrenta a un nuevo desafío: reinventar la historia, cambiarla o modificarla según sus deseos o su capricho.

Para lograr este objetivo, esto es, para asentar en el lector una duda razonable que le permita inferir por lo menos la sospecha de que la historia puede ser cambiada por un simple acto volitivo - creador, el autor, del mismo modo que el historiador, maneja documentación de carácter científico, revisa los archivos, consulta memorias, diarios, crónicas, cuadernos de bitácora, coteja fuentes, todo esto como un ineludible deber de fidelidad a los hechos acaecidos. Mientras tanto el narrador, esa pura invención textual, sumergido en el acontecer de los hechos, se encarga, por un sutil artificio, de volver poco creíble la aparente objetividad de los sucesos narrados o, por lo menos, de manipularlos a su capricho para dar forma a una nueva y verosímil versión de la historia. Verdad y ficción se confunden, se mezclan, se mimetizan.

Los cambios en los modos de concebir la novela histórica quieren significar, en realidad, cambios mucho más profundos que tienen que ver con la concepción de la historia y de la misma realidad. La atracción del milenio con toda su carga mítica no es ajena, a nuestro entender, a este tipo de manifestaciones.

Bibliografía

Fernando AINSA. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986.

Fernando AINSA. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latino-americana". En: *Cuadernos Americanos* 28 (julio-agosto), 1991, pp. 13-31.

Fernando AINSA. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico Americano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 113-114.

Amado ALONSO. *Ensayo sobre la novela histórica*. Bs. As., Universidad de Bs. As., 1942.

Enrique ANDERSON IMBERT. *Estudios sobre escritores de América*. Bs. As., Raigal, 1954, pp. 26-46.

José de ARTECHE. *Lope de Aguirre, traidor*. San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951.

Rodolfo A. BORELLO. "Relato histórico, relato novelesco: problemas". En: Saúl SOSNOWSKY (Comp.): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1986.

CALABRESE, Elisa. *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Bs. As., Grupo Editor Latinoamericano, ed. 1994.

Asumpta CAMPS. "En pos del Dorado. (Mito y Literatura en la conquista del Nuevo Mundo)". En: *Espacio geográfico - Espacio imaginario. Actas Congreso Internacional*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993.

Alejo CARPENTIER. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, Siglo veintiuno editores, 1981, p. 23.

Alejo CARPENTIER; E. RODRIGUEZ MONEGAL. y otros. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Coloquio de Yale. Compilación y Prólogo de Roberto GONZALEZ ECHEVERRIA. Venezuela, Monte Avila Editores, 1994.

Biruté CIPLIJAUSKAITÉ. *La novela femenina contemporánea (1970 - 1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Madrid, Anthropos, 1988.

Raquel CHANG-RODRIGUEZ y Gabriella BEER. *La historia en la literatura iberoamericana*. Memorias del XXVI Congreso del Instituto internacional de Literatura Iberoamericana. New York, Ediciones del Norte, 1989.

María Julia DAROQUI. *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas, Monte Avila, 1993.

Mignón DOMINGUEZ y otros. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Bs. As., Ediciones Corregidor, 1996.

Michel FOUCAULT. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pie-textos, 1988, p. 65.

Cecilia FERNANDEZ PRIETO. *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, (EUNSA), 1998, Anejos de Rilve N° 23.

Josep FONTANA. *La historia después del fin de la historia*. Barcelona, Crítica, 1992.

Noé JITRIK. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Bs. As. Editorial Biblos, 1995.

Noé JITRIK. "La novela histórica a partir de sus propios términos". En: Lelia AREA; Mabel MORAÑA. *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario. Garamond, 1994.

Blas MATAMORO. *Lope de Aguirre*. Madrid, Quorum, Historia 16. Protagonistas de América, 1987, p. 27.

Seymour MENTON. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-

-----México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Marcelo MONTSERRAT. *Usos de la memoria. Razón, ideología e imaginación históricas*. Bs. As., Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés, 1996.

Toribio de ORTIGUERA. "Jornadas del Río Marañón". En: Serrano y Sanz. *Historiadores de Indias*. Tomo II. Madrid, Bailly, Bailliére é hijos, Editores, 1909.

Beatriz PASTOR. *Discursos narrativos de la conquista: unificación y emergencia. Cuba*, Ediciones Casa de las Américas, 1983.

Carmen PERILLI. *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Tucumán, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1995.

Francoise PERUS (Compiladora). *Historia y Literatura*. México, Instituto Mora, 1994.

Amalia PULGARIN. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa posmodernista*. Madrid, Fundamentos, 1955.

Enrique PUPO-WALKER. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid, Gredos, 1982, p. 12

Angel RAMA. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Graciela REYES. *Polifonía textual*. Madrid, Gredos, 1984, p. 42.

José ROMERA CASTILLO et. alii. "El pasado, prehistoria literaria del presente". En: *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor, 1996, pp. 9-15.

Alicia SARMIENTO. "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea". En: *Revista de Literaturas Modernas*. N° 22, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras. U.N.C.

Kurt SPANG et alii. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona, Eunsa, (eds). 1995, Anejos de RILCE N° 15.

Tzvetan TODOROV. *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI editores, 1987.

Arturo USLAR PIETRI. *La otra América*. Madrid. Alianza Editorial, 1974.

Arturo USLAR PIETRI. *Valores humanos*. Tomo I y II. Caracas, Monte Ávila, 1991.

Francisco VAZQUEZ. *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Hayden WHITE. *Metahistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ignacio M. ZULETA. "La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos". En: *Todo es historia. Historia y Letras*. Bs. As. Año XVII -N° 212, 1984.

HECTOR TIZON: ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCION

Gloria Hintze de Molinari

La presencia de la historia en el discurso ficcional. A modo de introducción

En un intento por definir las particularidades de la novela contemporánea con temática histórica, los enfoques críticos han señalado cada vez con mayor insistencia las semejanzas o diferencias que existen entre la Historia y la ficción y entre la novela histórica y la historiografía. Asimismo, en las últimas décadas de nuestro siglo, la reflexión acerca de la historia y su estatuto epistemológico se ha convertido en una cuestión fundamental. La historia es pensada desde otras coordenadas, es decir pensar sobre la historia es pensar sobre el tiempo y pensar en la escritura de la historia es pensar en la escritura en cuanto modo de instalación en la realidad del sujeto que la analiza. Existen puntos de coincidencias con la crítica literaria contemporánea que permiten alentar la discusión de la historia desde otras perspectivas, desde las relaciones entre la escritura de la historia y la escritura de la narrativa. El modo en que el historiador organiza la materia histórica determina las estrategias narrativas que utilizará en la construcción de su relato. Se trata entonces, del establecimiento de la escritura de la historia en su condición de relato. Un hecho histórico es algo así como un hecho relatable, posible de ser contado y esto ha llevado a considerar la historia como un artificio literario. Hayden White reconoce que:

[...] a diferencia de las ficciones literarias, como la novela, las obras históricas están hechas de hechos que existen fuera de la conciencia del escritor. Los sucesos registrados en una novela pueden ser inventados de una manera como no pueden serlo (o se supone que no deben serlo) en una obra histórica¹

¹ Hayden WHITE. *Metahistoria*. México, F.C.E., 1992, p.17 Según White el modo de representación de la historia es semejante al de la narración ficcional pues el historiador "trama" su relato y lo hace según cuatro modos diferentes: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira.(18) A su vez como ambos(se refiere al historiador y al novelista) trabajan con el lenguaje el modo de

Propone una consideración en el orden de la formación y de los procedimientos discursivos entre la historia y la ficción atendiendo a las interrelaciones que pueden existir en un texto entre el estilo, la trama, la visión del mundo y la ideología, expresados todos ellos en los planos estéticos, lingüísticos, retóricos, epistemológicos y éticos.

En términos generales, es posible afirmar que la nueva novela histórica² propicia una relectura desmitificadora del pasado a través de una reescritura de la historia. La actitud cuestionadora del discurso histórico, que caracteriza las nuevas ficciones, implica reconocer que existen una multiplicidad de verdades sobre un suceso y que el historiador, al narrarlo practica una elección. *"Es decir que está implicado el concepto de Historia como construcción discursiva cuya narrativa se elabora desde una perspectiva cultural e ideológica determinada, con base en hechos registrados como reales."*³

La relación con la narrativa se establece inmediatamente pues ambos, tanto el historiador como el narrador trabajan con la escritura. Se produce entonces un replanteo de las relaciones entre relato histórico y relato de ficción.⁴ Los dos trabajan con la palabra y la

representación o estrategias se corresponden a los cuatro tropos principales del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.(40)

² Seymour MENTON. *La Nueva Novela Histórica en América Latina 1979-1992*. México, F.C.E., 1993. Aclara S. Menton esta denominación en el cap. I cuando propone que "hay que definir el término "novela histórica" y luego distinguir entre ella y la Nueva Novela Histórica." p.31

³ María Cristina PONS. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996, p.64.

⁴ La bibliografía referida a las relaciones entre relato histórico y relato de ficción es muy abundante. Asimismo es profusa la que intenta definir la llamada "nueva novela histórica". Apuntamos sólo algunos títulos:

* María Cristina PONS. *Memorias del olvido*. 1996.

* Seymour MENTON. *La Nueva Novela Histórica en América Latina 1979-1992*. 1993.

* Noé JITRIK. *Historia e imaginación histórica. Las posibilidades de un género*. Bs.As., Biblos, 1995.

* Elisa CALABRESE. *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Bs.As., Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

* María Antonia ZANDANEL DE GONZÁLEZ. "Hacia un nuevo pacto entre historia y novela: perfil de las ficciones finiseculares en los albores del siglo XXI" (Trabajo presentado en el I Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. Mendoza, Argentina, 1998-1999.)

* Alicia SARMIENTO. "La reescritura de la historia". En: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 22, Mendoza, Fac.Filosofía y Letras, UNCuyo, 1989.

* Rodolfo BORELLO. "Relato histórico,relato novelesco:problemas". En: Saúl SOSNOWSKY (comp). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Bs.As., Edic. de la Flor, 1986.

* Ignacio ZULETA. "La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos". En: *Todo es Historia*. Historia y Letras, Año XVII, dic, N° 212, 1984.

transforman en relato. Es en el acto de la escritura donde las fronteras entre la ficción y la historia se tocan. Tanto uno como el otro configuran determinadas estrategias retóricas que les permiten tejer los hilos del relato de manera elocuente para transmitir veracidad a la historia narrada y establecer con estos mecanismos la separación entre uno y otro discurso.

El relato histórico trata con hechos realmente cumplidos en algún tiempo y lugar, los organiza con el fin de exponer hechos objetivos, consiguiendo así la consistencia necesaria de un discurso apegado a lo fáctico.

En el discurso ficcional, la historia, tal como sugiere White, cede paso a la ficción, el narrador tiene como objetivo mostrar las múltiples verdades que eventualmente pueden esconderse detrás de un mismo hecho. Ambas, historia y ficción refieren algo (del latín *refero*), volver a traer, pero de manera diferente. Debemos recordar que el hablar literario es un hablar ficticio, producción de frases auténticas, pero imaginarias. Conocer esto lleva la ficcionalidad a la esencia misma del ser constitutivo de lo literario, con independencia del grado de realidad o de convicción o de verosimilitud de los referentes extensionales. No menos hablar ficticio será el de una novela realista que el de una novela fantástica.⁵

Vemos así cómo el lector contemporáneo asiste a un nuevo interés por los temas literarios que hacen hincapié más en los personajes que en los hechos históricos. Existe también un distanciamiento del paradigma de la novela realista, en cualquiera de sus manifestaciones, y en particular, de la histórica. En realidad se manifiesta una gran diferencia, como venimos señalando, entre la novela histórica tradicional y las nuevas formas ficcionales, separación que se verifica en el modo de representación como principio de operación creadora.

En la novela tradicional las estrategias narrativas apuntaban a producir el efecto de verdadera referencialidad histórica; de hecho la novela estaba armada de materia histórica. En la novela contemporánea de contenido histórico, las estrategias del discurso tienden a quebrar la confianza en eso que textualizan, a descronologizar la historia. Se produce un proceso de ficcionalización de la historia. Existe una desarticulación de la noción de conocimiento de todo lo que es, un desplazamiento a la noción de pensamiento desde el que

* George LUKACS. *La novela histórica*. México, Edic. Erna, 1977.

⁵ Martínez BONATI. *La ficción narrativa*. Murcia, Public. de la Universidad, 1992.

se configura la realidad y donde la conciencia es la potencia creadora de sí misma. "*La realidad verbalizada en el texto se presenta como seres y estados de conciencia*"⁶. La visión del mundo y de la historia que se lee en estas novelas depende del lugar desde el cual se las concibe: la conciencia crea esa realidad y le da su propio estatuto ontológico. La novela textualiza la historia ficcionalizada, la reescribe a partir de un estado de conciencia y no de un conocimiento único de la realidad. Por eso se homologan ambos discursos. El lenguaje transforma los datos o los reinterpreta, se reescribe el discurso de la historia y en el texto se busca por medio de estrategias narrativas dar un efecto de verdad o dar su verdad. El discurso de la historia puede ser nuevamente escrito porque la historia no es unívoca.

En realidad esta nueva narrativa adscribe a formulaciones señaladas desde Foucault⁷ en adelante que propugna reconocer las limitaciones del discurso histórico y establecer las implicancias ideológicas que su formulación ha tenido en las distintas épocas y en sus lecturas posteriores. Se manifiesta en general una relativización del saber histórico, una imposibilidad de una verdad absoluta con lo cual se cuestiona la categoría de historia oficial, de una versión única de los hechos del pasado. Esta postura es la que intenta quebrar la ficción a través de distintas estrategias narrativas que apelan al uso de la parodia, la ironía, la presencia de diferentes historias y sujetos que entrelazan discursos que provienen de diversos planos del relato.

Abundan las novelas que se refieren a hechos concretos de nuestro continente y giran especialmente sobre la desacralización o la humanización de los personajes históricos que condujeron los grandes cambios geográficos y sociopolíticos; también sobre el interrogarse por la identidad o la revisión de ciertos momentos críticos de la historia que, la escritura ficcional problematiza buscando, en varias oportunidades una desmitificación de ese pasado.

⁶ Alicia SARMIENTO. 1989, p.230.

⁷ Michael FOUCAULT. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pretextos, 1988.

Hector Tizón, escritor argentino contemporáneo, propone en su novela *Sota de Bastos, Caballo de Espadas*⁸ una versión de la historia que posibilita la construcción de una imagen diferente del general Manuel Belgrano.

Si cada texto es portador de su propio código de lectura, la narrativa de Héctor Tizón predispone al receptor a una visión comprometida con la historia argentina. Esto es posible en la medida en que se reconoce un referente real, ciertas señales que pueden estar constituidas por el registro lingüístico, por las relaciones dialógicas entre los personajes y su particular configuración, por la pluralidad de textos que subyacen en el mismo discurso narrativo y legitiman una lectura diferente de ese corpus textual.

En general la narrativa tizoniana aborda un espacio real o imaginario desde donde emergen temas, imágenes, personajes que subrayan los componentes propios de la identidad hispanoamericana, religados a otros universales que lejos de sustraerle personalidad, la afirma en su mismidad, conformando su ethos cultural.

En este marco podría inscribirse una lectura posible de *Sota de Bastos, Caballo de Espadas* novela en la que el narrador se sumerge en la vivencia del ser nacional, en su historia y en sus creencias populares en busca de aquellos hombres que a través de actitudes diferentes son arrastrados por la fuerza de una idea común. En este caso particular, son los personajes de una historia, que aún no logran vislumbrar muy claramente pero intuyen será la conformación del ser nacional y de su identidad.

Un aspecto que la crítica ha señalado como elemento caracterizador de la identidad cultural hispanoamericana es el enfrentamiento dualista y antinómico de ciertos valores que la constituyen⁹. Entre ellos nos interesa destacar la dicotomía revolución-tradición; civilización-barbarie y su correlación con el tema del caudillo. La novela que nos ocupa trata de superar enfoques dialécticos de estos temas planteando, en su lugar, una relación dialógica que compromete una estética particular.

⁸ Héctor TIZÓN. *Sota de bastos, caballo de espadas*. Bs.As., CEAL., 1981. En adelante citaré por esta edición.

⁹ Fernando AINSA. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986.

Acercándonos a los textos de Tizón podemos señalar, que si bien se inscriben en las literaturas regionales, poseen rasgos que los remiten a una misma comunidad continental, elevándolos por sobre particularismos aislacionistas. Es decir que, conservando sus peculiaridades regionales (paisaje jujeño, seres rodeados de elementos fantasmales y símbolos que pertenecen a ese ámbito particular) son representativos también y por esa razón "de lo americano no sólo a nivel continental, sino universal".

La novela como dialogo intertextual

En *Sota de Bastos, Caballo de Espadas*, Tizón se apodera de la tradición histórica argentina con la que produce un nuevo espacio textual. Transfiere en la novela un referente real histórico, el éxodo jujeño de 1812, bajo las órdenes del general Manuel Belgrano, temática que reorganiza y ficcionaliza de un modo particular. El mundo ficcionalizado posee total autonomía del sujeto de la enunciación, la ficción misma es productora de su relato, en él cobran vida propia personajes y acontecimientos. Esta actitud independiza al personaje real histórico Belgrano, del personaje de la ficción y permite crear otra imagen que logra visos de realidad sin ataduras con el héroe de carne y hueso. Se desacraliza la figura esquematizada por la *Historia de Belgrano* de B. Mitre¹⁰, para dotar al personaje de rasgos humanos que lo acercan al hombre común, convertido en héroe militar más por la fuerza del destino que por decisión propia.¹¹

En *Sota de bastos* se conjugan en una unidad dialéctica, la ficcionalización de la historia, sincretizada con mitos, supercherías y leyendas populares que representan una visión desrealizadora de la realidad. Los hechos históricos se centran en 1812, exactamente en los momentos en que se produce el éxodo jujeño. Este episodio de nuestra historia nacional combina el realismo medular de la problemática abordada, con la perspectiva desrealizadora de los elementos mágicos que configuran la segunda línea argumental del relato: el hijo de doña Teotilde que desapareció corriendo en el bosque detrás de un

¹⁰ Bartolomé MITRE. *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Bs. As., Edic, La Nación, 1945.

¹¹ Para un estudio más detallado de este intertexto consultar: Hebe CASTAÑO: "La imagen de Belgrano en *Sota de Bastos, caballo de espadas*". En: *Revista de lengua y Literatura*. Año 3, N° 6, nov., Fac. de Humanidades, U.N. del Comahue, 1989, p. 45-60.

chanchito grande como un clavicordio, y reaparecerá, años más tarde, convertido en el hombre señalado para capitanear las fuerzas populares que hostigan a los invasores. Su existencia depende de un tiempo que no es el del plano histórico-real, con una dimensión mítica, fruto del imaginario colectivo.

La novela está estructurada en dos partes, íntimamente relacionadas, tanto por el referente real: Jujuy a principios del siglo XIX, últimas décadas del virreinato, como por los locutores y alocutarios que se repiten en ambas partes de la novela. Aparece también, el mundo de la leyenda y de la mitología popular, conformado por héroes que materializan las relaciones dialógicas con el autor. Son mediadores ideados por éste y constituyen el otro referente, el mundo heroico que cobra carácter de irrealidad.

En este aspecto diferenciado, referente real - referente mítico, se concreta la dicotomía caudillo culto - caudillo popular y ambos comparten una misma base de experiencias históricas. Se concretan por ende, dos discursos, el histórico - real representado por el general Belgrano y el épico-heroico representado por el coronel Balderrama. En un mismo universo se mueven personajes atribulados por las circunstancias históricas que los envuelven y a las que no llegan a comprender totalmente.

La multiplicidad temática (guerra, éxodo, supervivencias populares) posibilita la intersección de voces y la superposición u oposición de intenciones que pueden ser atribuidas a distintas conciencias y generan diversos discursos. Cada discurso conforma un mundo particular presentado a través de las relaciones dialógicas entre enunciados de distintos personajes percibidos como signos de una posición ajena, distinta a la del narrador. Así desfilan el general Belgrano y su sentido de la guerra; el mundo de Juan, el adobero, que se une al ejército para ir a la guerra entregando lo único que posee, su vaca y se convertirá en un buen soldado; Blas del Tineo, que no comparte los ideales revolucionarios pero que arrasa con sus propiedades tal como lo ordena el Bando impartido por Belgrano; el padre Urreta, párroco que descubrimos como traidor cuando lleva información al ejército realista; el mundo "bárbaro" del coronel Balderrama, convertido en soldado por obra de las circunstancias históricas y de su natural disposición para conducir hombres que no tienen aún formado su concepto de patria.

Uno y otro discurso se encadena con el del narrador, se entrecruza y obliga al lector a realizar una reconstrucción lógica de los hechos llevándolo a descubrir los conectores que estructuran esos discursos y los presupuestos que motivan las acciones y los intereses de los personajes.

En cuanto a la dicotomía caudillo culto - caudillo popular se trata de caracterizar la relación entre héroe popular- el mundo de la epopeya y el mundo del pasado heroico nacional. Balderrama pertenece a ese mundo, al de la epopeya, en el que cobran vida mitos populares y donde, mediante el manejo de una temporalidad abierta al tiempo primordial, sumergida en el plano eterno, establece una relación dialógica con voces y personajes de ese pasado incommovible. Con ese pasado épico comparte valores y el mismo sistema interpretativo del mundo, el que está fundado en la realidad que ha logrado conocer. La figura del coronel Balderrama le interesa a Tizón para destacar no lo que el héroe representa en el mundo sino, lo que representa el mundo para él. No existe una caracterización detallada de los rasgos que componen la personalidad de este caudillo popular sino que su perfil se modela a través de la autorreflexión sobre sí mismo, su autoconciencia, y ésta es la forma de representarlo.¹²

Para la configuración de la imagen de Belgrano es importante señalar la presencia de intertextos que ayudan a su caracterización como personaje de la ficción. El intelectual Belgrano, obligado a asumir tareas militares, dedica parte de su tiempo, durante las distintas alternativas de la campaña al Alto Perú, no sólo a leer, sino a traducir para sus paisanos, el *Discurso de Despedida* de Washington al pueblo de los Estados Unidos.

Se trata entonces de una construcción estética en cuya elaboración se reconocen otros textos como fuentes de la historia. Este *Discurso*, escrito para un pueblo americano de habla sajona, poseía según el criterio del caudillo un pragmatismo y un realismo político paradigmático para los jóvenes pueblos hispanoamericanos en busca de su identidad.

La historia documentada relata que Belgrano obtuvo este trabajo en 1805 y años después, en vísperas de la batalla de Salta, terminó de pulir su traducción. El 2 de febrero de 1813

¹² Mijaíl BAJTÍN. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, F.C.E., (Cfr. cap. II "El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski". 1979, pp. 71 a 111.

fechaba, en la localidad de Alurralde, un escrito que era la *Introducción* a su versión de la *Despedida* que Washington dirigió a sus conciudadanos el 17 de setiembre de 1796, cuando estaba a punto de terminar su segundo mandato.

Mitre, en su *Historia de Belgrano*, discurso historiográfico sobre el que se entreteje también el trabajo textual tizoniano, señala cómo en vísperas de la batalla de Salta, el general argentino aprovecha los momentos de descanso para cultivar su inteligencia, fortalecer su conciencia y meditar acerca de los escritos de los hombres que despertarán su sagacidad para solucionar los temas de interés nacional. Entre estos escritos los de Washington eran el objeto de su particular admiración de modo que, en los pocos días que permaneció el ejército patriota detenido en la margen izquierda del Río Juramento, terminó de perfeccionar su traducción. Desde 1805 había procurado difundir entre sus paisanos este documento, pero se había visto obligado a quemar esta traducción, junto con otros papeles, en la acción de Tacuarí en 1811. Una nueva oportunidad se le presenta en 1812 y emprende su tarea ayudado por el Dr. Redhead, su médico de cabecera, que lo acompañó en las campañas militares del Norte de la República y hasta la hora de su muerte. En la *Introducción* a su trabajo el general argentino aconseja:

Suplico sólo al gobierno, a mis conciudadanos y a cuantos piensen en la felicidad de América, que no separen de su bolsillo este librito, que lo lean, lo estudien, y se propongan imitar a ese grande hombre, para que se logre el fin que aspiramos, de constituirnos en nación libre e independiente.

2 de febrero de 1812¹³

El intertexto señalado aparece como un elemento que mediatiza la figura real histórica con la creada por la ficción tizoniana. En ella se recuperan una serie de elementos que entretejen una particular configuración de los acontecimientos y de las ideas rectoras, que motivan el proceder del caudillo.

¹³ Manuel BELGRANO. *Despedida de Washington al pueblo de los Estados Unidos*. Traducción de su original. Año 1813. Bs.As., Imprenta de Niños Expósitos. Reproducción facsimilar publicada por la Univ. de Buenos Aires, 1946.

El antetexto no está textualizado pero, resulta evidente que posibilita la construcción de la imagen del personaje, empeñado en la consecución de sus ideas a pesar de presentar en la novela, como contra imagen física, a un ser débil y enfermo que no posee fuerzas suficientes para llevar adelante semejante tarea. Los procedimientos narrativos conllevan a la elaboración de un referente intrínseco donde se acentúa el valor derrota, sin embargo el intertexto permite rescatar el espíritu heroico que posibilitó a Belgrano aceptar su misión.

Las ideas extraídas del discurso de Washington fundamentan, en alguna medida, el accionar político del caudillo, término con el que es designado constantemente Belgrano en la novela. La traducción cobra relieve dentro de la obra porque favorece la caracterización del personaje mediante una intertextualidad explícita, no incluida y mostrar así a un intelectual que, ante situaciones similares, aconseja a su gobierno y a sus paisanos un mismo planteo político. Las ideas rectoras del mencionado discurso se pueden ir espigando en el discurso ficcional a medida que Belgrano actúa, dialoga con otros interlocutores o con su propia conciencia.

Así se desglosan, cotejando con el intertexto señalado, los conceptos que aluden a la unión nacional, la experiencia nacional como base de la acción política, la limitación del espíritu sectario o de partido, la restricción y división del poder, el respeto de la constitución, la religión y la moral como apoyo indispensable de la prosperidad del pueblo, el esclarecimiento de la opinión pública, la limitación del endeudamiento del Estado y los impuestos, el mantenimiento de relaciones de armonía con todas las naciones, la independencia política y económica.

La posición del caudillo en la novela está planteada mediante el diálogo que mantiene consigo mismo como estados de conciencia. También se resuelve desde la perspectiva del narrador, quien mediante un juego de ensambles, va desglosando los datos que los discursos históricos señalan como caracterizadores de Belgrano y los intertextualiza con los de la ficción.

Se muestra al personaje encarnando las ideas de libertad y de consolidación nacional; pero también está presente su ánimo: el cuestionarse sobre el lugar que le toca ocupar en una historia que como se dice en algún momento "*recién comienza*", las dudas sobre las

posibilidades de ser el indicado para protagonizarla y por sobre todo la desesperanza y la pérdida de credibilidad.

El narrador muestra a Belgrano como el intelectual que enfrenta una dura realidad que lo convulsiona constantemente. Sus principios son claros pero como hombre duda y se debate interiormente entre su formación y su accionar político. Ese choque entre teoría y práctica se manifiesta a medida que el personaje dialoga con su conciencia; este diálogo se retrae interiormente, penetra cada gesto, señala distintos niveles del discurso. El economista, el pensador, el ideólogo, parecen sucumbir ante los requerimientos del deber militar. El discurso de la historia (ficción) no deja de ser verosímil y en apariencia se muestra apegado a la historia documentada. Sin embargo, los momentos seleccionados por el narrador, el penoso camino del éxodo, permiten mostrar una imagen diferente del héroe épico presentado por Mitre. Como contrapartida, la novela reaviva el éxodo jujeño que constituye un momento importante del pasado histórico representado, pero en la reconstrucción ficcional se recupera la figura de un Belgrano agobiado, enfermo, desencantado con el poder.

Su mayor ambición, en realidad, hubiera sido conocer a Rousseau, no tanto a Marat, ser tan puro y solitario como él, pero, ahora -en esta aldea insignificante, húmeda y verdulera, poblada de traficantes de caballos y aguardiente, que reinaban sobre un pueblo oscuro y sosegado hasta hoy- bogaba como un náufrago, capitán de hambrientos que comenzaban a pelear de puro gusto, sin ideas concretas acerca de la Moral, la Ciencia o las Artes. Copista ferviente, en otro mundo, del Contrato Social, intentó decirlo, en párrafos de memoria, quizá torpemente traducidos, en varias oportunidades sin que nadie al parecer entendiera una palabra... pero aquí el modelo y la realidad se daban de golpes... Tal vez fuera imposible inculcar la civilización entre estos cerros y el futuro de las ideas sería el llano.

...Cuando regresé de España a Buenos Aires (mis bultos de lectura eran mayores que los de mi ropa), con la idea de hacer felices y serios a todos mis paisanos, me di con que, casi todos comerciantes y algún que otro ganapán o

músico, no sabían más que su comercio: comprar por cuatro para vender por ocho.¹⁴

White sugiere que la escritura de la historia sigue un procedimiento similar al de la ficción, en tanto ambos historiador y narrador, seleccionan y ordenan, según una trama, una serie de hechos que configuran una historia, de esta manera la novela de Tizón plantea una reflexión complementaria sobre la relación historia y ficción cuestionando el discurso historiográfico, refiriendo una versión diferente de la imagen de Belgrano construida por la Historia.

En el discurso ficcional tizoniano se pueden marcar distintos niveles de escritura. Un discurso narrativo que se rescata en la trama, enfocada desde una pluralidad de historias, que provienen de distintas versiones y se unen para confirmar su ambigüedad. Estas confluyen a través de un juego de intertextualidades con textos que forman parte de la historia oficial, percibida como la materia que da origen al discurso narrativo, y otros textos que sustentan el entretejido del trabajo textual. También está presente, como configuradora del discurso ficcional, la dimensión mágica que proviene de leyendas y profecías, marcas por donde atraviesan otras historias personales ya mencionadas, que sustentan una atmósfera fantasmal de irrealidad y que generan la dimensión épica del relato.

Se coloca al lector ante un discurso ficcional que se distancia del discurso histórico y lo trasciende mediante la elaboración de un texto que se compone de una multiplicidad de aspectos integradores.

El interés del narrador es demostrar que no hay un único discurso histórico sino que, a través de la ficcionalización de la historia, se puede desarticular ese discurso y cuestionar la univocidad de la historia concebida como objetiva y verdadera. "*La historia recomienza ahora...*" señala en algún momento el personaje.

El trabajo intertextual es vertebrador de la configuración narrativa y es el modo de desacralizar la imagen de Belgrano que surge de la lectura de los textos historiográficos.¹⁵

¹⁴ Héctor TIZÓN. 1981, p. 197-198.

¹⁵ Seymour MENTON. 1993. El autor señala la presencia de seis rasgos caracterizadores de la nueva novela histórica, sin olvidar que los seis, en su totalidad, no son indispensables: a) lo

La semantización del discurso ficcional propone una versión diferente de la historia. Tal como plantea Foucault¹⁶ los historiadores están engañados por máscaras pues no existe un discurso objetivo, que posea la verdad, sino varios otros discursos. La historia está conformada de retazos, sólo se pueden rescatar fragmentos, acontecimientos y se rechaza lo sistematizado por la historia oficial. Relacionado con este aspecto, *Sota de Bastos* pone de relieve un aspecto central de este tipo de ficciones y es el que está relacionado con la función de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado.

La memoria no es más que un loco instrumento de repetición, un mecanismo que se pone en movimiento de pronto, súbitamente, a pesar de la conciencia rebelde a la voluntad o a las ganas, como los sueños y las pesadillas, aunque tenga quizá sus propias leyes inaprensibles, difíciles de alcanzar, y aunque un hombre viviese mucho tiempo y dedicara toda su vida a ordenar sus recuerdos y las implicancias directas e indirectas de sus recuerdos, no lograría jamás hacer un discurso coherente y completo. Lo que llamamos historia viene a ser tan sólo un fragmento deshilvanado y exangüe, arbitrario, destemplado, pobre y descolorido de aquello que por un instante fue de alguna manera realidad.¹⁷

Como lo hemos señalado, la novela contemporánea con temática histórica tiende a presentar el lado antiépico de la historia¹⁸ porque de lo que se trata es de problematizar la legitimidad de ese discurso y tematizar la imposibilidad de narrar una historia. El discurso ficcional funciona como una deconstrucción de la historiografía en tanto se aparta de los grandes sucesos, de héroes casi míticos para atender a una historiografía o un discurso ficcional que apunte a lo privado, a lo no dicho por la historia.

La imagen del caudillo que se rescata de la lectura de la novela difiere de la que presenta Mitre, pues el historiador se propone mostrar los rasgos propios de un hombre que entraría

bajtiniano, es decir lo dialógico, lo heteroglósico y lo carnavalesco, b) la intertextualidad, c) la metaficción o los comentarios del narrador sobre la creación de su propio texto, d) el protagonismo histórico, e) la distorsión conciente de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos, f) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a conceptos filosóficos trascendentes.

¹⁶ M. FOUCAULT. 1988

¹⁷ Héctor TIZÓN. 1981, p. 171. El destacado es mío.

¹⁸ María Cristina PONS. 1996, p. 17

en la categoría de los héroes épicos, cuya lejanía los convierte en modelos a los que se debe imitar. Pretende crear una imagen perdurable y ejemplar de un hombre que cumple inexorablemente con su destino heroico.

En la novela se deconstruye en parte, esa imagen sacralizada por la historia y cobra vida un personaje más cercano al hombre común. Por eso se recuperan detalles de la vida privada (la hidropesía, las dudas sobre el rol que debe desempeñar y que condicionan su accionar), que el lector presupone ficcionales por responder al discurso ficcional, pero que ayudan a componer la imagen de un Belgrano más humano, más cercano al dolor común que al héroe de la historia de Mitre. La intención narradora es rescatar una figura del pasado argentino pero unido al destino de un pueblo que se convierte en el verdadero creador de la historia. Es el caudillo, como lo califica en la novela, quien encarna las ideas, pero para que éstas sean llevadas a la praxis es necesario la presencia de esos otros personajes, que aún desde la dimensión mágica, son los verdaderos hacedores del destino colectivo.

A modo de cierre

La novela de Héctor Tizón, *Sota de bastos, caballo de espadas*, textualiza una nueva forma de configuración del personaje histórico Manuel Belgrano, al que toma como protagonista en la segunda parte de la obra. Esta decisión implica que el narrador ofrece una propuesta de lectura de la historia, desde una personal posición frente a los hechos que relata y éstos, a su vez, adquieren una significación particular a partir del presente desde el cual lee la historia y que compromete una posición ideológica determinada.

Se establecen relaciones con un referente histórico real que se reelabora recogiendo datos que marcan un momento decisivo en la vida del personaje, señalado por el caos y la desesperación de un estado indeseable: la guerra y el éxodo jujeño. La historia en la ficción sigue con una relativa fidelidad a la historia documentada, sólo que en aquella se anexan *fragmentos deshilvanados* que no han sido registrados por la historia. El discurso histórico se entreteje con el discurso de la ficción en donde el narrador crea su propia visión de la historia y desde esa subjetividad se formaliza una nueva manera de contar. El texto presenta marcas o datos (fechas y lugares reales) que remiten a un período histórico reconocible con cierto apoyo documental proporcionado por el narrador en los

paratextos. Sin embargo, en general, en este tipo de ficciones se cuestiona en alguna medida la verdad y los datos aportados por la historia oficial, al mismo tiempo que se presenta una visión desacralizada de los personajes históricos. Se problematiza la relación historia y ficción y se plantea una nueva relación entre la construcción de la verdad y del conocimiento. Como se ha señalado, la visión del mundo y de la historia que se lee en la novela depende del lugar desde el cual se la concibe: la conciencia crea esa realidad, la novela reescribe la historia ficcionalizada de acuerdo con una conciencia y no de un único conocimiento de la realidad.

NOTAS

- Este estudio fue presentado en versión más corta en el 1 Congreso de Literatura y Pensamiento Latinoamericano. 1995. San Luis. Argentina.

Bibliografía

Fernando AINSA. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid. Gredos. 1986.

-----"La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". En: *Cuadernos Americanos* 4, 28 México, 1991, pp. 13-31.

Mijail BAJTÍN. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, F.C.E., 1979

Manuel BELGRANO. *Despedida de Washington al pueblo de los Estados Unidos*. Traducción de su original. Bs.As., Imprenta de Niños Expósitos, Reproducción facsimilar publicada por la Univ. de Bs. As., Año 1813.

Rodolfo BORELLO. "Relato histórico, relato novelesco: problemas" Saúl SOSNOWSKY (comp). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Bs. As., Edic. de la Flor., 1986.

Elisa CALABRESE. *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Bs. As., Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

Hebe CASTAÑO."La imagen de Belgrano en *Sota de bastos, caballo de espadas*". En: *Revista de Lengua y Literatura*. Año 3, N ° 6, Nov. 1989. Fac. de Humanidades., U.N. del Comahue, pp. 45-60.

José ROMERA CASTILLO y otros. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor Libros, 1996.

María Julia DAROQUI. *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1990

Michael FOUCAULT. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia. Pre-Textos, 1988.

Noé JITRIK. *Historia e imaginación histórica. Las posibilidades de un género*. Bs. As, Biblos, 1995.

....."La novela histórica a partir de sus propios términos" En:

Lelia AREA, Mabel MORAÑA (comps). *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario.U.N.R. Editora. 1994: 167-180.

Georges LUKACS. *La novela histórica*. México, Edic. Erna, 1977.

Martínez BONATI. *La ficción narrativa*. Murcia, Public. de la Universidad, 1992.

Bartolomé MITRE. *Historia de Belgrano y la Independencia Argentina*. Bs.As., Edic. La Nación, 1945.

María Cristina PONS. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines de siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996.

Héctor TIZÓN. *Sota de bastos, caballo de espadas*. Bs. As., CEAL. 1981.

Alicia SARMIENTO. "La reescritura de la historia" En: *Revista de Literaturas Modernas*, N° 22. Mendoza, Fac. Filosofía y Letras. UNCuyo, 1989.

Seymour MENTON. *La nueva novela histórica en América Latina. 1979-1992*. México, 1993.

Hayden WHITE. *Metahistoria*. México, F.C.E., 1992.

María Antonia ZANDANEL DE GONZALEZ. "Hacia un nuevo pacto entre historia y novela: perfil de las ficciones finiseculares en los albores del siglo XXI". (Trabajo presentado en el I Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. Mendoza, Argentina, 1998-1999).

Ignacio ZULETA. "La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos". *Todo es Historia. Historia y Letras*. Año XVII, N° 212, Dic. 1984.

JULIO CORTÁZAR: "DESHORAS"¹ O LA METÁFORA DEL ACTO DE ESCRIBIR FICCIONES

Miriam Di Gerónimo

Si revisamos el concepto de metáfora, inferimos que ésta opera a través de una sustitución de una palabra propia por otra cuya significación guarda una relación de *analogía* con la de la palabra sustituida². Desde la retórica clásica la metáfora ha sido considerada como un recurso que permite aproximar términos diferentes entre sí por una relación de semejanza arbitraria, ilógica, que sólo existe en la mente del que produce esa asociación. En principio, se da una situación "real" y otra aludida, figurada, a la que remite la primera. Una realidad es parecida a la otra pero no idéntica.

El objetivo de este trabajo -inducido por la función de la metáfora- es aproximar los textos de ficción a la teoría; aún más, tomar en este caso un cuento como "ejemplo" de algunas cuestiones que preocupan a la teoría. La propuesta es observar en los textos de creación algunas problemáticas, inquietudes y atisbos paralelos a los que se viven en la teoría científica. No es posible concretarlo en todos los textos literarios, sino en aquellos que presentan, imbricados con la historia, algunos problemas que pertenecen en sentido estricto a la teoría. Se trata de obras que funcionan como metaliteratura³.

¹ Julio CORTÁZAR. "Deshoras". En su: *Deshoras*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983. pp. 100-118. En adelante usaré esta edición, seguida cada cita por el (los) número(s) de página(s) correspondiente(s).

² Para ampliar estos conceptos acerca de la metáfora cf. Heinrich LAUSBERG. *Elementos de retórica literaria; Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 2ª reimpresión 1993, pp. 95-97; Michel LE GUERN. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, /1973/, 1978; Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989. pp. 256-7.

³ En este sentido es interesante citar como antecedente de este trabajo los artículos de J. M. POZUELO YVANCOS:

"Julio Cortázar y el acto de leer ficciones; El verosímil estético de 'Continuidad de los parques'". En: I. Pepe SARNO (ed.). *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, pp. 511-532; y "Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción". En su: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993, pp. 227-249.

Si coincidimos en considerar con José María Pozuelo Yvancos "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar como "la metáfora del acto de leer"⁴, desde la misma perspectiva, que focaliza el cuento como poética implícita del autor, "Deshoras" puede tomarse como el anverso de aquél: "la metáfora del acto de escribir". En primera instancia, refleja el desdoblamiento autor - narrador en la combinación de la 1ª y 3ª personas. También representa la situación narrativa y el esquema básico de toda narración. Un autor "ficcionalizado" se pone a escribir acerca de recuerdos de la niñez y aborda el tema desde el comienzo con todos los conflictos que supone la trasposición del presente y el pasado y la ubicación del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Así comienza el cuento:

Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso, y, aunque me gustaba escribir por temporadas y algunos amigos aprobaban mis versos o mis relatos, me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad. (p. 101).

En este párrafo son dignas de destacar algunas notas acerca del inicio del acto de escribir. El placer está presente desde el comienzo: "me gustaba escribir". Inmediatamente después de escrito, el texto necesita de la aprobación de un lector que complete el circuito narrativo comunicacional: "alguien cuenta algo a alguien". Sin embargo la reflexión del autor ficcionalizado es más profunda: "para qué" escribir, e inmediatamente da la clave de todo el cuento: *"la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera"*. He aquí la paradoja de la escritura, la "ficción" tomada de la acepción latina de *fin-go-is* como "modelar", crear algo que será "más de veras". Obsérvese la proximidad de esta última palabra con "verosimilitud": término técnico que alude, en la poética aristotélica, a la coherencia interna y a la necesidad

⁴ Cf. *ibíd.*

de solidaridad de los ingredientes de la obra de arte como una organización más que a la comprobación de la existencia "real" de los hechos narrados. En relación con la anécdota, la expresión "de veras" se conecta también con el mundo de la infancia: por el juego de la escritura "las cosas son más de veras", en este juego se finge "de veras" una realidad.

A su vez la creencia de que "si las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras" hace hincapié en varios aspectos. Primero, escribir es instaurar la cosa, se trata de una acción demiúrgica. El poder creativo de la palabra que se manifiesta en el autor de ficciones -según Pozuelo Yvancos- en un "acto ilocucionario declarativo del género "Hágase (fíat)" alude directamente a la convención literaria. El enunciador por el poder que se halla investido ejerce una función sobre la realidad y funda así su poder creativo semidemiúrgico con independencia de cumplir condición alguna de sinceridad y sin creer o pedir al lector que crea en esta sinceridad⁵.

En este cuento, el sujeto de la enunciación -autor ficcionalizado- hace explícita la diferencia que existe entre "ficción" y "realidad" ya que explica que los recuerdos de infancia comprenden un núcleo, *"algo que no se podría vivir de nuevo"* de manera idéntica a como aconteció en la vida diaria. Se trata de una experiencia mediatizada por la escritura que contiene algo tomado de la vida pero no es su equivalente. Este fenómeno se hace más claro en la comparación del acto de escribir con *"el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo"*. Deducimos así que en el protagonista la experiencia erótica ha cambiado con los años, la pasión se ha transformado en algo parecido a la aceptación que trae la costumbre, la rutina. La cotidianidad -y su consiguiente seguridad-también envuelve a las palabras: *"para tenerlas ahí como las corbatas en el armario"*, algo que no puede experimentarse con la misma intensidad. La escritura se da en otro plano, Cortázar instaura la expresión *"tercera dimensión "* para ubicarla.

El cuento por escribirse nace del recuerdo pero no es mimético. Esa traslación de la realidad a la escritura mediada por la memoria no es una burda imitación de lo real -como copia-, sino que requiere de una transformación para entrar en el terreno de lo literario. Los conceptos siguientes: *"para fijar /las cosas/ a mi manera, [...] algo que no se podía vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una*

⁵ Cf. José María POZUELO YVANCOS. *Poética de la ficción*, ya cit.

tercera dimensión" indican que *mimesis* es equivalente de *póiesis*. Se trata de un complejo proceso de estructuración procedente de un acto de conocimiento que es distinto de la simple verbalización. Más que reproducción de un mundo es elaboración de un mundo. Lo lúdico de este párrafo se encuentra en el "como si" que consiste en cambiar la realidad mediatizada por el recuerdo para instaurar una nueva realidad. La literatura posibilita el surgimiento de la semejanza transfigurada en tanto condensa el entramado de la inter - relación arte - vida en la elaboración de mundos posibles.

Para comprender el alcance de este concepto en Cortázar es conveniente citar un fragmento de *Diario de Andrés Fava* en el cual el autor alude *ex profeso* a Malraux, "Le Musée Imaginaire" y que confirma la concepción aristotélica de la literatura entendida como *póiesis*:

[...] un style est ce par quoi un système de formes organisées qui se refusent à l'imitation, peut exister en face des choses comme una autre Création⁶.

Esta "creación" de un modelo nuevo de mundo estaría situado en el espacio comprendido por Cortázar en "esa tercera dimensión". Al que se accede por la contigüidad del "mundo real" con el representado por la literatura. La figura retórica que expresa la contigüidad es la metonimia y supone un desplazamiento. En este sentido, la expresión de la realidad sería metafórica, si entendemos a la metáfora como una sucesión de cadenas metonímicas.

La metáfora es un tropo -etimológicamente: giro; proviene del griego *trépszai*: dirigirse en otro sentido, tomar otra dirección. Por medio de esta figura se sustituye una expresión (una situación, en el cuento) que en la lengua designa un objeto o una idea en sentido propio (según las leyes del uso) por otra expresión que no le corresponde propiamente. Es un fenómeno de traslación significativa⁷. Esto hace que Eco piense que bajo la relación metafórica se incluye una cadena de metonimias⁸.

De ese modo se representan los hechos pero no de manera idéntica a lo acontecido en la realidad, sufren una transformación que, aclara Cortázar, es intencionada: "*fijar las cosas a*

⁶ Julio CORTÁZAR. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p.32.

⁷ Cf. Heinrich LAUSBERG, ya cit.

⁸ Cf. Umberto ECO. "Semantica della metafora". En su: *Le forme del contenuto*. Milano, Bompiani, 1971. pp. 93-125. pp. 96 y 97.

mi manera". Esto es, dando un giro -esto sugiere un cambio, un viraje de los hechos reales- que implica además una condensación entre recuerdo e imaginación (metáfora) y un desplazamiento por contigüidad (metonimia) de los hechos vividos para "moldearlos" convenientemente en función de la historia.

Así analizado, este cuento revela una estructura de *myse en abîme* en el sentido de que la ficción del cuento refleja en espejo el acto de escribir verdadero y extratextual de un autor conocido: Julio Cortázar quien se pone a escribir un cuento que trata de un narrador que ficcionaliza el hecho de escribir un cuento y reflexiona acerca de los problemas que envuelven al autor en el momento de recrear el recuerdo que luego será un cuento. Los límites entre historia y discurso han desaparecido.

Esta modalidad explícita del autor -narrador de "manipulación" de los hechos de la memoria se entiende mejor después de terminado el cuento, en el sentido de que anuncia desde las primeras líneas el móvil principal: cambiar la realidad y, aunque sea por unos instantes, lo que dura la escritura, "crear" que eso "podría" suceder en "una tercera dimensión". Esto aludiría, en un nivel más profundo de análisis, al poder del cual se halla investido el escritor de torcer el rumbo del entramado de los acontecimientos y crear un espacio donde pueden concretarse los deseos más íntimos para provocar una catarsis en el productor de la fábula.

Este sujeto de enunciación "finge no saber": "Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso" o bien: "Nunca supe bien por qué". De la misma forma en que se va armando y dibujando el recuerdo en la mente se va configurando el cuento. Seguidamente aparece el motivo del recuerdo y de la escritura: "la imagen de Sara". El sujeto de la enunciación, al referirse a su relación con Doro, explicita el desdoblamiento entre autor y narrador y, consiguientemente, la ambigüedad en el punto de vista o perspectiva narrativa:

Tan inseparablemente habíamos sido en esos tiempos del sexto grado, de los doce o trece años, que no era capaz de sentirme escribiendo *separadamente* sobre Doro, aceptarme *desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro*. Verlo era verme *simultáneamente* como Aníbal con Doro, [...] (p. 102; los destacados son míos).

La convergencia de pronombres personales anticipa las personas narrativas entre las cuales fluctuará el punto de vista: la primera y la tercera; la omnisciencia y el protagonismo; el narrador categorías de Genette, quién ve y quién habla están condensados en el mismo personaje: Aníbal, pero desde distintos ángulos de enfoque. Se trata de una perspectiva binocular: analiza los hechos del pasado desde un punto de observación muy posterior.

El puente, el pasaje de la primera persona a la tercera que implica cambio de tiempos (ir desde el presente al pasado) se establece en un espacio muy caro al autor: Bánfield. Se sitúa la anécdota en un lugar preciso:

Y con todo eso venía también Bánfield, claro, porque todo había pasado allí, ni Doro ni Aníbal hubieran podido imaginarse en otro pueblo que en Bánfield donde las casas y los potreros eran entonces más grandes que el mundo (p. 102).

Bánfield está descripto como una especie de paraíso terrenal, mítico. Tiene a su vez el encanto de lo autobiográfico. Cortázar vivió en ese barrio y probablemente jugó en esos potreros. La descripción del espacio está poblada de imágenes visuales y de movimiento; la personificación de los baldíos es significativa. Esos recuerdos adquieren vida en la mente y son remozados por la distancia de los años que han pasado:

Un pueblo, Bánfield, con sus calles de tierra y la estación del Ferrocarril Sud, sus baldíos que en verano hervían de langostas multicolores a la hora de la siesta, y que de noche se agazapaba como temeroso en torno a los pocos faroles de las esquinas, con una que otra pitada de los vigilantes a caballo y el halo vertiginoso de los insectos voladores en torno a cada farol (p. 102).

Desde aquí se tienden las líneas principales del cuento correspondientes a la introducción de la estructura tradicional. Después vendrá el desarrollo que orientará esas líneas en relación con las experiencias tempranas del amor nacido de Aníbal hacia Sara, la hermana mayor de Doro. Luego, la separación de los amigos y la situación de la anécdota en la vida adulta:

Aníbal aceptaba sin aceptar, algo que debía ser la vida aceptada por él, un diploma, una hepatitis grave, un viaje a Brasil, un proyecto importante en un estudio con dos o tres socios /el casamiento con Felisa/... (p. 113, el agregado es mío).

Centraré ahora la atención en el climax. En este momento especial del cuento se instala lo que constituye el territorio de la literatura -en términos de Aristóteles-: "lo que podría haber sido". Sin aviso previo, estamos transitando el terreno de lo fantástico. El pasaje hacia lo fantástico se da a partir de un sueño. El protagonista inventa desde su presente un posible encuentro, un diálogo con Sara. El sueño constituye la vía de este mundo al mundo otro. Se inicia con el recuerdo del pasado, lo conocido, la única realidad cierta que le devuelve a Sara. Pero inmediatamente se introduce en otra dimensión, que sólo existe en su mente, que es producto de la fantasía: el deseado encuentro con Sara. Los hechos del pasado se entretrejen tan bien con los del presente imaginario que el lector cae en la trampa: vacila entre lo realmente vivido por el protagonista y lo solamente deseado, que adquiere entidad sólo por la escritura:

Bruscamente recordó que la noche anterior había soñado con Sara y que era siempre el patio de la casa de Doro aunque no pasaba nada [...] y el sueño se acababa así casi sin haber empezado. Tal vez porque no pasaba nada las imágenes eran de una precisión cortante [...]; tal vez también por eso o por falta de algo mejor había rememorado a Sara después de tantos años de olvido /[...] /, y verla venir ahora por la calle [...], encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla, decirle quién era y que ella lo mirara sorprendida, no lo reconociera y de golpe sí, de golpe sonriera y le tendiera la mano, se la apretara de veras y siguiera sonriéndole (p. 113).

En el párrafo citado se marca la diferencia de planos en tanto la escritura se sitúa en una dimensión equivalente al sueño, diferente de lo real. El acto de escribir tiene funciones análogas al acto de soñar. En efecto, un hombre cuando escribe o sueña transita el territorio de la fantasía, de lo inconsciente. En ese espacio, se permite el encuentro, el diálogo, la manifestación de los personajes de manera más sincera y, por lo tanto, más

auténtica. Sin obviar que, finalmente, se produce el choque abrupto con la realidad que acorrala y presiona:

Cuando apagué la lámpara del escritorio y miré el fondo del vaso vacío, todo era pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo. ¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de sostén? (p. 116-117).

Las palabras como el sueño han permitido sólo por un momento exorcizar recuerdos, volar por ese mundo otro: mundo de lo imaginario y donde todo es posible, hasta un encuentro con Sara. Pero de este lado, la realidad agazapa con la rutina: *"presente utilitario sin recuerdos ni sueños, la pura vida sin más ni menos "* (p. 117).

Lo fantástico, a través de la escritura, constituye una salida hacia una tercera dimensión donde el pasado y el presente pueden unirse, donde pueden resolverse conflictos, donde se realizan los deseos más profundos. En definitiva, la escritura brinda la posibilidad de virar el curso de una existencia marchita y darle otro cauce, mientras dura la expresión escrita, luego, todo se vuelve costumbre y hastío. La escritura brinda posibilidad de escape, pero después el protagonista se queda en el "lado de acá", en términos de *Rayuela*. La escritura es el estandarte que el protagonista levanta frente a la rutina pero finalmente resulta vencido, así lo manifiestan las últimas líneas del cuento:

[...] las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme reconocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, [...], pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos enseguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte (p. 117-118).

Tal vez la ambigüedad, la coexistencia de primera y tercera personas que responde a la misma persona, a la vida de un mismo individuo en distintas fases de su vida, deba buscarse en algo más profundo de la filosofía de Cortázar: "el sentimiento de no estar del . todo". El testimonio del autor ayuda a comprender el comportamiento del personaje:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y 'nel mezzo del camin' se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo⁹.

"Deshoras" revela como pocos relatos de Cortázar al hombre niño. Hombre y niño son las dos caras de una moneda que coexisten en el mismo individuo, convivan armoniosamente o no. Anular o rechazar una de las dos sería equivocado, porque no plasmaría la condición humana tal y como la entiende J. Cortázar.

El acto de escribir, mientras se pone en práctica, posibilita la liberación y conduce lúdicamente, como dice Cortázar:

naturalmente (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre¹⁰.

En cierta medida, estos conceptos del autor han sido iluminados por la crítica posterior. Así, F. Moreno Turner acota:

El relato /"Deshoras"/ se cierra con una doble verificación: por un lado la inutilidad de aquellas palabras, 'meros dibujos privados de todo sostén, 'palabras mentirosas'; por otro su necesidad, puesto que, llenas de vida llenan la

⁹ Julio CORTÁZAR. "Del sentimiento de no estar del todo". (En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7ª ed., 1986, p.p. 21-26;p.21.

¹⁰ Julio CORTÁZAR. "Poesía permutante". En su: *Ultimo round*. México, Siglo XXI, 1969. "Planta Baja", p. 66.

vida, son el único medio para producir ese encuentro tan deseado, para rehacer la existencia, para llegar al transitorio final de una búsqueda latente¹¹.

El inconformismo ante la realidad -vívda y leída- es el origen de la creación poética para Cortázar. En una interpretación psicoanalítica, correspondería a la concretización, por medio de la escritura, de deseos inconscientes. Desde esta óptica, podríamos considerar que la producción cortazariana está regida por una "poética del deseo".

Para decirlo con Freud, lo fantástico permitiría:

[...] todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío"¹².

Esta "poética del deseo" lleva implícita la idea de "subversión".

La insatisfacción -a la que ya hemos aludido- es el motor de lo fantástico que hace que Cortázar se oponga a lo heredado, a la Gran Costumbre, a la seriedad, a lo consabido, a lo establecido y esperable, al *canon*, en definitiva. Sus caminos son conocidos: él mismo concibe a la excentricidad y lo lúdico como elementos constantes de su escritura.

La excentricidad es el medio de vencer lo estipulado, de acceder "al mundo otro", de instalarse en "el lado de allá" -la esfera de lo fantástico- y traspasar "el lado de acá" -la realidad cotidiana. La escritura, para Cortázar, "ese intersticio" es la que facilita y multiplica las posibilidades de ser, en definitiva, todo lo que se anhela. Aquí es necesario, tal vez, acudir a la distinción de Freud entre lo ominoso de la ficción y lo ominoso del

¹¹ Fernando Moreno Turner. "Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. (A la Caperucita Roja)". (En: *Coloquio Internacional; Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t.l. Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1956. pp. 233-238).

¹² Sigmund FREUD. "Lo ominoso"(1919). En sus: *Obras completas*. Ordenamiento, comentario y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Trad. directa del alemán de José L. Etcheverry. Vol. 17 (1917-19); De la historia de la neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979. pp. 215-251; p. 236.

vivenciar. El primero corresponde a la fantasía, a la creación literaria, es mucho más rico que el segundo; según Freud:

[...] lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga al examen de realidad¹³.

Según los testimonios del propio Cortázar, a través de la ficción, el autor llegaría a plasmar gran parte de su mundo interno. La literatura sería el puente por medio del cual se puede acceder al mundo otro y así superar la circunstancia cotidiana. A través de la ficción se puede ir más allá: es posible rebasar la realidad. El cuento en una respuesta análoga a la función de la escritura propone "*cabalgar la realidad*".

Según lo expuesto, la escritura en este cuento tiene distintas funciones. Primero, permite fijar recuerdos, se convierte en certeza -la autoridad que presupone la palabra escrita-, para acercar un pasado que no ha sido superado sino que pervive en este presente. Es también pasaje, puente para ingresar a esa tercera dimensión que corresponde al deseo: allí todo es posible. El acceso a lo fantástico es, en definitiva, una defensa contra la rutina, contra la cotidianidad que corroe cada día.

"Deshoras" plantea además el problema de ficción - realidad en cuanto plasma el traspaso de lo vivido a palabras, a literatura. En definitiva, pone a la luz el procedimiento de la representación de la imagen mental en signos Este cuento actúa como metacuento.

¹³ *Ibíd.*, p. 248.

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

----- . *Retórica*. Trd. del griego y notas por Francisco de P. Saramanch. Madrid, Aguilar. 1964.

Julio CORTÁZAR. "Deshoras". En su: *Deshoras*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983, pp. 100-118.

....."Del sentimiento de no estar del todo". (En su; *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7ª ed., 1986, pp. 21-26.

----- *Diario de Andrés Fava*. (1950). Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

----- "Poesía permutante". En su: *Último round*. México, Siglo XXI, 1969. "Planta Baja", p. 65-69.

Umberto ECO. "Semantica della metafora". En su: *Le forme del contenuto*. Milano, Bompiani, 1971. pp. 93-125.

Sigmund FREUD. "Lo ominoso"(1919). En sus: *Obras completas*. Ordenamiento, comentario y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Trad. directa del alemán de José L. Etcheverry. Vol. 17 (1917-19): De la historia de la neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979. pp. 215-251.

Heinrich LAUSBERG. Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana. Versión española de Mariano Marín Casero. Madrid, Gredos, 2ª reimpresión, 1993.

Michel LE GUERN. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra. /1973/. 1978.

Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989. pp. 256-7.

Fernando MORENO TURNER. "Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. (A la Caperucita Roja)". (En: *Coloquio Internacional; Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. t.l. Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1956, pp. 233-238).

José María POZUELO YVANCOS. "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones; El verosímil estético de 'Continuidad de los parques'". (En: I. Pepe Sarno (ed.). *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, p. 511-532).

-----"Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción". (En su: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993. p. 227-249).

----- . *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.

EL DESMONTAJE AUTORIAL DE LAS ESTRATEGIAS FICCIONALIZANTES EN *CAMBIO DE PIEL* DE CARLOS FUENTES

Susana Tarantuviez

Introducción: un asedio a la problemática de la ficción poética

El tema de la relación, imbricación u oposición ficción/realidad en la obra literaria constituye una problemática medular de los estudios teórico-críticos sobre el hecho literario. En efecto, el planteo acerca de la oposición entre literatura y realidad es el punto de partida de toda consideración teórica sobre la literatura¹. En otras palabras, el concepto de ficción es uno de los fundamentos más importantes de la literatura.

Se trata de una problemática que admite diversos abordajes y distintas respuestas: el tema de la ficción ha sido abordado recurrentemente por casi todas las teorías y posturas críticas que han pretendido determinar el estatuto ontológico del objeto literario. Desde un punto de vista operativo, podría decirse que hay tres modos de abordar a la ficción: la de asimilarla a la falta de referencia verdadera o real; la de entenderla como el resultado de una actividad; y la de hacer de la ficción una cuestión de actitud de lectura o de intención autorial. Así, la ficción atañe a las tres dimensiones semióticas: la semántica (cuando, según el primer abordaje, se la entiende a través de la referencia), la sintáctica (si se la ve como construcción o resultado de una actividad, de acuerdo con el segundo modo de aproximación a la ficción) y la pragmática (cuando se la concibe desde una actitud propia de autores y lectores, como propone el tercer modo de acercamiento a la ficción)².

¹ Cfr. Käte HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 29.

² Vid. Fernando CABO ASEGUILAZA. "Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria". En: Darío VILLANUEVA (comp.). *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade, 1994, pp. 189-190.

Podríamos afirmar que nos encontramos ante un problema epistemológico cuyo espacio de resolución excede los límites de la teoría literaria y requiere la asistencia de la filosofía.

El primer interrogante que debemos resolver consiste en la naturaleza de la ficción, es decir, ¿qué *es* la ficción?

La palabra "ficción" deriva del latín "fingere", vocablo que se presta a diversas acepciones, desde el significado de dar figura o forma, hasta llegar al sentido de fábula e invención que posee el sustantivo "fictio" derivado del verbo. Si bien el verbo latino ha conservado en sus formas romances modernas sólo el sentido de "pretender falsamente", "simular", "fingir", lo ficcional no es algo falso pues no es atribuible a la mentira, ya que esta última, junto con el error, son categorías que se oponen a la verdad, mientras que la ficción, en esta lógica dicotómica, es un "tertium":

Así, pues, si bien los textos de ficción 'no reproducen los objetos existentes', sino que 'más bien proyectan sus objetos' -como señala Iser- ello no significa que ficción y realidad se opongan, sino más bien que la ficción es la estructura lingüística capaz de organizar la realidad de manera tal que ésta sea comunicable. Por ello, podemos decir ahora que 'en vez de ser su mero opuesto, la ficción nos comunica algo sobre la realidad'³.

Para Tomás Albaladejo, la ficción consiste en la creación de una nueva realidad formada por mundos literarios, distintos de la realidad efectiva, y en la *representación textual* de esos mundos⁴. Por lo tanto, la ficción es una construcción discursiva, verbal, una pura realidad de conciencia producto de la fantasía, de la capacidad fabuladora del hombre:

Aristóteles nos dice que la fantasía establece una cierta nóesis. Los fantasmas, pues, se producen después de una manipulación -una reflexión, nóesis- del material sensible [...]. La nóesis implica siempre elaboración. La fantasía toma sensaciones y devuelve fantasmas. Elabora con aquéllas las realidades nuevas que son éstos [...] la fantasía opera con materiales sensitivos, los retiene, los elabora y los entrega aptos para la

³ Mario A. PRESAS. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1996, p. 152.

⁴ Cfr. Tomás ALBALADEJO. *Semántica de la narración. La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992, p. 11. Lo destacado en cursiva es nuestro.

conciencia. Sus elaboraciones -es claro- pueden responder o no a la realidad. En todo caso, esto es lo de menos. Pues, aunque así sea, las fabulaciones fantásticas tienen, no obstante, sentido para el alma, mientras que las sensaciones puras, por más verídicas que son siempre, carecen de ese mismo sentido hasta que son elaboradas por la fantasía⁵.

Así, en el origen de la ficción hay una "póiesis" que consiste en la formalización racional de aquello que se encuentra en la imaginación; formalización que se lleva a cabo a través del trabajo sobre la materia constitutiva de la ficción (es decir, sobre el lenguaje) hasta crear una imagen de mundo, hasta conformar algo nuevo.

La ficción, entonces, no es la realidad empírica, efectiva, pero tampoco es su negación: es *otra* realidad que no acepta los criterios de verificación de lo real efectivo. Es una realidad compuesta por objetos imaginarios, por un conjunto de elementos que no están situados en la realidad, pero que sin embargo podrían pertenecer a ella. La "póiesis literaria", por lo tanto, consiste en la configuración de un signo imaginario, de un mundo posible diferente del real efectivo.

Ahora bien, si los elementos que configuran esos mundos imaginarios fruto del hacer literario pueden pertenecer a la realidad efectiva, en tanto mundos posibles, hay aquí una primera relación ficción/realidad que nos lleva al segundo interrogante a resolver: ¿en qué medida se implican los mundos ficcionales y el mundo real? Primeramente, lo ficcional requiere de lo real como punto de contraste: *"el hecho ficcional no puede ser dissociado de la realidad efectiva, que es el punto de contraste para su construcción referencial y textual [...]"*⁶.

Por otro lado, si bien la ficción es algo distinto de la realidad, pues es de otra naturaleza, la realidad es la materia de la ficción, y esto por dos motivos: en primer lugar, porque la literatura es una "mimesis praxeos" que proviene no sólo de la capacidad fabuladora del

⁵ Quintín RACINERO CARMONA. "Eidos, Psique, Phantasma. Sobre el proceso del conocimiento en Aristóteles". En: *Pensamiento*. Vol.35, 1979, p. 24.

⁶ ALBALADEJO. *Op. cit.*, pp. 52-53.

hombre sino también de su necesidad mimética, y se trata de una mimesis de lo real - mimesis no en el sentido de copia sino de representación de la realidad - y es por ello que una novela logra hacer aparecer un mundo de ficción como si fuera un mundo de realidad; es un mundo imaginario pero con apariencia de realidad. En segundo lugar, la realidad es la materia de la ficción porque la actividad fabuladora conforma algo nuevo con aquello que ya existe, es decir, con las experiencias personales del autor, con sus sentimientos, su ideología, sus creencias...:

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmos, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva⁷.

Por todo lo dicho, el discurso ficcional de la literatura es un discurso ópticamente diverso del discurso real y se desarrolla en un espacio imaginario. La obra literaria erige su propia realidad, crea un mundo a partir de la libre combinación de datos que están, o podrían estar, en el universo cotidiano del autor o del lector.

En la literatura, entonces, contemplamos un mundo imaginado que se refiere oblicuamente a la realidad empírica, y esta referencialidad del texto literario se da por analogía.

Afirmando, entonces, que la literatura es ficción a pesar de las vinculaciones estrechas que mantiene con la realidad, una interpretación de la ficcionalidad como rasgo definitorio de la obra literaria no puede separarse de una reflexión sobre la "mimesis" (término griego que encierra en su significado los conceptos de representación y de imitación), ya que la representación es justamente el lugar por el que la vida se introduce en la obra literaria.

⁷ Vitor Manuel AGUIAR E SILVA. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972, p. 18.

Podemos definir a la mimesis como la continua relación dinámica entre la obra de arte y cualquier otra cosa que esté fuera de ella en el universo real o que podría estar verosímilmente en este universo: la mimesis supone dinamismo, una relación activa con la realidad viviente mediante un proceso creativo.

Paul Ricoeur⁸ concibe a la mimesis como una "estructuración de los hechos", una composición análoga a la "póiesis": la imitación de las acciones y la imitación o estructuración de los hechos son para Ricoeur una misma cosa y la acción nace con la mimesis, por lo tanto no es copia de nada preexistente, sino sinónimo de invención creadora.

Susana Reisz, en su reflexión sobre el significado de la mimesis, concluye diciendo que

la mimesis literaria es un complejo proceso de estructuración de los datos procedentes de un acto de conocimiento. No se trata de una simple verbalización-reproducción de un modelo del mundo, sino de la elaboración de un modelo nuevo, obtenido en y mediante el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista⁹.

A lo antedicho, podemos agregar, entonces, que la función del artista no es la reproducción o imitación de la realidad cotidiana, sino de aquellas "dimensiones del mundo y la vida que de otro modo seguirían siendo inaccesibles a la mirada"¹⁰. Así, según Ricoeur¹¹, **los** textos poéticos (líricos o narrativos), "también hablan del mundo, aunque no lo hacen de manera descriptiva".

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que hay un mundo real que entra al mundo ficticio y por ende se ficcionaliza.

⁸ Cfr. Paul RICOEUR. *Temps et récit*. París, Seuil, 1984.

⁹ Susana REISZ. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 79.

¹⁰ PRESAS, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ Citado por PRESAS. *Op. cit.*, p. 145.

El narrador como instancia de ficcionalización

Una de las marcas más evidentes de la ficción es la voz de quien relata, el narrador, pues se trata de un hablante imaginario creado por el autor, pero que no es el autor empírico del texto. La cuestión del narrador, como primera instancia de ficcionalización, permite distinguir, por ejemplo, el discurso histórico del literario:

[...] el criterio básico para discernir la narración histórica de la ficcional apunta a la relación entre autor (implícito) y narrador. En particular al tipo de relación que cada uno de estos tipos de narración incita al lector a suponer: de identificación, en el caso de la historia; de distancia, en el caso de las narraciones ficticias¹².

Somos conscientes de que en ciertos géneros o subgéneros literarios, por ejemplo en la autobiografía, el lector tiende a identificar sin más al narrador con el autor empírico de la obra literaria. Estos "casos límites" (o fronterizos) a los que se enfrenta la problemática de la ficción poética requieren un estudio específico que excede el alcance de este trabajo. Baste decir aquí que, desde nuestra postura, consideramos al "yo" de la autobiografía como un ente ficcional por el simple hecho de encontrarse textualizado¹³: como decíamos anteriormente, la ficción inhiere la totalidad de la obra literaria y, por ende, también al sujeto que narra. Avalamos nuestra afirmación con la premisa de Calvino:

La condición preliminar de toda obra literaria es la siguiente: *la persona que escribe debe inventar ese primer personaje que es el autor de la obra*¹⁴.

¹² CABO ASEGUINOLAZA, *op. cit.*, p. 211.

¹³ Esta afirmación no debe entenderse como adhesión a las teorías de la "ficcionalidad expandida" (todo discurso es ficcional), pues éstas llevan a la pérdida de especificidad de la ficción literaria, la cual termina por disolverse en la concepción de la ficcionalidad generalizada que alcanza a toda construcción textual o discursiva según la proclama derridiana de que la literatura "se anula en su limitación".

¹⁴ Ítalo CALVINO. "Les niveaux de la Réalité en littérature". En: *La machine Littérature. Essais*. Paris, Seuil, 1984, p. 92. Lo destacado es nuestro.

Cerraremos aquí las consideraciones teóricas acerca de la ficción poética para pasar, en el siguiente apartado, al análisis de los elementos ficcionales en un texto narrativo hispanoamericano. Centraremos nuestro análisis, precisamente, en la consideración del estatuto ficcional del narrador, por ser éste uno de los puntos claves en las estrategias de ficcionalización y porque su estatus afecta a toda la dimensión pragmática de la obra literaria:

La elección del punto de vista desde el cual la historia es contada es la decisión más importante que el novelista tiene que tomar, porque aquél afecta de manera fundamental el modo en que los lectores responderán, emocional y moralmente, ante los personajes ficcionales y a sus acciones¹⁵.

***Cambio de Piel* de Carlos Fuentes: "Esto es un montaje"**

El narrador, en la obra literaria, es una entidad distinta a la del autor¹⁶, es un ser ficcional creado por un sujeto empírico. De esta premisa se desprenden dos niveles en la ficción literaria: la ficcionalidad de la enunciación (pues si quien enuncia no es real el acto ilocutivo es simulado) y la ficcionalidad de lo enunciado (si el discurso es el de un ser ficcional, aquél sólo puede referirse al mundo imaginario al cual éste pertenece).

En *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, el estatuto ficcional del narrador está explícito: el texto no comienza con el enunciado (con la historia configurada en la **novela**), **sino con** la referencia al acto de enunciación. Es decir, se ficcionaliza el acto ilocutivo del cual surge la elocución, pues la novela se abre con la descripción del momento en que el narrador termina su narración (la novela que leeremos) y busca un epígrafe que la encabece:

EL NARRADOR termina de narrar una

¹⁵ David LODGE. *The Art of Fiction*. London, Penguin, 1992, p. 26.

¹⁶ Cfr. el planteo de Walter MIGNOLO. "Semantización de la ficción literaria". En: *Dispositio* (ESTUDIOS), Vol. V-VI, n° 15-16, University of Michigan, otoño-invierno 1980, pp. 85-127.

noche de septiembre en La Coupole y decide emplear el apolillado recurso del epígrafe. Sentado en la mesa de al lado, Alain Jouffroy le tiende un ejemplar de *Le temps d'un livre*:

...comme si nous nous trouvions à la veille d'une improbable catastrophe ou au lendemain d'une impossible fête...

Terminado, el libro empieza. Imposible fiesta. Y el Narrador, como el personaje del corrido, para empezar a cantar pide permiso primero¹⁷.

Con este inicio, se produce el primer desmontaje autorial de las estrategias de ficcionalización: en primer lugar, se nos aclara (a los lectores) que lo que vamos a leer es el relato de un "narrador" y, en segundo lugar, que el libro empieza una vez "terminado"; es decir, comienza para el lector y termina para el autor. Se hace así hincapié en la diferencia entre la instancia de la escritura y la instancia de la recepción. Estas instancias son temporalmente opuestas y no hay posibilidad de que coincidan; por ello, la "fiesta" (la comunión entre autor y lector dentro del devenir histórico de sus vidas) es, en este sentido, imposible.

Esta reflexión metal iteraría acerca del acto de escribir implica, además, colocar al lector en un espacio que no es el del mundo imaginario: en tanto reflexión teórica acerca de la literatura nos coloca fuera del discurso ficcional. Aquí, entonces, la ficción (la creación de un narrador que ha terminado de escribir lo que nosotros comenzaremos a leer) y la no - ficción (la reflexión metal iteraría acerca de las instancias escritura - recepción) se entrecruzan: en el nivel sintáctico hay ficcionalización (la novela es una *construcción* de un ser ficcional, el "narrador"); en el semántico encontramos una adecuación del discurso ficcional a la realidad empírica (pues es absolutamente cierto y comprobable que, en la mayoría de los casos, no se accede al texto literario hasta que éste no esté terminado, editado, comprado, etc.); y hay un desmontaje de la ficcionalización en el nivel pragmático:

¹⁷ Carlos FUENTES. *Cambio de piel*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 9. Lo destacado en negrita es nuestro. En adelante citaremos por esta edición.

se nos advierte que debemos leer el libro como relato ficcional por ser su creador un narrador ficticio, y no el "autor" real: Fuentes podría haber utilizado la primera persona y decir "terminé de narrar, etc.", realizando así una identificación autor -narrador que, en cambio, evita *ex profeso*.

En estos primeros párrafos de la novela se nos dice, además, que una vez terminado el libro, el narrador buscó un epígrafe y los versos que sirven a tal fin nos remiten a una intertextualidad, a un diálogo con otros textos de la cultura occidental, del canon literario, que podrá o no ser decodificada por el lector dependiendo de sus competencias personales en tales ámbitos.

Después de esta primer página que hemos transcripto, se inicia la historia de los cuatro personajes protagonistas (Javier, Elizabeth, Franz e Isabel), historia ficticia con la cual se entrecruza la historia real, tanto latinoamericana como europea: en la novela hay una referencialidad histórica explícita a la destrucción de Cholula por Hernán Cortés, al gobierno peronista en la Argentina, al régimen nazi (y al holocausto del pueblo judío en los campos de concentración alemanes) y a la revolución mexicana. Ahora bien, estos acontecimientos históricos se textualizan, principalmente, a través de los diálogos de los personajes, en los cuales ellos hacen referencia a estos hechos ya sea porque han tenido algún tipo de participación directa en los mismos (Franz fue colaborador del régimen nazi; Javier y Elizabeth se encontraban en la Argentina cuando Perón estaba en el poder), ya sea porque sus recuerdos de infancia se relacionan con ellos estar de acuerdo con la mirada -o ideología- desde la cual se relatan estos sucesos o advertir, por ejemplo, un cierto sarcasmo en la representación de la figura del líder justicialista).

Por otro lado, la referencia a otros textos literarios y a autores reales, se repite en la página que encabeza la segunda parte del libro, donde se menciona a Tristan Tzara y a Michel Foucault y también en la que precede a la última sección del libro, en la que hay una referencia a Octavio Paz y a Baudelaire.

La página con la que comienza la segunda parte del libro es, al igual que la primera que analizáramos, un desmontaje de las estrategias de ficcionalización en el nivel pragmático, pues allí se nos dice que esta novela no es otra cosa que un "Happening personal", "una novela de consumo inmediato: recreación"¹⁸, es decir, se nos dan pautas acerca de cómo debemos leerla, interpretarla y hasta valorarla.

Finalmente, la deconstrucción del montaje ficcional llega a su punto más alto en la tercera y última parte de la obra, donde se revela la construcción del relato: todo el final de la novela está dedicado a develar el método de escritura y a insistir en que el texto no es más que una construcción imaginaria, algo completamente ficticio, producto del relato que una mujer le hace a Freddy Lambert ("Todo esto me lo contaste una tarde, cuando te dieron permiso para visitarme"¹⁹), el narrador, quien firma la novela. Se reafirma así el carácter ficcional del texto, pues si al inicio se proponía lo enunciado como producto del acto ilocutivo de un ser ficticio, el cierre de la novela lo confirma: todo lo narrado está inferido por la ficcionalidad de quien narra, ese Lambert encerrado en un manicomio, ese "narrador" con cuya firma se da fin al texto.

Este cierre hace de Fuentes un pionero (recordemos que *Cambio de piel* es del '67) en esa modalidad narrativa que se pondrá en boga en las décadas siguientes: la de la reflexión metaliteraria. Serán las novelas de la época tardo - moderna o postmoderna las que insistirán en la problemática de la metaficción:

[...] novelas que exhiben su calidad de artefacto, que problematizan el proceso de la creación y hacen un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contienen su propia teoría y combinan la práctica creadora con la reflexión autocrítica²⁰.

¹⁸ FUENTES. *Op.cit.*, p. 23.

¹⁹ FUENTES. *Op.cit.*, p. 437.

²⁰ Marco KUNZ. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, 1997, p. 255.

La complejidad de la construcción de *Cambio de piel* hace que quede mucho por decir acerca de la novela. Sin embargo, desde la problemática de la ficción poética, que ha sido el tema de este trabajo, podemos concluir que Fuentes, en esta obra, desmonta las estrategias ficcionalizantes y, por ende, desmitifica, en un acto casi ruptural, el estatuto autorial y la "sacralidad" de la creación literaria: en última instancia, lo que Fuentes afirma es que "esto es un montaje", "esto es una construcción absolutamente racional", "*esto es literatura*".

Bibliografía básica

A) Teoría Literaria/Teoría de la Ficción

Vitor Manuel AGUIAR E SILVA. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972.

Tomás ALBALADEJO. *Semántica de la narración. La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.

Italo CALVINO. *La Machine Littératnre. Essais*. Paris, Seuil, 1984.

Käte HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*. Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Marco KUNZ. *El final de la novela. Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, 1997.

David LODGE. *The Art of Fiction*. London, Penguin, 1992.

Walter MIGNOLO. "Semantización de la ficción literaria". En: *Dispositio* (ESTUDIOS), Vol. V-VI, n° 15-16, University of Michigan, otoño-invierno 1980, p.p. 85-127

Mario A. PRESAS. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Quintín RACINERO CARMONA. "Eidos, Psique, Phantasma. Sobre el proceso del conocimiento en Aristóteles". En: *Pensamiento*. Vol. 35, 1979.

Susana REISZ. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989.

Paul RICOEUR. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1984.

Darío VILLANUEVA (comp.). *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade, 1994.

René WELLEK. "Literature, Fiction, and Literariness". En: *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982, p. 26.

B) Narrativa Hispanoamericana Contemporánea

Ana María BARRENECHEA. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". En: *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, enero -junio 1982, p.p. 277-281.

Carlos FUENTES. *La nueva novela hispanoamericana*. (3ª ed.). México, Joaquín Mortiz, 1972. (1ª ed. 1969).

----- *Geografía de la Novela*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Cedomil GOIC. *Historia de la Novela Hispanoamericana*. 2ª ed. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 1980 (1ª ed. 1972).

Juan LOVELUCK. *La Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 1969.

Guillermo MORÓN. *Escritores latinoamericanos contemporáneos*. Caracas, Equinoccio (Editorial de la Universidad Simón Bolívar), 1979.

Ángel RAMA (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Gandhi-Folios Ediciones, 1984. (1ª ed. 1981).

Donald SHAW. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981.

MODERNIDAD, INTELLECTUALES Y POSMODERNIDAD: ¿EXISTE UNA SOCIOLOGÍA DE LOS INTELLECTUALES?

Nina Bruni

UN de San Martín - Bs. As.

Breve reflexión introductoria

Si se intenta abordar el estudio de las relaciones entre los conceptos de modernidad, razón autónoma (saber) y poder desde una perspectiva sociológica, y si al mismo tiempo se acepta la existencia objetiva del sector social intelectual como eje central -o como uno de ellos- en el surgimiento de la modernidad, cabe preguntarse, en el caso de existir una sociología de los intelectuales, por su objeto de estudio y por la construcción de la figura del intelectual.

Uno de los planteos más interesantes al respecto si aceptamos la pertinencia del concepto de intelectual, se refiere a que su objeto de estudio, como afirma Zygmunt Bauman, es autoasignado: *"Las definiciones del intelectual [...] son autodefiniciones. [...] De allí que toda definición que propongan sea un intento de trazar un límite de su propia identidad."* Por lo cual, este recorte epistemológico adquiere en esta autoasignación un corte político porque la autoasignación de capacidades conlleva el hecho de asignarse el derecho o de ejercer el poder de establecer dicha inclusión - exclusión. El problema epistemológico que plantea este "derecho de autodefinirse" es que los intelectuales "intentan enumerar (sus) propiedades antes de hacer referencia alguna a la relación social existente" que los destaca como grupo definido respecto al resto de la sociedad, relación que, justamente, es la que los constituye como una entidad separada; por ende, se corre el riesgo de que no problematicen sus propias condiciones como tales porque, en última instancia, la categoría de intelectual emerge en el contexto de una función de sentido particular como dadora de sentido. Básicamente, entonces, también es oportuno plantearse qué lugar ocupa en el seno de una

configuración societal, de qué modo la figura del intelectual es tributaria de la relación poder - saber y cuándo aparece (¿en determinado momento histórico?, ¿es una invariante de la condición humana en la sociedad?) para interrogarse por su particularidad moderna, bajo una figura específica y singular.

En resumen: el surgimiento de la modernidad pone en escena el problema filosófico de la sociología de los intelectuales en cuanto a la relación poder - saber donde la relación modernidad/ razón autónoma/ poder permite analizar en diversos autores las características de la figura del intelectual y su relación con la política que emerge o podría emerger de cada una de las posturas.

Claude Lefort o la profundidad de la ruptura en la historia

La disociación de la esfera del saber respecto de la esfera del poder es el eje central de la modernidad política diferenciada del "antiguo régimen", época premoderna donde el dispositivo teológico -político del poder - saber permitía una experiencia del mundo mientras que

a principios del siglo XIX, se instaura un debate de un alcance totalmente diferente como consecuencia de la Revolución Francesa. Es con el pensamiento puesto en este acontecimiento como se forma el sentimiento de una ruptura que no está en el tiempo, que se sitúa en relación con el tiempo como tal y que hace surgir un misterio de la Historia; [...] que se sitúa en relación con toda institución como tal, que hace surgir un misterio de la sociedad.

A partir de la confrontación entre ciencia política/ filosofía/religión, Lefort plantea dos modos de abordaje de la ruptura distintiva de la modernidad. En primer término, se podría interpretar desde la significación religiosa de lo antiguo y de lo nuevo frente a la Revolución Francesa. Esta postura errónea para Lefort sería bastante perceptiva a la dimensión simbólica de lo político -y en consecuencia más fecunda que la siguiente. En segundo término, un abordaje desde la ciencia política se constituiría en otro error más pobre por provenir de la verdad empírica. La ciencia política no se cuestiona por la

significación profunda de la disociación inédita del poder con respecto al saber pues tiende a concebir el Estado como una realidad existente independiente que hace de la religión un asunto privado que sólo contribuye al poder del mismo Estado. Por lo tanto, esta postura positivista - pragmática toma como un hecho la ruptura pero no la interpela. Esta última parece ser la postura triunfante moderna, a costa de esconder en el discurso victorioso burgués la dimensión simbólica de lo político.

Cuando Lefort se pregunta por el significado de la separación de lo religioso de lo político, y por ende, rechaza la permanencia de lo teológico-político en el nivel más profundo formula un cuestionamiento distinto de *lo político*. El pensamiento de *lo político* se pregunta por los principios generadores de cada tipo de sociedad; esta idea guía intenta explicar que aquello que diferencia a cada sociedad es la *puesta en forma* de la existencia humana, "señalando que ella implica una *puesta en sentido* y *puesta en escena* de las relaciones sociales"; lo que equivale a decir que se interroga por la significación política de cada esfera de lo social y de su articulación, división que lleva implícita una comprensión porque no es algo ya dado.

Forma y sentido van al mismo tiempo porque toda estructuración del espacio social es un proceso signifiante, pues no existen instituciones objetivas a las que posteriormente se les dé significado. Cada sociedad debe darse a sí las reglas para descifrar las relaciones entre las distintas esferas: la comprensión de lo social se ordena de manera diferente en cada sociedad.

Al respecto, Lefort piensa en un *principio de interiorización* que pudiera dar cuenta de la puesta del modo específico de diferenciación y de los elementos de lo social; lo hace en cuanto a la *posición del poder* comparando el totalitarismo y la democracia moderna. Ésta es la *especificidad de lo político* en la *democracia moderna*.

La democracia moderna se revela en tanto supone una *figuración inédita* del lugar del poder a diferencia del monarca o del partido totalitario (principio de *inmanencia*); es un régimen en el que la representación del poder hace de éste un *lugar inencarnable, vacío*

donde se mantiene visible la distancia entre lo simbólico y lo real, entre el ejercicio efectivo del poder y la inocupabilidad de ese lugar de poder. Dicha especificidad señala el principio de *no inmanencia*, es decir, la imposibilidad de representación plena de la comunidad a sí misma que impide un cierre sobre ella misma lo cual implica que la división constitutiva de la sociedad, división que permite la relación consigo misma, no puede reenviar a una instancia o figura exterior. Esta especificidad de la democracia la destina a una interrogación sin fin acerca de su contenido, del sentido de la coexistencia de cada esfera social.

Dentro de este lugar vacío, nadie monopoliza la verdad, la palabra acerca de la esencia del poder político. La sociedad es histórica por excelencia y en su forma preserva la *indeterminación* que no es otra cosa que la *puesta en escena* en distintas instancias de la *competencia por el poder* que ya no condensa en sí el principio del saber y de la ley puesto que reconoce su existencia autónoma, la capacidad de desarrollar sus propios criterios, sus propias reglas de convalidación interna. Así, se instala la autonomía del saber ligado a sus propios registros de validación que permite la competencia de saberes entre sí. Saber y ley, se afirman en una exterioridad irreductible al poder, lugar simbólico en el que se conoce la sociedad, por lo cual se entiende que, para Lefort, la mutación es de tipo simbólico, clave de la interpretación de la sociedad. Esta dimensión simbólica que la democracia expone, paradójicamente, no es visible como en el antiguo régimen.

La virtud de la democracia es, sin más, confrontar la sociedad al enigma de su constitución; significar la *distancia* entre lo simbólico y lo real bajo la forma de lugar vacío. Como se señalara en líneas anteriores, esta distancia, al impedir la cerrazón de la sociedad sobre sí misma a través de una figura, y al lograr que el ser de lo social tome la forma de una interrogación sin fin, *diluye las certidumbres* y obliga a ejercer una sensibilidad diferente para lo nuevo, para la historia. A la vez, toda realidad es interpretada y la legitimidad de todo orden político es siempre cuestionada. En definitiva, la democracia mantiene una distancia consigo misma y anula la figura de la alteridad, la del otro con figura aunque no su dimensión. Este es el registro con que Lefort muestra el problema de la democracia: las imágenes no religiosas vehiculan la democracia moderna pero no completan la figura del

uno. Estas referencias (patria, pueblo, nación, estado) son polos que sostienen la identidad siempre fallada porque nunca se cierran sobre sí, pues dependen de una articulación discursiva ya que dichas identidades siempre compiten entre sí (no existe una identidad sustancial). Estas referencias que tampoco se asocian a referencias religiosas, nos llevan a pensar que en el debate incesante alrededor de estos polos, la sociedad democrática ordena la legitimidad del orden político, sin que deje de existir la tentación de un discurso suturante preferible ante el *carácter trágico de la modernidad*. La virtud de la democracia se presenta al mismo tiempo como su punto vulnerable, como el punto de falla que provoca una inmensurable ruptura en la historia.

¿Cuál es el rol específico del intelectual moderno a partir de la lectura de Lefort? El de ocupar un lugar extremadamente crítico en la interpretación de lo social en la constante participación de la disputa de las ideologías para la legitimidad misma de la interpretación de lo social. Es decir que su rol esencial se inscribe en la *puesta en forma* de los elementos de cada sociedad.

Zygmunt Bauman o la conexión inédita entre el saber y el poder

Bauman reflexiona el lugar del intelectual analizando tres aspectos: su sitio y sus prácticas en la modernidad cuya estrategia del trabajo intelectual es la metáfora del papel del *legislador*; la *relación* existente entre los propios intelectuales que los distingue como tales; el lugar del intelectual inmerso en la visión típicamente posmoderna del mundo, caracterizada por la estrategia del papel del *"intérprete"*.

Cuando Bauman afirma que las definiciones del intelectual son "autodefiniciones" que suponen atribuirse el derecho a trazar un límite de su propia identidad, destaca que se pasa por alto el hecho mismo que los constituye como entidad separada: la relación social existente que los diferencia con respecto al resto de la sociedad, relación que estudiará desde la perspectiva de una hermenéutica sociológica.

De este modo plantea la necesidad de pensar el campo intelectual dentro del campo de poder, estudiando la red de relaciones de los grupos de poder en determinadas sociedades

donde la categoría del intelectual ocupa un lugar estructural y donde cumple un papel central en la reproducción y desarrollo de la sociedad, subrayando la pragmática del poder del intelectual. Tal es el caso que señala en el capítulo "Paul Radin, o una etiología de los intelectuales" donde el *poder de los poseedores del conocimiento* genera una aguda asimetría en el despliegue del poder social pues la *carencia de conocimiento* de los dominados provoca un *sentimiento de inseguridad* sólo controlado por los sabios y maestros dominantes. El hecho de que una mayor incertidumbre incremente la dominación implica que el poder/conocimiento denota un mecanismo que se autoperpetúa y se apoya en los miembros de la sociedad que son personas incompletas, necesitadas.

Podría acusarse a Bauman de contradictorio si se confronta el análisis tan general de la categoría de los intelectuales que pareciera abarcar todo tipo de sociedad como determinada configuración societal con la explicación acerca del intelectual, interpretación que también se interpretaría en su función sacerdotal; existe una fisura que no se articula con la tesis predominante del texto que procura analizar la particularidad del intelectual moderno asociado al poder.

Si la división tripartita (discurso científico/moral/estético) del discurso racional evoca para Bauman el fantasma de los "pensadores como tales" más allá de sus profesiones o méritos, es clave revisar la acuñación del concepto de intelectual "como un intento de resucitar los reclamos insatisfechos del pasado" en función de una visión prospectiva. De este modo remite a la familia de *le philosophes*, figuras a quienes les reconoce su presencia tangible en el proceso de autoconstitución de los intelectuales modernos y a quienes les atribuye el cumplimiento de la función de *utopía activa*. *Les philosophes* "hicieron un cortocircuito entre el poder y el conocimiento" manteniendo "su imagen de sí mismos como intelectuales independientes pertenecientes a toda sociedad"; es decir, - permanecieron como grupo autónomo durante el siglo XVIII, tiempo cuando el poder necesitaba y buscaba el conocimiento; época en el que la búsqueda de la excelencia y legitimación de la influencia política adquirió íntima conexión con la educación. La figura del maestro toma un rol central y estos hombres de letras *ponen en sentido* a una sociedad construida justamente sobre la carencia de sentido, sobre su incapacidad socialmente producida.

[...] no se hicieron cargo de la conducción de la opinión pública. Se *convirtieron* en un público, *crearon* una opinión pública, y ganaron con esta creación una autoridad que les permitió negociar o competir con el poder de otros que sostenían las riendas del gobierno.

Por lo tanto, el énfasis está puesto en un *tipo de carencia* que ordena la dominación y que organiza la reproducción. La particularidad moderna se traduciría en la *construcción de dicha carencia de conocimiento respecto de los suplidores del saber*. Esta dominación se asocia al saber de manera singular, diferente de otras configuraciones societarias.

En el mundo moderno, el Estado se constituye en el administrador, en el agente centralizador del sistema que controla la reglamentación de lo cotidiano, la disciplina de la vida social, y es en este mismo espacio donde se abre el lugar para el especialista, para el organizador consciente de la "organización social", para los organizadores del saber, para *les philosophes*, para los intelectuales.

En síntesis, cuando en Europa occidental ingresó el concepto de "los intelectuales" tomado de la memoria de la era iluminista, se estableció el *síndrome del poder/conocimiento*, atributo conspicuo de la modernidad:

[...] era el producto conjunto de dos sucesos novedosos acontecidos al comienzo de los tiempos modernos: la emergencia de un nuevo tipo de poder estatal con los recursos y la voluntad necesarios para configurar y administrar el sistema social de acuerdo con un modelo preconcebido de orden; y el establecimiento de un discurso *relativamente* autónomo y automanejable capaz de generar dicho modelo, incluidas las prácticas exigidas por su implementación.

Esta cualidad distintiva de la modernidad expresa para Bauman la *conexión inédita* entre ambas esferas en el terreno de lo político mientras que para Lefort, por **ejemplo**, se

constituye en ruptura o disociación inédita a partir del análisis de la Revolución Francesa. Se entiende, entonces, que esta conexión inédita se inscribe en un proceso de continuidad de dos siglos que se cierra.

Ahora bien, como producto de la destrucción del orden anterior, con la modernidad surge un nuevo elemento: "la construcción social de la incertidumbre", del miedo, propio de las culturas silvestres que no poseen un "plan consciente, supervisión, vigilancia o alimentación especial". El paso de una cultura silvestre a una cultura de jardín, proceso con el cual Bauman explica la emergencia de la modernidad, conlleva un nuevo papel de la clase dirigente orientado a garantizar la tranquila reproducción de sus elementos. La clase dirigente premoderna puso en evidencia su ineficacia y la fragilidad esencial de los principios en que se basaba esa sociedad sin plan que comenzaba a producir fenómenos que no había previsto ni podía controlar; y es allí, como se señalara anteriormente, donde se destaca el papel indispensable del poder supraindividual del Estado en la protección y perpetuación de una relación ordenada entre los hombres. Dicha incertidumbre, así comprendida, aparece con una lectura más positiva puesto que prevalece como una respuesta particular a la carencia de certidumbre respecto del sentido de la vida social, del lugar de cada elemento, y no como terreno de dominación. (Este último sería el caso planteado del poder del sacerdote pensador con respecto al lego. De aquí la confusión acerca de la tesis central de Bauman y el planteo del capítulo I).

Cabría preguntarse si esta carencia de sentido es propia de toda forma de sociedad y, en caso afirmativo, cuál sería la distinción del intelectual respecto a otros de otras sociedades. Quizá la peculiaridad radique en la *toma de conciencia* del cierre del proceso de estos dos siglos que propone Bauman, o en la *toma de conciencia* de la ruptura expuesta por Lefort.

Por lo pronto, si nos situamos en el lugar central que Bauman le asigna al intelectual en la asociación del poder - conocimiento, podríamos advertir el surgimiento de la posibilidad de *cuestionamiento del orden político y social*, sustraído a la legitimación trascendente pero sí sometido al discurso *relativamente* autónomo de la razón. La separación del poder de lo

religioso o trascendente allana la senda para el ascenso del *intelectual funcional* de Bauman, ligado a la *reproducción* y/o a la *crítica* del orden.

El hecho de que Bauman hable del discurso *relativamente autónomo de la razón*, abre un espacio sin investigar por el autor, para preguntarse acerca de cómo medir la autonomía del saber respecto del poder político. A riesgo de una equivocación, se entiende que la razón está asociada al Estado y que este discurso racional legitima al poder y también puede criticarlo; en última instancia la determinación sería el poder.

Edmund Burke: tradición, historia y praxis política

Con la interesante estrategia discursiva que el género epistolar le permite y desde su no aceptación de los principios de la Revolución Francesa, Burke intenta interpretar en el marco de la ruptura moderna *la naturaleza y la legitimidad del poder político*, legitimidad que ya no remite a un polo externo.

Las críticas de Burke hacia el reverendo Price con motivo de un discurso donde el "gran ingrediente de la cazuela es la Revolución Francesa" se asientan, básicamente, sobre la convicción de que el mejor orden surge de *la prudencia política* (no está establecido *a priori*) y sobre una postura *situada histórica y localmente*, que lo acerca a la metáfora del *intérprete* de Bauman. En este sentido, el argumento esgrimido por Burke es moderno.

A la vez, su crítica a la Revolución Francesa, es decir, su crítica al concepto de nación como la depositaria de la soberanía poseedora del poder constituyente, pretende limitar la razón moderna: la defensa pasa por la defensa de la *tradición*:

En la época de la Revolución -la de 1688-, como en la actual, lo que deseábamos era derivar todo lo que poseemos de la *herencia de nuestros antepasados* [...] de las libertades, de la propiedad adquirida a través de la historia y no como derecho natural. [...] Si deseáis conocer el espíritu de nuestras Constituciones y la política que predominó en aquel gran período

buscadlos en nuestra historia [...] Siguiendo el mismo plan de conformarnos a la naturaleza en nuestras instituciones artificiales y pidiendo ayuda a su infalibles y poderosos instintos para fortificar los débiles y falibles resultados de nuestra razón, hemos derivado otros varios beneficios y no ciertamente pequeños, por haber considerado nuestras libertades a la luz de la herencia:

El *peso de la política práctica* -siempre asentada en la tradición y en la historia- evidencia que la especulación teórica pone en discusión todas las creencias y costumbres, todos los principios adquiridos.

Son las circunstancias (que para algunos caballeros no cuentan) las que, al distinguir su color y discernir sus efectos, dan realidad a todo principio político. Son las circunstancias las que hacen que cualquier plan político o civil sea beneficioso o perjudicial para la humanidad. En términos abstractos, tanto el gobierno como la libertad son buenos. [...] Después de haber leído la lista de personas y grupos elegidos por el *Tercer Estado*, [...] no he encontrado uno solo que tuviera experiencia práctica de los asuntos del Estado. Los mejores eran únicamente teóricos.

Burke maneja esta especial contienda con un argumento lo suficientemente extraño para la época pues el sentido del 1688 inglés no se impuso por un principio abstracto sino que se explica según las circunstancias, en la sedimentación de determinadas prácticas, en el hecho de que toda ley reposa en la costumbre. En este sentido es pionero del pensamiento moderno que dará lugar al historicismo.

El otro punto básico de la postura de Burke explicado a partir de su crítica a la Revolución Francesa, es consecuentemente, la crítica de los derechos naturales como principio político:

[...] todos los hombres tienen iguales derechos; pero no a cosas iguales [...] porque el gobierno no se crea en virtud de derechos naturales, que pueden existir y existen, totalmente independientes de él [...] Por tener derecho a todo,

lo quieren todo. El gobierno es un instrumento del ingenio humano para la satisfacción de las necesidades humanas. [...] Entre esas necesidades hay que contar la necesidad, que es consecuencia de la sociedad civil, de una restricción suficiente de sus pasiones.

Edmund Burke presenta una argumentación conservadora de jerarquías y de status ("La característica esencial de la propiedad consiste en ser *desigual*") que conjuga la crítica de la abstracción y la importancia de la tradición para la estabilidad de lo político en el sentido del riesgo de la teorización de los derechos si no están inscriptos políticamente; hace referencia a la inserción de la herencia de los derechos de generación en generación.

En un intento de retomar la afirmación de que la postura de Burke puede considerársela moderna, el primer interrogante a responder sería si plantea una clara oposición entre el orden racional y el principio trascendente. Más bien, si pretende limitar el poder de la razón moderna en defensa del poder político, entonces su modernidad consistiría en la oposición entre orden racional y orden históricamente instituido, asentado en la prudencia como base de la política.

Ahora bien. Si la pretensión es ubicar la figura del intelectual -de uno como Burke- en una sociedad que debe configurarse sobre la base de una política práctica enraizada en la tradición y en la herencia, ha de pensarse en su definición de sistema político y también en la relación que establece entre *poder* y *libertad*. Con respecto a lo primero, la sociedad pareciera ser la evidencia de las deficiencias de la naturaleza puesto que es "un cuerpo permanente de partes transitorias" donde el "todo nunca es viejo" sino que está en decadencia y progreso perpetuos permaneciendo en un estado de constancia inalterable. Por lo tanto, si se sigue el método natural en la dirección del Estado, "no innovamos nunca totalmente en aquello que mejoramos, ni estamos por completo anticuados en lo que conservamos". Entonces, si la razón moderna o la revolución es un peligro que no debe atacar a la Inglaterra de Burke, el intelectual podría esgrimirse como la figura capaz de interpretar y de limitar el cambio de "la parte culpable", de la parte que produjo la necesidad de desviarse de la regla, encauzando, al mismo tiempo, al grupo social para que

vuelva su atención a los auténticos principios de dicha sociedad. ¿Cómo lograrlo? Si dichos principios convalidan la legitimidad del poder político, podría pensarse que un intelectual, como Burke, y el grupo intelectual como tal, se atribuye el derecho -¿por qué no heredado?- de ejercer con prudencia la libertad para la reconducción de la sociedad hacia sus auténticos principios enraizados en la historia y tradición; libertad asumida no como ciudadano particular (cuyo efecto sobre el individuo consiste en que puedan hacer lo que quieran) sino como la de hombres que actúan en corporación, por lo cual la *libertad es poder*; un poder que obliga a mantener un compromiso entre las partes de la sociedad y que obliga al *intérprete* a "traducir enunciados hechos dentro de una tradición propia de una comunidad, de manera que puedan entenderse en el sistema de conocimiento basado en otra tradición" impidiendo, así, la distorsión del significado para facilitar la comunicación. Dicho compromiso evitaría la confusión entre poder y competencia, evitando que prevalezca la voluntad de la fuerza dominante.

Karl Mannheim y la inquietud moderna

El problema que Mannheim trata de resolver es el de cómo piensan realmente los hombres. Su objetivo principal es investigar la forma en que funciona el pensamiento en la vida pública y en la política como instrumento de acción colectiva. Por eso destaca nuestra desatención a los métodos de pensamiento, motivo por el cual permanecen inaccesibles al control intelectual y a la crítica. Esta anomalía resulta "monstruosa si se tiene en cuenta que en los tiempos modernos dependen muchas más cosas del pensar adecuadamente las situaciones sociales..." Por lo tanto, la vinculación directa del método explicativo de las ciencias físicas, aunque tuvo algunos aspectos positivos al mezclarse con la política, reviste un gran inconveniente: "el pensamiento dominado por una actitud política no puede reajustarse continuamente a nuevas experiencias." Así es que, ante la multiplicidad de concepciones del mundo y ante la irreconciliable pluralidad de estilos de pensamiento, las ciencias sociales o culturales deben ser *comprensivas*, identificar propósitos, motivos, valores de los actores implicados.

En consecuencia, el método que Mannheim procura exponer es el de la *sociología del conocimiento* cuya tesis principal es que existen formas de pensamiento que no se pueden comprender debidamente mientras permanezcan oscuros sus orígenes sociales. Así se deduce que el punto de partida es el pensamiento del *individuo situado*, sin separarse de los conceptos heredados; organiza un mundo asentado en las raíces sociales e históricas.

El fenómeno de la modernidad no es más que la *ruptura de los consensos* en la manera de pensar las cosas; es el fenómeno de la *ruptura del monopolio* del conocimiento del mundo por parte de la casta religiosa para pasar a una *intelligentsia* libre, socialmente desvinculada, *des - clasada* que viene de la experiencia y cuya producción intelectual se somete a una competencia interna. Esta pluralidad de voces disonantes que producen concepciones divergentes del mundo dejan emerger la *duda fundamental* del hombre moderno respecto del pensamiento que se inicia, justamente, con la desaparición del monopolio intelectual del clero. La *inquietud del hombre moderno* se convierte en la fuente de ideas totalmente nuevas que la ciencia social recoge. (Esta *inquietud* más positiva que la de Bauman e, incluso, que la de Lefort, provoca pensar en un mayor progreso interpretativo de la duda como parte constitutiva de una sociedad moderna y/o posmoderna. En este sentido, la sociología del conocimiento es *la sistematización de la duda*, que encontramos en la vida social como cierta inseguridad. La perplejidad es una *experiencia práctica* que obliga al sociólogo del conocimiento a hacerle frente y a asumir el *relativismo* que no es más que un paso que posibilita el tránsito a la autoconciencia científico crítica relacionista. Este paso es *autorreflexivo* porque ya no se trata de la pura experiencia de las distintas visiones del mundo y porque no destruye la objetividad cuya base es aquella toma de conciencia del carácter situado del conocimiento.

Al mismo tiempo, la pluralidad de pensamientos señalada adquiere gran relevancia política pues la disputa por el poder se convierte también en la disputa por el sentido. Esta agudización final de la crisis intelectual es caracterizada por Mannheim mediante dos conceptos. El concepto de *ideología* da cuenta de la visión parcial del mundo de los grupos dominantes por estar tan ligados en sus pensamientos a los intereses de una situación, no ven ciertos hechos que destruirían su sentido de dominación. El concepto de *utopía* reviste

el pensamiento de grupos incapaces de diagnosticar la realidad existente y es sólo un pensamiento dirigido a la acción para cambiar el orden vigente. En ambas direcciones, Mannheim intentará determinar en su obra las fases más significativas del descubrimiento del papel de lo inconsciente tal como aparece en la historia de la ideología y de la utopía.

La pluralidad de perspectivas sobre el mundo hace que Mannheim se pregunte si es posible una *síntesis* que supere la confrontación entre las perspectivas parciales del mundo social, sin caer en la noción de posición *no - situada*. Si bien cada una de las posiciones coexistentes expresan un espíritu de época, hay perspectivas que expresan más adecuadamente la posibilidad de una síntesis total. Cuando Mannheim se interroga por la posibilidad de sintetizar, ve que la historia de las concepciones del mundo es una muestra permanente de que tienen cierta cuota de verdad y de que cada época necesita su síntesis. De aquí se deriva una segunda interrogación por la mirada más comprensiva del todo que una época puede alcanzar y, en consecuencia, una tercera, por el sujeto portador sociológico más idóneo por su posición social y política: la *intelligentsia* socialmente desvinculada, des - clasada. El estrato intelectual se define por las características intrínsecas que permiten esperar de él una visión de síntesis que recupere la esencia de los diversos puntos de vista parciales conjugándolos para desarrollar los contenidos culturales adquiridos -vínculo unificador sociológico-luego de la superación de dichas posiciones parciales, síntesis que, sin duda, echa raíces en las tradiciones y activa el desarrollo a los más vastos sectores sociales. Queda por responder la segunda pregunta: cuál es el interés político que lleva a la síntesis:

Sólo ahora que hemos logrado percibir todas las corrientes y que podemos comprender el proceso total por el cual los intereses políticos y las concepciones del mundo cobran el ser, a la luz de un proceso sociológicamente inteligible, creemos en la posibilidad de una ciencia de la política comprensiva que puede ser enseñada pero que no equivale a una síntesis de los puntos de vista ni a su suma porque no es suma de objetos distintos pues además del material divergente seleccionado puedo elegir el mismo objeto y verlo de distinta manera.

Con respecto a la política como ciencia le pide que

[...] contemple la realidad con los mismos ojos que seres humanos activos, y que enseñe a los hombres, en la acción, a comprender, aun en sus adversarios, a la luz de sus motivos reales, y su posición dentro de una situación históricosocial.

En este sentido se responde cabalmente el último planteo:

la sociología política debe tener conciencia de su función, que consiste en ser la *síntesis más completa* de las tendencias de una época. Debe enseñar únicamente lo que puede enseñarse, es decir, las relaciones estructurales; en cuanto a las concepciones no es posible enseñarlas debidamente.

La elección de los pensadores tratados con la impertinente brevedad que impone una presentación como esta me ha obligado a un recorte de un conjunto mucho más amplio de autores que abordan el problema del intelectual y que traza, en este caso, ejes -a mi criterio- axiales que posiblemente permitan en una segunda etapa de reflexión involucrarnos directamente con el problema del intelectual argentino.

A modo de conclusión

¿Es un intelectual una figura decorativa si se desliga del poder? ¿Es alguien que reclama para sí la autoridad de una palabra pública? Y, en tal caso, ¿de dónde deriva según las distintas posturas de los mismos intelectuales que buscan desde la sociología una "sociología *de* los intelectuales"?

Si atendemos a su responsabilidad política, ¿existe algo que se pueda decir que escape a la sociología de los intelectuales sin colocarlos (o colocarnos) en un interés corporativo (Bourdieu) o bien en el interior de una clase (Gramsci) o en una posición de enfrentamiento

en cuanto a la expresión de intereses de la nueva clase y de la vieja clase intelectual (debate Gouldner/Shils)...

Tal vez reste preguntarse sobre el *carácter público* de la palabra del intelectual y cómo se puso esta cuestión en un doble contexto: la posmodernidad planteada por Bauman y la massmediatización de la circulación de la palabra pública, inserta en un medio que el intelectual -según afirma Beatriz Sarlo- aún no domina y que, al mismo tiempo, cuestiona el destino del intelectual crítico.

Zygmunt Bauman muestra con buen tino cómo la crisis de la confianza moderna permitió construir un punto de vista exterior -posmoderno, relativo- que permite *ver* parentescos de posiciones que aparentemente eran opuestas en la modernidad (¿visión de un todo cerrado?). La adquisición de dicho punto de vista externo a la modernidad como destino natural, como realización de la razón, manifiesta la incredulidad acerca de los principios rectores de la modernidad. Aceptar esta ubicación extrema propuesta por Bauman, es decir, admitir este diagnóstico de la ruptura ¿contendría en sí mismo la clausura definitiva de la experiencia moderna?; ¿sería el fin del principio emancipador moderno?. Quizá no. Pero da la posibilidad de elegir al proyecto universal de la ilustración como proyecto contingente, histórico al cual el intelectual podría adherir como miembro de una sociedad particular.

La apertura de la posibilidad de optar por dicho proyecto nos cuestiona desde dónde puede (o debe) hacerlo el intelectual. Si se realiza desde su concepción del bien, desde sus valores siempre situados (no universales) de la comunidad a la que pertenece (somos miembros de comunidades liberales y esta es nuestra tradición- sostiene Walzer), se enfrenta ya desde la crisis, desde la incertidumbre a la pregunta de cómo juzgar a su propia sociedad y si puede hacerse admitiendo que se busca la Verdad.

Probablemente la experiencia contemporánea nos cuestione sobre la existencia de un intelectual universal que no señalaría la renuncia a su responsabilidad política que lo situaría en una nueva posición equidistante respecto de las certidumbres del pasado y de las celebraciones disolutas del relativismo. Este concepto se acerca, por ejemplo, al de crítico

social de Walzer que juzga desde las propias tradiciones con lo cual todo juicio supone crítica desde una tradición.

Si por un momento aceptamos aquella definición del intelectual como alguien que reclama para sí la autoridad de una palabra pública, eventualmente nos inclinaríamos por pensar una de sus funciones (acaso en "la" función) como aquella de la resonancia de la palabra pública, re - pensando, de este modo, al intelectual *en* su práctica pública con la consecuente necesidad de una redefinición del espacio público también al interior de la academia.

Queda abierto el debate junto con una propuesta.

Bibliografía

Zygmunt BAUMAN. *Legisladores e Intérpretes*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilines, 1997.

Edmund BURK.E. "Reflexiones sobre la revolución en Francia". En: *Textos Políticos*. Traducción de Vicente Herrero. México, F.C.E.

Antonio GRAMSCI. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México, Juan Pablos Editor, 1975.

Claude LEFORT. "El problema de la democracia". En: *Revista Opciones* N° 6, Santiago de Chile, mayo-agosto 1985.

.....¿*Permanece lo teológico-político?*, París, Hachette.

Karl MANNHEIM. *Ideología y Utopía*. México, F.C.E., Cap. 1 a 3.

Beatriz SARLO. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", *Represión o reconstrucción de una cultura: el caso argentino* ". Saúl SOSNOWSKI compilador. Buenos Aires, EUDEBA.

Michael WALZER. *Interpretación y crítica social*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

UN ANÁLISIS ACTUAL DE LA CULTURA POSMODERNA

María Hortensia Cardoso Ayala

La civilización posmoderna abre un cambio de rumbo en las consideraciones de la historia y las ciencias humanas de finales del siglo XX. Ahora la apariencia devora al ser y el estado de la cultura actual ha tocado fondo. La posmodernidad hace gala de invención de contravalores... pero todos ellos quedan huérfanos de fundamento y hasta la misma cultura es mal entendida como objeto de consumo. Estamos frente a una profunda crisis axiológica que tiene su origen en una profunda crisis antropológica. La persona ha devenido en individuo, porque ya no es sujeto de valores, sino que es un ser solamente material. Pero con este individuo ya no se puede hablar de singularidad – originalidad – intimidad - creatividad. Es impensable e imposible, en el quehacer pedagógico, plantear la enseñanza y el aprendizaje orientados hacia un proyecto personal de vida de un sujeto que solo piensa en lo efímero y en lo descomprometido. De aquí que todo educador, todo docente, ha de conocer y comprender esta situación cultural actual para saber retrovertir los contravalores de sus educandos, en valores y virtudes que desarrollen la inteligencia, la voluntad y la afectividad. Es así como esta situación cultural posmoderna provoca todo un desafío -no sólo a nivel de política educativa nacional- sino fundamentalmente en el quehacer áulico. Lo veremos más adelante, pero por la situación dada, no son dos generaciones que se ayudan, sino que son dos generaciones enfrentadas con espacios y diferencias generacionales como de múltiplo de dos.

Marco cultural actual:

¿Cómo denominarán este momento histórico/cultural las generaciones venideras?. Muy probablemente tal como lo estamos llamando aquí, ahora, los ciudadanos de este siglo.

A las puertas del tercer milenio, esta civilización ya tiene su propio perfil, bien definido. Pero antes de pasar a considerar las variables constitutivas de esta civilización, me parece oportuno citar

datos coincidentes y relevantes en el desarrollo histórico/cultural del perfil Posmoderno actual, que es el de la civilización que nos toca vivir.

¿Cuáles son esos datos coincidentes y relevantes?. Quiero sintetizar para éstos, un artículo publicado en el diario Los Andes el año anterior:¹

1º: El dirigente comunista Alexander Dubcek, intentó en Checoslovaquia "un socialismo de rostro humano", pero la Unión Soviética de Leónidas Breznev, hizo abortar el experimento con un ejército de trescientos mil soldados de los países del Este con un resultado de masacre total a la Primavera de Praga de 1968.

2º: La rebelión de los campus de las Universidades norteamericanas, contra la guerra violenta e ignominiosa del Vietnam. Los estudiantes se manifestaron a lo largo de 1968.

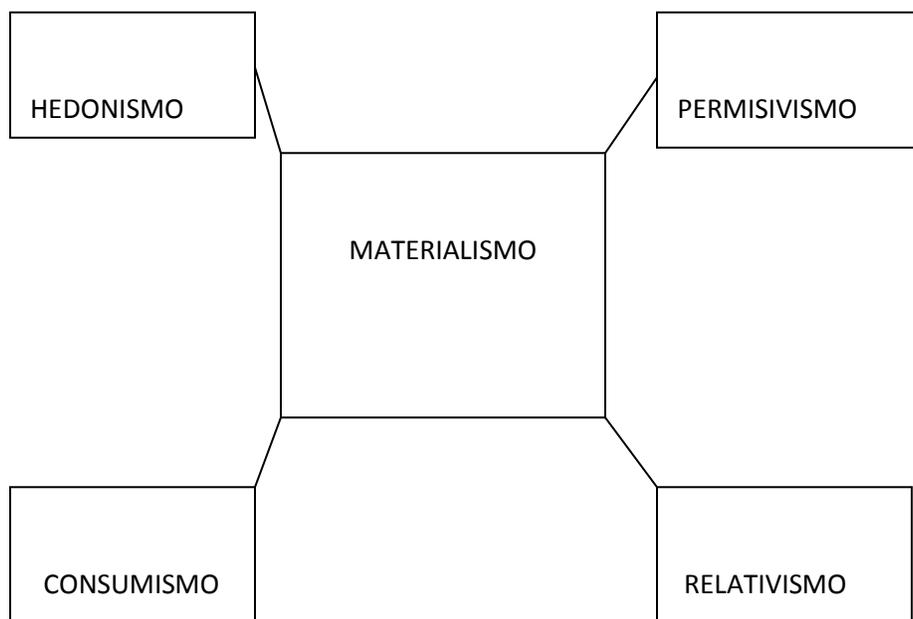
3º: En mayo de 1968 -continuando con las coincidencias-, los universitarios franceses tomaron el barrio latino de París, provocando un vacío de poder en un gobierno irresoluto y presa de la desorientación. Total: la sociedad francesa se hizo más permisiva, desde ese mayo y se acuñaron frases tales como: *"La imaginación al poder. Sed realistas, pedid lo imposible. Está prohibido, prohibir"*.

4º: El 2 de octubre de 1968, el mundo quedó horrorizado por la matanza de los estudiantes/manifestantes mejicanos en la plaza de las Tres Culturas (Méjico). Hubo una terrible carnicería, provocada por las fuerzas de seguridad, con cientos y cientos de víctimas.

¿Qué se concluye de todos estos datos aislados y coincidentes? Un impulso renovador, un cambio medular en la cultura, una protesta generalizada y un rechazo total hacia los valores socio/culturales imperantes de esa época, hasta ese entonces moderna y neo-moderna, para abrir la brecha de la "Posmodernidad".

A continuación, presentamos un diagrama de las notas constitutivas de esta sociedad Posmoderna:

¹ Ramón Luis ACUÑA. "Hace 3 años marchitaban a cañonazos la Primavera de Praga y extrañas flores crecían en el resto del mundo". *Diario Los Andes*. Mendoza, viernes 21 de agosto de 1998.



Autores posmodernos como LIPOVETSKY, G., FINKIELKRAUT, A., TOURAINE, A., ponen como eje central de esta era, al materialismo, al que podemos definir como aquella concepción filosófica que reduce todo lo real (el hombre, inclusive), a la materia y a las fuerzas materiales. Ahondando aún más, hay un materialismo ético en el campo moral, que sólo admite como parámetro, los instintos del propio cuerpo. (Me he anticipado adrede con esta segunda definición).

El materialismo radical y absoluto, es obvio decirlo, da de entrada sus espaldas a toda postura religiosa trascendente. La persona se vacía de esa apertura antropológica, hacia un Dios supremo, superior, Creador de este mundo en que vivimos. La persona -mejor digamos para este caso, el individuo- se llenó ahora de un sí mismo egoísta. Pasó a ser un auténtico narcisista, -totalmente enamorado de su yo y de su ombligo propio. Ahora este individuo, es absolutamente Light: muy informado mediáticamente, con todas las herramientas tecnológicas al día, sin compromisos ni parapetos para poder "vivir 'bien libertinamente'".

Lo light lleva implícito un verdadero mensaje: todo es ligero, suave, descafeinado, liviano, aéreo, débil, y todo tiene un bajo contenido calórico

[...] La vida light se caracteriza fundamentalmente porque la esencia de las cosas ya no importa, sólo lo superficial es cálido[...]².

[...]que la cultura del bienestar no se concibe, sin todo un arsenal de normas, de informaciones técnicas y científicas que estimulen el trabajo del individuo, con un permanente autocontrol y vigilancia de sí: tras el imperativo categórico (del deber ser kantiano), se da el imperativo narcisista, glorificado sin cesar por la cultura higiénica y deportiva, estética y dietética. Conservar la forma, luchar contra las arrugas, velar por una alimentación sana, broncearse, mantenerse delgado, relajarse³.

La ética contemporánea de la felicidad no solo es consumista, es de esencia activista, constructivista...: la autoconstrucción de uno mismo, engendra nuevos imperativos, sin duda personalizados, pero creadores de un estado de hipermovilización, estrés y reciclaje permanente.

Pues bien, este es el contemporáneo hombre light, absolutamente informado y tecnológico, pero despojado de toda formación ética-religiosa clásica. Este individuo, va resolviendo sus ansias e inquietudes religiosas en posturas de corte orientalista, misterioso y oculto. Ejemplo de esto son algunas sectas actuales y también el tan conocido movimiento sincretista de la New Age. Está sucediendo posmodernamente, que el Dios supremo, superior y trascendente de nuestra cultura occidental cristiana, se ha convertido -si puede así decirse- en el dios inmanente de un sujeto vacío, nihilista, y angustiado de ser. Sacia su avidez materialista, no en verdaderas charcas, sino haciendo verdaderos charcos, como "individuo hedonista, como sujeto consumista, como un ser permisivista y relativista."

"¿Qué significa individuo hedonista?": significa que el placer es la ley máxima de comportamiento. Implica alcanzar progresivamente estamentos cada vez mayores de goce caprichoso, de desear sin ningún querer, y de más y más bienestar. Dice GILLES LIPOVETSKY, en su obra ya citada:

² Enrique ROJAS. *El hombre Light*. 8a de. Madrid, Temas de hoy, 1992.

³ Gilles LIPOVETSKY. *El crepúsculo del deber*. 3ª ed. Barcelona, Anagrama, 1996.

el placer ya no está proscrito, está masivamente valorado y normalizado, promocionado y encauzado, diversificado y limpio, liberado y frecuentemente diferido por las obligaciones del trabajo, por la difusión de las normas racionales de "progreso" y de salud. Consuman con moderación: nuestra aritmética utilitarista ha tomado el rostro de una gestión de placeres-minuto homeopáticos y ralentizados. El hedonismo posmoderno ya no es transgresor ni diletante. Está gestionado, funcionalizado, es sensatamente light. (p 57)

"¿Qué significa sujeto consumista?": Este sujeto no tiene ni quiere tener límites, para adquirir y gastar a su pleno antojo. ENRIQUE ROJAS, en su obra ya citada dice: "El ideal de consumo de la sociedad capitalista, no tiene otro horizonte que la multiplicación o la continua sustitución de objetos por otros cada vez mejores". El consumismo tiene una fuerte raíz en la publicidad masiva y en la oferta bombardeante que nos crea falsas necesidades (p. 23).

El individuo consumista, ha cambiado vertiginosamente su norte: antes la persona se forjaba su proyecto personal de vida orientándose hacia valores individuales, sociales, intelectuales-culturales, éticos y espirituales -trascendentes. Ahora esta persona que ha devenido en individuo, orienta sus afanes en lo vital, en lo hipertecnológico, en lo agresivamente económico, "en la Ética indolora" de GILLES LIPOVETSKY,

No puedo dejar de citar aquí a ALVIN TOFFLER⁴. Esta sociedad posmoderna ha llegado, en su afán de tener, a ser la típica "sociedad del tírese después de usado".

Por eso las relaciones del hombre con las cosas son cada vez más temporales. Por eso cuesta tanto al hombre de hoy, dar un sí pleno y comprometido: la novia, la esposa, el novio, el esposo,... también se tiran después de usados. Vuelvo a citar a A. TOFFLER cuando dice más adelante: "*los productos creados para ser usados una sola vez o por breve tiempo son cada día más numerosos y cruciales para nuestro estilo de vida*" "*Esta mentalidad origina, entre otras cosas, una escala de valores radicalmente distinta en lo*

⁴ Alvin TOFFLER. *El Shock del futuro*. Colombia, Plaza de Janés, 1992.

tocante a la propiedad... lo cual implica una reducción de la duración de las relaciones hombre-cosa" (pp. 70-71).

"¿Qué significa un ser permisivista?": Significa que este individuo no tiene parámetros ni barreras. No tiene prohibiciones. No hay para él territorios vedados. No hay en absoluto impedimentos que lo frenen,... salvo las coordenadas externas de las leyes y reglamentaciones jurídicas y gubernamentales, ambiguas y corruptas tantas veces. LIPOVESTKY; G. en su obra citada, dice que

se ha edificado una nueva civilización, que ya no se dedica a vencer el deseo sino a exacerbarlo y desculpabilizarlo: los goces del presente, el templo del yo, del cuerpo y de la comodidad, se han convertido en la nueva Jerusalén de los tiempos posmoralistas. Nos hemos vuelto alérgicos a las prescripciones sacrificiales, al espíritu directivo de las morales doctrinarias; en la Época posmoralista, el deber ya sólo puede expresarse en tono menor; los supermercados, el marketing, el paraíso de los ocios, han sido la tumba de la religión del deber.(pp. 50-51)

El permisivismo, produce una mezcla de insensibilidad fría, escéptica, desapasionada y cruel, que antes o después aterrizará en el vacío. El hombre permisivo es un individuo sin referentes, sin puntos de apoyo, comienza a aflorar en él la pasión por la nada, para terminar siendo "un apasionado nihilista."

"¿Qué significa ser relativista?": significa que no hay verdad absoluta, universal, válida y necesaria para todos. El mundo cambiante, con avances científicos y técnicos cada vez más sofisticados, conlleva la manipulación reflexiva del hombre. El sujeto posmoderno vive en un mundo informatizado y mediático: las imágenes constantes, "agreden" su inteligencia, su voluntad, su afectividad. Esta agresión bloquea al sujeto, impidiéndole reflexionar y decidir intelectual y moralmente. Por eso "sus respuestas son relativistas, cambiantes, 'conformadas a lo situacional'".

Quiero volver un poco atrás, para redondear la frase de individuo apasionado nihilista: nihilista es quien no acepta la realidad como algo que tiene consistencia y sentido. En la

interpretación nihilista, la existencia es sólo una oportunidad para sensaciones y experiencias en las que tiene primacía lo efímero. El nihilismo está en el origen de la difundida mentalidad según la cual no se debe asumir ningún compromiso definitivo ya que todo es fugaz y provisional. Así es como "los vacíos posmodernos están llenos de descompromisos" frente al bien y el mal, la belleza y el mismo ser de las cosas.

Una vez realizado el diagnóstico de nuestra sociedad posmoderna, con la consecuente problemática pedagógica situacional - mencionada al comienzo de este artículo - iremos planteando vías científicas de solución. Resulta pues necesario analizar el estado de nuestra educación argentina. Para esta instancia se verán en una segunda publicación algunos artículos de nuestra legislación nacional y reglamentaciones actuales del Consejo Federal de Educación. Sólo hago una breve introducción protagónica para iniciar la senda de la 2 parte.

MARCO TEÓRICO DE LA EDUCACIÓN ARGENTINA ACTUAL: Ley 24195/1993

Cito a continuación algunos TÍTULOS y Artículos de esta vigente legislación: El de:

TITULO I- Derechos, obligaciones y garantías

Art. 1º- El derecho constitucional de enseñar y aprender queda regulado para su ejercicio en todo el territorio argentino, por la presente ley, que sobre la base de principios, establece los objetivos de la educación en tanto bien social y responsabilidad común, instituye las normas referentes a la organización y unidad del Sistema Nacional de Educación, y señala el inicio y la dirección de su paulatina reconversión para la continua adecuación de las necesidades nacionales dentro de los procesos de integración.

Este artículo lo he copiado exclusivamente como marco de referencia de análisis.

Art.4º- Las acciones educativas son responsabilidad de la familia, como agente natural y primario de la educación, del Estado nacional, como responsable principal, de las provincias, los municipios, la Iglesia Católica, las demás confesiones religiosas oficialmente reconocidas y las organizaciones sociales.

La familia es y ha de ser educadora principal por naturaleza. Cuando decía más arriba que la problemática educativa actual es de generación contra generación, con diferencias de más de múltiplo de dos, estaba haciendo referencia a este artículo de la ley dentro del entorno de familia posmoderna. Brevemente recordaré que los padres como primeros educadores son los primeros en tomar plena conciencia de esta sociedad descomprometida y de contravalores. Son los padres, dentro de este entorno, quienes deben dar testimonio de su propio proyecto de vida vivido (valga la redundancia) y encarnado en un mundo de valores desde los más vitales y técnicos a los más culturales y espirituales. Seguiremos en una segunda instancia.

Bibliografía

Ramón Luis ACUÑA. "Hace 3 años marchitaban a cañonazos la Primavera de Praga y extrañas flores crecían en el resto del mundo". *Diario Los Andes*. Mendoza, viernes 21 de agosto de 1998.

LEY FEDERAL DE EDUCACIÓN. 24195/93.

Gillar LIPOVETSKY. *El crepúsculo del deber*. 3a ed. Barcelona, Anagrama, 1996.

Enrique ROJAS. *El hombre Light*. 8a. ed. Madrid, Temas de hoy, 1992.

Alicia Sarmiento. *Literatura Hispanoamericana Contemporánea y Posmodernidad*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C., 1994.

Alvin TOFFLER. *El shock del futuro*. Colombia, Plaza de Janés, 1992.

Alaine TOURAINE. *Crítica de la Modernidad*. 3a. ed. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1995.

ENTREVISTA CON LUIS BRITTO GARCÍA¹

Claudio Gustavo Maíz

Pregunta: ¿Nos podrías hacer una presentación literaria?

Respuesta: Yo soy fundamentalmente un narrador. También he trabajado otra cantidad de campos de la literatura desde el teatro, el guión cinematográfico, y también una serie de estudios de socio - política, por ejemplo, tengo dos trabajos sobre el populismo venezolano: uno se llama *La máscara del poder* y otro *El poder sin la máscara*. He trabajado sobre las contraculturas y la posmodernidad, en una obra que se llama *El imperio contracultural*. Pero fundamentalmente, soy un narrador y es en lo que estoy trabajando actualmente.

P. Tu obra más conocida en los ámbitos académicos y universitarios es *Rajatabla*, ese mosaico de microrrelatos, para darles algún nombre totalmente provisorio. Desde su fecha de aparición, qué cambios ha habido en Caracas y en la noción urbana que has tenido de ella.

R. Mira, en estos días me ha estado hablando un muchacho de la actualidad del segundo relato, que es "Carne", que es sobre unos niños mendigos delincuentes, porque ahora ha aparecido una variedad que le llaman los huelepegas, son muchachos que huelen ciertos pegamentos, porque el compuesto vaporoso que tiene produce una especie de arrebató, con eso los niños se lanzan a todo tipo de delincuencia y son temibles, pues un niño con una navaja o un arma puede hacer lo que sea. Entonces, yo diría que lo que ha habido es una exacerbación de lo que aparece en esos relatos y una especie de cumplimiento de las profecías que hay en ellos. Ese libro apareció en 1970 y está escrito en los 60. Hay, por

¹ Luis Britto García, escritor venezolano. Autor de obras de ficción que le han valido los galardones internacionales del Premio Casa de las Américas 1970 por su libro de relatos *Rajatabla*; el Premio Casa de las Américas 1979 por su novela *Abrapalabra* y el Premio Latinoamericano de Dramaturgia Andrés Bello por *La Misa del Esclavo*. Es asimismo docente e investigador con varios libros publicados en el campo de las Ciencias Sociales; el último de ellos: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, (1994).

ejemplo, un cuento que para mí fue muy doloroso porque es la caída de un gobierno democrático que intenta de verdad hacer reformas y ese cuento parece profetizar la caída de Salvador Allende, con uno o dos años de anticipación. Nunca me ha dolido más que un relato tuviera la razón. Entonces, el panorama caótico, de fragmentación, de desamparo que hay en ese mosaico de relatos, pues, es quizás el mismo que hay en la Caracas actual.

P. ¿Volverías a escribir *Rajatabla*?

R. No, porque justamente trato de que cada obra sea distinta de las anteriores. Fíjate que yo podría haber publicado dos o tres *Rajatabla* inmediatamente después porque tenía varios cuentos por ese estilo, pero preferí trabajar en una obra con estructura distinta que era *Abrapalabra*, que era un conjunto de investigaciones sobre el lenguaje, etc. Concluido eso hubiera podido seguir en ese rumbo pero preferí hacer otro libro distinto, que salió en 1984, justamente llamado *La orgía imaginaria*, un libro de utopías, en donde trato de usar un lenguaje diáfano porque lo que me interesa ya es la utopía, como sujeto narrativo. Una parte del libro está dedicado a las utopías históricas y la siguiente es un conjunto de utopías que invento yo. Actualmente estoy en un trabajo sobre la historia del Caribe, el siglo de los piratas, el siglo XVII, entonces estoy utilizando un lenguaje y técnicas enteramente distintas. Para mí cada libro es una propuesta diferente, entonces, no repetiría un libro, entre otras cosas, porque uno es incapaz de repetir el mismo trazo. Uno no puede escribir la misma palabra, exactamente igual. Una sola firma de uno no se parece a las otras firmas. Entonces, me sería difícil, a pesar de que, como te dije, la situación está como para volver a escribir ese libro *Rajatabla*.

P. Muchos de los críticos o de tus lectores más conspicuos en la Argentina creyeron ver una especie de narrador posmoderno 'avant la lettre' en *Rajatabla*. ¿Qué podrías decirnos sobre eso?

R. Bueno, me confunden mucho y al mismo tiempo les doy la razón. Desde luego que yo escribí esos cuentos entre 1964 y 1968 o 1969 y salieron publicados en 1970. En esa época nadie sabía lo que era la posmodernidad porque no había aparecido. Fíjate, yo soy

socialista, soy marxista, soy materialista, y pienso que la historia no está clausurada, que ahora es que tenemos que recorrer un trecho extraordinario de la historia del hombre. Pero, qué sucede cuando acabo de escribir *Rajatabla*, pues mira, ha sido exterminada una lucha armada que sacudió a Venezuela durante 10 años. Una cantidad de amigos míos habían sido muertos, encarcelados, torturados. Había un derrotismo total en las filas de la izquierda. Por otro lado, en una perspectiva amplia del destino del universo y con él el del hombre quizás la aniquilación y el olvido. Entonces, fíjate, que son relatos combatientes, vistos también desde una óptica de desasimiento, es decir la epopeya del hombre tiene sentido desde el punto de vista del hombre, inmediato, de combate, si nos alejamos varios miles de millones de años de lo que está pasando actualmente, bien antes o bien después qué sentido tiene la resistencia humana. Entonces la conclusión de eso es que la existencia humana tiene el sentido que queramos darle, que nos impongamos darle. Siendo que el universo no es más que un conjunto de materia moviéndose, haciéndose cada vez más complejo. Pero para un observador no humano no tendría ningún sentido. Entonces es probable que en esos relatos en los cuales hay cuentos sumamente ácidos sobre el destino final del universo en la última parte, puede que hayan tenido alguna cosa posmoderna. Pero en el sentido de crítica de la modernidad. Porque uno de mis libros que se llama *El imperio contracultural*, mi conclusión fue que hay dos posmodernidades: una, tardomodernidad o ultramodernidad o posmodernidad académica que no es más que la culminación del pensamiento de la Ilustración, de la racionalidad europea como último parámetro para medir todas las cosas. Y actualmente esa racionalidad ha quedado confinada por ese pensamiento tardomoderno al mercado. Lo que el mercado admite es lo válido, lo que está fuera del mercado no existe. Entonces, hay otra posmodernidad que se debería llamar más bien crítica de la modernidad, que es a su vez una crítica de eso, es decir, la posmodernidad mercadista, neoliberal, que trataría de convertir todos los valores de uso en valores de cambio. Yo sostengo, por el contrario, que justamente la existencia del hombre está en crear, en constituir valores de uso que sean intransferibles. La civilización, en lo que todo sería valor de cambio, terminaría disuelta instantáneamente. Hay unos cuentos de ciencia ficción sobre alguien que descubre el solvente universal, pero el problema es dónde encerrar ese solvente, cómo sería el recipiente. Si descubriéramos actualmente la forma que todos los valores de uso se volvieran valores de cambio habría un proceso de prostitución y

corrupción universal que duraría unas diez horas antes que todo se aniquilara. Los mismos cuidadores de los bancos venderían su lealtad de bancos, los ejércitos se venderían al mejor postor, etc. Las familias dejarían de existir porque están instituidas sobre relaciones no fungibles, no vendibles en el mercado. Entonces, todo desaparecería. En esa situación yo me inscribo dentro de cierta posmodernidad que es la crítica de la modernidad, sin embargo esa crítica para mí la han venido haciendo durante este siglo y parte del pasado, pero es categoría de movimiento, en lo político, las revoluciones, en lo cultural, las vanguardias y también en lo cultural, las llamadas contraculturas. Es decir, que son subculturas generadas por un grupo que está en conflicto con el sistema y que quiere marcar su identidad y su derecho a la existencia.

P. ¿Podrías dar algunos ejemplos?

R. Fíjate, en un momento determinado la contracultura de los norteamericanos de origen africano, parecería que en momento lo único que le estaba reservado era tratar de integrarse a la sociedad blanca, si era posible alisándose el pelo, blanqueándose, etc. En un momento dado, ellos dicen no, pues señor, tenemos una cultura propia no es exactamente la cultura africana antigua, pero es razón valiosa, tenemos derecho a ella, debemos preservar, no debemos ser negros disfrazados de blancos, sino sencillamente negros y tenemos derecho a estar orgullosos de ello y entonces, tú tienes que la gran música norteamericana, que es el jazz y el rock and roll, es una emanación de esa cultura. Los afronorteamericanos tienen una culinaria específica, tienen toda una cantidad de formas de conductas, formas de vestir que los diferencian totalmente de lo que fue el patrón anglosajón en Norteamérica. Por ejemplo, la cultura chicana. En un determinado momento, EEUU invade a México, le quita la mitad de su territorio, desde luego que el plan imperial era borrar absolutamente, si no de la existencia, por lo menos de la existencia cultural a todos los mexicanos que habitaban esas tierras. No le convenía lo primero, porque exterminarlos significaba no tener mano de obra barata, pero entonces había que convertirlos en gringos asimilados. A siglo y tanto de ese arrebato imperial resulta que los chicanos siguen hablando castellano, siguen siendo católicos, teniendo valores adscritos a la latinidad o latinoamericanidad aunque no son exactamente mexicanos. Ellos tienen una diferencia, la sienten, ellos dicen nosotros somos

algo distinto de la cultura anglosajona, algo distinto de la cultura mexicana, tenemos derecho a serlos, nos gusta y queremos seguirlo siendo. Eso es un ejemplo de contracultura. Hubo algunas que desaparecieron o tomaron mal rumbo. Por ejemplo, la contracultura psicodélica, a través de la droga mucha gente en los sesenta buscó un mundo de paz y amor. Eso terminó en uno de los negocios criminales más grande del mundo, porque la droga psicodélica que era el ácido fue sustituida por la cocaína, sobre la cual se ha montado un tráfico enorme. Pero cada una de esas contraculturas ejercía una crítica al patrón de la modernidad que era que el único paradigma posible, era el pensamiento racional de occidente, entendiéndose por occidente Europa, y la expansión absoluta de ese pensamiento a todo ámbito del mundo. Es decir, la expansión británica debería significar que los chinos, los taiwaneses, los latinoamericanos, todos fuéramos unos anglosajones de segunda, empeñados en imitar un pensamiento y una manera de actuar anglosajona. Ha habido críticas a eso, una de las principales críticas ha sido la cultural.

P. Esos movimientos contraculturales de los que hablas, sobre todo en los ejemplos de la cultura norteamericana, cómo se trasladan, si se trasladan, o en todo caso cuáles pueden ser los ejemplos propios de América Latina. Cómo, en definitiva, se compadece la noción de contracultura con la noción de totalidad y unidad, que nuestros pensadores han pretendido para América Latina.

R. Fíjate tú que la mera existencia de una latinoamericanidad vendría ser un hecho contracultural porque como sabemos existe una doctrina norteamericana del destino manifiesto, según la cual EEUU debía extender su dominación hasta el Cabo de Horno y por otro lado, esa dominación debería ir acompañada de ese otro credo que vendría a ser la de la "olla podrida o making pot", es decir que se tendría que crear una especie de cultura uniforme, una especie de aplanadora, de manera que no hubiera diferencias entre el anglosajonismo, digamos de un habitante de Nueva York y uno de Caracas, o de Buenos Aires. Entonces, el mero hecho de que América Latina, intervenida política y económicamente, insista en pensarse como una diferencia con respecto a los EEUU es un hecho en sí mismo contracultural. Pero, fíjate tú, dentro de cada una de las Latinoamérica existen diferencias también contraculturales. El caso obvio de la rebelión de Chiapas.

México es un caso fascinante porque una gran cantidad de la población vive de acuerdo a las antiguas culturas indígenas. Es un caso que no existe en la Argentina por una gran cantidad de inmigrantes, hay una cierta homogeneidad en la cultura europea. En México no sólo hay una fuerte población indígena, sino que hay muchas y cada una conserva su propia cultura. El hecho de que esta gente conserve su propia cultura, cada uno su modo de vida, de que hable su antiguo idioma, es una especie de resistencia contracultural o subcultural. Mucha gente podría pensar que esto es un atraso político, etc. y sin embargo de eso sale la rebelión de Chiapas y acaba de haber otra noticia de que ha surgido otro movimiento guerrillero en México, y seguramente muy fincado en estas viejas culturas que parecían condenadas a muerte por las aplanadoras culturales de los medios de comunicación. Entonces, cada lugar de América Latina tiene ese tipo de cultura. Nosotros tenemos treinta y tres etnias indígenas diferentes en Venezuela. Los antropólogos han determinado el concepto de nación indígena asimilándolo al de familia lingüística o de lengua. Hay cuatro grandes familias lingüísticas y una quinta que agrupó un conjunto de idiomas que no tienen vinculación ni entre sí ni con los demás. Fíjate, Venezuela es un país donde más perfectamente hubo el proceso de mestizaje y en donde gran parte de estas tribus quedan en sitios despoblados como la Guayana y en otros sitios se han integrado casi totalmente. Sin embargo en un país como Venezuela, país de preponderante mestizaje, todavía existen esas tres y tres familias. Eso da una imagen de la complejidad de América Latina. El 70% de nuestra población ya mestiza es un hecho que afortunadamente aceptamos como natural, lógico que no da lugar a discriminaciones etc. y sin embargo tenemos ese cuadro. Imagínate en otros países, por ejemplo Méjico, gran parte de Centroamérica, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador, Paraguay. Fíjate lo determinante que es la existencia de ese conjunto de poblaciones.

P. ¿Eso significa que las fuerzas transformadoras de los pueblos latinoamericanos habría que fincarlas en lo cultural?

R. Sí, yo creo que sí. Habría que tener en cuenta los factores culturales, no pasárselos a la torera, porque en eso, de una manera paradójica, han llegado a coincidir proyectos renovadores marxistas con los antiguos proyectos positivistas. El público argentino sabe

perfectamente que el siglo pasado fue dominado por el pensamiento positivista. Un positivismo latinoamericano 'sui generis' que equiparaba a Europa con la civilización, al poblador latinoamericano, autóctono, al mestizo con el atraso y que de alguna manera velada o abierta predicaba la aniquilación, bien genocida del pueblo americano para que fuéramos una especie de Europa de segunda mano. Fíjate tú, que cierta versión del marxismo también planteaba lo mismo: lo que tenemos que hacer es una revolución tipo soviética esencialmente y entonces borrar también esos rasgos que vendrían a ser también atrasados y entonces intentar construir una modernidad, una modernidad socialista a través de la máquina. Fíjate que la dificultad que han encontrado gran parte de esas postulaciones. Como en Cuba que se da una revolución teniendo en cuenta una serie de cosas muy 'sui generis', el nacionalismo cubano, por ejemplo, la tradición cultural cubana fincada en Martí, la tradición de la lucha contra las dictaduras, el extremo nacionalismo opuesto a la extrema intervención norteamericana en Cuba. Entonces evidentemente para el cambio social tendrá que haber una mirada atenta del pasado, uno no puede brincar al futuro sin darse cuenta en donde se está apoyando. Es que en la propia revolución soviética, es muy posible de no haber habido toda la tradición del centralismo zarista, no hubiera podido haber el estado soviético tal como se creó después y eso fue a la vez que una rémora, en algunos casos un instrumento. Así como el zar hacía cumplir una orden de repente se hacía una campaña de colectivización desde el centro y se logró hacerla. Entonces, hay que pensar esa complejidad de la vida social, ningún esquema reductor puede abarcar qué es lo que en realidad sucedió en una sociedad.

P. A propósito del nacionalismo cubano del siglo pasado o el inicial pensamiento nacionalista de Fidel Castro, qué destino tiene el nacionalismo en este momento en América Latina, sobre todo tan vilipendiado por ciertos intelectuales latinoamericanos. Para tomar un caso, el de Vargas Llosa, que ha hecho una campaña en contra del pensamiento nacionalista. R. ¿Qué fue lo que hizo Vargas Llosa como escritor? No fue escribir sobre una academia militar europea, o abstracta o sobre una selva teórica. Toda esa literatura que llevó a Vargas Llosa a ser célebre es una literatura, no digamos nacionalista porque a lo mejor se indigna, pero sí nacional. Nosotros vamos a leer a Vargas Llosa porque nos interesa ver una cierta visión sobre el indígena, sobre la miseria urbana en Lima, nos

interesa un determinado modo del ser humano que se llama Lima, que se llama Piura, que se llama la selva. No vamos en busca de un supuesto hombre abstracto como el de Borges, que después de todo ese hombre abstracto de Borges, un señorito de una de las escuelas literarias argentinas que goza de rentas y que como no quiere saber de dónde viene esa renta que cobra, se siente que está fuera del compromiso con el ser humano. Ahora, para ceñirnos a la pregunta, Chomsky, que es lo único que queda de la antigua intelectualidad norteamericana, ha dicho que el nuevo enemigo para los proyectos del gran capital es el estado nacional. Hay un movimiento planificado y articulado para la desintegración de los estados nacionales. Ustedes en la Argentina habrán sentido mucho de eso, en Venezuela existe una Comisión para la Reforma del Estado, cuya finalidad es federalizar a Venezuela. Venezuela que es un país de talla mediana, en ocho horas de manejo yo estoy en la frontera, pues estamos tratando de construir una serie de pequeños feudos, autónomos entre sí, pero que todos dependen del ingreso petrolero, ninguna de esas estructuras locales se puede sostener sin una partida que le pasa el gobierno central. Entonces tenemos una supuesta autonomía de entendidas que no son económicamente autónomas ni viables. Todavía en España uno entiende que haya una autonomización, porque hay diferencias fortísimas entre un andaluz y un vasco, entre un catalán y un gallego, se trata casi de naciones. Venezuela, fuera de estas naciones indígenas que están en los bordes de ciertos territorios muy pocos habitados, es una sola nación, sin disonancias culturales insalvables. Fíjate que interesante que en la misma hora imperial están el proceso de autonomía en España, repentinamente en Irlanda por fin se piensa en hacer una consulta para ver si los irlandeses quieren ser libres, es decir desintegrar a Inglaterra. Por otro lado en el Canadá, oh sorpresa, hay una tendencia para ver si se divide el Canadá, desde luego que a una corporación transnacional es mucho más fácil manejarse con un estado del tamaño del principado de Mónaco, o de Andorra que Venezuela o que Argentina y entonces hay un plan de desintegración de los estados nacionales. Hay estados opresores que no desintegran, a mí me encantaría que EEUU se desintegrara algo así en un centenar de pequeños estados, pero ellos no se desintegran, siguen teniendo unas fuerzas armadas unidas, siguen teniendo una estructura estatal, pues el estado nacional puede ser un elemento de resistencia contra la aplanadora del capital transnacional. Entonces, en ese sentido, me parece que es un instrumento válido de reivindicación y de defensa. Y me parece que sobre todo en algunos casos un estado

coincide con una nación. Fíjate que gran parte de los problemas que hay en este caso, cuando un estado coincide con varias naciones, como en España, hay una incomodidad o a veces la incomodidad se da en América Latina que es, fundamentalmente, una gran nación dividida en varios estados. Pero me parece fundamentalmente válida la situación del estado cuando un estado coincide con una nación. Qué argumento tienes tú para desintegrarlo, despedazarlo, yo creo que se trata de un plan dictado por el gran capital transnacional, que quiere que no haya otra instancia que no sea la del capital.

P. En este marco del concepto de soberanía mucho más integral, ¿cuál es papel que juegan los intelectuales?

R. Mucho más determinante del que se quisiera creer. Los intelectuales en alguna forma son aquellos que compendian los rasgos que le permiten a una nación pensarse como tal y en ese sentido un intelectual es capaz de inventar naciones. Los intelectuales que redactaron ese libro llamado La Biblia son los autores de una cosa llamada primero la nacionalidad hebrea y ahora el estado de Israel. Israel se pasó como 2.500 años casi sin estado y sin embargo esa comunidad cultural mantenida sobre todo a través de la lectura de un libro llamado La Biblia, porque yo no creo en herencias genéticas de ninguna índole, es lo que ha creado ese fenómeno político que puede tener las evaluaciones más distintas, pero nadie puede negar que es primero una nación y luego un estado constituido alrededor de un libro, que aunque mucha gente piense que lo ha escrito Dios, yo pienso que debe haber habido algún intermediario terreno, una causa eficiente. La unidad italiana, en alguna forma, es el resultado del florentino que se llamó Dante que escribió una obra, en un idioma, que terminó imponiéndose como el idioma de conexión entre la gente culta de un abigarrado conjunto de pequeños principados y reinos medievales y eso terminó siendo Italia. Lo que llamamos Alemania es el resultado de un proyecto de Fichte que intentó crear un concepto de nacionalidad a través de una lengua y de las características de esta lengua. Hasta qué punto las Américas latinas no son el resultado al igual de grandes próceres de batallas, de grandes próceres de la pluma que crearon un corpus anímico en el cual crear un proyecto, a través del cual se convocaron a muchedumbres, que quizás eran analfabetas pero que les llegaba desde luego a través de las lecturas o del trasunto. Hasta qué punto la Argentina

no tiene que ver con la fe en Martín Fierro, que aunque al Martín Fierro lo pedían en pulperías muchos de los argentinos que no lo podían leer, pero lo oían recitado. O Domingo Faustino Sarmiento que también mucha gente no lo leería, pero lo repetían en la escuelita. Hasta qué punto una nación no es la fe compartida en ideas y mitos y de ideales y de proyectos y quienes le dan más formas compendiadas, legibles, orgánicas, ese conjunto de ideales compartidos son los intelectuales. En ese sentido tienen una responsabilidad tremenda en la creación de una nación y en la destrucción de ella.

P. A ese punto iba, mientras hablabas se me ocurría la relación entre la historia y la literatura. Una relación crispada, una frontera conflictiva que se ha creado en estos últimos años, al menos en la narrativa contemporánea. Si una nación es ese conjunto de creencias y mitos, de qué manera opera la responsabilidad del intelectual en la conservación o destrucción. Hay algunos ejemplos de esta última narrativa que toma como objeto la historia, que yo estimo que se ubican entre los segundos. Pondría, por caso, a Tomás Eloy Martínez y su *Santa Evita*.

R. A mí me parece que el papel del intelectual no es un papel pasivo de meramente repetir y replicar el mito. Puede haber mitos sumamente perniciosos. El papel del intelectual es el de transfigurarlo para adaptarlo a las necesidades de cada época. También dentro de esa transfiguración está la necesidad de la demolición. En nuestra guerra de independencia fue presentada como la obra providencial de media docena de semidioses, de genios que actuaron contra unas masas atrasadas y retrógradas, posteriormente se ha demostrado que las masas no creyeron en principio en estas personas porque todas eran de la clase oligárquica y por lo tanto eran sus enemigos de clase naturales. Las masas de una manera paradójica encontraban en el rey un límite a las extralimitaciones de los oligarcas y de los dueños esclavistas. Entonces, lejos de ser la masa un cuerpo ciego, retrógrado, cuando en principio se puso del lado de los realistas, más bien estaba peleando por sus intereses de clase y esto hay que decirlo. Muchos de ellos actuaron desde el punto de vista de sus intereses de clase y muchos de ellos se enriquecieron de una manera atroz con la independencia. Bolívar como no tenía con qué pagarle a los milicianos, les pagó con tierras y como la República tardaba en hacerle estas tierras efectivas, Páez inició un tráfico en el

cual él compraba esos títulos a los soldados de ¡a independencia por una miseria y entonces se las hacía acreditar a su nombre por la república de la que él era el presidente. Se volvió el terrateniente más grande de Venezuela, traficando con la sangre de sus propios soldados. Esto es una cosa indigna y hay que decirla. Desde luego preservar no el mito sino las realidades, Páez fue un gran soldado de un valor y un coraje y grandes dotes, pero al mismo tiempo hay que denunciar lo otro, porque tenemos ya otra óptica. En nuestro ahora juegan las realidades sociales que un historiador del siglo XIX podía ocultar o dejar de lado. Yo en verdad no puede juzgar el panorama inmediato de la Argentina, yo siento que en Evita está la gran necesidad del pueblo de pensarse, en lo que los psicólogos llamarían el ánima. Un momento dado, el pueblo siente la necesidad de una gran figura femenina que lo lleve adelante. Eso es para Francia Juana de Arco. En el caso venezolano, Manuelita, y se armó un gran lío cuando Denzil Romero escribió un muy pícaro libro sobre los amores verdaderamente extremos entre Bolívar y Manuelita. Lo proscibieron del Ecuador porque se decía que estaba infamando tanto a Manuelita como a Bolívar. Pero yo creo que no, porque los sitúa en un grado humano en el que nos sentimos más cómodos. Fíjate tú que en la psicología jungiana esa presencia del ánima considera que la inspiración del artista depende de que logre hacer contacto con su ánima, con esa especie de inspiración femenina que lo comunica con las fuerzas inconscientes. Quizás la nación al elevar así a una figura de mujer está queriendo tener fe en su posibilidad creadora. Quién es la mujer real que cristaliza todo esto. Desde luego que todo ser humano tiene fallas, pero yo siento ahí la poderosa voluntad de un pueblo de realizarse a través de la forma idealizada. Entonces, es perfectamente concebible hacer una radiografía minuciosa de cuál fue la mujer real y al lado de ella poner este mito que es la gran aspiración de que hubiera sido en una cierta forma, y que hay que tenerla en cuenta como una fuerza motriz poderosa de la historia. Esos poderes poéticos de la psicología colectiva hay que tenerlos en cuenta. A veces llevan a un pueblo a lo mejor, otras veces a lo peor, como sucedió en algunos movimientos europeos.

P. Otro ejemplo, a esta altura clásico, del aprovechamiento de la materia histórica con fines novelescos es el libro de García Márquez sobre Bolívar. La elección del escritor frente a estas figuras estelares de la historia hispanoamericana pareciera que se reduce a revelar la

intimidad del personaje histórico o manifestar sus hazañas públicas. La elección en definitiva depende de la ética del escritor.

R. A mí me parece extraordinaria la novela de García Márquez y lo menos extraordinario es el empleo de Bolívar. A esa novela tú le cambias el nombre y la circunstancia, en vez de que ese personaje se llame el General, además que es muy adecuado que no le ponga nombre y lo conviertes en un general africano huyendo hacia el exilio por el río Kenia, lo conviertes en un luchador chino que está en una retirada frente a los japoneses, lo pones en donde tú lo pongas ese general tiene una validez universal. Que se llame Bolívar es una casualidad, pero yo creo que ahí está redivivo otro tipo universal que es el Coronel, que no importa cuál sea su nombre, que es la voluntad de resistir más allá de la derrota. Hay una bella frase de Hemingway, que evidentemente rondó a García Márquez, que dice que un hombre podía ser destruido pero no vencido. El coronel está destruido, le han arrancado su posteridad, su hijo, lo han reducido a la miseria, no tiene qué comer pero no está vencido. En esa misma forma Bolívar, moribundo de tisis no está vencido porque él hizo una obra y en el momento que todo le falló permaneció fiel a sí mismo, intentando hasta el final. Entonces a mí me parece esa fábula de García Márquez perfecta, pero también perfecta en un tiempo en el cual parecería que más que el tiempo de la épica vivimos el de la derrota. Ayacucho pasó, lo que nos queda ese pobre general tísico que va siendo objeto del desprecio en una piragua que lo lleva por un río, evidentemente el río es Estigia y la barca de Caronte. Pues bueno en este momento tenemos que encontrar esa fuerza para seguir siendo nosotros mismos. Lo importante de García Márquez es la naturaleza universal del personaje, más allá de que se llame Bolívar.

P. Parafraseando a Ítalo Calvino que escribió *Seis propuestas para el próximo milenio*, ¿cuáles serían las tuyas?

R. La primera, utopía. Sencillamente Hobbes decía que lo aterrador de la utopía no era la dificultad de cumplir con sus propuestas sino la dificultad de evitar que éstas se cumplieran. Estamos en una civilización manejada por la posibilidad tecnológica de hacer real las utopías. Eso no debe ser temido como una base de terror, sino como un llamado para que el

hombre reasuma la conducción de su destino. Sobre la utopía, el manejo utópico y no capitalista de las siguientes fuerzas que van a configurar el milenio inmediato: 1. la potenciación de la información. Estamos actualmente en la posibilidad de concentrar la emisión de información en un número de manos infinitamente pequeños y de crear realidades virtuales absolutamente indistinguibles de las verdaderas. Si no entramos a esa realidad con un criterio utópico, es decir con el derecho de todos de ser a la vez receptores y emisores de la información, tendremos una tiranía de la comunicación como nunca se haya visto en la historia de la humanidad. 2. utopía más genética. Se acaba de terminar el proyecto genoma humano mediante el cual se ha duplicado el ácido desoxirribonucleico del ser humano, podríamos crear seres humanos producidos en fábricas con potestades superiores a los del hombre o inferiores a los de él o podríamos sustituir al hombre con estas criaturas artificiales que además serían propiedad de las fábricas que las crearían para hacer de esa potestad o poder uno de los grandes poderes de la humanidad. 3. La utopía además es necesaria para las reservas del planeta. Los hidrocarburos parecen que no van a durar mucho más de cuatro décadas a partir de este momento. Es necesario hacer el ejercicio mental pensar por ejemplo en Chicago o Nueva York o Berlín sin hidrocarburos una semana para ver qué quedaría de ellos. Tenemos que rediseñar la vida humana sobre otra base que no sea el derroche de energía fósil. En ese sentido hay que rediseñar eso que ha dado en llamarse el desarrollo, rediseñar eso que llamamos los "siete grandes" y el modo y estilo de vida que han impuesto o han querido plantear como modelo al resto del mundo, cuando no hay recursos suficientes para mantener esa forma de vida. 4. Como otra propuesta tendría que venir la reformulación del trabajo. Estamos a punto de que todos los trabajos no creativos sean hechos a través de mecanismos tecnológicos, por lo tanto si asumimos eso desde la mera óptica capitalista y no desde la utópica, algo así como el 99% sería sobrante y su destino no sería más que el campo de exterminio. Tenemos que replantear esa relación, y dar a la humanidad la oportunidad de que su trabajo sea creativo y eso significa educación, significa replantear las formas de pensamiento crítico, etc. O si no, significaría la supervivencia de únicamente uno o dos millones de seres humanos en un mundo de robots, que satisfarían todas sus necesidades y el exterminio del resto de la humanidad. Por sobrante. Finalmente, el replanteamiento de todos estos factores sobre la base del ocio creativo. Contra lo que se ha pensado siempre la finalidad de la humanidad no

es el trabajo. El trabajo es una mediación para obtener un resultado final que vendría a ser la libertad y entonces ya que tenemos esos enormes poderes de manipulación de la comunicación, de la energía, de la genética, del proceso de transformación industrial, debemos utilizar nuestros conocimientos para automatizar todas las actividades no creativas y dejarle al hombre el tiempo necesario para la inversión o bien en el trabajo creativo o en el ocio. La finalidad del hombre es ésa, es decir, la existencia libre de perseguir sus objetivos internos, sus fantasías, cuando tú dejas libre al hombre qué hace, baila, sueña, escribe versos, se enamora.

P. A través de qué camino llega América Latina a todo esto que tú dices.

R. Deplorablemente América Latina es la presa de todos los aspectos negros de estos poderes. América Latina es progresivamente desinformada para sustituir nuestro mundo por el mundo ilusorio creado por las grandes potencias. Debemos pasar a un proceso de industrialización según nuestras necesidades y no las del exterior. Tenemos un gran poder que podríamos manejar nosotros que es la biodiversidad. Eso es más importante que la energía de las bombas atómicas, más importante que la informática. Ponme tú una computadora a transformar la luz solar en alimento y sin embargo eso sólo lo logra cualquier planta. En la Amazonia tenemos misterio sobre la posibilidad de transformación de la luz del sol no sólo en alimento sino en medicina, en drogas transformadora, que constituyen el verdadero tesoro de la humanidad. En cuanto a la energía, al igual que el resto del mundo vivimos de quemar la energía fósil, pero fíjate tú que en Brasil se han estado haciendo experimentos sobre la sustitución de hidrocarburos fósiles por hidrocarburos sacados del cultivo. Finalmente nuestra vía de entrada es lo social. América Latina es un experimento aún no concluido entre razas y culturas muy diversas. Lamentablemente ese experimento fue iniciado por la fuerza a través de la conquista hispánica, pero de alguna forma ha dado la idea de cómo vivir colectividades de orígenes étnicos y culturales sumamente diversos sin aniquilaciones masivas como las que han intentado los europeos. De este gran laboratorio social que es América Latina y que tiene variantes extremas podríamos inferir experiencias para una ciencia de la convivencia étnica, cultural, política.

**PARA LEER DE NUEVO A CABRERA INFANTE:
*ASÍ EN LA PAZ COMO EN LA GUERRA***

Alicia Inés Sarmiento

La producción poética de Guillermo Cabrera Infante se inicia tempranamente, nacida como expresión de un impulso satírico y ligada desde entonces a su condición de voraz lector. La lectura y las circunstancias de su vida personal y política decidieron los avatares de una escritura en la que la marca de los modelos es, como en todo gran escritor, muy visible en sus comienzos hasta alcanzar una voz y estilo propios. La impronta de la imaginación creadora unida a su "vis cómica" se despliega en variadas formalizaciones narrativas - viñetas, cuentos, novelas- en las que la literatura, siempre fundada en la propia vida, se transforma de modelo en materia de las ficciones. La suya es una literatura concebida como arte, bien que desde las convenciones creadas por una conciencia moderna. Progresivamente, se va haciendo visible la intención de concretar una "escritura" que deja a la vista del lector los resortes que configuran artificialmente los mundos imaginarios, como construcciones armadas desde y con el lenguaje, a través del cual incorpora la música, el folklore, el cine y la literatura. Inmerso en "esa eternidad del lenguaje", el Autor, juega, destruye viejos moldes y rancias ideologías, y construye, finalmente, con la palabra, un universo ficcional dentro de los más variados registros. La "mímesis" se configura de este modo en fábulas y crónicas, primero, y después en *libros* en los que la actividad narrativa se refleja a sí misma y se muestra en su propio acto constructivo o se fragmenta en microficciones en las que la intención mostrativa prevalece frente a la función diegética, o configura una identidad con los retazos de su memoria figurando una autobiografía, hasta llegar a construir, finalmente, con sus propios textos, nuevos libros.

Para mostrar este camino de creación poética es necesario recorrer sus textos narrativos según el orden cronológico de producción, lo que permite, al mismo tiempo, reconocer las edades de su escritura y ponderar la variedad de las formalizaciones ficcionales, cuyos

caracteres sustentan dos estadios de la narrativa hispanoamericana contemporánea, a saber: la *Nueva Novela* y el provisionalmente llamado *Postboom o narrativa pos moderna*. Este corpus se compone de cinco obras narrativas cuya condición ficcional las distingue dentro de la amplia producción del escritor cubano¹: *Así en la paz como en la guerra* de 1960; *Tres Tristes Tigres* de 1967; *Vista del amanecer en el trópico* de 1974; *La Habana para un infante difunto* de 1979 y *Delito por bailar el chachachá* de 1995. Cada libro constituye un modelo diferente de ficcionalización signado, sin embargo, por el aliento de una misma conciencia creadora que garantiza la unidad de una producción poética desde la intención de hacer, con la materia de su vida y de la Historia, y con la literatura leída y gozada, una nueva obra artística. Como su formalización, así también la extensión de los libros es diferente.

Así en la paz como en la guerra, entre la crónica y la fabulación

Editada en Cuba, en 1960, con el título de *Así en la paz como en la guerra*², esta colección de cuentos y viñetas figura como el primer libro publicado por Guillermo Cabrera Infante, autor de ficciones. Gracias a la publicación de esta obra, Cabrera Infante es reconocido como escritor, sin embargo, ella no ha merecido de la crítica más que un importante estudio de fuentes³ y algunas menciones como antecedente de lo que se considera su producción madura.

Sería posible admitir la afirmación con que Rosa María Pereda intenta explicar la escritura de *Tres Tristes Tigres* para entender también la particular factura de estos relatos: "...esa relación contradictoria y creadora, entre la crónica y la Tabulación, que, con victorias parciales o derrotas estratégicas, va constituyendo un eje de escritura."⁴

¹ De la producción completa de Guillermo Cabrera Infante damos cuenta en la Bibliografía del Autor.

² Citamos por la segunda edición autorizada por el autor: *Así en la paz como en la guerra*. Montevideo. Editorial Alfa. 1968. p. 205.

³ Nos referimos al estudio de Terry PEAVLER: "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway". En: *Hispania*. N° 62. 1979. p. 289-296.

⁴ Rosa María PEREDA. *Cabrera Infante*. Madrid EDAF. 1979. p. 31.

En efecto, las quince viñetas y los catorce relatos que, bajo el común denominador de *cuentos*, conforman este libro parecieran surgir de dos actitudes ficcionales básicas bien diferenciadas. Por una parte, el deseo de testimoniar los hechos de violencia acaecidos en Cuba en el estadio prerrevolucionario, que asume en el texto la forma de una crónica fracturada en la que los fragmentos son identificados simplemente con un número. Por otra parte, los cuentos propiamente dichos, que tienen un título que los distingue y su factura evidencia, en cada caso, el propósito de construir una unidad significativa formalmente cerrada. Además, los cuentos ponen de manifiesto, también, diversas edades de la escritura cabreriana. Algunos habían aparecido ya en publicaciones periódicas⁵.

El libro, tal y como es finalmente editado, constituye una nueva composición del autor en la medida en que hay una voluntad formante en esa misma alternancia de crónicas y cuentos, los que presentan, además, caracteres tipográficos diferentes en uno y otro caso. Así formalizado, el libro tiene una unidad que se funda en esta doble andadura sostenida de la crónica, como espejo de la realidad, y la fabulación. Aun cuando el propósito de cada vía expresiva sea diverso: provocar el efecto de verismo tremendista propio de las crónicas de la violencia en las viñetas, y conmover a través del reconocimiento de una esfera de la realidad cubana, junto con el efecto de placer de la ficción en los cuentos, en ambos casos hay, sin embargo, una labor poética plenamente consciente. Hablamos del laboreo de la forma en la búsqueda del deseado efecto de conmoción, siempre conseguido, bien que en diverso grado.

Las viñetas

Las viñetas constituyen "fragmentos" de un discurso de la violencia y, como tales, revelan la imposibilidad de ser trabados en una secuencia unitaria. En el momento de la escritura, Cabrera Infante adhería con esperanza a la utopía revolucionaria de tipo liberacionista, que se concretara en su país con la Revolución de 1959. Difícilmente pueda atribuirse el fragmentarismo de estas crónicas a las mismas causas profundas del carácter fragmentario

⁵ Cf. Emir RODRÍGUEZ MONEGAL. "Guillermo Cabrera Infante". En *El arte de narrar*. Caracas. Monte Ávila. 1968. p. 49-80; Rosa María PEREDA. "Habla Cabrera Infante: Una larga entrevista que es una poética". En: *Cabrera Infante. Loc. cit.*, p. 99-141.

de su obra posterior, es decir, al desencanto de la utopía como relato liberacionista. Pero la construcción fragmentaria está allí y bien puede obedecer a su concepción de la Historia como un "caos concéntrico", que se despliega en su obra en dialéctica tensión con su ideal de la "simetría" como concreción de la armonía y la belleza.⁶

Terry Peavler, que se ha ocupado de señalar la decisiva influencia de Hemingway en la obra de Cabrera Infante y muy particularmente en esta etapa de su producción⁷, atribuye el fragmentarismo a esta contaminación. Es un hecho demostrable la admiración que el cubano siente por el autor norteamericano, de cuya obra se revela como un agudo conocedor⁸. Peavler asegura que el hecho de haberse iniciado ambos autores como periodistas, más los intereses comunes en materia política y en deportes, su compartido amor por La Habana y la predilección de Cabrera Infante por leer y escribir fragmentos estaría en la base de esta relación literaria que él lleva al nivel de una deuda. En efecto, la influencia pareciera haber sido en tal grado dominante que podría considerarse que *In Our Time* de Hemingway ha operado con la fuerza de un modelo deliberadamente elegido, sin que este hecho signifique de ningún modo una mengua en la valoración de la originalidad de Cabrera Infante.

En su versión original esta obra temprana de Hemingway se componía en primer término de viñetas, las que fueron más tarde intercaladas en el volumen de cuentos ya conocido bajo el título de *In Our Time*. En las viñetas se encuentran ya las notas distintivas del estilo de Hemingway:

The essence of his style is the rendering on the printed page of natural American speech. The vignettes of *In Our Time* explore the possibilities of

⁶ Guillermo CABRERA INFANTE. "Buscando la simetría". En *ABC Cultural*. N° 200. Madrid 2 de septiembre de 1995.

⁷ Terry PEAVLER. "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway". *Loc. cit.*

⁸ Cf. Guillermo CABRERA INFANTE. "Viejo y mareado", crónica sobre la película "El viejo y el mar", fechada el 8 de marzo de 1959. En su libro *Un oficio del siglo XX*. Madrid. El país/ Aguilar. 1993. La primera edición es de 1963. También la Entrevista con Rita GUIBERT. "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*", en *VVAA: Guillermo Cabrera Infante*. Madrid. Fundamentos. 1974. p. 43.

dialect, both British and American, assay the virtues of first and third person narration, and experiment with the sparse, crisp, economic prose of journalistic reporting. While the choice of narrative voice is critical for the writer and will ultimately affect style, it is of less concern here than the convincing expression of verbal speech patterns. The keys to Hemingway's style are concrete language, repetitio, ironic distance, and such colloquial manifestations as *slang*, grammatical error, and run-on syntax⁹.

Estas notas son las que marcan también el estilo de Cabrera Infante en sus propias viñetas, aun cuando, como lo reconoce el mismo Peavler, el cubano va siempre más lejos que su modelo en orden a la experimentación con el uso de las formas dialectales. Existe además una correspondencia en el nivel semántico en la medida en que en ambos casos, en el modelo y en la nueva producción, se representan hechos de violencia.

En efecto, en *Así en la paz...* todos los fragmentos representan una realidad única e invariable, como lo habría de comprobar experiencialmente el autor, en la época de Batista y más adelante, una vez instaurada la Revolución, con Castro en el gobierno: la del poder despótico y la de las organizaciones que intentan derribarlo¹⁰. Cada fragmento tiene, pues, como denominador común, el tema de la violencia generalizada contra toda la población cubana, revolucionaria o no. Provoca este efecto de generalización el hecho de que los personajes carezcan de nombres propios y los héroes revolucionarios sean anónimos: "*el muchacho gordo y pálido*" de la viñeta "11", o "*el hijo de una vieja negra*" atrozmente torturado, de la viñeta "6". Sólo por un conocimiento más exhaustivo de la historia de Cuba puede reconocerse en el rebelde muerto en la calle, de la viñeta "12", al revolucionario Frank País, ametrallado en Santiago de Cuba el 30 de julio de 1957.

⁹ Terry PEAVLER. *Op. cit.*, p. 289-290.

¹⁰ Seymour Menton asegura que las viñetas fueron escritas hacia febrero o marzo de 1958. como réplica a los asesinatos perpetrados por el gobierno de Batista próximo a su caída.. Cf. *La narrativa de la Revolución Cubana*. Traducción de Marisela FERNÁNDEZ. Ramón MESTRE y Pío E. SERRANO. Madrid. Plavor. 1978. p. 168.

El discurso ficcional de la violencia se formaliza de diversos modos. En algunos casos asume la forma de un "parte militar" o un segmento de un escueto "informe judicial" como en las viñetas "2" y "3", por ejemplo.

[...] y el susodicho caminaba rumbo a la población de marras en unión de los individuos ya mencionados, cuando fueron interceptados por una patrulla de tres soldados, que les dieron el alto luego de ser registrados y al no encontrarles armas encima, les conminaron a que avanzasen delante de la referida patrulla, siempre apuntándoles con las armas; fue ese el momento en que mi cliente escuchó las detonaciones y se sintió herido, perdiendo acto seguido el conocimiento. Ignora él cuanto tiempo hubo de estar inconsciente, pero al volver en sí, notó que le cubría la tierra, dándose cuenta de que había sido enterrado, al creerle muerto sus atacantes; después de librarse de la tierra, procedió a buscar a sus compañeros, a los que encontró enterrados no lejos de allí, ambos muertos. Por último, sabiéndose herido de gravedad, salió en busca de auxilio, el que halló en la casa de unos vecinos del lugar, que le prestaron asistencia, conduciéndole más tarde al puesto de socorro de la ciudad. Para que se tenga conocimiento de estos hechos y se inicie el correspondiente procesamiento del culpable o los culpables, elevo este informe [...]¹¹

Los puntos suspensivos iniciales y finales refuerzan el carácter fragmentario del texto. El empleo de expresiones formularias propias de la jerga judicial: "el susodicho", "la referida", "mi cliente", unido a la construcción paratáctica del relato en el que abundan los verbos en gerundio, constituyen los recursos ficcionales que orientan la lectura del texto como si se tratara de un mero informe. Sin embargo, la recomendación final, comparada con la evidente impunidad del acto delictivo cometido por fuerzas regulares que el mismo informe refiere, impregna el texto de un cierto sentido irónico.

En otros casos, las viñetas se formalizan como una "escena" sostenida, simplemente, a través de un diálogo o de una conversación telefónica de la que el lector oye (lee) una sola voz y debe completar con su imaginación los parlamentos de la otra. Así, en las viñetas "7" y "10", respectivamente.

¹¹ Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.* Viñeta "2". p. 24.

-Sí, sí, General. Todo en orden. Mi sistema.

Claro, en guerra avisada.../...../ Sí, sí,,Perfectamente.

Lo hizo muy bien y yo fui el primero en felicitarlo. Yo opino lo mismo que usted. Sí, teniente, sí. No, no, primer teniente. ¿A comandante? ¿Usted creé, general? Me parece esesivo Hombre, claro que el hombre ha prestado un mannífico servisio a la Nasión, que su labor fue perfecta. Pero yo creo que estaría bien de capitán. Porque después de todo el no hizo más que avisarnos de que venían, como era su deber y ni siquiera pelió. Personalmente yo creo que es un cobarde. Estaba asustado con la sangre y hasta vomitó y todo porque vio unos sesos regados en el suelo. Un maricón. Sí, sí, claro General, si usted insiste. ¿Cómo! Hombre, general, francamente...No, no, de veras que no lo esperaba, no esperaba un asenso. Me hubiera conformado con ser coronel toda la vida...Usted sabe que yo me debo a usted y a la Patria...Pero de todas maneras muchas gracias..Oh, no, no. No tengo ninguna oposición y retiro lo dicho. Si usted creé que debe ser asendido a comandante, no hay más que hablar. Yo mismo le pondré su estrellita.¹²

La transcripción a la escritura de la articulación fonética del habla cubana -que ha sido uno de los propósitos permanentes del autor, como un modo de recuperar el espacio vital perdido-, en el caso de estos primeros textos pareciera obedecer, más bien, a una cierta intención verista dado el carácter de las composiciones. Sin embargo, el recurso se vuelve, en este caso, un resorte de innegable comicidad. No obstante, el efecto de choque buscado no se deshace totalmente gracias al contraste entre el parlamento del hablante ficticio, en probable diálogo con el general Batista, y la situación a la que alude: sin duda, el fracasado intento de los rebeldes de tomar el cuartel Moncada. El tema del traidor ascendido impregna semánticamente la viñeta que pretende transferir el tono moral del batistato.

Otro modo de configurar el relato en las viñetas resulta de la alternancia de narración y diálogo, como en la viñeta "6", en la que un joven preso cuenta a su madre la tortura de la que ha sido víctima; o, como en el caso de la "12", donde la combinación de descripción y diálogo es el recurso para referir la detención y muerte de un joven rebelde en plena calle al

¹² *Ibídem.* viñeta "10". p. 146-147

mediodía. La última viñeta, la "15", se construye con la sola transcripción de los mensajes inscritos en las paredes de una celda. El carácter originariamente visual de la viñeta¹³ se sostiene, aquí, con el procedimiento descriptivo y se refuerza con expresiones como: "*la oscuridad no deja ver bien*", "*también más allá, con perfecta ortografía está escrito un párrafo*"; "*si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes*".

El carácter fragmentario de estas "crónicas de la violencia" se fortalece por la brevedad y concisión de las mismas. La perspectiva del cronista, la tercera persona narrativa, no puede sustraerse en algunos casos, a la interiorización del foco en la conciencia del personaje:

Antes de morir le vinieron a la mente las últimas palabras del manifiesto, escritas por él la semana pasada¹⁴

[...] uno de ellos había pensado por el camino: Voy a gritar viva la revolución¹⁵

No vio el resultado pero pudo predecirlo. En la academia de reclutas, uno que había estudiado medicina le explicó que el cerebro nada en un líquido a presión y que una bala de alta velocidad casi siempre lo hace estallar cuando penetra[...]¹⁶

La madre no comprendió al principio. Cuando apretó los dedos en torno al barrote abrió la boca, porque sabía que iba a gritar y no quería gritar./.../Volvió a sentir ganas de gritar, pero no gritó [...]¹⁷

La voz narradora no se sustrae al *comentario*, bien que brevísimo, lo que permite al lector ubicarla ideológicamente, como favorable a los que se rebelan contra el régimen de Batista. Probablemente, el más explícito en este sentido sea el comentario con el que se cierra la

¹³ La viñeta es originariamente una composición plástica. Se incorpora luego al periodismo para designar las crónicas breves. La formalización cabreriana de las viñetas es preponderantemente cronística, pero pervive, sin embargo, en algunas de ellas el sentido plástico o escénico.

¹⁴ *Op. cit.*, viñeta "1" p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, viñeta "3". p. 39.

¹⁶ *Ibidem*, viñeta "4". p. 58.

¹⁷ *Ibidem*, viñeta "6". p. 82.

última viñeta: *"Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan. Ellos son la verdadera literatura revolucionaria."*¹⁸

Pero, más que el comentario mismo, es el procedimiento de interiorización en la conciencia de algunos personajes lo que marca una diferencia. Cuando el lector percibe estos hechos comprueba que no hay tal crónica sino un simple efecto de estar leyendo una verdadera crónica, aquella en la que el cronista presenta objetivamente los hechos, aun cuando se permita también comentarlos. Las viñetas constituyen, en virtud de estos recursos retóricos, una composición ficcional, al igual que los cuentos. La única diferencia residiría en el modo ficcional que asume la factura literaria en cada caso.

Las viñetas representan un esfuerzo de estilización notable. Su concisión, esa economía expresiva que obliga al lector a reparar fundamentalmente en la densidad semántica de cada fragmento, es un recurso deliberado. El lenguaje, que funciona como materia en el resto de la producción ficcional de Cabrera Infante, parecería cumplir, en este caso, una simple función instrumental, ser un mero soporte de contenidos; sin embargo, una lectura atenta hace evidente el laboreo de la forma, particularmente, en las variables de la sintaxis narrativa para provocar el efecto de relato desnudo y contundente, o del golpe de vista de una escena terrible. Lo sustantivo pareciera ser en estos fragmentos una materia extraída de la realidad inmediata; la situación de violencia generalizada, la vesania e impunidad de los que detentan el poder, el coraje de los que lo resisten. La técnica de presentación directa de los hechos, sea a través de la narración o de la descripción, unida al poder revelador de los estratos sociales y morales de la palabra hablada, configuran estas pequeñas piezas literarias como un eficaz revulsivo.

Adviértase que el tremendismo de las viñetas en su representación de la monstruosidad a la que llegan las acciones humanas, no es menos ficcional que la hibridación lingüística o el recurso a la ironía tal como aparece en algunos de los cuentos. Ambos lo son en órdenes diversos.

¹⁸ *Ibidem.* viñeta 15. p. 205.

Los cuentos

Los cuentos recogidos y compaginados en este libro revelan el peso de las lecturas juveniles del autor de un modo diferente a la ostentación y uso que hace de ellas en las obras de su madurez narrativa. Hemingway es el modelo. Su peculiar manera de representar una realidad como si fuera un trasmiso directo de lo percibido por los sentidos debió despertar en Cabrera Infante una especial empatía, en virtud de esa coincidencia perceptual. Borges, aunque se registra sólo una alusión a él, es a esta altura de la formación del autor un modelo en elaboración.

Los cuentos ficcionalizan una esfera de la realidad complementaria a la de las viñetas. Son, en ese sentido, representaciones de aquello que Oscar Lewis llamara "*la cultura de la pobreza*"¹⁹, de la que Cabrera Infante, según sus propias revelaciones, tuviera experiencia directa²⁰.

Probablemente, el caso más logrado de patetismo en la representación de esta realidad lo constituya el cuento "Un rato de tenmeallá". El relato en primera persona, desde la voz de una niña de seis años que refiere, sin darse cabal cuenta, la prostitución de su hermana para poder pagar el alquiler, provoca, sin duda, un efecto de conmoción mayor que la que hubiera logrado una representación más objetiva desde la tercera omnisciente. La construcción paratáctica sostenida sobre un polisíndeton agobiante en su reiteración, balbuceante por momentos, del discurso infantil que reproduce en estilo indirecto las voces adultas, arma, sin embargo, una historia familiar completa, en la que la miseria es el rostro de la injusticia.

[...] y yo me asomo al oír que una puerta se abre y como pense era la de moisés y salgo y corro al tiempo que ella sale y parece que el polvo le ha hecho daño porque cuando sale tiene los ojos imitados y escupía a menudo y fue a la pila y

¹⁹ Oscar LEWIS. autor de *Los hijos de Sánchez* y de *Cuatro hombres viven la revolución*, fue un sociólogo izquierdista norteamericano que trabajó con el sistema de encuestas en México y en Cuba, hasta que mera imitado a abandonar este país por el Ministerio del Interior de la Revolución.

²⁰ Cf. Guillermo CABRERA INFANTE. *Mea Cuba*. Barcelona. Plaza & Janés. 1992. En esta colección de ensayos el Autor aporta datos sobre las condiciones precarias de su vida en la infancia y adolescencia.

se lavo la boca varias veces y me dio un níquel y me dijo que fuera y trajera alcohol sin que se enterara mama y cuando se agacho a recoger un pedacito de jabón que vio en el fondo de la pila se le cayó un rollito de billetes del seno y yo lo vi y se lo dije y yo lo vi vi el rollito de billetes yo lo vi y empecé a saltar cantando yo lo vi yo lo vi yo lo vi el rollito el rollito rollito y parece que no le gusto porque grito con los dientes apretados que me callara la boca y yo le pregunté que de donde lo había sacado y que si era que moises le habia pagado por limpiarle y también le pregunte te lo regalo te lo regalo y ella me dijo que no que acababa de vender algo que nunca recobraría y yo la interrumpí [...] ²¹

En esta misma línea semántica se ubica el cuento "El día que terminó mi niñez". Destaca en esta colección por la nota de contenida ternura, hecho no muy frecuente en la escritura cabreriana. En este caso, el relato también está sostenido por la voz de un niño de un pueblo cubano que espera a los Reyes Magos, al que su madre debe decir la verdad a causa de su extrema pobreza. Es casi seguro que este relato ficcionaliza una experiencia autobiográfica, atendiendo a los datos que Cabrera Infante aporta sobre su propia vida en las entrevistas y en los ensayos de *Mea Cuba*. Por su estilo, debió ser uno de los primeros cuentos escritos por el autor. Ajeno a cualquier guiño irónico, el sencillo relato se desarrolla linealmente hasta su remate. Las observaciones acerca de las condiciones de vida precaria son las que verosímilmente puede hacer un niño: el hecho de que el hermano todavía duerma en una cuna porque no pueden tener otra cama; las humillaciones que sufren a causa de la maldad de una sirvienta, en casa de su tío que tiene dinero.

Este último hecho revela también la ausencia de cualquier visión maniquea de parte del autor en cuanto al reparto de las virtudes en el cuerpo social: la criada puede ser tan vil como su patrón. En la pudorosa exaltación de la abnegación y fortaleza maternas reside la mayor carga afectiva del relato y su efecto conmovedor.

Este cuento es el último en la disposición del libro y el personaje -narrador se llama Silvestre. Hay otros cuentos que tienen también a Silvestre como personaje, ellos son: "Las puertas se abren a las tres", "Un nido de gorriones en un toldo", "Cuando se estudia gramática" y "Jazz". Nada nos autoriza a asegurar que es el mismo personaje que habría de

²¹ Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.*, p. 22.

adquirir centralidad notable en *Tres Tristes Tigres*, sin embargo, es dable suponer, por la coincidencia del nombre y algunas características que lo distinguen, que se trata de un solo personaje cuyas acciones son relatadas focalizando distintos momentos de su vida, sin un orden cronológico, atendiendo a la ubicación de los cuentos en el libro. Si se los ordenara secuencialmente, los relatos representarían de modo sucesivo: 1) la situación de un Silvestre niño que deja la infancia por la revelación de la identidad de los Reyes Magos, en "El día que terminó mi infancia"; 2) el despertar de la fuerza de su sensualidad en el adolescente, en "Cuando se estudia gramática"; 3) la tentación de fumar marihuana, en "Jazz"; 4) el enamoramiento del joven, que ya trabaja en una funeraria y estudia medicina, de la hija de un enterrador, en "Las puertas se abren a las tres", el más poético de los relatos; y 5) la extraña relación con una muchacha extranjera que vive el joven ya casado, lo que encarna otra tentación, en "Un nido de gorriones en el toldo".

Todos estos cuentos están relatados desde una primera persona, excepto "Cuando se estudia gramática", hecho que permitiría considerarlos como fragmentos de una biografía ficcional de Silvestre. Pero, en rigor, atendiendo a la forma cerrada de su formalización y a su unidad significativa, estos cuentos pueden leerse independientemente, como tales, y considerar como una mera coincidencia la curiosa reiteración del nombre del personaje. Aquí nos parece posible plantear la siguiente una hipótesis -que habremos de dejar abierta por carecer de datos positivos que la demuestren-: en el magnífico ensayo "Un retrato familiar" dedicado a comentar el libro de Carlos Franqui *Retrato de familia con Fidel*, recogido en *Mea Cuba*, Cabrera Infante intenta asimilar la escritura de Franqui con la tradición literaria cubana que estableciera Silvestre de Balboa con su *Espejo de paciencia*. Es allí donde afirma un hecho que bien pudiera atribuirse a la propia escritura cabreriana:

Las infinitas enumeraciones de Silvestre de Balboa, poeta del siglo XVII, quien en su *Espejo de paciencia* se convirtió, él que era esencialmente español, en modelo de poeta cubano, popular y erudito, mediocre pero a la vez espléndido, operando no como descubridor poético ni como conquistador del verso ni como colonizador de épicos ejercicios insulares, sino como el

creador de Cuba mediante nombres numerosos, listas y versos. A este poeta primitivo han regresado muchos poetas sofisticados de la isla.²²

¿No sería posible suponer que Cabrera Infante se ha apropiado del nombre del poeta fundador de la literatura cubana para aplicarlo a aquellos personajes en los que está más viva su propia voz, esa con la que concreta una escritura que refunda a Cuba *desde la memoria*, como comienza a hacerlo en estos cuentos y como continuará haciéndolo desde el exilio, particularmente con el Silvestre de *Tres Tristes Tigres* y el ficcional autobiógrafo en *La Habana para un infante difunto*? ¿Acaso no sería posible asimilar la caracterización de Balboa:

popular y erudito, ingenuo y astuto, mediocre pero espléndido" al propio Cabrera Infante, reflexionando, como lo hace él mismo respecto de Franqui, que "estos (los de Balboa y Franqui) son sistemas poéticos afines que se ignoran mutuamente como universos paralelos²³?

Sea lo que fuere de esta cuestión, la reiteración del nombre de Silvestre aplicado a un personaje ficcional resulta un signo de percepción obligada en los textos de Cabrera Infante.

Los restantes cuentos, como "Abril es el mes más cruel", "La mosca en el vaso de leche", "Ostras interrogadas", "Mar, mar enemigo", constituyen unidades narrativas autónomas, sin que las ligue ninguna red semántica. Evidencian madurez en la formalización de este género que alcanza en Cuba, en esta etapa, notable desarrollo. En ellos se afirman características que signarán toda la narrativa cabreriana: la estilización de la lengua coloquial, la presencia de la ironía en las variables humorística y trágica, el juego verbal, bien que incipiente y controlado, la incorporación de textos de registro musical popular como el bolero, el planteo de situaciones enigmáticas en el relato.

²² Guillermo CABRERA INFANTE. *Mea Cuba, Loc. cit.*, p. 229

²³ *Ibidem.* p. 229.

En "Resaca", lo que podría haber sido una escueta escena de viñeta presenta un mayor desarrollo y alcanza una notable perfección formal en la diégesis. Se vincula semánticamente con las viñetas porque cuenta la huida de dos saboteadores, después de que el Secretario General diera la orden de incendiar la cosecha de la caña de azúcar. Curiosamente, la visión de la Revolución como la creación de un paraíso en Cuba que es explícita en este texto:

[...] todos los obreros del mundo cogeremos el poder y gobernaremos y haremos leyes justas y habrá trabajo para todos, y dinero. Iremos a los mejores hospitales... Allí te arreglarán la pierna y ni se te notará viviremos en casas buenas, limpias, lindas casitas con luz y radio y todo/.../ Habrá justicia para todos. Justicia social. Sí, será un Paraíso, un verdadero Paraíso.²⁴

aparece, sin embargo, contradicha en el comentario del narrador acerca de la actitud del Secretario General:

Por supuesto que él no hizo nada. Con la boca se podía quemar toda la Isla desde la capital. Ni sentiría el calor en su Cadillac con aire acondicionado. Del auto refrigerado al cuarto refrigerado, cómodamente tumbado en la cama con una botella del mejor coñac empezada, a un lado, y una mujer sin comenzar, al otro; con el pequeño y costoso radio a media voz, mientras una negra de voz pastosa cantaba unos boleros dulces y pegajosos que daban ganas de llorar²⁵

Detrás de la ilusión revolucionaria, el cuento es un canto a la amistad viril entre dos camaradas abandonados a su suerte. La técnica de alternancia de la descripción del paraje desolado y seco, a través de imágenes visuales en las que el efecto de la luz solar en el páramo y en los hombres es el elemento central, con el diálogo entre los amigos en perfecta ensambladura, hacen de este cuento uno de los más logrados poéticamente. Tal vez, el paso de la perspectiva objetiva del narrador omnisciente al interior del personaje herido de bala,

²⁴ Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.*, p. 62-63.

²⁵ *Ibidem*, p. 64-65

sin ninguna transición explicativa, que ve venir un río inexistente a bañar su pierna gangrenada, resulte la estrategia de mayor densidad expresiva para indicar de qué modo lo invade la muerte.

Merece también particular atención el cuento "En el gran ecbó", porque habrá de operar como matriz generadora de un libro posterior: *Delito por bailar el chachachá* (1995), en el que reaparece con una ligera variante. En el mosaico de la vida cubana no podía faltar la ficcionalización del fenómeno de la "santería".²⁶

El cuento representa la enigmática situación de una pareja -probablemente, son amantes recientes, lo que provoca en la mujer una tensión espiritual por el hecho de vivir en pecado, según ella misma reconoce, que asiste, después de almorzar juntos, al rito de santería como espectadora, cuyos efectos se hacen sentir sólo en la actitud posterior de la mujer.

Es en este cuento donde queda formulada por primera vez la "poética del recuerdo" que habrá de signar su producción narrativa y ensayística posterior:

Miró sus ojos, el nacimiento de sus senos -y recordó. Le gustaba recordar. Recordar era lo mejor de todo. A veces creía que no le interesaban las cosas más que para poder recordarlas luego. Como esto: este momento exactamente: sus ojos, sus largas pestañas, el color amarillo de aceite de sus ojos, la luz reflejada en el mantel que tocaba su cara, sus ojos, sus labios: las palabras que

²⁶ "Santería es la religión popular cubana más estudiada y difundida en el mundo" afirma José Millet, investigador de Santiago de Cuba, en el "Vocabulario mágico-religioso cubano", en *Homines*, vol. 19. N° 2. Vol. 20. N° 1: febrero-diciembre. 1996. Allí caracteriza la *Santería* como un producto sincrético fruto de combinaciones entre la religión católica de los conquistadores y colonizadores españoles y el sistema religioso de los esclavos negros de origen yoruba. Este fenómeno religioso cristalizó especialmente en las ciudades pero actualmente se localiza también en zonas rurales. Los orichas o seres sobrenaturales propios de la religión nigeriana devinieron en los "santos", los que constituyen el centro de esta religión, presidida por un poder central divino: Olofin. Millet asegura que este culto es practicado por muchos cubanos sin distinción de raza, sexo o posición social. Por su parte, Carlos Alberto Montaner reconoce que si bien el régimen castrista trató de eliminar este culto, como todo otro, particularmente el de la Iglesia Católica, sin embargo, en la actualidad lo tolera para contraponerlo a ella. Asegura que miembros del entorno de Castro practican la santería. Cf. su *Víspera del final. Fidel Castro y la Revolución Cubana*. Buenos Aires. Marymar. 1993. p. 148.

salían de ellos, el tono, el sonido bajo y acariciante de su voz, sus dientes, la lengua que a veces llegaba al borde y se retiraba rápida: el murmullo de la lluvia, el tintineo de las copas, de los platos, de los cubiertos, una música distante, irreconocible, que llegaba de ninguna parte: el humo del tabaco: el aire húmedo y fresco que venía del parque: le apasionaba la idea de saber cómo recordaría exactamente este momento.²⁷

La insólita sucesión del signo ortográfico de los dos puntos provoca el efecto de una puerta que va abriendo la percepción a nuevos objetos que se relacionan entre sí y que juntos configuran una escena, una imagen, la que será conservada por la memoria. El recuerdo configurado con estas imágenes resultará, finalmente, transcrito a la escritura, un constructo de la razón poética. El texto mismo que contiene esta "metapoética" es una concreción factual de la misma, en la que operan juntamente la memoria y la imaginación. Este habrá de ser el "modus faciendi" del escritor una vez que sus experiencias pasadas y, sobre todo, el espacio propio le sea sustraído por la distancia del exilio y el paso el tiempo.

La fascinación por la ciudad de la Habana, materia poética de su obra posterior, también aparece en este cuento. La enumeración puntual y la descripción minuciosa de los edificios de la Habana Vieja, configuran una imagen diurna de este espacio, al que la presencia de la lluvia desmaterializa levemente. La lluvia funciona en el espacio textual como un procedimiento metafórico del proceso de la memoria y la imaginación, que transfigura la realidad en las imágenes del recuerdo.

El narrador omnisciente sostiene el relato desde la perspectiva del personaje masculino, tan próxima que podría asimilarse a una primera persona. Este recurso permite conservar el efecto enigmático de la situación representada porque mientras el lector conoce los pensamientos del personaje masculino y participa de sus emociones y expectativas, desconoce la causa de las reacciones de la mujer.

²⁷ Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra*. *Loc. cit.*, p. 132. Las cursivas son nuestras.

La esfera de la realidad social ficcionalizada no pertenece totalmente a la "cultura de la pobreza", ya que los personajes centrales participan de los usos y códigos de un estrato socioeconómico alto, con una cultura superior.

El recurso del diálogo entre el hombre y la mujer es el vehículo de transmisión de las concepciones culturales: autores leídos, opiniones sobre las religiones, visiones de la realidad. Así, por ejemplo, cuando se refieren a la santería:

- No creo. Esto es cosa de ignorantes. No para gente que ha leído a Ibsen y a Chejov y que se sabe a Tennessee Williams de memoria, como tú.
- No me parecen ignorantes. Primitivos, sí, pero no ignorantes. Creen, creen en algo en que ni tú ni yo podemos creer y se dejan guiar por ello y viven de acuerdo con sus reglas y mueren por ello y después les cantan a sus muertos de acuerdo con sus cantos. Me parece maravilloso.
- Pura superstición -dijo él, pedante-. Es algo bárbaro y remoto y ajeno, tan ajeno como África, de donde viene. Prefiero el catolicismo con toda su hipocresía.
- También es ajeno y remoto -dijo ella.
- Si pero tiene los evangelios y tiene a San Agustín y Santo Tomás y Santa Teresa y San Juan de la Cruz y la música de Bach...
- Bach era protestante -dijo ella.
- Es igual. Los protestantes son católicos con insomnio.²⁸

Esta estrategia dialogística, que Cabrera Infante maneja con maestría, se convertirá en sus novelas en el procedimiento vertebral para recoger las voces que articulan los textos.

Apunta también en este cuento la presencia de "intertextos" como "mención". La más decisiva, sin duda, es la de Borges.

²⁸ *Ibídem*, p. 140-141.

Esa era la segunda parte de su personalidad: la niña. Era un monstruo mitad mujer y mitad niña. "Borges debía incluirla en su zoología", pensó. "La hembra-niña. Al lado del catoblepas y la anfisbena".²⁹

La de Freud se concreta con la mención del título de un capítulo de una de sus obras, no del autor mismo. La intertextualidad se extiende a otros registros textuales como la pintura y el cine. La función poética de estas *menciones* es la de reforzar la representación del nivel cultural de los personajes.

Otro modo de concretar una intertextualidad funcionalmente diferente es la transcripción de las oraciones en estrofas y antistrofas del ritual de santería. La presencia de estos textos junto con la mención de los textos evangélicos y los autores canónicos de la religión católica sirve para configurar el espacio del posible conflicto entre los amantes.

Este cuento de impecable factura sostiene, como ya lo hemos señalado, un tono de seriedad no frecuente en el autor, al que sólo aligera algún toque de ironía o ingenio.

El cuerpo como espacio ficcional

Tanto en las *viñetas* como en los *atentos*, bien que en diferente grado de manifestación, el cuerpo es una microesfera de ficcionalización de enorme espesor semántico. Aun cuando no aceptemos totalmente la tesis de María Gracia Banunnura-Spica³⁰ acerca de que la memoria, en toda la obra narrativa de Cabrera Infante, se estructura en la evocación de los cuerpos, ya que reconocemos excepciones, sus breves observaciones sobre la representación del cuerpo en *Así en la paz...*, sin embargo, son certeras.

G. Cabrera Infante trata de focalizar, gracias a los narradores, la transición misteriosa, inefable, de la vida a la muerte a través de la imagen del cuerpo. Pone énfasis en lo inexplicable de la degradación, de la destrucción. En las

²⁹ *Ibidem*. p. 135-136.

³⁰ María Gracia BANNURA-SPÍCA- "La obra narrativa de G. Cabrera Infante en sus rupturas: El libro como poética del cuerpo". En *Revista Iberoamericana*. N° 154. 1991. p. 195-201.

viñetas de *Así y Vista*, el cuerpo varonil se halla comprometido, casi siempre, dentro de un proceso fatal, inexorable. La textualidad se edifica con y por los elementos físicos de los muertos. Mostrados como cadáveres anónimos, indiferenciados los cuerpos de los difuntos se dejan ver a través de anotaciones que prueban su muerte o de metonimias que los desestructuran.³¹

En efecto, son los cuerpos varoniles sobre los que se ejerce particularmente la violencia en las viñetas. En esos casos, la textualidad se sostiene en los cuerpos y la fragmentación sería el modo ficcional de figurar la muerte como corte o ruptura.

Joe se leía y pensaba que el estilo del manifiesto bien podía ser el de Martí. [...] Sintió un golpe en el pecho y creyó que había sido una patada. Cuando rodó hasta el suelo -la espalda todavía pegada a la pared- supo que habían sido los plomos al entrar en la carne y no los golpes. Antes de perder la conciencia y sentir el estruendo brutal dentro del cráneo, vio inclinarse hacia él una cara que sonreía y vio el pie que vino a pegarle en la boca. No estaba muerto pero ya no sentía: no estaba muerto todavía. Unos hombres le arrastraban por los pies. Desde el segundo piso lo bajaron a la calle por las escaleras y su cabeza golpeaba contra cada escalón. En uno de los escalones dejó un trozo de piel cubierto de cabellos que eran rubios en la punta y muy negros hacia la raíz. Cuando llegaron a la calle, los hombres lo tiraron sobre la acera. Después lo izaron y lo echaron en el camión. Antes de morir le vinieron a la mente las últimas palabras del manifiesto, escritas por él la semana pasada: "O seremos libres o caeremos con el pecho constelado a balazos". Era esto lo que leía.³²

Si bien los cuerpos sometidos a semejante violencia, hecho recurrente en todas las viñetas, quedan reducidos a su pura animalidad camal, no obstante, el autor se encarga de recordar, inmediatamente, a través del comentario del narrador, su condición humana espiritual. Como en el caso de la viñeta "1", el joven líder que se había teñido los cabellos para

³¹ *Ibidem.* p. 195.

³² Guillermo CABRERA INFANTE. En: *Así en la paz...* "Viñeta 1". p. 7-8.

desorientar a sus perseguidores, el autor del manifiesto revolucionario contra Batista, es tratado como una res, sin embargo, todavía recuerda la actividad que lo define como hombre: su búsqueda de la libertad a riesgo de su vida. Lo mismo se puede leer en la viñeta "14":

Era su hermano y había caído del otro lado del río./...../ ...el otro hombre, su hermano, ahora estaba tumbado bocarriba con la cabeza en el agua y el cuerpo doblado hacia la orilla. Una de las piernas se agitaba con un temblor repetido. Toda la camisa estaba cubierta por una mancha parda que se extendía. Su cabeza se viró en dirección del agua y la pierna dejó de golpear contra el suelo. Trataba de moverlo hacia la orilla, de cargar con él, mientras evitaba las balas. /...../ Ya estaban en tierra firme. Se irguió un poco y arrancó a caminar. /...../ No oyó las balas. Cualquiera habría pensado que resbaló en el fango. Pero cayó hacia atrás y no se movió. El otro hombre cayó sobre él y sus cuerpos formaron una cruz. Nunca supo que el otro hombre, su hermano, había muerto antes que él creyera oír su nombre.³³

Las imágenes visuales son las predominantes y se organizan en secuencia cinematográfica. El narrador focaliza el cuerpo y describe detalladamente sus movimientos para mostrar el tránsito de la vida a la muerte. En medio de fragor de la lucha prevalece, sin embargo, el gesto fraternal hacia el camarada, que da la dimensión verdaderamente humana de las criaturas.

También aparece en los cuentos el cuerpo femenino como espacio imaginario para representar tanto la degradación como la perfección de la belleza y mostrar las situaciones más diversas de la interioridad: la locura, la frivolidad, la culpabilidad.

Ella se le fue a Bebo un día con un chulo medio alocado, bien paresido él, Cheo, que vino de Caimanera. Pues no duró mucho. Entonces fue cuando ella se metió en aquello de las carrosas del carnaval y usted recuerda lo del ruego.

³³ *Ibíd.* viñeta "14". p. 186-187.

Bueno total: que tuvieron que cortarle el brazo y el otro la dejó. Luego volvió con Bebo. Y para que vea usted lo que la gente, en vez de perjudicarla lo del brazo, la benefició. Y con su defegto y todo es la que más hace. /...../ Bueno, para no cansarlo, como le iba diciendo: eso del niño si que fue un jaquimaso. Porque perder un brazo, bueno todavía queda otro para acarisiar y si no la boca: mientras no se pierda lo que está entre las piernas. Pero ella pasó una. Ella como le dije estaba tan esperansada y va y la criatura le nase muertesita. ahora mejor así: porque era un fenómeno, un verdadero monstruo. Oiga, un fenómeno completo. Hasta podría haberlo enseñado en un sirco, que Dios me perdone.³⁴

Este fragmento del cuento "Josefina, atiende a los señores" sostenido por la voz de la dueña de un prostíbulo que va refiriendo las desgracias de una pupila a un cliente ("usted") silencioso, demuestra en qué medida el cuerpo femenino se constituye en el espacio simbólico de la condición de esclavitud de la prostituta. Este espacio devastado, incompleto, que sólo cumple la función sexual bajo el efecto de somníferos, cuando genera vida ésta asume caracteres monstruosos. Es cierto que este hecho, que probablemente tendría una referencialidad real conocida por el autor en sus andanzas nocturnas, y que podría figurar en cualquier crónica policial de los burdeles habaneros, adquiere, sin embargo, a través del modo ficcional, una más amplia dimensión: es una imagen de la degradación femenina de carácter universal.

En "Las puertas se abren a las tres" la imagen del cuerpo femenino es la suma de las perfecciones según el canon del joven Silvestre:

Caminamos juntos y seguimos hablando: yo miraba su pelo a veces amarillo y otras dorado, como la cerveza o como orines de yegua, y ella miraba las sandalias que cubrían sus pies pequeños y sorprendentemente perfectos. /...../Continué contemplándola: baja y quizá un poco gorda y con las caderas amplias y los senos redondos y su cara hermosa y casi perfecta: sólo la frente

³⁴ *Ibídem.* "Josefina, atiende a los señores", p. 77.

demasiado ancha y masculina, rompiendo la línea de muchacha-muchacha, y su boca que era a primera vista insolente, pero luego se revelaba amable y casi tímida, y la pequeña nariz y las manos, finas y tiernas y suaves: su cuerpo perfecto."³⁵

Los atributos femeninos, descritos en su perfecta carnalidad juvenil, tienen además el peso de la diferenciación sexual: "la línea de muchacha-muchacha", y una carga afectiva según sea su morfología: la boca insolente, pero luego amable y tímida, las manos finas: tiernas y suaves. En este texto todavía está ausente la ironía o la parodia y los términos de comparación a los que acude pertenecen al ámbito de las realidades inmediatas. No aparece aún la mediación intertextual como medio de caracterización. Por otra parte, la funcionalidad de la descripción del cuerpo responde, en este caso, a la representación ficcional de la pura sensualidad juvenil, muy ligada al sentimiento, hecho que no siempre habrá de ir parejo en las representaciones posteriores.

La oralidad como resorte ficcional

Resulta curioso el hecho de que la crítica no haya reparado en los valores literarios de esta primera obra de Cabrera Infante, en la que si bien es fácilmente advertible la presencia del modelo hemingwayano, tanto en la organización general del texto con la alternada de cuentos y viñetas, cuanto en los caracteres de la prosa, hay sin embargo un sello personal e idiosincrásico. Tampoco se trata de meros ejercicios de estilo. Es evidente la existencia de una voluntad formante que se despliega con solvencia en las dos direcciones ya señaladas: las *crónicas de la violencia*, en las que la ficcionalización se presenta más ligada a las formas miméticas realistas canonizadas, marcada por el tremendismo; y los "cuentos", con una modalidad ficcional más variada, no sólo por la esfera de la realidad focalizada sino por las diversas estilizaciones, aun cuando todavía prevalezca la mimesis próxima a las formas realistas de representación poética.

Está ya presente el empleo de la transcripción a la escritura de las formas de la oralidad en diversos niveles y la mezcla de dialectos, que será uno de los signos más personales de su

³⁵ *Ibidem*. "Las puertas se abren a las tres", p. 32-33.

escritura. Resulta emblemático en este sentido el cuento "Balada de plomo y hierro", en el que aparece no sólo el castellano con las deformaciones fonéticas del habla de los negros sino el intento de transcribir el inglés en el nivel del habla vulgar de un norteamericano:

- To el mundo etá dolmío -dijo (*el negro*)
- La gente de aquí se acuesta con las gallinas. -Mejol.
- Prenelbar haygene - dijo el otro negro hablando demasiado rápido.
- Ya sabrán a qué atenerse -dijo el mulato.
- Van a correl má -dijo el negro y se rió.

Venía (*el turista norteamericano*) completamente borracho: dando tumbos y cantando una canción con una voz gangosa y acolchada:

- Yess ahwanna cubanaa
too ssuck mah priiickk at Havaanna.
Yes apritty cutiiiee cuvaanna
too ssuuck to suucck

La última frase se le quedó en la boca tambaleándose frente a los hombres a un costado de la acera.

- ¡Oh! Dose sspics agan -dijo- Ypu kno fellah spics ah wan you let me put lehs on'odeeer side. Stepss aside, yellos! Put tors darty feet off de wohk.

Fue a empujar al que estaba más cerca pero perdió el equilibrio y cayó al suelo. Mientras se levantaba vio la guitarra y fue hacia uno de los negros y le dijo:

- Ah wanna you make music in thah guiterra for me. Look -y sacó un par de maracas del bolsillo- ah havve two cubans ratle of meself. Let ssing ssomthing we both - el negro se quedó quieto, mirándole los ojos.

-Come on. lets ssing a butiful ssong we both -Gouan, american. Les we alone - dijo el mulato trabajosamente. -We wan to be alone.

-----³⁶

Esta transcripción que parecería un intento de acercar el término a su articulación oral, tal como suena, provoca, sin embargo, en el lector habituado a la figura familiar que forma la

³⁶ *Ibídem*, "Balada de plomo y yerro", p. 41 y 51-53. Los paréntesis son nuestros.

palabra escrita, que él asocia inmediatamente con su significado, una contradicción: la transcripción aparece como un *código criptográfico*. Porque al remitir el vocablo a su pronunciación -pretendidamente más real- despista con su imagen inédita, la que debe ser descifrada como un enigma. Lisa Block de Behar, que ha estudiado el fenómeno de la renovación lingüística en Cabrera Infante y sus coetáneos, observa con claridad el fenómeno. Acierta cuando afirma:

La palabra, ante todo, es un ruido y es esta esencia sonora la que se le quiere restituir al divorciarla de su apariencia gráfica habitual, la que sí es terminantemente convencional. /...../ ...restituir la palabra a su naturaleza acústica preescrita, que había sido desplazada por la acumulación de experiencias visuales más prestigiosas y menos efímeras.³⁷

Hay en Cabrera Infante el intento de recuperación de *la "voz"*, que se expresará como el propósito manifiesto en la advertencia de *Tres Tigres Tigres*, y en donde se concretará con madurez y originalidad. Adviértase que Block de Behar se refiere a esa obra en el texto citado. Cabría preguntarse por qué se dejó fuera de la consideración este primer libro en el que están presentes y no sólo como un germen, sino desarrollados, estos elementos de la escritura cabreriana que habrán de configurar, desde esa vertiente, su ficcionalización de la realidad cubana.

Si, como hemos dicho, la configuración de las fábulas está todavía próxima al modelo mimético realista por una ordenación causal de las acciones, estas transcripciones de la oralidad a la escritura no responden, sin embargo, a ningún propósito verista. Vistas a la luz del desarrollo posterior de su escritura, marcan un primer paso hacia el juego verbal que la naturaleza de estos primeros textos no admitiría en su pleno sentido lúdico. Son sí experimentaciones, transgresivas -puede también admitirse-, en la medida en que, al revertir gráficamente la palabra hacia su apariencia oral la desnuda de su antiguo prestigio, el que le confería a la escritura la letra de molde, para reincorporarla literariamente con un nuevo estatuto. El transcribir de este modo la oralidad revelaría la intención ficcional de

³⁷ Lisa BLOCK de BEHAR. *Análisis de un lenguaje en crisis*. Montevideo. Editorial Nuestra Tierra. 1969. p. 67.

configurar de un modo diverso la materia lingüística y darle mediante esta transformación, un nuevo rango poético.

La "poética del recuerdo", matriz de los mundos ficcionales

En el orden semántico, es en esta obra que aparece, como lo señaláramos más arriba, la primera formulación de la *Poética del recuerdo*. Si bien esta colección impresiona más fuertemente por el relato de los hechos que, sabemos por la Historia, ocurrieron en un pasado inmediato a la escritura, el estadio prerrevolucionario de la lucha contra Batista, de cuya ficcionalización surgieron las viñetas, sin embargo, por el estilo de su prosa escueta y contundente, centrada en la narración o la descripción de las acciones, estas provocan en el lector la sensación de estar sucediendo en el presente. De ahí que la *Poética del recuerdo* sólo se manifieste en los cuentos, cuya referencialidad posible remite a un pasado más lejano, tal como aparece explícitamente en "Las puertas de abren a las tres" y "En el gran ecbó".

En el primer caso, queda manifestado con toda evidencia que el recuerdo, la "imagen" que luego será representada verbalmente, es un constructo de la memoria y la imaginación: "*-lo recordé porque me la imaginé llorando no sé dónde y no sé por qué*³⁸". En el segundo, cuando el narrador introducido en la conciencia del personaje dice: "*Miró sus ojos, su boca, el nacimiento de sus senos -y recordó. Le gustaba recordar. Recordar era lo mejor de todo..... le apasionaba la idea de saber cómo recordaría exactamente este momento*"³⁹, se puede observar con claridad que la acción de mirar no opera como estímulo para recordar otra cosa que lo visto, es decir algo que ya estaba en su memoria, sino que el acto de percibir con la vista se transforma inmediatamente en la acción de recordar, entendida como el almacenamiento de las imágenes, que en algún momento serían nuevamente actualizadas.

Resulta oportuno señalar que la determinación temporal, la indicación del antes y el después, es la actividad básica de la memoria respecto de las configuraciones de la

³⁸ Guillermo CABRERA INFANTE. *Op. cit.*, p. 36.

³⁹ *Ibidem.* p. 132.

imaginación, una vez cumplida la percepción. En el proceso natural, estas acciones: percibir, configurar con la imaginación y memorizar, culminan en la intelección, desde que el sujeto conoce *en* las imágenes. En el caso del personaje, en cambio, el proceso gira hacia otra dirección en la que prevalece la configuración de las imágenes para algo diferente de la conceptualización o del posterior juicio. No sería aventurado afirmar que en estas expresiones está la semilla de una "poética de la ficción", entendida como configuración, como creación, a partir de los datos de la realidad guardados por la memoria, de entes imaginarios que habrán de ser más tarde elaborados poéticamente.

Varios años después de la aparición de *Así en la paz...* el mismo Cabrera Infante, al responder a la pregunta de Rosa María Pereda acerca de las relaciones entre la vida y la literatura, afirma:

En el pasado (es esta una manía de la que me he curado) siempre estaba pensando en cómo determinado momento vivido podría ser recordado en el futuro, pero *recordado para la literatura*, como ese instante se estaba haciendo literario al tiempo que se realizaba. Más que mi obra entonces (que era mínima y efímera aunque he tratado de preservarla por todos los medios), *estos momentos me convertían en un escritor*⁴⁰

Estas declaraciones del autor confirman nuestra descripción del proceso de ficcionalización realizada sobre la base de las formulaciones del breve metatexto del cuento. De aquí que, por su misma ubicación en el cuento, estas formulaciones pueden ser consideradas como una *metapoética*. Su alcance se circunscribe, en este caso, a su propio contexto, el cuento, pero podría llegar a extenderse hasta esos relatos en los que se advierte, a través de la materia objeto de la póiesis, su procedencia, es decir, aquellos que han surgido de la ficcionalización de ciertas vivencias guardadas en la memoria. Consideramos que cabrían en este corpus los cuentos que tienen a Silvestre como narrador o personaje.

⁴⁰ Rosa María PEREDA. "Habla Cabrera Infante: Una larga entrevista que es una poética". En su *Cabrera Infante*. Madrid. EDAF. 1979, p. 100-101. Las cursivas son nuestras.

La proyección de la *metapoética del recuerdo*, inscrita en "En el gran ecbó" cubre toda la producción posterior del autor. En efecto, como "*metapoética del recuerdo*" habrá de tener un desarrollo central en *Tres Tristes Tigres* y se convertirá en el eje metaficcional en *La Habana para un infante difunto*. Cuando este cuento sea recogido para la creación un nuevo libro, *Delito por bailar el chachachá*, resignificará un nuevo contexto en el que el constructo de imaginación y memoria generará una nueva ficción.

Por otra parte, y aun cuando deductivamente hemos llegado a establecer la conexión de esta metapoética del recuerdo con la ficción, no es posible todavía hablar, en esta primera producción, de una *metaficción*, en la medida en que la formulación no supone sino muy débilmente el gesto de *reflexibilidad* del texto sobre sí mismo.

La obra ante la crítica

Dentro de la tradición literaria cubana, esta primera obra de Guillermo Cabrera Infante tuvo en su momento de publicación un particular reconocimiento. En primer término, porque el autor, a pesar de su juventud, gozaba de prestigio en los círculos intelectuales: algunos de sus cuentos ya habían sido publicados en la revista *Carteles* y era también conocido como crítico de cine. Con el triunfo de la Revolución, su prestigio se acrecienta por la dinámica que imprime a *Lunes*, el magazine cultural del diario *Revolución*. Seymour Menton reconoce:

La reputación literaria de Cabrera Infante no comienza con *Tres Tristes Tigres*. Antes de la publicación de esta novela, era ya conocido y respetado por ser el autor de una de las primeras colecciones de cuentos que naciera de la Cuba revolucionaria. *Así en la paz como en la guerra* (1960), favorablemente recibida, consta de quince viñetas de una página cada una, que retratan brillantemente el terror del régimen batistiano en proceso de desintegración, las cuales se alternan con varios cuentos existencialistas escritos entre los años 1950 y 1958⁴¹

⁴¹ Seymour MENTON. *Op. cit.*, p. 73-74.

Por las viñetas, el libro se inscribe en la corriente de la cuentística revolucionaria, la que viene a fortalecer con sus nuevos contenidos un género de más fecundo desarrollo que la novela en Cuba. A pesar de ser un apologista de la Revolución y su literatura, Julio E. Miranda no puede por menos que reconocer el valor de esta obra:

Así en la paz como en la guerra de Cabrera Infante, publicado en 1960, es un libro violento, duro, magnífico, digno fabulario de la Cuba prerrevolucionaria, que dialectiza el contenido en dos tipos de historias complementarias....⁴²

Pero, quien reconoce además de los méritos intrínsecos de esta obra su decisiva influencia en la narrativa revolucionaria posterior es David P. Gallagher:

A mi juicio estos episodios (las viñetas) han tenido una enorme influencia sobre la literatura cubana contemporánea, aunque ahora muy poca gente lo admita en Cuba por la corriente que allí se ha producido contra Cabrera Infante. La escuela de jóvenes escritores cubanos como Norberto Fuentes, Jesús Díaz y Eduardo Heras León, utiliza el mismo lenguaje obstinadamente agresivo para la descripción de la violencia revolucionaria y contrarrevolucionaria.⁴³

Gallagher se cuenta entre los pocos críticos que, aunque brevemente, se ocupa de esta obra. En sus formulaciones se puede leer no sólo el reconocimiento de su valor sino una posible explicación de la ausencia de la crítica: la incidencia del factor ideológico sobre el juicio estético. Lo que, por otra parte, entraña una injusticia ya que se trata precisamente de la única obra revolucionaria, en sentido político, producida por Guillermo Cabrera Infante.

Si bien es cierto que cada obra vale por sí misma, sin embargo, es posible leerla en el "continuum" de la producción total de un autor. *Así en la paz como en la guerra* no es un

⁴² Julio E. MIRANDA. "Sobre la nueva narrativa cubana". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 246. junio 1970. p. 641-654. p. 643.

⁴³ David P. GALLAGHER. "Guillermo Cabrera Infante (Cuba. 1929)". En *VVAA: Guillermo Cabrera Infante*. Madrid, Fundamentos. 1974. p. 47-79. p. 49. El paréntesis es nuestro.

libro primerizo, en el sentido de constituir como la prehistoria narrativa de su autor; presenta signos de plena madurez en el arte narrativo de formas breves, aun cuando los relatos denuncien, en su factura, diversos estadios de formalización de la escritura cabreriana.

La crítica, sea por prejuicios ideológicos, o deslumbrada por la originalidad de la obra posterior, ha dejado en un injusto olvido esta primera producción cabreriana, sin advertir la perfección formal a la que es capaz de llegar el autor en la ficción narrativa breve, cuyo correlato habrá de ser *Vista del amanecer en el trópico* de 1974, otra obra de Cabrera Infante también olvidada por la crítica.

Normas para la entrega de artículos

La presentación de trabajos se regirá por las siguientes normas:

1. La extensión será no mayor de 30 cuartillas (de 25 líneas aproximadamente, a doble espacio).
2. Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del trabajo. Las notas, preferiblemente a pie de página, deberán reducirse a las indispensables. Los datos serán incluidos en las referencias bibliográficas de acuerdo al siguiente orden: Autor. Título. Ciudad. Editorial. Año de publicación. Número de página.
3. El autor entregará su trabajo en un diskette, procesado en Microsoft Word, en formato RTF. Se deberá consignar, igualmente, una copia impresa del texto. Estos materiales podrán ser entregados al Coordinador de los Cuadernos del Cilha.
4. La revista se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que estime más conveniente.

Correspondencia, suscripción y canje:

CUADERNOS DEL CILHA

Dpto. de Letras. Facultad de Filosofía y Letras. U.N.C.- Centro
Universitario - Parque Gral. San Martín - Casilla de Correo 345 -
Tel: 4230915-4251044-4253010-4256035. Fax: 00-54 0261-4380457
(5500) - Mendoza - República Argentina
E-mail: ffyl@ raiz.uncu.edu.ar

ISBN:

Queda hecho el depósito de Ley Nro. 11723.

Impreso en los talleres de Allubgraf

IMPRESORA • EDITORA

SAN MARTÍN 1136 • LOCAL 30

5500 • MENDOZA • ARGENTINA

TEL/FAX (0261) 4203627

E-mail: allub@arnet.com.ar

[CUBA]

CILHAA]

999

[SUMARIO]

CIUDAD PATRICIA Y CIUDAD BURGUESA EN
LUCÍA JEREZ DE JOSE MARTÍ
Carmen Ruíz Barrionuevo [7]

DOÑA BÁRBARA CUBAGUA: DOS NOVELAS EN
LA TRADICIÓN
Douglas Bohórquez Rincón [23]

DE ESCRITURAS Y REESCRITURAS:
LA IMPRONTA DEL PASADO EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA.
A PROPÓSITO DE EL CAMINO DE EL DORADO,
DE ARTURO USLAR PIETRI Y DAIMÓN, DE ABEL POSSE.
María Antonia Zandanel de Gonzalez [35]

HÉCTOR TIZÓN: ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN
Gloria Hintze de Molinari [69]

JULIO CORTÁZAR: "DESHORAS" O LA METÁFORA
DEL ACTO DE ESCRIBIR FICCIONES
Miriam Di Gerónimo [97]

EL DESMONTAJE AUTORIAL DE LAS ESTRATEGIAS
FICCIONALIZANTES EN *CAMBIO DE PIEL* DE CARLOS FUENTES
Susana Tarantuviez [119]

MODERNIDAD, INTELLECTUALES Y POSMODERNIDAD:
¿EXISTE UNA SOCIOLOGÍA DE LOS INTELLECTUALES?
Nina Bruni [139]

UN ANÁLISIS ACTUAL DE LA CULTURA POSMODERNA
María Hortensia Cardoso Ayala [167]

ENTREVISTA CON LUIS BRITTO GARCÍA
Claudio Gustavo Maíz [181]

PARA LEER DE NUEVO A CABRERA INFANTE:
ASÍ EN LA PAZ COMO EN LA GUERRA
Alicia Inés Sarmiento [207]