

GRABAR LO QUE SE DESVANECE
Narrativas de la memoria en América Latina

Mónica Marinone - Gabriela Tineo
editoras

S. Zanetti - G. Saraceni - M. Coira
G. Cabrejas - Á. Chiatti - C. Hermida - I. Iriarte

εβ
estanislaio balder

Mónica Marinone - Gabriela Tineo
Crabar lo que se desvanece
Mar del Plata: Estanislao Balder, 2007.
256P; 19x13 cm.

ISBN: 987-20329-3-9

1. Literatura Argentina I. Título
CDD A860

Diseño Gráfico
Mauricio Espil

Ilustración de tapa:
Le présent éternel, Wilfredo Lam (1945)

Primera edición:
©marinone-tineo, 2007

Queda hecho el depósito
que marca la ley 11723.
Queda prohibida la reproducción
total y/o parcial de este libro
sin la autorización del autor y/o editor.

Índice

Introducción	
Mónica Marinone y Gabriela Tineo.....	7
La memoria andina en las <i>Memorias</i> de Luis A. Valcárcel	
Susana Zanetti	15
Los <i>Episodios Nacionales</i> de Galdós: ficciones de la memoria	
Gabriel Cabrejas	23
Fabulaciones del nosotros, fabulaciones del yo. Biografía nacional y autobiografía en <i>Puertorriqueños</i> de Rodríguez Juliá	
Gabriela Tineo	47
La construcción de la figura del crítico literario en los recuerdos de Roberto Giusti	
Carola Hermida	73
Yo, Augusto Roa Bastos, El Compilador	
Ángel Chiatti	93
Biografía y educación. <i>La isla de Robinson</i> de A. Úslar Pietri	
Mónica Marinone	109
<i>Tristes trópicos</i>, un modo de autobiografía	
María Coira	131
El barroco trágico de Severo Sarduy	
Ignacio Iriarte	141
Genealogía de un rostro. (Legados de la memoria en <i>El día más blanco</i> de Raúl Zurita	
Gina Saraceni	161
Fichas biobibliográficas	179

Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas.

Paul Ricoeur

Aquí más que en cualquier otra parte, el estilo será obra del individuo.

Jean Starobinski

El título elegido para este volumen, "Grabar lo que se desvanece", es una frase de José Martí recuperada por el efecto que cada una de sus frases produce, la apertura a una densidad que en este caso permite abarcar gestos, imaginarios, aspectos visibles en los artículos aquí reunidos. Martí fue uno de quienes más se comprometieron en la monumentalización del pasado de este continente como eje de sustentación hacia el reconocimiento de una identidad y un sentido de pertenencia. Sus palabras conducen al "historicismo" como forma moderna de conciencia histórica o sistema explicativo, también a los nuevos modos de procesar las temporalidades individuales y colectivas desde ese momento hasta una contemporaneidad atravesada por la balcanización y la razón desmemoriada.

Sin embargo, no sólo elegimos la expresión martiana por su capacidad abarcadora y, con ella, el reenvío a una concepción de la escritura asociada con su poder configurador de subjetividades colectivas. Desde nuestro presente, dominado por la debilidad de relatos unificadores, proliferante en prácticas cada vez más inclinadas hacia el borramiento que hacia la modelación de recuerdos compartidos, recuperar la figura de Martí rezuma otros sentidos. Privilegia una escritura que convirtió la construcción de la memoria de alcance continental en una de sus acciones más eficaces para responder a los requerimientos y las urgencias de su tiempo y batallar en pos de un futuro alterno para nuestras naciones, y actualiza el espesor de una obra fundacional cuyo legado, desde esta perspectiva, aún resulta estimulante para quienes perseguimos leer, pensar, explicar América Latina y sus discursos culturales.

Si en términos de Zanetti, parte de la vigencia de Martí "surge de la posibilidad de lecturas que tienen sus textos desde lugares muy distintos" (385-386), "del trabajo del pensamiento que ofrecen" (372)² y, podríamos agregar, que aventan, nuestra lectura se afirma en la expresión elegida, transformándola en

¹ Corresponde a su comentario al poema "La venezoleada" de Núñez de Cáceres, que se incluye en la *Revista Venezolana* del 1 de julio de 1881.

² Leyva Ramos, Miguel-Tineo, Gabriela (2003). "José Martí: una crítica apasionada. Conversando con Susana Zanetti". *Revista del Celehis*, Año 12, N° 15, 361-389.

umbral propicio para explorar su potencialidad significativa. Reconocemos en ella, en la sintaxis que articula sus términos y en el contenido que ellos condensan e irradian tanto, como lo señalamos antes, su cualidad abrazadora del nutrido repertorio de modulaciones en que se cristaliza ese vínculo en los textos examinados como su facultad suscitante de reflexiones en torno del vínculo entre escritura y vida y su carácter concitante de la dimensión que lo hace posible: la memoria.

El subtítulo del volumen, precisamente, enfatiza esa dimensión, ampliando el campo de incidencia de las palabras martianas para hacerlas gravitar, desde allí, en la órbita donde escritura y memoria se entranan. Es que, en efecto, como señala Díaz Quiñones, "Grabar, para que la imagen permanezca legible, es uno de los sentidos de la palabra memoria" (69),³ un sentido cuya aspiración de permanencia, implícita en la finalidad buscada, nos devuelve al sesgo desiderativo e imperativo⁴ que resuena en la voluntad o el deber de apresar "lo que se desvanece" de Martí.

No es otro el significado que descansa en las palabras que, desde la tradición clásica y por espesura etimológica, entroncan la acción de grabar con la de escribir, a partir de la pretensión, el producto y los efectos de sus realizaciones. Si fijar sobre superficies signos, figuras e imágenes, representar la cosa o la idea y, por derivación semántica, conmover y afectar profundamente el ánimo son empeños y concreciones que avicinan, entre otras, el acto de esculpir, rayar, tallar, imprimir, trazar, registrar, sus efectos en el tiempo las familiarizan en virtud de su facultad de tornar en perdurable lo evanescente. Dejar señales, huellas, vestigios -deliberada o involuntariamente- resulta así una acción que se proyecta en la posibilidad de obrar contra el olvido, recobrando el pasado, a través de variadísimas formas de remisión y actualización, de usos y de apropiación -evocación, recuerdo, rememoración, reminiscencia-, todas susceptibles de leer bajo el signo de la repetición, de volver a traer a la memoria que las aglutina.

Puesta en ejercicio en los textos analizados, variaciones de relatos de vida que traducen la intangibilidad de la experiencia del pasado en palabras, confiriéndole materialidad discursiva, la voluntad de dejar huellas nos deriva hacia los dominios donde memoria y escritura se activan como prácticas capaces de dotar de estabilidad, de continuidad, de duración, la cualidad escurridiza de lo vivido. Una, indisolublemente ligada a la fuerza modeladora del olvido, sujeta a fluctuaciones y a mudanzas, reteniendo el ayer en escenas, imágenes,

momentos revestidos de fulguración u opacidad, traumáticos o felices, de contornos borrosos o precisos, de alcances individuales o proyecciones colectivas; la otra, con arreglo a intenciones, retóricas, búsquedas, expectativas y estrategias diversas, fecunda el espacio donde el pasado se verbaliza, donde *byos* se transforma en *graphé* -el espacio biográfico- narrativizando esos retazos del pasado para resituarlos, por la mediación de la trama, en el "tercer tiempo" del que nos habla Ricoeur.

El *espacio biográfico*, insistimos, remite un universo de discursos por los que se intenta dejar rastros de vida o de vidas a través de la escritura. Pero si la incursión en narrativas memorialistas, biográficas y autobiográficas implica el ingreso en la diversidad, a su vez instaura lo ambiguo dado que la inflexión y el cruce de las categorías mencionadas parece ser la marca frecuente en dichas modulaciones. Poner en diálogo discursos de esta índole, estimular la discusión sobre las desviaciones que comprometen las escrituras de vida (individual o colectiva) tanto en formalizaciones orientadas hacia la literatura como hacia otros discursos sociales, diseñar itinerarios que profundicen su estudio atendiendo a la creciente importancia que aun asumen como horizonte de inteligibilidad han sido motores del presente volumen, en su mayor parte constituido por trabajos presentados en un Seminario que dictamos para la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata en el año 2005.

La expresión *espacio biográfico* en esta Introducción no es arbitraria. Empleada por Phillippe Lejeune,⁵ ha sido tomada por otros críticos de manera literal o en sesgo, dada su operatividad.⁶ Es una expresión que da cabida a formas muy diversas a lo largo del tiempo, a relatos de vidas reconocidas, ejemplares, oscuras, individuales, colectivas, entre las que la autobiografía suele interesar en particular. La recuperamos entonces como reservorio donde circulan dichos relatos (efectuaciones en esa efectuación mayor) pues por su misma amplitud se carga de ambigüedad, y donde lo singular estaría dado por la *forma* en que cada modulación se articula, de ahí la frase de Starobinski incluida como epígrafe. Esta ambigüedad instaura a la par cierto perfil borroso o enigmático que, como es posible inferir de lo anterior, resuena en los textos mismos una y otra vez haciendo presente la complejidad que arrastra cualquier acto de categorización demasiado estricta para cada caso, esto es, el desmoronamiento de pretensiones generalizadoras, siempre reductivas y un efecto de precariedad como ausencia de control. Esta diversidad y esta ambigüedad, si son marcas

³ Díaz Quiñones, Arcadio (1993). *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán.

⁴ "Querer" o "deber" son contenidos que descansan elípticamente en expresiones donde se jerarquiza en el plano sintáctico el infinitivo para expresar un deseo ya sea en tono imperativo o desiderativo.

⁵ Lejeune, Ph. (1980). *Je est un autre. L' autobiographie de la littérature aux médias*. París: Seuil.

⁶ Arfuch, Leonor (2002) toma esta expresión para dar título a uno de sus ensayos. Es de utilidad el estado de la cuestión que desarrolla con detenimiento. Véase *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E.

que identifican dicho espacio (cada texto), quizás sean determinantes de su misma vitalidad, una de nuestras hipótesis sostenida hasta esta instancia de escritura, así como que dicha no fijación es lo que permite su asedio continuo, con intenciones y desde perspectivas diferentes, o esa posibilidad de su resemantización con insistencia hasta hoy comprometiendo cuestiones, problemas y categorías tan tensionados como dicho espacio, según veremos en cada capítulo: sujeto y subjetividad, identidad individual y compartida, recuerdos y olvidos, temporalidad e historicidad, historia y ficción, lo público y lo privado.

¿Por qué narrativas? Surgen fórmulas convencionales de inmediato: la vida como relato, la vida como narración, la vida como viaje. Son fórmulas que, al ser pensadas con detenimiento, atraviesan tres palabras que trazan una órbita perceptible en cada artículo de este volumen: relato / tiempo/ ficción.

Si como ha sido señalado, el relato es la escena donde lo real alcanza su posibilidad, es la mejor escena para que la vida alcance esa misma posibilidad. Como dice Víctor Bravo,⁷ por el relato el sujeto, primero, se despliega en el espacio para hacer visible horizontes de objetividad y después enfrenta la instantaneidad de lo temporal para convertirlo en una geometría, ya de causalidades y finalidades, ya de sus inversiones. Parece pues que la lección barthesiana⁸ respecto de la narrativa sigue siendo magistral: al ser internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, "como la vida", por eso resulta la mejor escena, no sólo porque da forma a lo informe, sino porque convierte el tiempo en duración, es decir, le asigna una trama -el espacio biográfico indefectiblemente juega con el tiempo porque la biografía es indisociable de la duración y el movimiento. Dar forma hacia la satisfacción de ciertas necesidades es propio de la ficción, ese sistema capaz de satisfacer relaciones con la realidad mediadas por la imaginación.⁹ Y la vida, como dijimos, se construye como ficción, es lo que nos relatamos, por lo que otorgamos forma diacrónica y dramática a lo que nos pasa (el tiempo vivido). Lo interesante es que pocas veces tomamos conciencia de *vivir* simultáneamente varios relatos, de desempeñar en cada uno papeles distintos, algunos más íntimos que otros, más involucrados con la gran historia, y de que nuestras ficciones son frutos de un trabajo de composición y recomposición al que se puede dar forma escrita, de ahí que las historias de

⁷ "El relato y la construcción de lo real". Papeles de trabajo. Seminario de Maestría, agosto de 1996, Fac. de Humanidades, UNMDP.

⁸ Véase Lévi- Strauss, Barthes, Moles y otros (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos", *El análisis estructural*. Buenos Aires: CEAL: 65.

⁹ Véanse Kermode, Frank (1987). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa: 66 y Jitrik, N. (1995). *Historia e Imagen literaria*. Buenos Aires: Biblos: 13.

vida puedan balancearse a lo más exterior y a lo más interior o permanecer en lo intermedio, en historias familiares, profesionales, generacionales, etc. ¿Qué vida se escribe? ¿Por qué y para qué hacerlo? ¿Desde dónde se lo hace y que *forma* asume cada relato? ¿Cómo se modifica la escritura respecto de indecisiones genéricas, inflexiones, ajustes y desajustes de tramas preestablecidas? Son preguntas que se vislumbran tras la serie de trabajos que componen este volumen a efectos de seguir aportando al estudio de este tipo de narrativas.

La disposición de los artículos traza un proceso que circula de lo más externo a lo más interno, de lo más general a lo íntimo, desde lo más inclinado hacia el afuera a lo más replegado en el yo. Surgió naturalmente en beneficio de un orden posible y como manera de indagar desde el comienzo, denominaciones y categorías (memorias, biografías, autobiografías) establecidas por los mismos autores de los textos considerados o por la lectura especializada a lo largo del tiempo. Ubicados ante narrativas de la memoria que tienden lazos a otros sistemas de ficción y que, como dice Bourdieu,¹⁰ están postulando el sentido de ciertos acontecimientos y de ciertas existencias en un intento de dar razón, de extraer alguna lógica a la vez retrospectiva y prospectiva, una consistencia y una constancia, contribuimos desde cada capítulo, a la observación / no-observación de convenciones, al refuerzo de la tradición de una coherencia o la ruptura con ella y dado que se trata de historias de vida, a la cercanía o desviación de la norma de realidad.

A excepción del capítulo dedicado a los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, los restantes trabajos se refieren a escritores latinoamericanos o bien a una escritura producida por contacto con nuestro continente, por esta razón preferimos respetar su identificación en el subtítulo. Dos trabajos fueron antes ponencias que decidimos incluir en su formato inicial por haber sido solicitadas a las respectivas autoras; los demás fueron escritos o reescritos *ad hoc*, como el caso del artículo de Gina Saraceni, especialista en el tema que nos convoca.

En el primer capítulo, "La memoria andina en las *Memorias* de Luis A. Valcárcel", Susana Zanetti describe un complejo y múltiple vaivén de presentes - pasados que otorgan coherencia y sentido a la vida personal de un intelectual que se autoconfigura a través de una entrañable unidad de destino con la cultura andina -la cual concentrara toda su actividad y su escritura. Desde allí lee cómo proyecta esta cultura a la del Perú todo, renovando la concepción de ombligo, de centro irradiador.

En el segundo capítulo, "Los *Episodios Nacionales* de Galdós: ficciones de la memoria", Gabriel Cabrejas examina una originalidad de este proyecto monu-

¹⁰ Bourdieu, Pierre (1999). "La ilusión biográfica". *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama: 75

mental visitado y revisitado por escritores latinoamericanos: la estructura memorialista en tres perspectivas. Contar la historia en clave del testimonio personal de los hechos y el condimento con hazañas cotidianas introduce la crítica sobre el oficio de historiar, poniendo en escena la subjetividad de un relato histórico que se aproxima a la multiplicidad de la vida individual y colectiva cuando España derrama horror e intolerancia.

El tercer capítulo, "Fabulaciones del nosotros, fabulaciones del yo. Biografía nacional y autobiografía en *Puertorriqueños* de Rodríguez Juliá" por Gabriela Tineo, centra una "actitud discursiva" donde dominan solidariamente la biografía y la autobiografía: una destinada al desentrañamiento de un modo colectivo de ser y de haber procesado la contingencia histórica; otra encaminada hacia la figuración de la identidad autoral de Rodríguez Juliá, quien asienta en el deseo de explicar Puerto Rico, uno de los impulsos axiales de su obra.

El cuarto capítulo, "La construcción de la figura del crítico literario en los recuerdos de Roberto Giusti" por Carola Hermida, es un estudio sobre *Visto y vivido. Anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*, texto que, si da cuenta de los "recuerdos de una vida", se presenta como memorias que a medida que construyen una subjetividad, hilvanan textos, contextualizan lecturas, glosan, recortan y reafirman frases e ideas; recorrido donde la voz textual pretende caracterizar una formación intelectual en la cual la primera persona se va delineando como "el crítico de su generación".

En el quinto capítulo, "Yo, Augusto Roa Bastos, El Compilador", Ángel Chiatti analiza en *Yo el Supremo*, la elipsis del nombre propio, del significante *José Gaspar Rodríguez de Francia*, una ausencia en la escritura como cadena sintagmática o procedimiento por el que, en paralelo, se insiste, potenciando, haciendo presente su presencia *in absentia*. Así destaca la fuerza de la literatura (de la producción de Roa Bastos) por sobre la vida de un individuo real (el pretexto), de una identidad garantizada por el nombre que daría estatuto social y jurídico a un individuo.

El sexto capítulo, "Biografía y educación en *La isla de Robinson* de Arturo Úslar Pietri" por Mónica Marinone, examina esta novela sobre vida y obra de Simón Rodríguez (el maestro de Bolívar) trazando lazos con una "moral de la biografía" propia del XIX, cuyo sesgo memorialista y ejemplarizante la inscribiría en el *élan pedagogique*, esto es, en una tendencia que si fue la de Rodríguez parece ser la de Úslar en beneficio de la educación de sus propios lectores, hacia fines del siglo XX.

En el séptimo capítulo, "*Tristes trópicos*, un modo de autobiografía", María Coira ofrece una lectura del gran texto interferido de Claude Lévi-Strauss, el cual interroga hasta nuestros días por sus vaivenes entre la autobiografía intelectual, las memorias y el libro de viajes, así como por marcas singulares que

permiten realizar toda una serie de asociaciones con problemáticas propias de la teoría literaria contemporánea, tales como las nociones de lectura y escritura.

El octavo capítulo, "El barroco trágico de Severo Sarduy" por Ignacio Iriarte, demarca un itinerario en ese modo complejo y polémico que fue el Barroco. Iriarte explora los primeros ensayos de Sarduy y su inclinación autobiográfica tardía y propone una versión singular que se desliza desde el optimismo al SIDA, mostrando cómo el Barroco resulta al principio una apuesta compacta que cae luego en el pesimismo y la duda para cerrarse sobre sí al dar ingreso a una figura agónica.

El último capítulo, "Genealogía de un rostro. (Legados de la memoria en *El día más blanco* de Raúl Zurita)" por Gina Saraceni, interroga las relaciones entre memoria e identidad en esta novela de corte autobiográfico. Desde la reflexión sobre los modos de construir el pasado y sobre cómo el pasado no es previo a la escritura sino su efecto, Saraceni analiza aspectos puntuales como el problema de la representación de experiencias resistentes a ser nombradas y la construcción del propio rostro como producto (respuesta) de un legado familiar que constituye e interpela al sujeto que se autorrepresenta.

Finalmente deseamos agradecer a los participantes del volumen, cuyas lecturas, esperamos, aporten al estudio de las narrativas de la memoria. Cada uno de los trabajos arriesgan reflexiones, ejercitan miradas, proponen interpretaciones que, sobre el variado horizonte de los enfoques teóricos, desplazamientos disciplinarios e instrumentos de análisis a los que apelan, tienden hebras que los aproximan. Lazos que, lejos de reducir sus singularidades en constantes, exhiben una constelación de articulaciones que problematiza renovadamente el espacio donde vida, memoria y escritura se imbrican y sugieren derroteros para transitarlo. Podríamos señalar algunos. Sin embargo, no prescribimos un programa de lectura. Más que anticipar resonancias, advertir desvíos, anunciar parentescos y recurrencias o insinuar relaciones, pretendemos que el libro constituya una muestra de posibilidades y un lugar incitante de especulaciones, dispuesto a enriquecerse con nuevos asedios, contribuir al conocimiento de su objeto, y animar el diálogo con sus lectores.

Las editoras

La memoria andina en las *Memorias* de Luis A. Valcárcel¹

Susana Zanetti

Universidad Nacional de La Plata

"... me siento un hombre de tres siglos, nacido en el siglo XIX. He vivido casi todo el siglo XX, y ahora me preocupa lo que el siglo XXI traerá al Perú."² Así concluyen las *Memorias* de Luis A. Valcárcel, con una reflexión que extiende los avatares de lo vivido al Perú venidero y deja por ello suspendida en el lector una imagen absolutamente ligada a la historia nacional. Del mismo modo, las evocaciones iniciales se funden con las raíces incaicas y coloniales del Cusco.

El movimiento aparentemente lineal de estas *Memorias* diseña en realidad un complejo y múltiple vaivén de presentes pasados, que otorgan coherencia y sentido a la vida personal de este intelectual que se autoconfigura a través de una entrañable unidad de destino con la cultura andina -la cual sin dudas ha concentrado toda su actividad y su escritura. Desde allí proyecta esta cultura a la del Perú todo, renovando la concepción de ombligo, de centro irradiador.

El desplazamiento de la acción individual del Cusco a Lima, así como el reconocimiento de su tarea intelectual a nivel nacional e internacional, se relatan en correspondencia con la incidencia y el reconocimiento en la entera sociedad peruana y mucho más allá de ella, de esa cultura que contribuyó a descubrir y a comprender. "Casi nadie dudaba ya (en Europa, en 1913) que el indio comunero, que con entereza soportaba la explotación gamonal, era el mismo indio que varios siglos atrás había creado pujantes y sucesivas civilizaciones en el área cultural de los Andes." (308). A esta proyección, y también como aliciente y dador de sentido a su propio trabajo, se suma la del serrano que llega a Lima "a difundir su cultura." "La masiva migración de la población serrana ha cambiado el rostro de la capital y ciudades costeñas." (419).

La continuidad, entendida por Valcárcel como vivo sostén de las tradiciones andinas, surge en las *Memorias* de las confluencias y las simultaneidades de diferentes pasados y presentes en un trajinar de fechas, costumbres, monumentos, saberes, etc., que vuelven una y otra vez pero combinados en asociaciones y concatenaciones diversas. Porque si las *Memorias* se desplazan crono-

¹ Ponencia leída en las I Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA), La Paz, Univ. Mayor de San Andrés, entre el 19 y el 23 de agosto de 1993. Publicado en *Actas de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)*, La Paz, Bolivia, Univ. de San Andrés, 1995: 811-818.

² Todas las citas de páginas están entre paréntesis al final de ellas y pertenecen a la primera edición de las *Memorias* (1981, 422). Valcárcel nació en 1891 y murió en 1987.

lógicamente a partir del origen (del nacimiento de Valcárcel y el de la cultura andina), según un orden respetado en grandes planos, se expande constantemente en avances y retrocesos respecto del momento que se cuenta, estableciendo un fluir en el cual pasados y futuros adquieren una permanencia viva. Casi se corporizara en la vida de Valcárcel esa continuidad que no cesa de afirmar, de mostrar y de demostrar, al describirla tangible, palpable, tanto en las piedras de Sacsahuamán o en la toponimia como en los saberes antiguos que persisten en los actuales. Esta convicción, convalidada por las modernas disciplinas a las que apeló -la arqueología, la antropología-, no solo impregna su propia historia sino que conforma la escritura misma de sus *Memorias*. Al ir articulando las diversas actividades que emprendió despliega el vaivén señalado, pues regresa a distintos momentos o a distintos vínculos intelectuales, etc., lo cual da pie a nuevos ordenamientos de lo cronológico.

Tal articulación se completa con otro rasgo notable, la exacerbada dimensión social, colectiva, grupal, de estas memorias. "Nosotros" es el sujeto privilegiado en ellas. Tanto en la actitud asumida en el relato de vida, como en su concreción misma, puesto que son resultado de un trabajo conjunto, que dificulta la atribución autoral, por su proximidad a las modalidades de las historias de vida y de la historia oral. La portada indica tres editores: José Matos Mar, José Deustua y José Luis Rénique. La base del texto, se nos dice, fueron las grabaciones de los recuerdos de Valcárcel hechas a partir de 1970, por Ana María Soldi y José Matos Mar durante más de un año. En 1978 continúa con esta labor María Eugenia Núñez, ayudada por Deustua y Rénique. La "palabra viva" de Valcárcel es impulsada por entrevistas y comentarios, el hurgueteo en libros y papeles o el archivo personal. Se recurre a la desgrabación y a la relectura, a revisiones y correcciones hasta lograr la versión definitiva en 1981.

La escritura borrará, sin embargo, casi todas las huellas de esta interacción. Ese presente del modelado del recuerdo apenas asoma: son difíciles de palpar los restos de oscilaciones, de dudas, de diálogos o correcciones. Prácticamente el lector solo en una ocasión participa de esa escena, cuando, al referirse a la publicación de folletines en *El Comercio* del Cusco de la *Historia del Cusco* de Fernando Pacheco dice Valcárcel: "Creo que conservo por ahí algunos fragmentos." (69).

Es en las reflexiones, sobre todo, donde se asienta la mirada del presente sobre el pasado, y entre ellas una tan significativa como la siguiente: "A pesar de todo, Ayacucho y Cusco, con sus vecinos de Puno, Huancavelica y Apurímac, forman aún lo que llamé en 1947 la gran fortaleza india, en la que se refugia la oposición a la lengua castellana y al alfabeto." (358).

En 1945, en momentos en que siente el afianzamiento del indigenismo -"El indigenismo se convertía en escuela de pensamiento", dice en la página 325-

326- y en que publica otro derrotero, *La ruta cultural de Perú*, el mismo Valcárcel inicia el registro de su vida. En 1970, cuando comienza la grabación de sus recuerdos, corrobora también la eficacia de la tarea emprendida: es Presidente de Honor del 39 Congreso Internacional de Americanistas, que se celebra en Lima -sede que significaba además para Valcárcel el reconocimiento de la relevancia de la cultura peruana.³ Ese año escribe también unas páginas tituladas "José María", que ponen en escena la otra cara del presente: la soledad y el aislamiento. Una suerte de encierro entre cuatro paredes, confiesa, junto a la mención precisa de la pérdida de sus viejos amigos del Cusco.⁴

Las primeras palabras de las *Memorias* son "El Cusco que puedo recordar": la ciudad pone a prueba la permanencia de sus imágenes y la prueba se sortea mediante la descripción minuciosa de ella y de sus problemas, confundida con la evocación de la infancia, de los estudios adolescentes, para luego entrar en la iniciación en el periodismo y en la política, en su labor dentro del indigenismo. Un cuarto de las memorias se dedican al Cusco, pero todos los capítulos regresan a ese pasado, sea porque se evoca a un personaje, porque allí empezó Valcárcel un trabajo, no importa cuál sea el motivo, pues siempre es la ciudad un hilo conductor inolvidable. Como si fuera uno de esos niños que recuerda entretenidos en encajar sus rodillas en la piedra incaica para hacerlas coincidir con esas otras grabadas hace siglos, el Cusco marca simbólicamente sus pasos, sustenta el mundo personal de Valcárcel. Las fotografías que completan el texto así lo corroboran: parten de las imágenes de la Plaza de Armas y de la Catedral para concentrarse en la figura de quien las rememora. No ingresa ninguna otra foto del ámbito peruano.

"Es característico del Cusco el mestizaje cultural. Esa ciudad incaica, cargada de telúrico andinismo, de paisaje serrano y nombres quechuas, era también una ciudad con cimientos coloniales, auténticos y remotos." (101). Es este un ejemplo de cómo a lo largo de las *Memorias* se va diseñando como intérprete privilegiado de su ciudad natal, condición conformada a través de vivencias,

³ Era éste el segundo Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Lima. El primero se realizó en 1954. Apunta sobre su ponencia en este congreso, titulada "El Imperio de los Incas y la unidad cultural andina": "Reformulé mi planteamiento sobre la continuidad de la historia andina a través de los siglos. Consideré importante insistir en esa idea porque los hallazgos arqueológicos de culturas anteriores al Imperio, si bien habían permitido trazar el cuadro de la cultura peruana antigua, también provocaban confusión. Me refiero a aquellos historiadores que consideraban cada cultura como un cuerpo autónomo y distinto, perdiendo la perspectiva general. Si hubo quienes tomaron el camino de hacer resaltar las diferencias entre los diversos pueblos y civilizaciones del Perú antiguo, mis investigaciones incidían en los denominadores comunes, que demostraban la unidad de la cultura andina. Una prolongada continuidad cultural tuvo su culminación en el imperio de los Incas." (404-405).

⁴ Ese texto apareció en *Revista de Cultura Peruana*, 289-290.

de experiencias, de investigaciones y de actividades sobre las cuales reflexiona a partir de la convicción de que la construcción de tradiciones e identidades es siempre problemática. Tiene como respaldo su vocación de larga data y el cuidado nacido del convencimiento de que "El Perú antiguo es un mundo que se revela lentamente". (277). Ambos están en la base de afirmaciones como la siguiente, que también dan otros sentidos a las motivaciones de este diálogo implícito con su pasado: "Esas líneas de juventud -dice al referirse a artículos suyos de 1913- muestran que ya desde entonces el Cusco, su gente, su paisaje y sus monumentos eran para mí interrogantes que todavía no he terminado de responder." (183). En cuanto construcción desde el presente de un destino, estas memorias parecen desplegar la frase de Habermas -"La identidad no es algo con que nos hayamos encontrado ahí, sino algo que es también y a la vez nuestro propio proyecto."⁵

Es en ese 1913 cuando encamina los modos en que ejercerá su trabajo intelectual, a partir de la participación en la huelga universitaria, que conmueve su colocación en el ámbito social del Cusco ("podría decir que...dejé de frecuentar a los potentados del Cusco", 140) y comienza a perfilarse el "nosotros", al que antes aludí, el cual desplazará los lazos tramados en la esfera familiar por las afiliaciones, para organizar una suerte de cadena -y construye aquí también una tradición- que se mueve siempre de maestros a compañeros y discípulos, en redes diversas, haciendo bien visibles los modos de operar de los intelectuales en las indagaciones, la conservación y la reflexión sobre la cultura nacional.

Su relación con Giesecke adquiere carácter emblemático, sobre todo si se atiende a la quiebra que produce la enfermedad de su padre y la incompreensión materna. A partir de la huelga en las *Memorias* se desencadena una actividad increíble, narrada escuetamente, casi ajena al desaliento o al encono, a la fatiga, que va desde la "escuela cuzqueña" a la concreción y desarrollo del trabajo político y cultural, a la dirección y organización de muy diversas instituciones culturales, centros universitarios, institutos, etc., ya trasladado a Lima.⁶ Esta tarea eminentemente intelectual se orienta siempre en múltiples andariveles. Sus artículos, libros, etc., atienden tanto la investigación y el avance del conocimiento especializado como la difusión, crítica o defensa de cuestiones destinadas a un público amplio.⁷

⁵ Cfr. Habermas, J. (121).

⁶ Se va a Lima en 1930, al ser nombrado director del Museo Bolivariano.

⁷ Un ejemplo entre muchos otros es lo que expresa respecto de la Asociación Universitaria del Cusco: "Queríamos romper el aislamiento y el atraso de la vida intelectual cuzqueña y difundir los conocimientos reservados a los altos círculos." (141).

Sus intereses comprenden la entera experiencia social y cultural andina, como se evidencia con solo mencionar los títulos de sus tesis escritas con escasa diferencia en el tiempo, *Del ayllu al imperio* y *Los problemas actuales*. Si bien con los años se concentra en la arqueología y la antropología no resigna intervenir en cuestiones de peso tanto en el campo intelectual como en el político. Son ejemplo de esto las implicaciones sociales y culturales de su labor en las restauraciones para redescubrir el Cusco incaico o la defensa del patrimonio arqueológico del Perú o cuando se trata de la reorganización de los museos limeños, o bien en lo que atañe a su trabajo en la lucha antifascista y el auxilio a intelectuales españoles en la guerra civil, entre otros muchos.

Los silencios más notables en estas memorias provienen del control de lo anecdótico, sobre todo respecto a la vida privada.⁸ La experiencia estrictamente individual ingresa solamente para ilustrar lo social o lo cultural casi siempre, como sucede cuando cuenta el modo en que le curaron el "mal del susto" o cuando el recuerdo recrea una atmósfera cotidiana perdida, como en el siguiente caso: "Antes de que el ferrocarril se extendiera hasta el Cusco, la llegada del vino o del aguardiente de Moquegua constituía un verdadero suceso. La calle del Marqués se llenaba con cerca de cien mulas. Me parece estar viéndolas enjaezadas con cabezal rojo, la mula guiadora con una campana al cuello, portando cada una su respectivo barril o anclote, según el tamaño, conteniendo esas apreciadas bebidas." (119).

Prevalece en Valcárcel una idea de perduración de su imagen que frena lo íntimo o lo que considera anécdota trivial, de manera que se destaque el desarrollo de una actividad profesional, intelectual, que modela el compromiso del ciudadano con la nación. Así, cuando se concentra en la descripción de las haciendas andinas, evoca como al pasar: "En 1920 me alojé en la hacienda Huambutío cuando fui perseguido por el prefecto del Cusco." (91). No agrega nada más.

Accedemos a recuerdos más personales en la segunda parte, cuyo título es síntoma de la perspectiva elegida que vengo comentando: "*Tempestad en los Andes* e indigenismo". Aquí nos enteramos de su nacimiento en Moquegua, sabemos sobre su familia y vuelca sus recuerdos primeros, pero siempre con esas veladuras que difuminan lo estrictamente individual y privado. Algo nos cuenta de sus diversiones y amoríos, de su casamiento y de su esposa, de sus hijos. Queda sin embargo el lector sabiendo sobre todo acerca del vínculo fuerte con su padre y su esposa.

⁸ Las *Memorias* concluyen con una minuciosa bibliografía organizada cronológicamente. No se incorpora una cronología de su vida, que hubiera sido útil para cierta precisión de datos y para servir de guía en el vaivén presente en el relato. Podríamos decir que se privilegiaban los textos, ellos materializan su figura y su legado.

En la segunda parte, especialmente en los primeros capítulos, donde la palabra recuerdo es con frecuencia repetida, aparece la tensión entre memoria y olvido, las lagunas que distancian presente y pasado, el hiato entre lo vivido y su relato. Y también la irrupción del recuerdo por sí mismo, desligado de esa función eminentemente constructiva de una figura anclada en el deber civil: "Son muy fugaces los recuerdos que vienen a mi memoria de una época tan alejada. Una misteriosa visión de los años de la casa de la calle Saphi no se me ha borrado jamás, el patio soleado visto desde un corredor con una balastrada pintada de verde." (115).

Como dije, las *Memorias* están constituidas sobre todo por los avatares de su historia intelectual. Una historia intelectual abierta constantemente a albergar otras innumerables: la de Giesecke, Jaime Tello, Paul Rivet, Riva Agüero, etc. Este gesto amplio, siempre vuelto a la empresa conjunta, queda como testimonio de un valor y de un modo de valoración. Redes infinitas, grano menudo también de una afirmación y de una apuesta al rol del intelectual en la sociedad peruana. Es una actitud abierta, que se diseña como ajena a manipulaciones y camarillas, con escasos enfrentamientos cuyo saldo pueda ser el rencor. Se insiste en los valores del lazo personal afianzado en expectativas o proyectos compartidos en términos muy generales, y que las divergencias llegan pocas veces a quebrar. Diferencias ideológicas y desengaños lo separan del APRA, pero apunta, sin embargo: "Pese a todos los trances de la vida, mi amistad con Haya no llegó a romperse." (249).

Las *Memorias* dan un tratamiento muy matizado a las distancias entre Valcárcel y otros intelectuales o políticos peruanos y extranjeros. Si por una parte redundante en marcar cierto espíritu de cuerpo, destacando la colaboración y la trama de fraternidad a que antes me referí -tanto en la sucesión como en la actividad desarrollada en una misma etapa-, son muy significativas las modalidades que elige para narrar esos vínculos y las diversas historias intelectuales que ingresan al texto, así como la función que las mismas cumplen en la articulación general de las *Memorias*.

Solamente me detendré en tres figuras privilegiadas: José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Arguedas. En primer lugar es bueno recordar que las *Memorias* únicamente transcriben un fragmento de *Tempestad en los Andes* y textos de Mariátegui, Vallejo y Arguedas, dando un sólido indicio de la relación de Valcárcel con ellos. Pero además, y quizás sobre todo de los dos primeros, no solo se explicita admiración y entrañable afecto, el entendimiento motivado por ideas y perspectivas compartidas, sino también pareciera poner en escena algunas cuestiones que estas memorias intentan acallar, o por lo menos disminuir con sus sombras, el mensaje de aliento, de ejemplo y de posibilidad de trabajo intelectual eficaz y sólido en el Perú. Si Valcárcel encarna esta imagen y

verifica ya casi al final de su vida el saldo positivo de su tarea -"El tiempo no había transcurrido en vano" (399)-, en Mariátegui y Vallejo esto alcanza una más alta dimensión, al mismo tiempo que son las figuras que soportan el medio estrecho, hostil en que debieron llevarla a cabo: "Fue el destino dramático de las juventudes peruanas que desde 1919 sufrieron los continuos embates de la intolerancia, alimentada por una casta dominante a la que las ideas innovadoras provocaban verdadero pánico, Vallejo y Mariátegui son los símbolos por excelencia de aquella juventud. Entre sus vidas es posible establecer cierto paralelo [...] Los dos fueron espíritus superiores representativos del Perú de nuestros tiempos [...] rindieron todo su esfuerzo por crear el lenguaje de la nacionalidad." (307-308).

La impotencia o los fracasos no son tema relevante o insistente en las *Memorias*, movidas siempre a enjugar desencantos o dolores por atajos que mantengan firme la elección de un deber. Frente a la frustración, el relato abre un nuevo rumbo para llevar adelante la tarea. Uno de los ejemplos más significativos es su actuación en la comisión encargada de aconsejar sobre la reconstrucción del Cusco, luego del terremoto de 1950. Después de la elaboración de un plan cuidadoso realizado por varios especialistas la propuesta es dejada de lado, hecho que daría lugar a edificaciones posteriores realmente deplorables. Pero en el texto esta situación dolorosa encuentra paliativos: "La experiencia que obtuve [...] me permitió elaborar conceptos sobre el urbanismo y la arquitectura, que comencé a aplicar en mis estudios sobre el Perú antiguo. A esto se sumó además la amistad que fui logrando con distinguidos arquitectos e ingenieros, nacionales y extranjeros." (381-382). Asimismo le permitió reflexionar sobre los criterios acerca de qué se debe conservar en las ciudades con un rico pasado monumental.

La narración de estos episodios ocurre en un muy breve capítulo. El anterior dedicaba las páginas finales al relato de su amistad con José María Arguedas. Y esta vez el capítulo cierra con una frustración semejante a la recién anotada, pero con muy diferente desenlace. Cuando por un cambio de ministro de educación pierde Arguedas la cátedra de investigación que le permitiría recorrer la sierra peruana para recoger materiales, Valcárcel cuenta: "Para entonces ya estaba completamente desconcertado, no sabía qué hacer. La cancelación de su proyecto lo dejó profundamente decepcionado. Sentía que al no poder rescatar esos testimonios indígenas perdía una posibilidad única, pues en adelante desaparecerían. 'Ya se acabó todo para mí', fue lo que le oí decir en una oportunidad. Poco después fallecía trágicamente." (377).

Estas cuatro historias, tan cercanas a Valcárcel, preceden el relato más detallado de la culminación y de los reconocimientos de su trabajo intelectual. Pensamos que en alguna medida ellas se hacen cargo de esos conos de sombra, de

esas zonas cuya intensidad aparece silenciada, para que las "jóvenes generaciones", las "generaciones futuras" (9) destacadas en la presentación como destinatarias por antonomasia de las *Memorias*, encaren la labor que Valcárcel deja tras de sí.

Bibliografía

Habermas, Jürgen (1989). *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
Valcárcel, Luis A. (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Los Episodios Nacionales de Galdós: ficciones de la memoria

Gabriel Cabrejas

Universidad Nacional de Mar del Plata

Cuando los escritores decimonónicos apelan a la *Historia* nunca dudan de que los hechos hayan existido, aunque sí descreen de su interpretación oficial, de la categoría divulgada de sus héroes y de la importancia de lo especialmente exaltado. La *novella*, que en su etimología fusiona la triple acepción *-nuevo, noticia y relato-* era entonces una "sucursal de la historia" (Costa Lima, 233)¹: no obvia ni niega el acontecer circunstanciado, pero opera un recorte subjetivo o *personal* a juicio de su autor igualmente válido, o, temerariamente, más válido que el estipulado por la ciencia del pasado. Así, los novelistas históricos no pueden evitar entrometerse, cuestionando no lo que se cuenta sino *cómo*; despliegan apuntes *historio-gráficos*; critican la versión difundida hasta su llegada como intérpretes; manipulan *portavoces* que contraindican el sentido de los sucesos *en medio* de ellos, y deconstruyen el orden episódico visto desde el pueblo - protagonista/testigo coral- en vez de detenerse en la biografía incluso novelada de sus héroes destacados. Se trata de los primeros artistas de la palabra que ven en la historia el sello discursivo del *poder* sobre la verdad, o, mejor, del poder como *creador de la verdad*.²

¹ Recordemos que para Flaubert, que a su turno agotó toda la información bibliográfica y arqueológica disponible en su tiempo para el Cartago de su *Salammbó*, la novela "es el más tangible de los documentos históricos" (Levin, 41). El marxismo, a partir de Lukács, considera que *toda* novela es histórica, ya que el género no puede existir sin el trasfondo de hechos vitales, históricos *per definitionem*, y los personajes son hijos concretos de su tiempo; así, la novela *social* es antecedente de la histórica, y entre ambas hay diferencias cronológicas pero no estructurales (1976). Recordemos la vieja disquisición de Aristóteles que jerarquizaba la poesía sobre la Historia, porque ésta se ocupaba de lo *particular*, lo sucedido, mientras la primera de lo *universal*, lo que podría suceder. Llamaremos *histor* a este narrador personal de *Historia(s)*. Es tema de otro artículo la hibridación historia/novela, permeable a una discusión sobre el caso galdosiano y toda vez que se indague la cuestión de los géneros. A nivel teórico sólo nos atenemos a citar algunos autores que han teorizado al respecto: Danto, Barthes, Rama, White, Enzensberger, De Certeau, Jitrik y Burdiel y Romeo.

² "El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce", resume Foucault (1980, 107) y ese saber es el objeto de la *genealogía*, "una forma de historia que da cuenta de la constitución de los saberes, de los discursos, de los dominios de objeto, etc." (1980, 181). No se trata de una búsqueda de orígenes en el sentido de identidades, sino una exploración de lo accidental, diferente y heterogéneo (1980, 7-29). "El término *genealogía* implica la función política en la cual la historia es la inversión de una relación de fuerzas. El historiador puede socavar el

Benito Pérez Galdós no pretende explícitamente usurpar el oficio de historiador. Promulga una *alternativa frente a la historia*, mejor que una *Historia alternativa*, y lo encara desde la forma de la autobiografía ficción, o sea, una narración histórica en primera persona a través de un sujeto discursivo ficticio. Sus *Episodios Nacionales* (EENN) constituyen la única experiencia de novela histórica de largo aliento, elaborada durante décadas y abarcadora de una diacronía nacional de setenta años, razones que inducen a considerarlo un competidor ficcional de las enciclopedias seriadas de los historiadores de su centuria tanto como de los extensos corpus novelescos de sus colegas del realismo-naturalismo, digamos la *Comédie Humaine* balzaciana o los veinte textos concatenados *Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Seconde Empire*, de Emile Zola, subtítulo de *Los Rougon-Macquart*.³

La *sub-versión* que Galdós proporciona desde los bordes sociales, los antihéroes expurgados de la tradicional Historia diplomático-bélica y su contexto familiar tendrá, como demostraremos, consecuencias en varios planos. Por un lado pone en correlación traumática Historia y Novela: la novela se da el lujo de acceder en rango *probabilista* a la intimidad emocional de los personajes históricos, y también cubre los *hiatos interpretativos* refractarios a la fría hermenéutica del documento, el manual de historia pedagógico y el pregón propagandístico oficial. Pero en segundo término postula una *historiografía literaria* que suele desgranar conceptos sobre el quehacer del historiador, cuyo ejemplo en la práctica es el mismo texto narrativo llamado *episodio nacional*, para lo cual se atreve a instrumentar *personajes-historiadores*, confesionales o memorialistas. Y, finalmente, considera *relativa* y *subjetiva* la Historia como forma de argumentación ideológica o de justificación ético-política. Si el historiador selecciona su propio ciclo de hechos y los escruta en una búsqueda intencionada -que en rigor encontró antes de buscar-, el novelista *inventa* sobre un contexto dado para extraer una *de-mostración* que ya ha decidido previamente.

orden actual mediante la inversión de sus imágenes del pasado" (Poster, 127). Esta noción se habilita a Galdós, quien elige la derrota de Trafalgar como comienzo simbólico del desarrollo de la clase dominante, sus relaciones de poder, dominios objetuales y valorativos y prácticas discursivas. La Historia galdosiana puede determinarse *arqueología*: no un *documento* (que enseña, educa o muestra) sino *monumento* (recuerda, avisa y advierte) (Foucault, 1983: 100). El modelo más acabado de *historiógrafo paralelo* es Tolstoi y *La guerra y la paz* (1864).

³ Si quisiéramos aplicar los parámetros *braudelianos* a la retrospectiva literaria de este siglo español, "un cúmulo de infinitos pequeños sucesos [...] donde no es fácil precisar la relación de causa a efecto" y "conglomerado indigesto, poco reducible al orden o a la unidad" (Comellas, 401), los *Episodios* en bloque configuran una *long durée*: el pasaje de la España teocrática y feudal a la burguesa y capitalista; cada *serie* en su división de diez episodios (más la última inconclusa), la *duración mediana* de las guerras civiles y las mutaciones gubernamentales; cada episodio, finalmente, el *evenement* individual cuyo nombre (del héroe o del hecho) bautiza sendas portadas (Braudel, 10-1).

Historiadores personales, 1: Gabriel Araceli

El sintagma *novela histórica* entraña un oxymoron, una contradicción semántica entre el *estatuto de veracidad* comprobada (o comprobable) de los hechos y la *convención de verosimilitud* o pacto de lectura de lo fictivo. El factor común que mantienen es su estatura de *relato* narrativo, pero la relación entre términos es asimétrica. Igualmente, si bien toda autobiografía es histórica en tanto documento *testimonial* del contexto reconstruido, un historiador no puede ser un memorialista personal, en aras de su imparcialidad y desapego a la materia narrada. En esta dialéctica tensional Galdós acomete su novelística.

¿Qué clase de *pacto de lectura*, de relación contractual entre lector y autor, entre narrador (sujeto del enunciado) y receptor, establece el caso galdosiano, una *autobiografía ficción histórica*? No se trata sólo de una retrospectiva en primera persona, porque existe aquí un *pacto referencial* que involucra directamente al lector: se eslabonan sucesos impresos en la memoria pública, yuxtapuestos al recuerdo individual del narrador (testigo como narrador y protagonista como personaje, emergente del pueblo español pasado) sobre su propia vida ficticia, la cual no se *identifica* irreversiblemente con el *autor* (sujeto de la enunciación), que *no vivió* la época relatada. La novela histórica galdosiana *imita* el pacto autobiográfico, pero autor y narrador se divorcian objetivamente y lo que en realidad se está contando es la *autobiografía del pueblo español*, a través de un *tipo* histórico transindividual que procura homologar entonces al personaje *con el lector* y no con el escritor.⁴ Si partimos del aspecto paratextual, leemos el nombre del responsable (Benito Pérez Galdós), el género (novela), el título (Trafalgar, un hecho histórico, no imaginario) y luego, un narrador en primera que no coincide con el firmante (Gabriel Araceli). Esta red de contradicciones significa

⁴ "La biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico pretenden aportar una información sobre una "realidad" exterior al texto y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*. Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real; no el "efecto de realidad", sino la imagen de lo real". (Lejeune, 36). El caso distintivo es que no se trata de un narrador autodiegético identificado con el autor, sino un narrador homodiegético testigo en primera persona *identificable* con el lector promedio al que va dirigido. El pacto autobiográfico es *pacto novelesco*: se funda en la no-identidad entre autor y personaje, amén de eventuales y deliberadas similitudes (Lejeune, 27). El concepto de *tipo* es individual y social en simultáneo: "La categoría central [...] de la concepción literaria es el tipo, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual [...] en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humanos y socialmente esenciales, de un período histórico" (Lukács, 1965: 13). Agreguemos que "Galdós escribe para aleccionamiento del lector, y ese lector no es otro que el mismo español de la clase media que aparece con tanta frecuencia en las páginas de los *EE.NN.*" (Llórens, 108). Véase también Lida, 61-77.

la base del *efecto de verdad histórica* que Galdós pretende para su panorama alternativo del devenir español bajo el cañamazo novelesco.

Otra problemática que Galdós instaura al elegir la matriz novela es la de la memoria como constructo colectivo, marginándolo del patrimonio del historiador científico. De allí que a la recuperación hecológica habrá de sobreimprimir personajes proliferantes y diálogos, dramatizando su argumentación, opinando y criticando a través de otros y variando los registros.⁵

Cuando Galdós inicia la publicación de sus *Episodios Nacionales* elige una derrota, Trafalgar, el combate naval de 1805 de la flota francoespañola contra la británica, en las guerras napoleónicas. El narrador Gabriel Araceli, adolescente en el momento, va a perpetuar entonces la historia de los *vencidos*, pero su evolución es la del anciano Araceli memorialista, quien a su vez percibe la hazaña como punto de partida simbólico de su propia clase social, épicamente aglutinada bajo la defensa del suelo patrio. Uniendo los dos extremos biográficos, el que *fue* y el que *es*, entre uno y otro se ha concretizado la *madurez* moral del pueblo español y su *maduración social* desde el llano hasta el predominio burgués, inicio e *iniciación* a la responsabilidad histórica poniéndose al frente del país víctima, junto a Francia y contra ella, y superando la tibieza y oportunismo de sus gobernantes, cuyas claudicaciones y transigencias quedan al descubierto.

La insignificancia de Araceli contrasta con la grandiosidad de los eventos públicos (Gullón, 1979: 379). El status social del pueblo que es su reflejo contiguo, la futura clase media en desarrollo larval, se configura gracias a un doble movimiento consciente y diferenciado: ruptura *hacia dentro* (contra la aristocracia y sus defecciones después de la *Farsa de Bayona*, propias de un régimen sociopolítico en debacle) y ruptura *hacia fuera* (identidad del pueblo y su galvanización de estamentos afines contra el agresor común: el pequeño comerciante hombro con hombro al lado del artesano y del proletariado rural). Dice Araceli: "Mis primeros años, agitados y turbulentos, fuéronlo tanto como los del siglo, que en aquella misma fecha vio condensada la nacionalidad española, ansiando regenerarse entre el doble cerco de las olas tempestuosas y del fuego enemigo". (*Gerona*, I, 644)⁶

⁵ "Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir, como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, una representación común de la existencia". Individuo concreto e individuo construido, personalidad como individualidad biológica y agente eficiente de un campo social: el cruzamiento que define al tipo y lo trasciende de la somera autorrepresentación de su vida para transformarlo en *representativo* (Bourdieu, 76 y 83). Alan Radley cita a Bartlett: "La memoria no es la recuperación de información almacenada sino la creación de una *afirmación* sobre estados de cosas pasadas, por medio de un marco compartido de comprensión cultural" (63).

⁶ Las citas textuales del corpus galdosiano corresponden a siguiente edición: (1941). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar. 3 vols. Se nombra el episodio, el número de tomo y la página.

La participación, o mejor, la operatividad de los *insignificantes* en los hechos de grandes dimensiones incrementa el talante espiritual de este narrador, desplazándose su relato de la *belleza* a la *verdad*: las *res gestae* populares serán *verdaderas* o al menos *fidedignas*. Allí la diminuez social (y personal, dada la edad de Araceli al instante de vivir lo narrado) se convierte en modestia de historiador *subjetivo*. Contará lo que vio u oyó, o lo que sus hermanos de lucha vieron u oyeron, y se descuenta de antemano su veracidad, al ratificarse el contrato de lectura sobre una *convención* tácita: los niños no mienten, a los ancianos se les acredita confianza como reservóros de la memoria, cuando promete "mi relato no será tan bello como debiera, pero haré todo lo posible para que sea verdadero" (*Trafalgar*, I, 6). El efecto de realidad se corrobora, asimismo, mediante el procedimiento típico de la novela histórica: "mezclando a los personajes imaginarios con los históricos, crea el novelista la ficción de que todos son históricos" (Regalado García, 25).

Araceli, pues, se empeña en su profesión de honestidad. No oculta los pliegues de su biografía, más bien los soslaya a favor de la ejemplaridad de los ajenos, para él más elocuentes o relevantes históricamente: "No quiero cansar al lector con pormenores que sólo se refieren a mis particulares impresiones, y voy a concluir de hablar de mí" (*Trafalgar*, I, 4). A partir de ahí no omitirá sus peripecias, columna sustentadora de cada *episodio*, pero servirán sobre todo para no perder de vista la *perspectiva* que nos aproxima, como lectores, a la historia fáctica, y los límites de su captación. El joven Gabriel no está *cerca* de los hechos; *forma parte* de ellos y es la historia española *viva*.

Esto funda una contradicción connatural a los *EENN*. El narrador no sabe *todo*, el tiempo transcurrido dificulta la propia fe en la verdad de lo recordado, y tanto de los detalles como de las generalidades del contexto puntualiza las dudas y certezas. Lo verídico se funde con lo *verosímil*, la vejez obra de reaseguro de lo narrado, experiencia más humildad. Esta honradez en la representación atañe a la articulación ficcional (la autobiografía y el retrato y padecer de sus adláteres) como al histórico (los hechos públicos).⁷ El carácter de su historia

⁷ "El punto de vista es el del narrador anciano, no el del héroe joven; aquél y no éste es el centro de conciencia. Cuando se ingiera en la novela [...] manifiesta sin equívocos una ideología, la del Araceli conformista, instalado en el baluarte seguro de la inmovilidad burguesa". (Gullón, 1979: 389). Observemos el uso alegórico de los nombres: *Gabriel Araceli* es el arcángel anunciador de la buena nueva, e historia el altar celestial (*ara coeli*) de la nueva eucaristía fundadora. Para un liberal como lo era Galdós en 1873, *Salvador Monsalud*, el revolucionario de formación filofrancesa, se traduce del mismo modo.

⁸ "No conservo cabal memoria de sus vestidos. Al acordarme de Amaranta, me parece que los encajes negros..." y luego "Refiriéndome a Lesbia, si quiero acordarme de su vestido, todo me parece azul" -dice Gabriel (*La corte de Carlos IV*, I, 93). "La historia dice que el tumulto empezó porque la turba se empeñó en conocer a una dama encubierta. En cuanto a la luz yo no la vi, pero creo haber oído decir a Lopito que él la vio, aunque no estoy muy

es *antiheroico*, como lo es el adocenado burgués desengañado que hoy lo escucha, pero el heroísmo, precisamente, no reside en gente especial sino en hombres ordinarios puestos por el azar, el destino y/o la propia determinación en coyunturas extraordinarias. El heroísmo *popular* no es el de Carlyle o Emerson; la historia no la trazan los genios superlativos y virtuosos sino los anónimos imperfectos -sin santidad pero sin aberración. Su historia es *intrahistoria*, la de los que literalmente *no tienen historia*, concepto que definirá más adelante el mismo Galdós a medida que recrudece su crítica de la sociedad y de la versión oficial de ella.⁸

Verdad y honestidad, pues, se conjugan en este narrador, un término complementario del otro. Un *histor* no omnisciente, y es precisamente esta incompletitud y limitación objetiva (objetiva de su *subjetividad*) lo que torna verosímil su relato. Si juzga su voz insuficiente o inhábil, la cede a un igual (el *racconto* enmarcado de Andresillo Marijuán en *Gerona*, un doble suyo, pero en un espacio y situación que él, como testigo inubicuo, no pudo abarcar: I, 568-644).

seguro" (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, I, 199). Y en *La batalla de los Arapiles*: "Esta última circunstancia hará comprender a mis oyentes que no presencié lo que voy a contar, mas si lo cuento de referencia, si lo pongo en el lugar de los hechos presenciados por mí es porque doy tanta fe a la palabra de quien me los contó, como a mis propios ojos y oídos; y así tén-gase esto por verídico y real" (I, 973). Y todavía, Araceli *histor* clama por el criterio independiente del receptor: "Cuando leas esto te suplico que te despojes de toda benevolencia para conmigo. Sé justiciero, implacable: y ya que no me tienes, por ventaja mía, al alcance de sus honradas manos, descarga en el libro tu ira" (*La corte...*, I, 116).

⁸ "Ya habrás conocido que no quiero ser héroe de novela -le dice al lector- si hubiera querido idealizarme, fácil me habría sido conseguirlo, cuidando de encerrar con cien llaves todas mis necesidades y flaquezas, para que sólo quedasen a la vista del público los hechos lisonjeros" (*La corte*, I, 116). "Verdad es que el heroísmo como cosa del momento e hijo directo de la inspiración, no pertenece exclusivamente a los valerosos, razón por la cual suele encontrarse con frecuencia en las mujeres y en los cobardes" (*Zaragoza*, I, 532). No adula a su receptor, sino que hasta reprocha con su autoridad (autoadquirida) el presente materialista y abyecto: "Aprended, generaciones egoístas. Leed las listas de donativos hechos por los gremios, por los comerciantes, por los nobles y hasta por los mendigos. ¡Aquel sí era llover de dinero [...] sin que ni un realito de vellón se escapase por entre los agujeros del cesto administrativo! [...] ¿Habrá hoy quien dé su *toaleta*?" (*Bailén*, I, 311-12). La noción de *intrahistoria* pertenece a la generación del 98, retroactivamente aplicable a Galdós: "Historia, la auténtica, la que vivió y formó carne y espíritu de los españoles, no es la oficial, la historia al uso [...] sino la que se escapa a los historiadores" (Unamuno, en Artiles, 203); los "microscópicos detalles" que hacen de la historia "un diestro ensamblaje de despreciables minucias" (Unamuno, en Ayala, 138). Hinterhäuser advierte que tal concepto de historia interna no aparece expresamente hasta la Segunda Serie (en *El equipaje del rey José*, 1875). "Los libros que forman la capa papirácea de este siglo" -dictamina- sólo son apolo-géticos de "los vanos personajes" que recaudan "estatuas y cenotafios" mientras "la vida interna permanece oscura, olvidada, sepultada", la de "los vagos nombres *Fulano y Mengano*" (Hinterhäuser, 108).

Andrés reitera los *tics* de historiador personal que atribuíamos a Araceli.⁹ En el último episodio (*La batalla de los Arapiles*) transfiere el puesto durante unas páginas a la correspondencia que le remitiera Amaranta; la estrategia epistolar quiebra la monotonía de la univocidad, *polifoniza* el relato y confiere una mirada más cercana al Palacio -que el narrador no puede tener dada su escasa investidura social- y, de paso, apronta una temática recurrente en los *EENN*, la decadencia de la oligarquía vernácula y sus disputas por mayorazgos e inmuebles en litigio mientras se derrumba el país (I, 855-860).

Historiadores personales, II: Bragas-Monsalud, personeros de la retirada

En la Segunda Serie (1875-79) aparece un narrador *impersonal*, que asume un pronombre plural en vez de la omnisciente tercera singular, suerte de *dios humano* que suplanta al memorialista pero sigue su posicionamiento humilde, acotado, que no arriesga sin pruebas.¹⁰ Con la guerra civil ya no puede haber una voz imparcial ni un único testigo orquestador: se duplican los personajes y no hay más testimonios que se sostienen entre sí, sino opiniones que se solapan y contrastan unas a otras, sustituyéndose los narradores. Entretanto comienza a perfilarse una relativa *individuación* del héroe popular, que representa una nueva época y subsume el sentimiento coral participativo a una pasión personal no solidaria. De nuevo Galdós está analizando su clase en el despliegue

⁹ "Creerán los oyentes que miento, que desfiguro los hechos, que pinto lo que me conviene; juzgarán que mi cabeza, trastornada por las penalidades y debilitada por la inanición, forjó [...] Pero yo juro y perjuro que nada he dicho que no sea cierto" (614). La humildad de Araceli contrapuntea la fe en su versión *presencial* de los hechos. "Ábrase la Historia, no las que andan en manos de todos, sino otras algo íntimas y que testigos presenciales dictaron" (*Cádiz*, I, 674); "Comenzaba diciembre, cuando ocurrió un acontecimiento no mencionado por la Historia, pero que yo contaré, por haber sido de suma trascendencia" (*Juan Martín El Empeinado*, I, 793); "¡Si en la Historia no hubiera más que batallas, si sus únicos actores fueran las celebridades personales, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos" (*El equipaje del Rey José*, I, 1005).

¹⁰ A veces cuenta con datos que no duda en exponer: "Para que nuestros lectores no carezcan de todas las noticias necesarias respecto a tan singular tipo, les diremos..." (*El equipaje del rey José*, I, 1007); otras, se disculpa precisamente por no ocultarlas: "No es culpa nuestra que esta vieja historia se nos venga a las manos" (*El Grande Oriente*, I, 1292). O bien, se exime de postular juicios de valor desacertados sin suficiente documentación, diferenciando entre afirmación y opinión: "Careciendo de noticias ciertas, nos abstengamos de afirmar cosa alguna; que en casos dudosos vale más atenerse a la opinión buena, como mandan la moral de la historia y la caridad cristiana" (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, II, 221).

histórico, el gradual abandono de los ideales comunitarios hacia la constitución del individualismo extremo.

En este período confuso el cambio de fidelidades y la división obstruyen la desenvoltura de un narrador único. Salvador Monsalud es el liberal xenófilo, y su ingreso a la vida política amanece signado por el colaboracionismo; Carlos Navarro, su enemigo, es el patriota tozudo, pero pertenece a la prosapia feudal y caciquil. Uno será el triunfador del futuro y mientras deberá exiliarse, cuando el otro es el vencedor del presente y habrá de quedarse para impugnar los cambios y afianzar su ferocidad teocrática. Ambos son hijos del mismo padre aristócrata pero Monsalud es bastardo y largo trecho vive sin saberlo, lo que concluye en la *anagnórisis* folletinesca. Este nuevo héroe ya no es lineal y homogéneo sino ambiguo: traiciona a su patria sin excesiva convicción pro-francesa o posterga cualquier compromiso por razones sentimentales, y lo acompaña un tránsito histórico que impide mantener fijas las creencias -Francia enemiga externa, aliada alejada por paridad ideológica del discurso constitucionalista emergente y luego de 1815 otra vez ultramontana y secuaz de Fernando VII. Dice el cronista sobre Salvador: "No faltaba ciertamente en su corazón el sentimiento de la patria, pero estaba ahogado y sofocado por el precoz desarrollo de otro sentimiento más concreto, más individual ... el amor" (992). Lukács habla de *privatización* de la Historia (1977, 245).

Sin embargo, los narradores son otros. Uno es Bragas-Pipaón, un arribista merodeador de palacio cuando está de moda el intervencionismo panmonárquico, autorretratado en *Memorias de un cortesano de 1815* como un cínico que encarna el tipo de la reacción por puro arribismo. Elegirlo narrador conlleva un doble fin: *distanciamiento* objetivante de los hechos al enfocarlos desde una óptica reaccionaria, y *acercamiento* temporal a otra época, la del autor, que encuentra así la perspectiva adecuada para criticar por elevación el liberalismo actual, poder dominante vuelto intolerante y no demasiado alejado del autoritarismo que prometió combatir en sus orígenes.¹¹ Para legitimar su discurso y

¹¹Baquero Goyanes llama *perspectivismo irónico* a este recurso narrativo: "permite el que lo abyecto pase por noble; lo ruin, por heroico; lo bajo, por elevado" (137) y "Habla Pipaón, pero tras sus palabras están las del propio Galdós, el cual, desde su perspectiva liberal, nos ofrece el *viceversa* de las cosas: elogios-censuras y denuestos-alabanzas" (139). Gullón (1978): "El memorialista reporta fielmente cuanto ve, oye o averigua, lo que no es poco; su amoralismo le permite describir como natural la corrupción y como recomendable la intriga. Al no aparecer sorprendido por las vilezas de que es testigo, su narración produce un efecto revulsivo que acaso no lograría la retórica del incorruptible. Lo que cuenta va inserto en un relato de apariencia neutral, y eso lo hace más horrible. A través de él va descubierto el lector los resortes de la baja política con que gobernó el rey absoluto" (167). Y reconoce el nuevo código de convivencia palaciego tras el fracaso de la Revolución *Gloriosa*, visto y considerando que Galdós escribe desde 1875, un lustro después del cambio de gobierno. Escuchemos a Pipaón: "Habíamos vencido a la infame pandilla.... los habíamos

aportarle el grado de objetividad del relato histórico, Bragas reclama la presencia de Gabriel de Araceli (sic), el probo evocador de la Primera Serie. El mecanismo habilita a Pipaón verse en el espejo de otro historiador testigo, introducir una opinión sobre los hechos desapegada de ellos y finalmente conseguir un *aval* indiscutible de la veracidad de su traslación. Podrá testarse el lugar del enunciado pero no su contenido real. Araceli ya es un decepcionado opinante cuando dice: "Los junteros de 1808, los regentes de 1810, los constitucionalistas de 1812, cometieron grandes errores [...] ciegos de tanto mirar al sol. Los liberales se presentaron con la rabia del vencedor y la hiel criada en el destierro. ¿Qué les impulsaba en 1812? La ley. ¿Y en 1820? La venganza [...] (E)n los liberales del tiempo famoso podía haber crueldad, ambición, rapacidad y aun dosis no pequeña de tontería" (1139). Y Bragas se refugia en su garante: "Dijo el sobredicho señor que nada de lo que pinté o describí con burdo o sutil estilo se diferenciaba un punto de la verdad" (1139).

El encuentro entre ambos narradores en las páginas de la autobiografía produce un enlace intertextual y otro par antagónico. Discípulos de la misma tradición literaria-sociológica, uno negativo del otro, el joven promisorio Araceli y el cínico desvergonzado Pipaón -luego converso a la Libertad y doble espía de la Masonería y el Trono- corresponden a dos momentos del *picarismo* y paralelamente a dos instantes históricos sucesivos, el ascenso de la clase media y los preparativos de su estancamiento. Se impugna la opinión del neocortesano, a cambio se blanquea la veracidad de lo narrado y se consigna el juicio más objetivo, el del testigo-protagonista heroico que, ya distanciado, reconviene a todos los bandos acusándolos de los mismos vicios.¹² Será Monsalud memorialista (*La segunda casaca*), heredero de la hidalguía de Gabriel, aún con sus dudas y transacciones, el que repita y certifique el punto de vista del comentarista hasta ahora más fiable: "La mayoría de los liberales llevan la revolución en la cabeza y en los labios, pero en su corazón, sin saberlo, se desborda el despotismo" (I, 1228).

destruido sin más auxilio que un ejército y la autoridad del Rey, acompañada de la grandeza, del clero, de las clases poderosas... y la monarquía absoluta, tal como la gozaron con pletórica felicidad nuestros bienaventurados padres, estaba restablecida" (I, 1082); "¡Bonito andaría el reino si se diesen leyes para que los vasallos obraran libremente dentro de ellas!" (1084) y, elogiando a un sacerdote de casta: "¡Dios poderoso!, habría suprimido por innecesaria la mitad de los españoles para que pudiera vivir en paz y disfrutar mansamente de los bienes del Reino la otra mitad!" (1090).

¹²"(M)e dijo que los lectores de él -Pipaón citando a Araceli- si por acaso lograba tener algunos, no podían menos de ver en mí un personaje de las mismas mañas y estofa que Guzmán de Alfarache, don Gregorio de Guadaña o el Pobrecito Holgazán; a lo cual le contesté que sí, y que de ello me holgaba, por ser aquellos célebres pícaros [...] los más eminentes hombres de su tiempo y caballeros de una caballería que yo quería resucitar [...] en la Edad Moderna" (1139).

En *Los cien mil hijos de San Luis* (1877) la narración se fragmenta y circulan dos retazos autobiográficos de Genara Baraona, otro carácter simbólico, como dama próxima a la Regencia casada con Navarro y amante de Monsalud: alegoría personalizada de España. La voz femenina predispone a una mayor intimidad con los entretelones palaciegos, la radiografía no mediatizada de un gobierno terminal decidido a la invasión del propio suelo. En los últimos episodios de la serie, Galdós formaliza una nueva pirueta narrativa. Mientras Monsalud pierde el nombre y sólo se lo llama "el caballero" (*Un voluntario realista*), reaparece el narrador en tercera persona (o eventualmente en primera plural), el historiador en estado puro, en el que reconocemos a Galdós, sólo en el epílogo de la serie. Cuando interviene hace referencias documentales, pero atinentes a hechos de ficción, que involucran a los personajes ficticios, o despacha rápidamente la información histórica con comentarios literarios.¹³ Galdós se despide de la Segunda Serie prometiendo no reincidir en los episodios, promesa que romperá veinte años después y pretexto la excesiva proximidad de los hechos históricos con el presente: "Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros. Los hombres de ellos casi se confunden con nuestros hombres. Son años a quienes no se puede disecar, porque algo vive en ellos que duele y salta al ser tocado con el escarpelo. Quéde-se, pues, aquí nuestro trabajo" (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, II, 324). Mientras, el actor fictivo principal, Monsalud, anuncia un cambio de rumbo, el del individualista descomprometido por acumulación de frustraciones. "El absolutismo es una imposibilidad, y el liberalismo una dificultad [...] Hemos de pasar un siglo de tentativas, ensayos, dolores y convulsiones terribles". Desajuste entre su propia premura histórica y la lentitud del avance general: "Otros vendrán que arrimen el hombro a tan terrible carga", porque "yo he trabajado mucho por la idea salvadora, pero ya me siento fatigado y me reconozco sin fuerzas [...] Sobre las ruinas de mis quiméricas ambiciones se levanta hoy una ambición grande: ser feliz, tener una familia y afectos puros, humildes, domésticos" (*Los apostólicos*, II, 181-182).

¹³ "Tradiciones fielmente conservadas, y ciertos documentos comerciales que podrían llamarse el Archivo Histórico de la familia de Cordero convienen en que Robustiana de los Toros de Guisando, esposa del héroe de Boteros, falleció el 11 de diciembre de 1826. ¿Fue peritonitis, pulmonía matritense o tabardillo....? Este es un terreno oscuro, en el cual no ha podido penetrar nuestra investigación, ni aun acompañada de todas las luces de la crítica" (*Los apostólicos*, II, 103). Cfr. también *Un faccioso más y algunos frailes menos*, II, 223 y 293).

Historiadores personales, III: La guerra romántica de Fernando Calpena

Han transcurrido dos décadas desde el supuesto punto final que Galdós estampó a la Segunda Serie, que juró no seguir. Ahora escribe desde el 98, el grado cero de la historia contemporánea española, cuando el país pierde en batalla las últimas colonias y descubre que dejó de ser un imperio o, peor aún, que nunca fue realmente uno. Los episodios de la Tercera Serie dan más cabida a la ficción que a la historia, tampoco hay narrador único y las aventuras de sus personajes distan de ser ejemplares para ser sólo anecdóticas: un pueblo que padece la Historia en lugar de encabezarla o tan sólo asistirla, embanderado tras las facciones de una prolongada contienda civil ideológica y cantonal. Fernando Calpena, actor fictivo, hijo de un príncipe polaco (pero lo ignora durante casi toda la serie, según el modelo del *feuilleton* en boga) y de una duquesa española, cruza la trama; y su voz, junto a la de su madre Pilar de Loaysa, cubre una novela epistolar (*La estafeta romántica*, 1899). En *Luchana* (1898), Pilar se designa "señora incógnita" (II, 665) y "dama invisible" (674), tendencia al misterio y la anonimidad propia de toda intriga romántica y en palmaria rivalidad con la *nomi-natividad* categórica de la Historia. Proliferan los registros alternativos (diarios de viaje o agendas de eventos en *Los ayacuchos*) tanto como el intercambio de correspondencia, y los personajes surgen en forma fulgurante y se desvanecen, intermitentes, igual que los héroes históricos; frente al título de los episodios de la Primera Serie -combates con participación civil- los títulos de portada de la Tercera representan a estos caudillos guerreros que viven espectacular auge un momento y de inmediato se precipitan en un olvido no menos espectacular: Zumalacárregui, Mendizábal, *Luchana* (1898), *Montes de Oca* (1900). Otros, incluso, no figuran en el título pero atraviesan varias instancias en la visión de testigos colaterales: Espartero, Cabrera, Prim, y en simultáneo se reproducen hasta abrumarnos los nombres de narradores autógrafos (Pedro Hillo, Beltrán de Urdaneta, Pepe Iturbide (*Vergara*), Mariano Centurión, Serafín del Socobio, Valvanera Maltrana, Gracia Castro (*Los Ayacuchos*) y las familias: Maltrana, Castro-Améza, Arratias y Negrettis; y las damas idealizadas, Saloma y Aura.

Galdós escritor ha pasado la experiencia de las *novelas españolas*, se dedicó estos veinte años a la ficción pura en la que expuso su ofuscación y rechazo de la sociedad burguesa madrileña, y tal lectura influye deliberadamente en la estructura y finalidad de los nuevos episodios.

El período comprendido entre 1834 y 1846, que abarca la Serie, coincidente con la Carlistada y la regencia de María Cristina, se le plantean anárquicos y brutales desde sendas facciones y sin auténticos líderes morales, de modo que condena resueltamente a todos. No duda de la efectividad intrahistórica, la inmanencia del pueblo como motor de los hechos, pero esto ratifica su desen-

canto, cuando las pasiones homicidas las ve ínsitas en el propio pueblo. La *Historia* empieza a estar contaminada de cierto *fictionalismo*, en tanto la ficción (lo novelesco puro, las andanzas de las criaturas ingenizadas por el autor) se aparta del realismo canónico, del apego a lo verosímil para encumbrarse en el *folletín bizantino*¹⁴ y su *epos* como carrera de obstáculos para alcanzar metas personales. Paralelamente, los narradores que perciben o retransmiten los hechos aluden a su carácter *teatral*; todos son *reales* pero *parecen mentira*, la incongruencia e irracionalidad de la historia española la vuelve fantástica, o como dice Pilar “lo verosímil no siempre es verdadero” (*Vergara*, II, 1012), y coexisten entonces lo *increíble verídico* a la par de lo *creíble falso*.¹⁵ Las “útiles enseñanzas” no provienen de la *Historia magistra vitae*, sino de las “menudencias de la vida y observaciones de orden privado” que “no pertenecen a la serie de los hechos llamados históricos” (*Los Ayacuchos*, II, 1207), o, redefine, “toda humana ocurrencia” - debemos reponer su doble sentido: lo que *ocurre* y lo que *se nos ocurre*- que abraza en idéntico plano “las públicas y resonantes” junto a “las domésticas y silenciosas” (*Bodas reales*, II, 1297). Ahora la *Historia* se incrusta por medio de cartas y es un tal Mariano Centurión el que opina así en una remitida a Calpena. El punto de vista marca una inflexión respecto de la Primera Serie. Araceli no dudaba de los hechos, apenas de su propia memoria: era la suya una *historia popular* de España. Calpena y sus sosías epistolares, usando el género más sub-

¹⁴ Alfred Rodríguez habla del “epic tone” de las dos primeras series, frente al “melodramatic tone” de la tercera, y admite que el protagonista-narrador vive los hechos *desde dentro* en los primeros veinte episodios, mientras en los últimos veintiséis lo hace *desde afuera* (“from without”) (29-30). Lo mismo opina Regalado García: “Los (narradores) son más cronistas que agentes de los sucesos”; política e historia se homologaban en Araceli y empiezan a separarse en Monsalud (306). “Estas novelas “históricas” en ciertos casos lo son muy poco, si por historia entendemos los acontecimientos políticos y militares. Hay volúmenes en los que apenas hay historia, los hay en los que la historia se ve de refilón, por cartas, por relatos de los personajes, sin que el autor haga esfuerzo alguno por reconstruir lo acontecido y presentárnoslo directamente” (Fernández Montesinos, III, 53). Época romántica con criaturas que sin embargo aspiran a realizarse fuera de todo involucramiento social. “La felicidad es clásica”, sentencia Calpena (*Vergara*, II, 1066), y su madre: “Desechemos las aventuras, el quijotismo, las sublimidades peligrosas ... Ya soy vieja y quiero mi paz, tu felicidad. Seamos clásicos” (1011).

¹⁵ Algunos ejemplos. La Villa de Laguardia “surgía como un hermoso embuste de la Leyenda o el Teatro más que como una verdad de la Historia”, dice el narrador en tercera persona (*De Oñate a La Granja*, II, 654); “El drama callejero, género histórico en España.... permanecía entre bastidores, en ensayo tal vez. Sus autores, temerosos de una silba, no se atrevían a mandar alzar el telón” (carta de Pilar en *Luchana*, II, 665); Calpena cuenta a su madre pormenores biográficos que, asegura, ella creará “novela, novela” pero son estrictamente “historia, historia” (1009). Cfr. también *Montes de Oca* (II, 1125, 1127).

jetivo posible, no sólo dudan de lo real sino que se atreven a *imaginarlo*, no complementan sino que *sustituyen* la *Historia*, amén del mayor espacio que lo ficcional-privado ocupa sobre lo histórico-público. Ahora hay un enemigo historiográfico, el pasquín oficioso y su versión de omisiones y exégesis tendenciosas. Pero asoma un enemigo más grave: la *no-credibilidad* de lo real. Queda el consuelo del *arte hipotético verosímil*, que inclinará cada vez más la balanza hacia la invención. Falta una vuelta de tuerca: que el sujeto narrador y su memoria queden en tela de juicio.

Historiadores personales, IV: Fajardo o el Señorito Historiador. Santiuste o la locura histórica

Pepe Fajardo, el narrador de la Cuarta Serie, plebeyo súbitamente convertido en Marqués de Beramendi, es el señorito satisfecho, que corona el *ascenso negativo* de la mesocracia desde su fragua popular así como Araceli dibujaba un *ascenso positivo*. Si Gabriel descifraba lo que la burguesía *debiera ser*, Pepe sincretiza *lo que es*. En este contexto, *vergüenza* y *sinceridad* son sus claves caracterológicas como hombre e historiador, contra la *modestia* y *honestidad* del narrador de la Primera Serie. “Resuelto a perpetuar la verdad de mi vida para enseñanza y escarmiento de los venideros, lo diré todo, encerrando la vergüenza con la izquierda mano, mientras la derecha escribe; y por fin las precauciones que tomo [...] quitan terreno a la vergüenza y se lo dan a la sinceridad” (*Las tormentas del 48* (1902), II, 1403). He aquí un cambio de género. El *pícaro* del siglo áureo vuelve por sus fueros, soslayando el relato histórico a un plano subalterno y repasando su biografía como *contramodelo*: “Más que *memorias* sean estas páginas *confesiones*”. Voluntariamente el narrador no pretende ofrecer novedades informativas de interés general, sino su umbilical, autístico diario íntimo. Además, es el primer historiador *por encargo*: un personaje le sugiere que se dedique *indistintamente* a la novela, “género muy desmedrado entonces en España”, o a la *Historia*, “nutrida y amena”, contra “esas investigaciones pesadas y macizas sobre cosas de la Edad Media” (II, 1457).

Fajardo, según cuenta, efectuó el *cursum honorum* del “joven de provecho” burgués, desde el seminario agustino a la carrera burocrática, escalafón que tanta incidencia y tipos había ofrecido a Galdós en sus *Novelas Españolas Contemporáneas*, como cátedra del ocio rampante. Relata que, degustando “golosinas mujerieles se me ha olvidado escribir que hace días tuvimos aquí una revolución” (1447) por lo cual “la democracia, que en forma de virgen en paños menores se nos aparece salvando el Pirineo, me encuentra insensible a sus encantos” (1448), pues sólo lo obsesionan sus amores con Antofñita, “una demó-

crata", la califica, "así debo llamarla yo por ser de lo más selecto y fino dentro del tipo plebeyo" (1454). Sobre el fin de *Las tormentas* se pinta de cuerpo entero: "pobre, de muy dudosa moralidad, paseante sin corte, sin carrera ni oficio ni más patrimonio que mi figura, mi labia, mi saber ameno, soy más *social* que *científico*" (1495). Araceli pedía al lector que le fuese exigente; Pepe sugiere lo contrario: "Soy un necio afligido y un fúnebre mentecato. Mas ahora caigo que contra estado tan lastimoso hay un remedio, que es la divina sinceridad, medicina segura de las turbaciones del historiador" (1453), claro que, dirá en *Narváez*, en tal obrar digno no interesarán los sucesos públicos, sino "el traslado fiel de mis actos y de mis intenciones, historiador y crítico analítico de sí mismo" (II, 1505). Su programa es la antipedagogía del pícaro literario, en una sociedad capitalista que realza el éxito sin ética. Como tal, nunca es responsable de sus aseveraciones ni las avala cuando sólo las repite acriticamente: "No me atrevo a sacar de la Fábula (este punto) para llevarlo a la Historia: lo cuento como me lo contaron, y no respondo de ello" (1566). Comparemos al narrador héroe de la Independencia, que *ponía el cuerpo* a la verdad de lo referido y por quién era él le creíamos, enfrentado al holgazán isabelino que no logrará que le creamos - *historiador* es sinónimo de *autobiógrafo* y en eso focaliza su facultad de verificación. En otra dirección, la época enmarca la difusión del periódico entre los nuevos alfabetizados, y las páginas de *El Herald* o el *Times* suplantando la indagación de fuentes, que el narrador no se esfuerza en buscar. Cuando logra casarse con la aristócrata y se blasona Marqués de Beramendi, no oculta su malversación moral, pero habla como antes Bragas: "Pertenezco a las *clases conservadoras*; soy una faceta del intenso diamante que resplandece en la cimera del Estado y que se llama *principio de autoridad*" (*Narváez*, II, 1541) o "las clases pudientes somos las llamadas a conducir el rebaño social" (1569). Superada la Revolución, a Fajardo le llega lentamente la enfermedad, aunque ya en el retiro de su vida próspera. "En la mente de Fajardo se fijó la idea de que el alma de la nación, como la de él, sufría un acceso de pesada somnolencia" o "sombria catalepsia" (*O'Donnell*, III, 187).

En cuanto a Juan Santiuste (*Tuste*) es el verdadero historiador de esta época siniestra, no por lo que *cuenta* sino por lo que *elide*, en lo cual no solamente se entromete la *locura* sino una radical *evasión* frente a los hechos actuales. Galdós escribe ahora *desde* 1905, cuando las esperanzas en torno al 68 -la etapa abarcada se extiende desde 1847 hasta la revolución *Setembrina*- sucumbieron ante el abismo invadeable entre clases y el naufragio del Imperio. No es casual que se ironice la campaña contra Marruecos, parodia de las guerras moriscas: "¡Qué hermoso espectáculo el de un pueblo que antes de ver realizadas las hazañas ya las da por hechas! Lo que la historia no ha escrito aún, lo ve la fe con sus ojos vendados", dice *Tuste* (*Aita Tettau*, III, 235). El quijotismo hispánico, que en su

costado benigno estimuló el torneo vital por la justicia y la libertad, ahora es el virus terminal de un país exhausto: neurosis de concebir *palabras* como sustituto de los hechos que ellas nombran, *histeria* tejida de historia. "Nuestra lengua es una hoja bien afilada para cortar cabezas mahometanas, y un instrumento sonoro y retumbante para dar al viento las fatuidades y jactancias históricas" (259). Galdós perpetra entonces otra inversión. Injerta a un narrador árabe o arabizado, *El-Nasiry*, especie de Cide Hamete, que mostrará la invasión a Tetuán del lado *vencido*, un *Trafalgar* al revés, ya que la visión española debe de ser irremediamente falsa. El escritor no se conforma con *clonar* a sus narradores, porque ya no alcanza que sean *españoles*, a los que a partir de aquí tachará de *fabuladores*. *Tuste* se juramenta a escribir una historia *ab ovo* inconcebible: "Serán mis escritos, como yo, desordenados, ahora discretos, ahora desvanecidos en estafalarios ensueños o en caprichosas divagaciones. A falta de método, hallarás en ellos sinceridad", porque "las historias de hombres aislados y sueltos cautivan más que las de tribus o naciones" y "las aventuras de cualquier español voluntarioso, enamorado y poco sufrido, me saben a historia general más que las acartonadas narraciones de batallas" (*Carlos VI en La Rápita*, III, 345). Los escritos no son únicamente desordenados sino *antirreales* (mejor que *irreales*) y lo que *sabe* a historia es la epopeya de *cualquier* español en su trayecto histórico: *voluntarioso* (Araceli y el primer Monsalud), *enamorado* (el segundo Monsalud y Calpena) y *poco sufrido* (Fajardo). Fiel a su agenda, Galdós sigue sustentando que la Historia la tejen los *fulanos*, pero estos ya no la transforman en lo sustancial, sino la padecen o ilustran, o sea, la simbolizan. Y el propósito de narrarla es novelesco mejor que modélico: cautivan, entretienen.

Allí, Santiuste muda su nombre por el de *Confusio*, el primer "historiador" que en vez de cambiar la interpretación, cambia los *hechos* reales. "No escribe la Historia sino que la inventa, la compone con arreglo a la lógica, dentro del principio de que los sucesos son como deben ser [...] Inventa los hechos, y si es preciso, las personas" porque "no tiene por musa a la vieja Clío sino a la conciencia humana" (*Prim*, III, 557), y la bautiza *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX*, con "documentación sacada de su cabeza". Dado que el lenguaje *hace* la historia, redactemos una edificante que digite en forma voluntarista lo irrevocable de la causalidad y transfigure *quijotesca*mente el presente. "Tu historia es tan bonita que casi no parece mentirosa", opina un personaje (568) y si la historia real deprime, la *ficción* redundante en su mejor terapia. *History* sinónimo de *story*, acrobacia de *transferencia hermenéutica*, o sea, el *telos* de una ideología interpretativa, que regularmente se eyecta hacia el futuro como explicación del presente, ahora se vuelca hacia *atrás* y trastorna la *materia histórica misma*.¹⁶

¹⁶ Propone, por ejemplo, que las Cortes condenaron a muerte a Fernando VII, "y como no

Historiadores personales, V: Tito Liviano o el historiador-sátiro en la Historia-sátira

La serie final, trunca -seis episodios- totaliza menos años de reconstrucción, 1868-1874, y compite con las anteriores en su mayor porcentaje de elementos novelescos, tales ahora los autobiográficos del sujeto del enunciado más los trances *oníricos* de su mente perturbada, sin abandonar la cita puntual de lo fáctico de la Historia nacional. El personaje narrador *Tito Liviano*, obvio émulo degradado de Tito Livio, se presenta con dos constantes: pasividad receptiva sin intromisión en los hechos que atestigua y pérdida paulatina de cordura al menos en su captación de la realidad ontológica, yuxtaposición casi indiscernible de planos entre hechos reales y desbordes imaginarios.

Cuarenta años han pasado de la factura de *Trafalgar* y sesenta de la cronología traspolada al texto. Detrás de la narración se sospecha al Galdós progresivamente ciego, como lo denotarían las señales de oralidad o dictado; las frecuentes invocaciones al lector -valdría llamarlo *oyente*- que en *De Cartago a Sagunto* (1911) abundan. Tito también pierde lentamente la vista, y el intempestivo salto de treinta y siete años en sus memorias revelarían al escritor anciano detrás de sus criaturas, su escepticismo manifiesto y la conciencia de una crisis del país ética e intelectual que, coherente con su manera de ver la historia, indicaría que el cerebro *colectivo* se precipita en la insania, caricatura final del quijotismo oriundo. A esto coadyuva el inusual espacio que dedica a óbitos, descripciones de funerales y celebridades yacentes, duelos, saqueos y hechos de violencia desencadenada, que se acumulan en la serie y delatan su obsesión personal hacia la muerte y las primicias de una devastación social en curso.

Cuando Tito se presenta al receptor, su biogenética social resulta tan abigarrada que Galdós lo planifica *resultante* de la prosapia española del último siglo, condenando de suyo toda la clase burguesa y extensivamente al pueblo, bricolage de retazos tal que emblematiza *desde el cuerpo* el caos étnico-nacional. "De la heterogeneidad de mis fundamentos genealógicos he salido yo tan complejo, que a menudo me siento diferente de mí mismo" (*Amadeo I*, III, 993-4) -

resulta decoroso ahorcarle, ni tenemos verdugos que sepan degollar, es fusilado con muchísimo respeto en Cádiz" (557). Dice un personaje: "Yo creo que la historia de Confusio será más leída, y acabará por gozar concepto de única historia verdadera" (569) puesto que "no es una historia triste y desagradable, como la que estamos viendo todos los días, sino alegre y consoladora" (*Prim*, III, 526). La elección del *nombre parlante* Confusio no es gratuita. Amén de tratarse del primer historiador del Imperio Chino, proponía una fórmula de gobierno que sustituyera al monarca hereditario por uno electivo; no hubo tradición china escrita hasta él -él *la escribió*- y compatibilizó la crónica con el manual de ética para soberanos. "La historia se utilizaba como espejo del presente capaz de brindar una advertencia, un ejemplo o una conducta a imitar" (Franke & Trauzettel 1982, 43). Nuestro Confusio *escribe, inventa y con-funde*.

dirá- y, luego, con menos autocomplacencia: "Residuo miserable de una raza extenuada" (*La Primera República*, III: 1189).

La inversión de biografías Araceli-Liviano los coloca en las antípodas. El anciano narrador de la Primera Serie no se detiene demasiado en contar su estirpe, como si verdaderamente *naciera* durante Trafalgar, y a cambio enhebra sus andanzas más públicas que confidenciales dada su gravitación y ejemplaridad. Liviano -cuyo nombre de pila, *nomen est omen* de nuevo, es *Proteo*- tiene más tiempo para referirnos sus conquistas eróticas que para pautar los hechos de Estado y su única intromisión en la Historia radica en un prestigio nominal de *influyente*, acomodador de amistades en la "empleopesía" o "empleomanía" burocrática, último refugio de la clase media dependiente y sometida a sueldos magros y a la peste de la cesantía, "el proletariado de levita y botas de charol" que alimenta la máquina del "panfuncionarismo" (*España trágica*, III, 959). A este señorito su autor le endilgó una profesión muy actual, la de periodista, corresponsal en diarios antimonárquicos como *La igualdad* y *La Ilustración Republicana Federal* (III, 1009) y recordemos que aún en los tiempos de Fajardo se confrontaba el criterio de verdad del historiador con la mentira ampulosa de la prensa. Nueva ironía galdosiana, le consta un *status institucional* que este periodista-historiador alcanzó: *pertenece* a la *Academia de la Historia* nacional pero en calidad de... *portero*, aunque sólo concurre a cobrar el importe de su salario. Quiere decir que deambula *junto* al *Poder* engendrador de *Saber* oficial que tanto fustigara como mentiroso Fajardo. No necesitará entrar: el *gossip* del columnista callejero tal vez arrime más información válida que la interpretación de la política insustancial: el periodista habla de nada y el historiador no tiene nada de qué hablar. Ninguno de ambos oficios resiste un careo. "¿Resultará Historia o gacetilla?" (908). La *información* y el *último momento* suplantán el conocimiento y la *ciencia*.¹⁷

Tito tiene 60 años cuando un anónimo acreedor le encarga que escriba por él la crónica del "reinadillo de Don Amadeo". Se lo propone para que Liviano salde, dice, "la deuda de caridad que tienes conmigo" y lo deja en plena libertad de acción, "ateniéndote a la cronología en lo culminante y zafándote de ella en los casos privados, aunque éstos lleguen a veces al fondo de la verdad más que los públicos". Hasta lo autoriza a "entreverar entre col y col la lechuga" sus conquistas amorosas, a ser "presenciador como héroe y protagonista", jura que le pagará "lo que dio Cervantes al [...] traductor de los cartapacios de Cide

¹⁷ En el cuento "El artículo de fondo", Galdós parodia un editorial tipo de la prensa periódica madrileña: el columnista fluctúa su opinión sobre la política oficial según su estado anímico y pasa de abominarla a elogiarla en la misma página, según la mujer deseada lo rechace o acepte. El texto apareció junto a la novela *Torquemada en la hoguera* (1898, 109-135).

Hamete Benengeli", trigo y pasas o su equivalente en moneda más "gasto de papel, tinta y tabaco" y hasta habrá de tolerarle sus incongruencias, a las que "tendría por temperamento y volubilidad natural" (*Amadeo I*, III, 1006). Nuestro historiador terminal lo es *por encargo*, a cambio de dinero y un *opinador* cambiante al que se permitirá toda licencia, sumando sus propios lances galantes. La amenidad del novelista sobre la severidad del científico social. De la Historia sólo queda la "cronología" de los sucesos "culminantes" (1006). Su puesto en el mundo no era determinar los acontecimientos sino observarlos y describirlos", tarea improbable de quien, además, quedará ciego (*La primera...*, III, 1189). Se plantea la *credibilidad* del *histor* subjetivo, que al dudar de sí mismo termina enturbiando el contexto objetivo: "¿Todo lo que cuento es real, o los ensueños se me escapan del cerebro a la pluma y de la pluma al papel? Las amorosas conquistadas que me sirven de trama para la urdimbre histórica ¿son verdaderas o imaginarias? ¿Creo en ellas porque las imagino y las escribo porque las creo?" (*Amadeo*, 1034). Se consuela, citando una *auctoritas* barroca, Calderón: "En este mundo todo es verdad y todo es mentira" (*La primera*, 1156). De nuevo: "Yo bajo a la realidad, que bien pudiera ser una ilusión como otra cualquiera" (*Prim*, 1906, III, 569); "¡Adelante con la fábula, adelante con la historia!" (*De Cartago*, III, 1272).

Coetáneamente, las amantes de Tito adolecen de la delicadeza y castidad románticas de las heroínas que idealizaba Araceli (Inesilla, Solita). Ahora son felinas y ligeras, de extracción innombrable y codiciosas de lustre, en consonancia con la *cursilería* predominante en la Restauración y el alfonsismo, una picaresca sexual de trepadoras desligadas de sacrificio o lazo familiar, adúlteras o solteras mantenidas. Empieza la *autoficción*, el bovarismo, el autoengaño patológico, el querer *vivir como*.¹⁸ Y frente a ellas, mujeres que *no* son tales sino alegorías: Mariclío, la musa española de la Historia y sus "ocho hermanas". Mariclío dicta los hechos a Tito, y su aspecto se nos aproxima tan proteico como el de su pupilo. Si los personajes femeninos representan la sociedad española,

¹⁸ Un caso alegórico es el de Silvestra Irigoyen, *Chilivistra*. "En el carácter borrascoso y toronado de tu *Chilivistra* tienes un perfecto símbolo de la vida española en el aspecto político ... Tan pronto es cariñosa y tierna como altiva y marimandona ... Inventa con lozana imaginación fábulas absurdas y acaba por creerlas ... En su desconcertada cabeza es un mito el Administrador de Ventas de Vitoria; mito es también ese marido errante, y por fin, personaje de leyenda es el hijo que busca" (*De Cartago a Sagunto*, III, 1270-1). El retrato de la *musa* Mariclío es semejante, pero se trata de una criatura improbable, surgida de la imaginación de Proteo. Claramente encarna la mesocracia rampante, gatopardista y mimetizada con el ambiente: "de gordinflona y ordinaria se vuelve esbelta y elegante" (Tito) (*España*, III, 1036). Para un estudio de Mariclío es recomendable el trabajo de Miguel Enguñados 1979, 426-436.

Mariclío, la Historia de España, o su *intrahistoria*, pero no la *subterránea*, vital y transformadora de la guerra emancipatoria y protoliberal, sino la *baja*, rastrera e inmoral de los neocortesanos, los burócratas, las damas de doble vida y los conductores sin principios. El camaleonismo exterior de Mariclío representa además la celeridad de los cambios (de gabinete, de pensamiento, de institución) y la *teatralidad* de los hechos comprobables, tan inútiles y desatinados que semejan una puesta en escena y aunque son específicamente históricos, parecen no serlo.¹⁹ "Mi opinión es no tener ninguna", dice Tito, que se vuelve mero transcriptor de los hechos que su musa -¿real o soñada?- le va dictando. Finalmente ella misma renuncia a su trabajo con una futurología apocalíptica: "Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento". Y da un consejo desapegado, que delega en otros lo que ella ya no hará: "Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de Mariclío [...] Yo, que ya me siento clásica, me aburro, me duermo..." (*Cánovas*, III, 1377). Cuando escribe su propia versión, la musa utiliza saliva *deleble*: "Lo que con ella escribo se lee hoy, se lee mañana, pero luego se borra y no llega a la posteridad" (*Amadeo I*, 1020). Metáfora del periodismo y a la vez negación de la Historia, futilidad de relatar aquello que no servirá de aleccionamiento o alarma. El perfecto *antimito*, que bajó del Olimpo divino y eupátrida a la España desacralizada. También zumban alrededor inciertas asistentes de Mariclío, las *Efémeras*, correos de la chismografía, cuyo nombre *parlante* resume otra instrumentación duplicatoria del concepto de validez testimonial por su instantaneidad y volatilidad. Desaparecida de escena, la diosa envía a su agente una "péñola mágica", otro recuerdo cervantino (compárese con la pluma a la cual se dirige el autor de *El Quijote* cuando finaliza

¹⁹ La *teatralización* de la Historia, el tópico del *theatrum mundi* atraviesa con especial énfasis la Quinta Serie y forma parte del juicio definitivo que los personajes formulan sobre los hechos. Remitimos a *España trágica*, III, 938 y 947; *La Primera República*, 1080 y 1115. En *De Cartago a Sagunto*, Mariclío ampara a su discípulo con pruebas fehacientes de incredulidad: "Estamos dentro de un absurdo vestido de realidad. Escribiremos una Historia que no será creída por los venideros, y, al leerla, si es que la leen, pensarán que hemos escrito cuentos disparatados para educar a los niños en la barbarie y en la imbecilidad" (III, 1250). Bajtín (1974) resalta la visión carnavalesca del mundo en Rabelais propia de la cultura popular y advierte entonces que "la literatura realista de los últimos tres siglos está cubierta de fragmentos embrionarios del realismo grotesco" (28). Formas de la fiesta interiorizadas son la narración satírica, el disfraz, la máscara, el travestismo, lo "bello horrible" (Mariclío, esperpéntica e idealizada al mismo tiempo) y prácticas discursivas como el sobrenombre difamatorio o injuriado, que caracteriza al personaje portador, además del *mundo al revés*, desde la inversión de lo instituido política y socialmente hasta todo aquello razonable y obediente a lógica. Rasgos mayoritarios en la serie final, los simulacros, ritos y enmascaramientos abundan como metáfora *ambivalente*: *repiten* un mundo engañoso e hipócrita y son vehículo de su *satirización escénica*. La Historia se ficcionaliza y de a poco se hace imposible distinguir cuál es cuál.

su novela): "Todo lo que con ella se escriba es verdad, aunque otra cosa quiera el que la coge [...] Si te propusieras escribir con esta pluma la mentira, ella no te obedecería, y pondría la verdad" (*Cánovas*, III, 1355). Insólita apelación a la veracidad del historiador que ya no podrá ejercer su oficio, estragado por la senilidad y la molicie: un objeto maravilloso e inverosímil dirá la verdad autónomamente sin la mano y la inteligencia de su usuario. Se ha dado el último paso hacia la mudanza del autobiógrafo-histor en *novelista*. Y resta el final: el propio Tito abandona la péñola, prefiriendo confiarse a sus debilitadas capacidades. Será mejor mentir -*novelar*- a contar lo real, que de cualquier modo nadie creará.²⁰

Conclusiones

A pesar de no postularse una tesis a demostrar, dos *concepciones* históricas son susceptibles de superponerse en el corpus examinado, si lo analizamos en forma retroactiva. Por un lado, Galdós cae en la tentación *romántica* de entender el presente como culminación del pasado -no como superación sino en el sentido de ser su resultado (Cassani- Pérez Amuchástegui)-, y por el otro en la preceptiva *clásica* de extraer lecciones morales, amonestar o ejemplificar. Un patrón permeable a su lectura sería la mitografía *hesiódica*, el esquema declinante desde una edad de oro fundacional hasta la edad de hierro actual -el tiempo de la escritura de las dos últimas series, desde 1898- el desplome de la utopía liberal *meritocrática*, eyectada por la burocracia reinante, la falta de altruismo y la cultura de las apariencias. *Hipérbaton histórico* (Bajtín 1989): la futurología optimista se revierte a un pasado utópico irrecuperable.

Sin menoscabar la importancia del documento recogido por los historiadores profesionales, *complementa* y *contrasta* la versión erudita oficial a través de personajes de ficción y descripciones de los eventos desde los ojos del pueblo llano, el verdadero actor excluido de la reduccionista y cortical compilación cronológica de los sucesos diplomáticos y militares, a su vez sazonados con el discurso declamatorio y parcial de los justificadores. Galdós adelanta opciones de la Historia Narrativa del siglo XX como la *microhistoria*, que reconstruye una

²⁰ Galdós redacta las dos últimas series de los *Episodios* cuando ya ha publicado la mayoría de sus *Novelas Españolas Contemporáneas* e introduce algunos de los personajes de sus ficciones puras entre el mundo de conocidos de Tito Liviano: Estupiñá e Ido del Sagrario (de *El doctor Centeno* y *Fortunata y Jacinta*); Francisco Bringas (de *La de Bringas*); Torquemada (de las cuatro novelas que lo tienen de protagonista); Casiano y Doña Dulce (de *Ángel Guerra*), intento *pan-narrativo* que refuerza la progresiva contaminación de lo fictivo sobre el relato histórico. Ya en la *cuarta serie* las criaturas de ficción de las *novelas* empiezan a aparecer: Bringas, Pez, Trujillo, Caballero.

sociedad a partir de la biografía de un sujeto popular, desandando el camino desde las consecuencias a las causas.²¹

La Historia de España en el siglo XIX como hecología tiene los historiadores que se merece a medida que se desarrolla. En vez de un sujeto del enunciado técnicamente no involucrado, en tercera persona, el novelista acude también al punto de vista autobiográfico, lo que le permite: a) una aproximación testimonial, *re-presentativa*, procedimiento de verosimilitud, confrontación con la versión estatuida, color local-popular y sinceramiento -sea objetivo aún desde su subjetividad (Araceli), intimista (Calpena), cínico (Fajardo) o subjetivo en el sentido de capcioso, onírico y fantástico. Hay zonas intermedias, como Bragas (intimista y cínico), Confusio y Miedes (cínicos y subjetivos); b) una aproximación social, *representativa*: cada *histor* simboliza el tiempo de lo narrado y el estado psicológico y moral de su clase en los períodos sucesivos de gestación (y *gesta*), consolidación y decadencia, y así, mientras la Historia evenemencial degenera según el criterio pesimista del autor, se degrada su transcriptor-comentarista, física y éticamente; c) una aproximación *historio-gráfica* porque cada narrador es consciente de su labor de recolector y glosador de los acontecimientos, y si por un lado comenta cada evento, también reflexiona sobre la manera de comentarlo. La metodología que emplean estos memorialistas es propia del novelista más que del historiador: mientras los define la cordura, pasan de la *honestidad* de Araceli a la *sinceridad* (Fajardo, Liviano), lo cual no refrenda *verdad* alguna sino una *actitud-aptitud* para contar. La convención es de *verosimilitud* -o sea, de credibilidad- y no de *veracidad*. A esto debemos añadir el *paralelismo* que Galdós entabla entre la época recordada y el *tiempo de escritura*, el pasado notable como advertencia hacia el presente histórico.

La Historia vista desde el presente de la enunciación nunca será vectorial y autocumplida sino *cíclica*. De modo que cada etapa recordada tiende irreductibles semejanzas con la etapa de efectiva escritura, excepción hecha del claro contraste entre ambos órdenes de sucesos en la Primera Serie. La duplicación de guerras civiles e inestabilidad política, el acceso al poder de gobiernos que traicionan sus principios y actúan de espaldas a la población que dicen representar y la centrifugación social en castas ricos/pobres durante casi cien años obliga a ver en el pasado el germen del hoy. El triunfo de la Ficción sobre la Historia no reniega de la existencia ontológica del pasado; sencillamente Galdós le

²¹ Nos referimos a trabajos reconstructivos de la vida de los *sin historia*, emprendidos por diversos historiadores contemporáneos como R. Merzario (*Il paese stretto: strategie matrimoniale nella diocesi di Como secoli XVI-XVIII*, 1984), F. Ramella (*Terra e telai: sistemi di parentela e manifattura nel Biellese dell'Ottocento*, 1984), G. Levi (*L'eredità immateriale: carriera di un esorcista nel Piemonte dei Seicento*, 1985), o R. Darnton (*The Great Cat Masseur and other Episodes in French Cultural History*, 1984).

endilga una impugnación *moral* pues no merece ser contada, y en caso de contarse, no merecerá ser creída. Y por tres razones: su violencia e inestabilidad - nada perdura excepto la venganza, la ausencia de diálogo y el fanatismo; la esquizofrenia primero y luego la hipocresía, primero de los supuestos líderes y después del pueblo todo, que propone una cosa y dispone exactamente la contraria; finalmente, la mentira sistemática de los propagandistas y el cinismo de los protagonistas, oficiales u opositores, que *representan* el papel que les toca en vez de identificarse con él.

Bibliografía

- Artiles, Jenaro (1977). "La intrahistoria: de Galdós a Unamuno". *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular, 1977, 201-219.
- Ayala, Francisco (1974). *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix-Barral.
- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Barral.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (1979). "Perspectivismo irónico en Galdós". Rogers, Douglass M. (comp.): *Benito Pérez Galdós, el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. 121-142.
- Barthes, Roland (1971)[1968]. "El discurso de la historia", en AA. VV.: *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 9-28.
- Bourdieu, Pierre (1999). "La ilusión biográfica". *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagram. 74-83.
- Burdieu, Fernand (1970). *La Historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza.
- Burdiel, Isabel y Romeo, María Cruz (1996). "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después". *Hispania*, LVI/I. 192, 333-346.
- Cassani, Jorge Luis y Pérez Amuchástegui, A. J. (1982). *Del 'epos' a la historia científica*. Buenos Aires: Editorial Ábaco de Rodolfo de Palma.
- Comellas, José Luis (1975). *Historia de España moderna y contemporánea (1474-1967)*. Madrid: RIALP.
- Costa Lima, Luiz (1986). *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Danto, Arthur C. (1989)[1965]. *Historia y narración*. Barcelona: Paidós Iberia.
- De Certeau, Michel (1993)[1978]. *La escritura de la historia*. Álvaro Obregón, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Enguánanos Miguel (1979). "Mariclio, musa galdosiana". Rogers, Douglass M. (comp.). op. cit., 427-436.
- Enzensberger, Hans Magnus (1978). "La literatura en cuanto historia", *Eco*. 201. 937-946.
- Fernández Montesinos, José (1980). *Galdós*. Madrid: Castalia.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1983). *El discurso del poder*. México-Buenos Aires: Folios.

- Franke, Herbert & Trauzettel, Rolf (1982). *El imperio chino*. México: Siglo XXI.
- Gullón, Ricardo (1979). "Los 'Episodios Nacionales': la Primera Serie". Rogers, Douglass M. (comp.). op. cit., 379-402.
- (1978). "El terror de 1824, de Galdós". AA. VV.: *El comentario de textos, 3: La novela realista*. Madrid: Castalia. 143-202.
- Hinterhauser, Hans (1963). *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Levi, Giovanni (1993). *Sobre microhistoria*. Buenos Aires: Biblos.
- Levin, Harry (1974). *El realismo francés*. Barcelona: LAIA.
- Lida, Clara E. (1968). "Galdós y los Episodios Nacionales: una historia del liberalismo español". *Anales Galdosianos*, Nueva York/Las Palmas. III, 61-77.
- Llorens, Vicente (1981). "Galdós y la burguesía". *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid: Castalia. 105-124.
- Lukács, Georg (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- (1976). *La novela histórica*. México: Era.
- Pérez Galdós, Benito (1941). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar. 3 vols.
- . *Episodios Nacionales*. Introducción, biografía, bibliografía y censo de los personajes galdosianos por Federico Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar. 3 vols.
- (1898). *Torquemada en la hoguera*. Cuentos. Madrid: Est. Tip. de la Viuda de Tello e Hijos
- Poster, Marc (1987). *Foucault, el marxismo y la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Radley, Alan (1992). "Artefactos, memoria y sentido del pasado". AA. VV. *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paidós. 63-75.
- Rama, Carlos (1970). *La historia y la novela*. Buenos Aires: Nova.
- Regalado García, Antonio (1966). *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)*. Madrid: Insula.
- Rodríguez, Alfred (1967). *An introduction to the Episodios Nacionales of Galdós*. New York: Las Américas Publishing Company.
- Veyne, Paul (1984). *Cómo se escribe la Historia. Foucault revoluciona la Historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- White, Hayden (1973). "The historical text as literary artifact". *Clío*, III, 3, 277-303.

Fabulaciones del nosotros, fabulaciones del yo
Biografía nacional y autobiografía
en *Puertorriqueños* de Rodríguez Juliá¹

Gabriela Tineo

Universidad Nacional de Mar del Plata

La fotografía es la geografía del recuerdo,
el álbum viene a ser el mapa, el comentario
anotado de esa geografía

Edgardo Rodríguez Juliá

Novelas de filiación histórica, novelas eróticas, policiales, relatos, ensayos de variado calibre y horizontes referenciales y crónicas modernas componen la obra de Edgardo Rodríguez Juliá, uno de los proyectos de escritura más ambiciosos de la literatura puertorriqueña de las últimas décadas. Proliferante y variadísimo en sus formas, este proyecto asienta en el deseo de explicar Puerto Rico, de entender, en palabras del autor, “¿cómo somos?, ¿por qué somos cómo somos?, ¿por qué estamos como estamos?”², uno de sus impulsos axiales.

Vista como intención deliberada, la voluntad juliana parece afiliarse con aquella que cimentó la ensayística de interpretación nacional en los años 30. Sin embargo, examinada a la luz de los “efectos discursivos”³ (Jitrik) que despliega, pone al descubierto la diferencia radical que la distancia de la aspiración magisterial y esencialista del nacionalismo cultural. Lejos de ratificar las “representaciones mitologizadas y apologéticas” de aquél (Daroqui, 14), esta narrativa explora derroteros intransitados para describir e interpretar las señas configuradoras de la puertorriqueñidad. Son derroteros que encuentran sus modos de concreción más pertinaces en la visitación del pasado y el desciframiento del presente y cuya singularidad consiste en ser propulsado por una

¹ Retomo algunas cuestiones tratadas en el capítulo de mi tesis doctoral dedicado a la narrativa de Rodríguez Juliá. En el apartado “Por los caminos del yo”, en particular, expando la ponencia “Retratos de infancia y relatos de familia en el *Álbum* de Edgardo Rodríguez Juliá, que leí en las XX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, desarrolladas en la Universidad de Buenos Aires, el 28, 29 y 30 de noviembre de 2005.

² En Ortega, 12.

³ Aquella acción a través de la cual el discurso “pretende, fuera de su estructura [...] establecer una modificación en la red de códigos que canalizan el proceso de lo real” (23)

“actitud discursiva”⁴ de profundas implicaciones éticas donde dominan, solidariamente, la biografía y la autobiográfica: una destinada al desentrañamiento de un modo de ser y de haber procesado la contingencia histórica, colectivo; otra encaminada hacia la figuración de la identidad autoral.

Puertorriqueños (Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898),⁵ compuesto por 22 crónicas y un nutrido y heterogéneo repertorio de fotografías, es el texto donde se cristaliza de manera ejemplar el ensamble de esas inflexiones que articulan la vocación explanatoria de la obra juliana.⁶ No sólo porque reconstruye la biografía isleña, siguiendo sus transformaciones desde 1898 -hendidura que marca el pasaje de la dominación española a la estadounidense- hasta los años ochenta del siglo XX. Sino también, y fundamentalmente, porque ese ejercicio de revisión de tan dilatado segmento de la historia de Puerto Rico no se lleva a cabo desde una perspectiva distante y despersonalizada ni aún en los pasajes donde el cronista no puede autorizarse en el hecho de *haber estado allí* propio del registro testimonial. Por el contrario, el sostén procesal y argumentativo del álbum es la inflexión autobiográfica a través de la cual Rodríguez Juliá entrevera sostenidamente en el devenir de la biografía colectiva, la historia de su familia y la propia.

Tal ejercicio de entreveramiento descansa, en gran medida, en el poder elucidatorio de la mirada del cronista que recorre los paisajes, los interiores, las siluetas y los rostros fotografiados y convierte el *comentario* en la forma discursiva apropiada para resituar esas imágenes en sus coordenadas temporales y restituirles el imaginario que trasuntan sus objetos, sus poses, sus expresiones. La mirada organiza el conocimiento del cronista y lo valida como sujeto capaz de interpretar el pasado a partir del presente o a la inversa, lo vivido por sí mismo o por otros, las imágenes -exhibidas o evocadas, privadas o públicas- los sueños, las frustraciones, las expectativas, las creencias, los gustos -femeninos, masculinos, propios o ajenos, familiares, de clase, generacionales o nacionales.

Leo la inflexión autobiográfica de Rodríguez Juliá como la modulación vocal rectora que atraviesa *Puertorriqueños*, propiciando variados recorridos entre las fotos y la narración que las merodea, de ellas nace o en ellas atraca. Una infle-

⁴ Vuelvo a Jitrik para referirme al “aspecto subjetivo que dirige los textos hacia la constitución de una significación”, a “la relación entre lo material de la producción de un discurso y la conciencia que se concreta en ese discurso” (23).

⁵ Abrevio *Álbum o Puertorriqueños*. Los números de páginas de las citas aparecen entre paréntesis, a continuación del de la crónica, consignado en numeración romana, y corresponden a la siguiente edición: (1992)[1988]. *Puertorriqueños (Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898)*. Madrid: Editorial Plaza Mayor. Todas las bastardillas son de la fuente.

⁶ Las crónicas que componen el *Álbum* aparecieron por entregas en *El Reportero* de San Juan durante 1984.

xión que trama una particular sintaxis entre imagen visual y *comentario*, entre el yo y el nosotros, inclinando las historias de vida en una dirección inequívoca: aquella liderada por un sujeto que se vale o finge valerse de estrategias propias del género autobiográfico y de su principio constructivo -la memoria- para hilvanar los avatares de una vida colectiva.

La metáfora de la *gran familia puertorriqueña* que la ensayística del treinta había enarbolado para modelizar su afán por revertir la falta de cohesión de la sociedad de entonces y promover una interpretación totalizante de la historia funciona como signo iterativo de la idea de desintegración en el *Álbum*. La institución familiar, que el subtítulo sacraliza actualizando el programa treintista de armonía y unidad, exhibe la fragilidad de sus cimientos. Para este cronista que lee el pasado desde un presente falto de lazos concitantes de unión, la familia “contiene la semilla de la ruptura”, “lleva en su seno el germen de todas las separaciones posibles” (XI, 79).

En *Insularismo*, texto modélico de aquella ensayística, el álbum era un objeto figurado donde Antonio Pedreira afinaba sus propósitos homogeneizadores y recompositivos del debilitado tejido social isleño: “Iluminar rostros, dotarlos de una historia, construir la intrincada red de relaciones que los unan. Ha llegado la hora de sacar el álbum y de unir a todos los miembros de esa gran familia en el reconocimiento de viejos gestos y parecidos” (246). En Rodríguez Juliá, el álbum no es pieza retórica; es el molde adecuado para documentar la maduración de aquel germen ruptor que reconoce contenido en la familia. Muestra -visual y argumentativamente- ese mecanismo abrasivo y desagregante aunque no se limita a esta función. Procura elucidar el proceso tendiente a la dispersión. En su discurrir, inscribe y mide el impacto de los acontecimientos sobre el cuerpo social, repone registros de lengua, adivina diálogos, utopías, captura las transformaciones del espacio -público y doméstico-, calibra la alteración de modelos genuinos de convivencia, el extravío de una comunidad sometida a abruptos desplazamientos y sustituciones, y exhuma los efectos erosivos desatados por la imposición colonial sobre la memoria histórica y cultural.

La envergadura del propósito que persigue y la diversidad de saberes a los que apela para lograrlo demandan la mutación incesantemente de la figura del cronista. Según el orden impuesto por la secuencia fotográfica, ejerce atributos de historiador, analista de conductas y sentires colectivos, teórico y semiólogo de la fotografía, crítico literario, de la pintura, humorista o narrador de pequeñas historias. Según las zonas de la subjetividad que interpelan las imágenes, su voz se impostará de matices afectivos, nostálgicos, críticos e impugnatorios, mordaces, compasivos, irónicos, desencantados o terciados por la esperanza. Nada parece resistirse a los poderes escrudinadores de su mirada y a sus saberes. Sin someterse a la tiranía de los acontecimientos o en las versiones de esos

sucesos consagradas en fuentes escritas ni disponerlos con arreglo a un orden cronológico estricto, despliega su mirada sobre las fotografías para leer en ellas mucho más que la reproducción analógica de la realidad (Barthes 1986). Hasta el más mínimo gesto, el objeto, el lugar elegido, el detalle de la silueta o del paisaje, el pliegue de un pantalón, la mueca de una sonrisa, la posición del cuerpo, el deseo o la frustración que insinúan los ojos apresados por la cámara, hasta el menos sospechado ademán grabado en las poses se vuelven significantes. Resultan "motivo de conocimiento histórico y social" (XI, 81), instancias de fuga capaces de estimular una reflexión que trasvasa la imagen de los sujetos retratados, abrazando y retrazando la imagen de un sujeto plural, el rostro y el cuerpo múltiple y estallado de una comunidad. Y es que para este cronista que se afirma en la convicción de que "posar un acto de fundación" (III, 15), las fotografías dejan de ser signos mudos; en la pose -enfatisa- "se pronuncia un discurso sobre la personalidad y todo aquello que la sostiene socialmente", (III, 15), y leerlas, traduciendo en *comentario* la sustancia de su mensaje icónico (Barthes 1972) deja de ser un ejercicio meramente descriptivo y solipsista para transformarse en práctica generosa, solidaria, destinada a ser, sobre todo, compartida.

Así, emulando la figura del comentador y las propiedades del álbum de familia -"libro mágico donde se pretende rescatar una particular reposición del recuerdo [...] aquella que formula y resume en imágenes la transformación familiar" (I, 11), la "iconografía de una convivencia" (II, 12), Rodríguez Juliá nos ofrece su álbum de la familia puertorriqueña, confiriéndole visibilidad a una convivencia nacional, alimentada por los parentescos que fortalecen la pertenencia a un sector social, por las identificaciones tramadas sobre valores y visiones de mundo compartidas, por los lazos que enhebran las experiencias vividas, gozosas o traumáticas. Una iconografía ciertamente heterogénea, delatora de una convivencia conflictiva por haberse fraguado al ritmo del vértigo padecido por los puertorriqueños a lo largo del siglo XX. Una historia marcada por la violencia y la progresiva desestabilización de formas de sociabilidad, saberes y tradiciones propias, cuyo grado de balcanización en el presente se vislumbra sin retorno, sugerente de un horizonte signado por la desesperanza.

La escena del 98

Doblemente inaugural pues inicia el proceso de reposición de un largo tramo de la historia puertorriqueña y abreva en el momento fundante de un nuevo orden social, político, jurídico, económico y cultural, "¡Llegaron los america-

nos!" (IV) se articula a partir del poder de representación ejercido por las imágenes fotográficas en el quiebre finisecular. En efecto, "la pasión yanqui por fijarnos en la química de Eastman Kodak" (20) constituye el primer objeto de reflexión del cronista:

Con la llegada de los blondos eficientes la fotografía se extiende por todos los rincones del subdesarrollo puertorriqueño; el nuevo arte acude a las celebraciones de lo que para algunos representó *el trauma* y para muchos, según el yankófilo de época, *la oportunidad de modernizar y democratizar a Porto Rico bajo el protectorado de ese gigante del Norte, modelo de Progreso, Democracia, Sanidad y Orden*. (IV, 19)

Desde una perspectiva que atempera la violencia pues designa la invasión como llegada para instalar a los invasores mediante la metáfora matizada de ironía, el 98 ingresa a través de la mirada de un cronista y lector de fotografías que destaca el valor exhibitivo (Benjamin) de las imágenes que lo registraron, reavivando dos contiendas interpretativas aún hoy latentes en la memoria histórica isleña: por un lado, la que tensa las consecuencias de la invasión entre el estigma del trauma y la salvación; por otro, la que desgarrar la coyuntura bélica entre la mitificación del heroísmo del pueblo insular y su entrega cobarde, desleal a España. Sin clausurar ni ahondar la brecha entre esos litigios interpretativos centenarios, el cronista elige tomarse del sentido de fisura que los constituye para transformarlo en zona de frontera desde donde especula y relee la invasión y sus efectos más inmediatos. Este lugar encabalgado entre el estigma del ultraje y el rescate no neutraliza las antinomias. Proporciona nuevos atajos para examinarlas. Activa la vocación esclarecedora de un sujeto que, valiéndose de viejas imágenes y asignándoles una pertinencia histórica alterna de la que le otorgaron sus hacedores e intérpretes primeros,⁷ desarticula la polarización del horizonte interpretativo, arremete sobre invasores e invadidos y explora "la feracidad de los imaginarios, los deseos y los miedos interceptados en aquel verano de 1898." (Álvarez Curbelo, 228).

Las panorámicas del ejército invasor, de las fiestas públicas y del voluntariado de la Cruz Roja, ciertas imágenes cuya procedencia no se precisa, otras de la *Crónica de la Guerra Hispanoamericana* de Ángel Rivero y de un álbum perteneciente a su familia conforman la serie visible⁸ desde la cual Rodríguez Juliá

⁷ Aludo a las fotografías y crónicas del variado repertorio de textos norteamericanos editados a partir de 1898 (Álbumes, Directorios Comerciales, Guías Turísticas, Informes de Guerra), cuyos fines primordiales fueron registrar el cambio de dominación y los atributos de la isla, y justificar el programa expansionista y colonizador. Díaz Quiñones analiza con exhaustividad estas fotografías.

⁸ Uso el adjetivo 'visible' en virtud de que las imágenes referidas están impresas a diferencia de otras que no lo están.

urde el proceso de enlace entre la historia nacional y la historia familiar en "¡Llegaron los americanos!" Su puesta en marcha, sin embargo, no se asienta en ninguna de ellas; sugiere como punto de partida una toma de *Our Islands and their People*.⁹ De frente al monumental libro de Bryan, la selección recae y concede el primer lugar a una fotografía cuya invisibilidad en la página constituye el artificio a partir del cual el cronista no sólo interpela al lector, estimulando la recomposición imaginaria de su plenitud analógica (Barthes 1986). Antes, durante el transcurso y al finalizar la descripción minuciosa de sus significantes (siluetas de cuerpo entero, rostros y objetos), introduce señales que reenvían a los saberes y predicamentos que asignaron a la isla los fotógrafos y cronistas de entresiglos para confrontarlos con nuevos predicamentos y sus propios saberes y esgrimir una reinterpretación de aquella instancia germinal del proceso de constitución del nosotros puertorriqueño.

El júbilo con que el pueblo dio la bienvenida al nuevo régimen¹⁰ y la enfermedad, que los viajeros norteamericanos habían subrayado con insistencia para justificar la expansión y la empresa civilizadora y acentuar las carencias de una comunidad sumida en el atraso y el desamparo, intervienen en la construcción de la imagen de los puertorriqueños aunque sesgados por la perspectiva de un sujeto que, constante en el uso de formas pronominales de la primera persona del plural, alternando el presente histórico con el pasado y valiéndose de su capacidad de adentrarse en la interioridad ajena, exhuma los rasgos inherentes y las expectativas de un pueblo esperanzado en desembarazarse de "los residuos del hispánico sistema patricio" (IV, 19).

"Se destacan en el Álbum de Familia las ansias de fotografiarse al lado de, detrás de y bajo la bandera de la soberanía *brand new*" (IV, 19) -afirma el cronista frente al despliegue ceremonial de las fiestas públicas, liberando de traumas a los sujetos capturados por la cámara y apuntando "la 'novedad' del régimen actual" a través de la lengua ("Hay que decirlo en inglés para que sepa a nuevo, para que sea nuevo", IV, 30-31). Las sustituciones simbólicas mediante las cuales esas fiestas autorizaron el nuevo orden político y transmitieron los valores cívicos del imperio aparecen exentas de conflicto. En la obsesión por fijar en imagen la fidelidad a la nueva bandera y en la asistencia masiva y voluntaria a los desfiles, reconoce algo más que el deslumbramiento ejercido por el civismo

⁹ Digo "sugiere" pues la descripción de la primera imagen aparece interceptada por una larga digresión entre paréntesis donde el cronista nombra la obra de William Bryan: "Su título -*Our Islands and their People*- evidencia la concepción territorial del bisoño imperio, también ese afán antropológico de la cultura anglosajona" (IV, 20).

¹⁰ Generalizadas reacciones devenidas de la expectativa esperanzada que los puertorriqueños depositaron en la invasión, sopesándola como coyuntura a partir de la cual creyeron posible sustituir la sujeción a la metrópoli española por la pertenencia a la nueva metrópolis-reaseguradora del progreso y la gradual autonomía.

yanki sobre la "natural predisposición gregaria" y el "gusto [...] por las congregaciones noveleras" (IV, 19) de los isleños. Estas señas de identidad, que le permiten explicar la rápida adaptación del pueblo a los relevos de efemérides y su participación en desusadas prácticas conmemorativas de la tradición histórica y cultural impuesta, le suministran, además, las claves para interpretar esa conducta colectiva como manifestación del anhelo por concretar otros relevos. Rescatando su carácter de *performances* de una tradición inventada (Hobsbawm), donde se estimulaban modelos de convivencia democrática y redes fraternales entre invasores e invadidos, sobre "el narcisismo" (IV, 24) y el contento por la presencia de los recién llegados, plasmados en el talante del caballero que se suma al desfile por las calles humildes, destaca las transacciones identitarias promovidas por las fiestas públicas en el cambio de siglo. En simultaneidad con la democracia mediatizada por la sujeción colonial que el calendario alterno estimula, ellas se convierten en lugares de identificación colectiva privilegiados. Vividos como un tránsito -"pasamos de las sombrías procesiones hispánicas de Viernes Santo a las festivas paradas cívicas de Topeka kansas" (IV, 19)- los rituales festivos cívico-militares ofrecen el marco iconográfico y escénico apropiado para celebrar la clausura del pasado, crear nuevas filia-ciones y lealtades e imaginar otro destino: "Paradas y más paradas; con tanto despliegue de banderas y civismo se pretendía alcanzar la beatífica condición de ciudadanos de la *gran nación del Norte*" (IV, 20).

El sentido mesiánico conferido a esa nación por la Divina Providencia, encumbrado con tono grandilocuente por la retórica del discurso político metropolitano, robustecido en las crónicas de entresiglos a partir de proposiciones perentorias frente a la miseria y la insalubridad isleñas, e inscripto con solemnidad en los pronunciamientos esperanzados y complacientes de la dirigencia local es actualizado por Rodríguez Juliá no sólo cuando sopesa la significación de los desfiles y las fiestas públicas bajo el nuevo orden colonial. Si allí, mediante mecanismos de intertextualidad diversos, resuena irónicamente en el valor semántico de la bienaventuranza que atribuye a la ciudadanía soñada o cobra relieve en la bastardilla que transporta una de las fórmulas consagradas para designar el imperio, en la reposición del tópico de la enfermedad se instala mitigado en gravedad, permeado de contenidos emocionales y axiológicos, y asido a procedimientos intensificadores de efectos ironizantes:

Los españoles nos habían lanzado a las faldas de los yanquis con piojos, tuberculosis, lombrices y anemia, *todo junto y revuelto*. Entonces bajó de los cielos norteños el ángel de la salud, el Doctor Ashford, y ya pronto se fue extendiendo por todo Puerto Rico legión de *norsas* y voluntarias para la Cruz Roja. Había que sacar al país de la *inmundicie* en que nos dejaron los gallegos. A matar piojos y purgar lombrices, el civismo yanqui le ofrece una participa-

ción mediatizada al pueblo, tufillo de democracia y ¡basta! La sociedad civil se fortalece. (IV, 20)

Entre las expresiones coloquiales -giros del registro popular y adaptaciones del inglés al español isleño-, la enumeración de los agentes infecciosos y las enfermedades, que refuerzan el juicio condenatorio a España, y los connotadores de valor afectivo,¹¹ que sancionan la impugnación al colonialismo encubier-to, las metáforas alusivas a la curación de los males se invisten de espectacularidad. La figura del coronel del cuerpo médico, donde los viajeros norteamericanos habían concentrado los alcances de la guerra militar y científica,¹² entra en la crónica, sacralizada, distendiendo el ritmo de la enumeración que la antecede y rezumante de carga irónica. Convertido en enviado de Dios, Ashford trasunta en su imagen y su modo de arribo, por analogía, los contenidos providenciales a partir de los cuales la nueva metrópoli había elevado a misión redentora el programa curativo e higienizador. Misión que el cronista reconoce inexorablemente proyectada hacia el futuro, también, en el hijo del general en la toma que registra su asunción como gobernador de la isla en 1913. En la curiosidad con que el niño observa a los puertorriqueños, en su mirar *torcido* (IV, 22) y arrogante por encima de la baranda, adivina "la semilla misma del Imperio Santo, o sea, redimir a las morenas razas inferiores." (IV, 22).

La tensión entre las fotografías de los niños enfermos y las de la Cruz Roja, que en las textualidades de entresiglos funcionaba como dispositivo delator de la urgencia y la capacidad para llevar a cabo la reversión de los males, encaja en las crónicas dedicadas al 98, apuntando valores asociados con otros órdenes de la dominación colonial. Si en "¡Llegaron los americanos!" Rodríguez Juliá selecciona o alude a panorámicas saturadas por la presencia de banderas pluriestrelladas o del estandarte portado niñas vestidas de enfermeras, y en "De la pediatría imperial" (X), inserta la foto de Walter Townsed¹³ sosteniendo unos bebés con las barrigas infladas, no es porque al comentar esas fotografías se limite a describirlas. Desde la posición privilegiada que ocupan las niñas en el desfile, "símbolo de la *sanidad pública*" (IV, 24), se desliza hacia la reflexión sobre los alcances del designio colonizador. En contraste con los negros y mula-

¹¹ Me refiero, por un lado, a "tufillo de democracia", sintagma que insufla significación despectiva sobre el que lo precede, acentuando a través del primer sustantivo, la naturaleza impura -por ser sólo nominal- del modelo de sociabilidad promovido por la nueva metrópolis y, por otro, a "¡basta!, lexía que por acción de su bisemia (suficiencia-hartazgo) y los signos exclamativos, instala enfática y simultáneamente el estado emocional del cronista y su juicio reprobatorio de la democracia enmascarada.

¹² El médico y militar Bailey Ashford llega a Puerto Rico en 1898, acompañando las tropas de ocupación.

¹³ Fotógrafo de *Our Island and their People*.

tos que van a la zaga o con los niños pobres que observan el desfile desde las orillas, las niñas escoltan al funcionario escolar y a su esposa maestra, poniendo en escena la alianza entre la infancia sana y la instrucción, entre la salud y la educación, "los dos anhelos de aquella sociedad que buscó en la transculturación una salida al atraso en que nos dejaron los españoles" (IV, 24)

La infancia desvalida, mostrada profusa y palmariamente por los viajeros de entresiglos a través de las imágenes de negritos y mulatos con los vientres hinchados,¹⁴ constituye el punto de partida de la especulación del cronista en "De la pediatría imperial". Un punto de partida que, sugerido desde el título y corriendo paralelo a la descripción de la foto de Walter Townsed, poco demora en trasvasar el orden de las dolencias corporales:

Aquí vemos a Mr. Walter Townsend, el fotógrafo de *Our Islands and their People*, sosteniendo unos bebés barrigones de la antigua pobreza puertorriqueña. El gringo agarra a esos *muchachos* con actitud de apropiación perfecta. Muestra la fecundidad puertorriqueña como trofeo del imperio yanqui. (X, 76)

Grabada por el ademán posesivo y exhibicionista de los niños, insignias de la victoria y símbolos de un pueblo fértil, la pose es el signo que permite al cronista derivar de la composición de la escena fotográfica al entramado de las políticas sanitarias y culturales. "Hay que salvar al puertorriqueño y su fecundidad parece decirnos este retrato" (X, 76), apunta al concluir el comentario sobre la foto para entreverar, seguidamente, la misión humanitaria con su contracara, el proyecto de aniquilar la identidad cultural:

Esa filantropía imperial tuvo en los primeros años del régimen norteamericano un reverso siniestro: me refiero a la pretensión de genocidio cultural. Hay que salvarlos de las lombrices, la biliarzia y los piojos para convertirlos en seres más perfectos, en seres más civilizados, más parecidos a los yanquis, en fin transformarlos en *americanos*: "*The Spanish language is the special obstruction to all that is to come from America. English must be acquired as the medium for all that the new conditions are to accomplish. Reason and conscience will become active...*" (X, 77)

El pasaje de la reversión de las enfermedades a la conversión de los isleños en *americanos* alude al proceso de asimilación adoctrinante iniciado con inmediatez a la invasión. Antecedido por la condena al proyecto aculturador que, desde

¹⁴ Estas fotografías se convirtieron en una de las representaciones más frecuentes de la condición desvalida y enferma del archipiélago imperial: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Véase Díaz Quiñones.

la instrucción pública en todos sus niveles, buscó borrar la memoria histórica e infundir sentimientos de patriotismo y de pertenencia a la Federación del Norte, el desplazamiento apuntado desemboca en la batalla más ardua librada por la política oficial asimilista: la de imponer el inglés. Desde el texto en lengua invasora que cierra la crónica, se restituye la mentalidad colonialista que se justifica en la urgencia de enseñar el idioma de los dominadores y su carácter de medio canalizador de la nueva condición.

A través de los retratos del soldado español y el auxiliar de artillería, el negro Martín Cepeda, Rodríguez Juliá se adentra en otros surcos abiertos por el 98: aquellos que desgarran la coyuntura bélica entre la mitificación de la resistencia armada del pueblo puertorriqueño y su entrega a los brazos del invasor.¹⁵ Desde esos retratos, la guerra aparece despojada de héroes y traidores pues si en la pose de uno borra toda huella de versiones épicas, leyendo en ese "becerito llevado al degüello", "el imperialismo terco que se niega a morir" (IV, 29), por el bias de la compostura marcial, solemne y trágica del voluntario negro con el brazo amputado por la granada enemiga, descifra un modo de obrar colectivo. No es el virtuosismo para la guerra la faz que cautiva a Rodríguez Juliá. Es el atrevimiento, el rasgo que lo afilia al nosotros puertorriqueño. En la savia aventurera nutriente de las acciones del voluntario reconoce un modo de acción cuyo origen, presupone, se remonta y enlaza con el rol de espectador de su propio destino al que invariablemente fue confinado el pueblo isleño a lo largo de su historia:

Parte de nuestro etnocentrismo es esa ignorancia atrevida, ese estar ajenos a los peligros inminentes, ese valor sostenido muchas veces por la inocencia [...] La causa de esa confianza cósmica de nosotros los puertorriqueños habría que buscarla en nuestra marginalidad colonial, en ese estar a la vera del transcurrir histórico; hemos padecido la Historia, nunca hemos sido perfectos protagonistas de nuestro destino, una inclinación natural a la picaresca nos hace confiar ciegamente en nuestra sobrevivencia. (IV, 26)

¹⁵ Se trata de un desgarro aún vigente. La evidencia histórica del retiro de la mayor parte de las tropas españolas, de la conducta dubitativa y contradictoria de los políticos criollos y de la inexistencia de un comportamiento colectivo resistente a la invasión no ha impedido la formulación de versiones heroicas, tanto en el campo de la historiografía como en el de la literatura. En un caso, la mitificación del pueblo de Fajardo, reivindicado por Esteban López Jiménez como muestra del arrojo de los isleños o la figura de Águila Blanca, verdadero forajido y admirador de los norteamericanos -acusado y encarcelado varias veces por robo, extorsión y ataques físicos- que fue elevado a categoría de caudillo heroico (García, 159). El ejemplo palmario en la literatura es el cuento de Luis López Nieves, "Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898", donde se narra la resistencia boricua a un desembarco previo al del 25 de julio. El texto de Esteban López Jiménez fue editado por su bisnieta, Luce López Baralt, con el título de *Crónica del 98: El testimonio de un médico puertorriqueño*.

Pero más que la encarnadura de la picaresca puertorriqueña, el motivo que justifica la inclusión del voluntario en el álbum, es la alianza con otra seña de identidad, su color, la que avala su pertenencia a la familia y legitiman su restitución: tanto por lo que fue, un negro aventurero, como por lo que es, "el abuelo negro de todos nosotros". (IV, 28)

Los dos abuelos

Ese antepasado negro, raíz simbólica de la afiliación nacional, sienta la primera marca a partir de la cual Rodríguez Juliá comienza a hilvanar la historia colectiva con la historia de su familia. Situado en un punto medio respecto de las figuras troncales de sus abuelos, acentúa el desbalanceo entre la breve presentación del ascendiente paterno que lo antecede y la demorada semblanza del materno y de su tío abuelo escritor que ocupan el tramo final de la crónica. Subraya, además, la semejanza que distingue los modos con que una y otra rama de su familia procesaron el 98 y el tratamiento ciertamente preferencial que concede el cronista a su linaje materno. Más allá del espacio que le dedica a cada uno de sus ancestros -lo cual ya implica una significativa diferencia- marcas de otro tenor jerarquizan la imagen de aquel que soportó la pobreza y el desclasamiento sobrevenidos de la invasión sobre el que vio en ella el anuncio de un venturoso porvenir. Repasémoslas: uno se instala a partir el nombre de pila, dignificado con el uso del "Don", el otro desde la ausencia del nombre propio, simplemente como "mi abuelo"; uno es reduplicado en imagen a través de la fotografía procedente de un álbum familiar, el otro es presencia fugaz recompuesta sólo por la escritura; uno cobra relieve desde la efectividad de un retrato donde se graban sus rasgos físicos, sus virtudes morales y, de modo especial, su espíritu sensible a la literatura que se extiende en la preocupación con que velaba por la vocación literaria de su hermano, el otro asoma a partir de unos pocos trazos delineados por la imaginación del cronista e intermediados por el testimonio oral de su padre.

Dejar en suspenso los modos diferenciados con que introduce a sus abuelos y la notoria distinción del ascendiente materno, indicio anticipatorio del linaje sobre el que se reclinará el cronista a la hora de tallar su retrato por el sendero de la inflexión autobiográfica, permite calibrar las figuras de sus antepasados en función del peso que adquieren en otros planos de la narración. Que Rodríguez Juliá decida incorporarlos sin apelar al recuerdo de vivencias compartidas, remontándose en el tiempo para imaginarlos, desde su mirada adulta, como los jóvenes que eran entonces, los devuelve al álbum en calidad de sujetos sorprendidos por la invasión. Al observarlos retrospectivamente, desde un

presente marcado por la disolución de la familia puertorriqueña, los instala a partir de la ejemplaridad que les otorga el haber sido hombres del 98. Hombres para quienes ese año avivó la esperanza de un futuro mejor o deparó pérdidas y frustraciones. Del que fue a recibir a los americanos, afirma:

Pues sí, me imagino a mi abuelo artesano -mulato y maestro de obras, republicano y masón- coger carretera para darle la bienvenida a una indefinida esperanza de mayor libertad. Me coloco beatamente en sus ojos cautivados por aquellos blondos de hablar malo y hosco mirar. (IV, 25)

Del otro, "unionista y masón" (IV, 31), que se vio impelido a alistarse en el ejército de ocupación, anota:

Pertenciente a la pequeña burguesía rural empobrecida y desarraigada por el cambio de régimen -el padre había sido dueño de una fábrica de cigarrillos-, su destino era alistarse o convertirse en uno de tantos jóvenes solteros de *boarding house*, pequeños burgueses venidos a menos. [...]. Alto, de porte distinguido, su boca refleja la amargura de su desarraigo, esa súbita pérdida de posición y propiedad. (IV, 30)

"¡Llegaron los americanos!" se cierra volviendo a su principio y amalgamando la familia nacional con la familia del cronista. Retoma el litigio interpretativo que planteaba entonces aunque ahora no lo hace desde una perspectiva despersonalizada. Delineando los primeros trazos de la inflexión autobiográfica en la modulación que funde al yo con el nosotros o los alterna, las expectativas de salvación y el preámbulo del trauma que al comienzo había registrado en el sujeto plural los puertorriqueños se encarnan, al terminar, en esos abuelos¹⁶ que el cronista recobra sin nostalgia, a través de una mirada comprensiva, por momentos terciada por la compasión.

El nuevo siglo: brechas, fugas, guerras

En el elenco de fotos de las primeras décadas del siglo XX, no demoran en sumarse otras figuras familiares. Los nuevos modelos de hombre y de mujer

¹⁶ También en los personajes de las novelas de su tío abuelo, Ramón Juliá Marín. Valora la significación de su obra a través del documento (cita párrafos de un artículo del prestigioso escritor y crítico Enrique Laguerre) y la jeraquiza, luego, desde su óptica, como un novelista "...implacable y certero cuando destaca las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación..." (IV, 33), a quien "lo único que le importa es narrar el misterio de un mundo que muere, describir el asombro ante un engendro acabado de nacer..." (IV, 33).

que entran, desaparecen de la escena o se transfiguran al pulso de las reacomodaciones del entramado social conviven con el "abolengo campesino" (V, 46) distintivo de algunos hombres de los años veinte, que rescata de la imagen de su bisabuelo materno, y los retratos de sus padres que sellan "la mirada sentimental de niña bien" y "el porte varonil" (VI, 51) de los jóvenes del treinta.

La movilidad incesante, los contrastes de clase y la diáspora que dominan las décadas iniciales del siglo cobran visibilidad en las poses y los lugares elegidos para las tomas fotográficas y se encarnan en los protagonistas de los relatos que las acompañan. La agudización de la brecha entre la gran burguesía criolla y las clases populares, las migraciones -hacia Europa, del interior a la capital o a los Estados Unidos-, la cambiante fisonomía citadina, que acoge habitantes desarraigados de su lugar de origen y responde a inusitados hábitos de sociabilidad, son sólo algunos de los signos de los abruptos cambios vividos por los puertorriqueños durante los tiempos que siguieron a la invasión.

Mientras la clase patricia abre la línea de escape a Europa o se enclaustra para ocultar su orgullo doblegado, el proletariado despierta. Convierte la música popular en crónica, dando testimonio del mundo nuevo a través de la plena. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento de la raíz negra en la conformación del nosotros, que el pronombre plural inscribe, el "pellejo nuestro, el mulato" (V, 36) del que nace esa especie musical no se muestra en imágenes. Son las señoritas y señoritos de la clase patricia los que se enfrentan a la cámara, protegiéndose del sol. Evidencian a través de los escenarios y las poses, el "*don de gente*" (V, 39) de una clase arropada en "la ilusión de no pertenecer a esta sociedad caribeña fundada sobre el dolor de la esclavitud" (V, 42).

Giros denotadores de pertenencia e importe afectivo reforzados por la primera persona señalan la entrada de la pequeña burguesía: "veamos a los de *medio pelo*, a los míos, a *mi gente*, saludos a la muy despreciada por todos y muy querida por mí *clase media*" (V, 43). Muchachas de pueblo, que nada tienen en común con las blanquitas, conforman la galería fotográfica de los sectores medios. Diferenciadas por su modo de plantarse frente a la cámara en actitud desafiante, indicadora de un nuevo modelo de mujer que se abre paso en el campo social, las trigueñas se retratan sin sombrillas y paraguas protectores y sustituyen la campiña por paisajes playeros o urbanos. Se muestran como mujeres modernas, lanzadas a la vida, dispuestas a la conquista de San Juan. Una ciudad que muda, poblándose de hospedajes, casas de vecindad y bares para acogerlas y servirles de esparcimiento.

En simultaneidad con los movimientos migratorios del interior a la capital, se producen otros desplazamientos. A la diáspora que tiene como horizonte Europa, le sigue en otra dirección la que abren los artesanos hacia las grandes urbes del Norte. Chicago, New Jersey o Nueva York son los destinos de los primeros

puertorriqueños que cumplen la travesía hacia el "espacio utópico" (XXI, 151), como Bernardo Vega o el Niño Vejiga cuya foto encabeza una serie que atraviesa el álbum recorriendo la diáspora alimentada desde los años veinte por las sucesivas oleadas emigratorias.¹⁷ A estos flujos y reflujos que se aceleran a partir de la cuarta década y se actualizan en las fotografías y los fragmentos de vida de quienes experimentan a la distancia y sobre el fondo de la marginalidad inexorable en la metrópoli, la nostalgia o la utopía del regreso, se empalma el desmembramiento sostenido por los enfrentamientos bélicos. Los combatientes de la Segunda Guerra Mundial y la de Corea se familiarizan con los emigrantes. La utopía de lanzarse a la conquista de Nueva York, ensayada en las poses triunfalistas y en los ojos ilusionados, se desdibuja de frente a la "tristeza indefinible" (XIV, 109), la añoranza de borinquen bella y la condición de extranjería que signan la vida de los emigrados y parecen confinar sus destinos a la infelicidad o a la tragedia. Los ademanes marciales e imposturas graves y vanidosas de las imágenes y dedicatorias de los combatientes -en enlace con la foto de su hermano vestido de soldado en 1943- se invisten de fragilidad desde la mirada del cronista, reveladora del desamparo, la nostalgia y la pesadumbre de un pueblo que sin ser "guerrero ni militarista, ha tenido que ir a la guerra" (XIV, 104). Hermanados por pertenecer a generaciones impulsadas al destierro -transitorio o definitivo- los emigrantes y los combatientes muestran el desmembramiento abastecido de manera creciente y sostenida por la institucionalización del éxodo masivo y la militarización.

Por los caminos del yo

Sobre la medianía de *Puertorriqueños*, Rodríguez Juliá comienza a entretejer el relato de su vida, irrumpiendo visiblemente. A partir de "Los nenes" (XI), sus fotografías se ensamblan a los retratos de su familia y de la familia nacional y recuperan de manera fragmentaria y por momentos nostálgica el mundo de su infancia y temprana adolescencia. Ese mundo se despliza del recuerdo de la biblioteca de su abuelo en Aguas Buenas, traído por la imagen de la casa familiar -"parece que se trata de algún viejo caserón de Guánica fotografiado desde el mar de la bahía" (XV, 112)- al del arribo al mundo nuevo de San Juan, testimo-

¹⁷ Si bien en la crónica sólo aparece su nombre, merece un apunte la figura de Bernardo Vega. Se trata de un tabaquero proletario que emigró a Nueva York y registró la experiencia del éxodo de los años veinte y las batallas que libraron los tabaqueros por los reclamos sociales y de preservación de la memoria de los orígenes culturales de la generación de puertorriqueños nacidos en la gran ciudad. En sus manuscritos se basó César Andreu Iglesias para componer uno de los libros más importantes sobre la emigración neoyorkina, *Memoorias de Bernardo Vega*.

niado por la última foto -"Aquí estamos esperando un arroz con pollo dominiguero para inaugurar la casa [...] sonrió más convencido que nadie de la extrañeza ante todo" (XXII, 162). El tiempo transcurrido entre ambas fotografías, entre los años vividos en un pueblo del interior y la mudanza a la capital, es el tiempo delimitado entre 1947 y 1957, que el cronista repone sin atenerse al desarrollo lineal de los acontecimientos familiares o personales.

Hilvanada en torno al linaje, a su prefiguración como escritor y a la vida en el pueblo del interior, "Aquí me crié, primer cumpleaños, inventario de fobias y aficiones" (XV) es la crónica medular de la inflexión autobiográfica. En ella se asienta la fabulación de los orígenes, donde el mundo de la infancia se presenta con una imagen idílica del pasado: "Me crié embelesado por montes y cañaverales, palmas reales y carretones de zafra tirados por bueyes bajo la luz más perfecta" (XV, 112). El paisaje de Aguas Buenas se estetiza, su ritmo detenido en el tiempo y su luz -sobre la que vuelve insistentemente la memoria- anticipan la añoranza con que el cronista valorará positivamente algunas de las experiencias vividas en la "eterna textura de la vida pueblerina" (XV, 117), incontaminada del vértigo de las ciudades, monótona, sólo sacudida por las fiestas patronales.

El viejo caserón pequeño burgués es el lugar que testimonia su pertenencia social y afianza su entronque con antepasados que conocieron tiempos de esplendor. Desde la distancia temporal y geográfica impuesta por el presente de la escritura, Rodríguez Juliá transforma la casona en sitio evocador del linaje materno y en relicario donde anidan sus primeros descubrimientos y la significación tutelar que ejercieron algunos de sus habitantes.

Las habitaciones abandonadas en los bajos de la casa son rememoradas, en principio, como recintos de sus "primeras intuiciones eróticas" (XV, 112). Seguidamente, y a partir de la descripción de su deterioro, cobran el carácter de signos reveladores del desclasamiento sufrido a partir del cambio de dominación por esos antepasados de la pequeña burguesía rural: "las paredes olorosas a polvo húmedo", "las camas de acero arrumbadas entre sacos de café y azadas, piquetas y rastrillos para espacir las pepitas aún frescas del cafetal" (XV, 112) son los restos de una época irrecuperable, cifrada por el cultivo en lares territoriales donde se había amasado la fortuna familiar. Pero también son evocadas como zonas de pasaje hacia lugares asociados con otros descubrimientos:

Abriendo puertas rechinantes y oyendo el crujir de los tabiques entré a la biblioteca olvidada: los libros de mi abuelo -quizás los manuscritos de Ramón Juliá Marín- pertenecían a una polvorienta región de telarañas que alcanzaban el plafón altísimo. Los gruesos volúmenes sobrevivieron San Felipe, pero entonces quedaron mudos para siempre. Nadie de atrevía a botarlos ni quemarlos. Todavía torcidos por la humedad, eran alimento de

polillas y ratones, criaderos de cucarachas. Así conocí mi primera biblioteca, una ruina de libros sobrevivientes de la mítica tormenta. (XV, 112)

Desprovisto de connotación sacralizada, el descubrimiento de la biblioteca del abuelo se asocia con el hallazgo de un lugar fantasmagórico, donde los libros han perdido su valor nutriente del saber, la imaginación y el intelecto. Resultan alimento de insectos y de roedores. La corrosión y la muerte introducidas por este primer recuerdo adelanta el vacío sobre el que Rodríguez Juliá diseña su imagen de escritor.¹⁸ A la ausencia de una escena de lectura, casi ineludible en toda autobiografía (Molloy), que podría leerse como momento providencial, prefigurador de la vocación literaria, se suman otras ausencias. No hay libros ejemplares en sus relatos de infancia, la lectura no constituye un hábito en la tradición familiar, ninguna de las figuras adultas que acompañaron su crianza son recordadas como guías promotoras u orientadoras de su ingreso en el mundo del saber que proveen las escrituras. Su tío abuelo, cuyo "ojo" de novelista "implacable y certero" (IV, 33) valoraba en "¡Llegaron los americanos!" está ausente, y su abuelo es evocado a través de una imagen más cercana a la muerte que lo acechaba y a su obstinación en soñar con el tiempo anterior al brutal desclasamiento que a la sensibilidad con que seguía recordando versos de Muñoz Rivera, en los últimos años de su vida.¹⁹

Su abuela Rupa compensa ese vacío tutelar. Entrañablemente unida al recuerdo de momentos felices en sus andanzas por el pueblo -"[m]e llevó por todos los senderos de Aguas Buenas, bajo-aquella luz de un mediodía- que jamás he recuperado" (XV, 113)- y al gozo de la tarea cotidiana en el caserón, la abuela oficia como figura nutriente de su imaginación:

Me contaba los prodigios ocurridos en las tormentas de San Ciriaco y San Felipe, insistí en que me relatara, una y otra vez, el cuento de un tío abuelo suyo que *aborreció de la vida* invocaba la azufrosa presencia del diablo. Su

¹⁸ "Si se considera que la autobiografía es, ante todo, un retorno a los orígenes, se comprende que el primer recuerdo desempeña un papel muy especial y que, como tal, esté dotado de un valor mítico [...] El individuo, y sobre todo el autobiógrafo es memoria. Es muy rápida la asimilación entre esta facultad particular y todo el ser, de manera que el primer recuerdo señala el verdadero nacimiento del individuo." Vercier, Bruno (1975). "Le Mythe du premier souvenir": Pierre Loti, Michel Leiris. *Revue d'Historie Littéraire de la France*, 6. Citado por Molloy, 257.

¹⁹ La ausencia de referentes y modelos no se corresponde con una negación de la tradición literaria en la que Rodríguez Juliá sin lugar a dudas se inserta. Que sus relatos de infancia carezcan de la mención de lecturas ejemplares no significa que a lo largo del álbum no sea ostensible el tributo que rinde, a través formas diversas de intertextualidad, a figuras tales como Luis Palés Matos, René Marqués, José Luis González o su tío abuelo Ramón Juliá Marín.

imaginación y su memoria me proveyeron el primer ejemplar del *gringo varado en el trópico*. (XV, 113)

Es a través del uso locuaz de la palabra oral que la abuela cobra una significación modeladora para el niño. La evocación de sus cuentos actualiza el embeleso en que lo envolvían aquellas fabulaciones tramadas en torno a fenómenos y personajes extraordinarios de un tiempo anterior a su nacimiento. Portadora del don del relato, maestra en el oficio de contar, la abuela eclipsa a todas las figuras rescatadas. A ella le debe el presentimiento embrionario de su vocación literaria pues, afirma, "me dio la primerísima intuición del arte narrativo" (XV, 113).

Sin lugar a dudas predomina en la inflexión autobiográfica de Rodríguez Juliá el "tono" elegíaco, aquel en que el "acento cualitativo favorece visiblemente el pasado en detrimento del presente" (Starobinski, 76).²⁰ No tanto porque ese pasado sea el lugar de refugio de los seres queridos que ya no están, de aventuras y vivencias gozosas, de momentos dichosos compartidos en familia, en resumen, de una felicidad perdida para siempre. De la visión idealizada de la infancia con que se inicia la crónica sólo perdura en su transcurso y en todos los relatos de la niñez del *Álbum*, el recuerdo del caserón de Aguas Buenas:

Aquel largo pasillo abierto a toda la luz, a las montañas y el jardín de mi abuela, el aljibe y la otra entrada a *los bajos*, permanece armonioso en la memoria, que ésta también tiene sus rincones preferidos, esos espacios vividos que ahora también se convierten en utopía, irrealizables proyectos de una nostalgia más precaria que la fantasía, porque la añoranza es el objeto amado vencido por la Historia. (XV, 121-122)

Ese espacio es el objeto irrecuperable hacia el que se dirige, en palabras de Starobinski, "el enternecido lamento" (75) de la elegía en esta crónica. Un espacio que si Rodríguez Juliá transforma en reliquia para sellar la fabulación de su linaje, también rescata como sitio evocador de una crianza que fomentó su inclinación solipsista y de *voyeur*, y de reuniones familiares ligadas al rito y la celebración del encuentro.

Pocos pasajes recurren tan obsesivamente, a excepción del recuerdo de la luz, como aquellos donde el niño otea el mundo desde la casa de sus abuelos. Entrenado en el hábito solitario de oír y de mirar ("Me crié escuchando *conversaciones de adultos y fijándome en todo*", XV, 116), registra la rutina del pueblo ("Los domingos me sentaba en el balcón a contemplar la procesión, los heridos de

²⁰ En su análisis de las *Confesiones* de Rousseau, Starobinski distingue dos "tonos": el elegíaco y el picaresco.

gallera traídos al hospital detrás de casa”, XV,119), espía subrepticamente animado por el despertar de la sexualidad (“me subía al tope de la nevera para desde allí *ligar*, a través del alto tabique de crucetas, la gloriosa desnudez [...] de la sirvienta que chapoteaba en la nevera”, XV, 119) y observa, subyugado, desde la ventana de su cuarto, el “extravío” (XV, 119) suscitado por las fiestas patronales.

Como el caserón de los abuelos en la crónica medular, la inocencia y la felicidad de la niñez que el cronista busca exhumar de sus fotografías en “Los nenes” (XI) y “Cursilería nuestra de cada día” (XIII) son objetos vencidos por la historia. *Voyeur* que acostumbró nuestra mirada a dejarnos conducir por la suya para transitar por múltiples caminos, hundirnos en los pensamientos de los sujetos fotografiados y aprehender, a través de sus poses y de sus rostros, los significados más disímiles y menos advertidos, a la hora de reparar en su propia imagen proyecta una mirada que aspira a capturar, tenazmente, “la manifestación irrepitable de una lejanía.” (Benjamin, 38). El “aura” de una época “perfectamente feliz, donde el juego no cesa y sólo cabe la responsabilidad de no *comer jobs*, eso sí, sin dejar de aprender el mundo conociendo la luz de caminos y guayabales” (XI, 84).

La aspiración, sin embargo, no se logra plenamente. La lectura de las fotografías encaminada en esa dirección se retrae frente a los pasajes donde el cronista se abisma en la convicción del “tiempo irremediamente acabado” (XI, 85) o se desdobra para imbuir a su yo infantil de pena y desolación. La añoranza que pugna por reponer la infancia como un mundo encantado es vencida por la melancolía del adulto transido por el paso del tiempo, quien acaba reduplicando al niño que fue en un “él” embargado por la tristeza del que hoy lo lee” (Sotomayor, 153). La “perfecta armonía de la inocencia” (XV, 92), la “luz que colmaba los campos de Aguas Buenas y sabía a dos y media de la tarde” (XI, 83) y el “aura del momento” (XV, 94), que la mirada nostálgica reconoce como signos del “cosmos benigno” (XI, 85) de la infancia en las imágenes de los dos, cuatro y cinco años, desaparecen cuando el cronista se desvía para leer en ellas la frustración o se desdobra, instaurando “a su propio yo como otro, como él, como *objeto*” (Rosa, 52).²¹ Entonces, la caseta deja de ser un lugar mágico: “En esa foto el niño permanece al frente de una escenografía perversamente dispuesta para propiciar el recuerdo” (XV, 93); entonces, sólo “la luz redime [la] tristeza” del “autor [...] vestido de pelotero” (XI, 83); entonces, la pose y la mirada de los

²¹ A propósito del procedimiento de hablar/escribir de uno mismo en tercera persona, Philippe Lejeune apunta la diversidad de efectos que aquél puede desencadenar: la distancia de la mirada de la historia, de la mirada de Dios (marcadas por implicar orgullo o humildad, respectivamente), la distancia irónica, la distancia púdica, de contingencia y de desdoblamiento.

cinco años -“entre la timidez y la curiosidad, entre el desamparo y la confianza” (XV, 94)- dejan de ser indecisas para convertir la imagen en un “mapa de tristeza” (XV, 95): “el niño parece aún más desamparado [...] En este retrato todo resulta significativo; es como si todos los detalles estuviesen plagados de soledad” (XV, 95).

Poco queda de la mirada nostálgica cuando el cronista se enfrenta a la fotografía de los nueve años, última de la serie expuesta en “Los nenes”. La posadura en la imagen ya no se detiene en el rostro o en el cuerpo, descubriendo huellas de tristeza, de desamparo o de soledad. Aquí, el traje de pelotero elegido por el niño para posar es el signo del que se toma para subrayar la distinción de su familia en el mundo social de Aguas Buenas. “Aquel uniforme era emblema de mi condición de blanquito” (XI, 96), sentencia, afirmándose en la distancia que lo separaba de los niños de “la calle de abajo” (XI, 95), sin dejar resquicio a reminiscencias gozosas de juegos o travesuras compartidas.

Tal vez el recuerdo que cierra “Aquí me crié, primer cumpleaños, inventario de fobias y aficiones” sea el último reducto donde se reconozca el empeño de nuestro autor por “rescatar apasionadamente para el presente el aroma mismo de lo ya vivido” (I, 11).²² El relato de la fiesta en el caserón de Aguas Buenas repone el tiempo de la infancia como un tiempo asociado con hábitos propiciatorios del encuentro familiar. A diferencia de otros relatos, en general fugaces, circunscriptos al círculo parental más cercano y vinculados con la rutina de la vida diaria, aquí la casa se abre y exhibe, por única vez en todo el *Álbum*, como ámbito convocante de “la parentela de San Juan” (XV, 124).

La llegada de los parientes al caserón adquiere un carácter espectacular en el recuerdo. El sentido auditivo y el de la vista dominan, registrando los volúmenes de las voces, las risas, los gritos, los giros del habla o describiendo los movimientos de entrada y salida de la casa, y los cuerpos, los rostros y la ropa de quienes la operación selectiva de la memoria jerarquiza. La tía Adela, el tío Manolín y Olga, su esposa, cobran relieve por ser modelos de hombre y de mujer, amasados al compás de las aspiraciones, los hábitos y las posibilidades de progreso favorecidos por la movilidad de la capital. De la tríada, es su tío quien concentra la atención del niño. El volumen de su voz, el protagonismo ganado por ser “*el alma de la fiesta*” (XV, 125), sus actitudes exhibicionistas, sus gesticulaciones desmedidas, su modo de vestir y su mujer lo seducen hasta la admiración: “era [...] para mi cortedad infantil una posibilidad casi inalcanzable de lo masculino” (XV, 125). El modelo de varón que sueña con encarnar en su porvenir: “gustosamente me entusiasmaba la idea de algún día *tener un gallo* y pertenecer a ese mundo de cacheteros *two tone* y mujeres con *permanentes*” (XV, 127).

²² Tal es la aspiración que le asigna a la nostalgia en “Acercamientos”, primera crónica del *Álbum*.

Último recuerdo de la crónica dedicada al rescate de la vida en Aguas Buenas, la fiesta sirve para reforzar el eslabonamiento de la historia familiar con la historia nacional. No ya como en "¡Llegaron los americanos!", a través del modo en que sus ancestros procesaron las consecuencias de la invasión. Esta vez, la jerarquización de algunos miembros de su familia atiende la representatividad que asumen como modelos sociales -femenino, masculino, de clase- engendrados en el flujo acelerado de la década del cincuenta.

Mudanzas

Aunque "Nos mudamos" (XXII) sea la crónica donde el yo se desdibuja definitivamente en un nosotros para tensar la vida isleña desde 1957 hasta los años ochenta, "Voy a cambiar el carro" (XVI) insinúa el desbalanceo entre los recuerdos personales, que comienzan a acusar la fragilidad de la memoria ante ciertas fotografías, y la abrumadora alusión a las transformaciones de las estructuras sociales y económicas desencadenadas por el proceso de industrialización durante los años cincuenta. Son transformaciones que serán recobradas, en gran medida, en función del "alcance" con que se proyectan sobre el presente de la escritura.²³

Puesto en marcha desde la década anterior por el Partido Popular Democrático, ese proceso es mostrado aquí, fundamentalmente, a través de las modificaciones del espacio, de las formas tradicionales de convivencia y de los cambios en las nociones de distancia y de proporción favorecidos por la creciente presencia del automóvil y los "clippers de la Pan American" (XVI, 129).

Sin desaferrarse de vivencias personales matizadas de nostalgia -el automóvil- o vinculadas con nuevos descubrimientos -el mar-, la experiencia de una sociedad sometida a violentas mudanzas es la que recoge Rodríguez Juliá en esta crónica, sobre todo, la de esa clase que tuvo acceso, más que otras, al consumo, al crédito para viviendas, a la educación, la salud, el mejoramiento de la vida material: la pequeña burguesía.

... la pequeña burguesía, por medio del automóvil, dominaba el espacio público [...] A medida que las carreteras se van ataponando, las diferencias sociales se vuelven borrosas en ese espacio público de congregación. La

²³ Tanto G. Genette como G. May, apunta D. Villanueva, se han referido al "alcance" como aquella dimensión que media entre el tiempo de la vida y el momento de la escritura, esto es, entre la extensión narrada y la extensión vivida. Desde esta perspectiva, las crónicas que analizo manifiestan el claro propósito de evocar el pasado para el presente, enfatizando lo que de ese pasado se conserva o sigue vigente en el hoy desde el que se lo recuerda.

avenida desplazó a la plaza como sitio a donde todo el mundo va; el régimen del saludo y el reconocimiento -sin olvidar que en algunas plazas la estratificación del paseo por clases sociales era muy estricta- es substituido por esa cabina cápsula de Detroit-Osaka que nos separa irremediamente. (XVI, 128)

Cara visible del acelerado proceso de modernización, el automóvil es el emblema del que se vale el cronista para reflexionar sobre la alteración de la fisonomía citadina y las formas tradicionales que regían la vida en familia y en comunidad.²⁴ La sustitución de la plaza por la avenida no sólo da cuenta, en sentido literal, de la infraestructura que efectivamente debió establecerse para permitir la circulación de un parque automotor creciente. Habilita el enlace del pasado con el presente de la escritura para delatar, de manera figurada, la pérdida de lugares convocantes genuinos y su reemplazo por el artificio del encuentro fugaz frente al semáforo.

Tan vertiginosa como la movilidad proporcionada por ese emblema, que permite "coincidir sin estar juntos" (XVI, 128) y reducir las distancias, es la partida de miles de puertorriqueños hacia los Estados Unidos, que "Voy a cambiar el carro" no recobra, como en otras crónicas, revelando la añoranza del que parte o la soledad del que se queda. En contraposición con el pasado, el presente parece haber hallado en el flujo circulatorio de los vuelos de la Pan American la mitigación de la diáspora de la familia isleña. Atravesando "ese túnel que es el avión" (XVI, 129), la isla se vuelve cercana, tanto para los que se fueron a "los niuyores y los coneticots (XVIII, 139) como para quienes se han resignado a la separación definitiva.

La aparente igualdad en el acceso a las oportunidades, los desplazamientos entre la isla y el continente y el tránsito por las avenidas y carreteras, signos tangibles de una época marcada por el crecimiento económico, distan de atemperar el escape hacia paisajes donde se conserva aún cierto sentido de comunidad. En "el fondo del *agite* callejero y *el salto a los niuyores* reside una nostalgia herida y casi derrotada" (XVI, 129), afirma Rodríguez Juliá, asumiendo el nosotros para rescatar los viajes a La Marginal, esa "crisálida del vecindario perdido" (XVI, 129), que han substituido en el presente aquellos encuentros familiares

²⁴ El pasaje de la economía agrícola a la industrial a través de la inversión de capital estadounidense, modificó sustancialmente la base social del país. La apertura de fábricas, de supermercados, de grandes tiendas y el establecimiento de industrias de avanzada tecnología (refinerías de petróleo, molinos de harina), crearon nuevos puestos de trabajo. Sin embargo, no lograron insertar en el mercado laboral el volumen de la población rural que se vio obligada a emigrar a las ciudades. En la década del cincuenta, más de la mitad de la población isleña es urbana, razón por la cual el área metropolitana se extiende desmesuradamente, proliferando los arrabales y las urbanizaciones.

de los que sólo se preserva el recuerdo desvaído, "esa nostalgia que envuelve al preciado objeto en las brumosas regiones donde surge la imaginación" (XVIII, 138).

La contundente efectividad de las reformas sociales también dista de erradicar del cuerpo social en su conjunto, la violencia que se intensifica en virtud de la confrontación de clases y de ideologías aplazada o reprimida por el populismo de Muñoz Marín. El reverso de la "Pax Muñocista" (XVI, 129), donde se fortalecían la asociación permanente con los Estados Unidos, la remilitarización de la isla, la expulsión masiva a la metrópoli, la esterilización, también en masa, de las mujeres puertorriqueñas, los abismos entre los sectores postergados y los que gozaron de los beneficios del desarrollismo aparece resumido en la lectura de la foto que tiene como telón de fondo el Capitolio. La mirada no repara en la monumentalidad del edificio público. El cronista penetra en su interior y trae el eco de las voces de una época atravesada por luchas ideológicas que fraccionaron la escena política isleña, determinando el destino de Puerto Rico.²⁵ Ese edificio, donde aún resuenan las voces de unanimidad en la obra del glorioso Partido Popular (XVI, 129) y las de "aquel partido que sabe a plomo y huele a pólvora." (XVI, 129),²⁶ recobra para el presente las insurrecciones y atentados del Partido Nacionalista, la lucha armada entre sus fuerzas revolucionarias y las del poder oficial que sembraron de muerte la década.²⁷

Es en ese tiempo contradictoriamente fraguado por la violencia y la movilidad social, cuando la familia de Rodríguez Juliá se desplaza del interior a la capital. Experiencia de una mudanza radical que pauta el ritmo vertiginoso de la última crónica del *Álbum* en dos cadencias claramente diferenciadas: la que concierta el zigzagueo terminal entre el yo y el nosotros, espigando las impresiones desatadas por el arribo a la ciudad y los cambios espaciales más significativos del área metropolitana, y la que asume el sujeto plural como forma defi-

²⁵ Me refiero a la constitución del Estado Libre Asociado que, no obstante tener la severa oposición del Partido Independentista, fue promulgada por Muñoz Marín en 1952, robusteciendo la soberanía de Estados Unidos sobre la isla y cercenando toda posibilidad de autonomía. Los actos de inauguración del Estado Libre Asociado se llevaron a cabo, precisamente, frente al Capitolio.

²⁶ Imagen que recoge tanto la adhesión mayoritaria al proyecto como la retórica del discurso populista.

²⁷ El 30 de octubre de 1950 se produce la insurrección nacionalista con el ataque a *La Fortaleza*, residencia del gobernador Muñoz Marín, primer eslabón de una serie de acontecimientos que convierte la década en la más sangrienta de la historia política isleña. A los enfrentamientos entre los nacionalistas y la policía o la Guardia Nacional movilizadas con el fin de reprimir los sucesivos atentados, se le suman las vejaciones y el encarcelamiento de los líderes del Partido Independentista, entre ellos, la de su máximo representante, Pedro Albizu Campos.

nitiva para conducir el tramo final de *Puertorriqueños*, revistando el clima político e institucional convulsionado de los años 70 y 80.

El abandono del lugar de la infancia acarrea algo más que descubrimientos para el recién llegado. El establecimiento en la casa de urbanización de Río Piedras se asocia con un tiempo donde el asombro ante lo desconocido es doblegado por el sentimiento de pérdidas, las sustituciones y el extravío. La *marquesina* y el *lawn* se imponen sobre los balcones y galerías, y la luz apacible e imborrable de Aguas Buenas se permuta por "aquellos focos que parecían gigantes gaviotas al vuelo cuya principal novedad era el encendido automático" (XXII, 162-163). El sueño, que en el ayer sobrevinía con la mirada atenta a las imágenes creadas por las luces de las fiestas patronales, en la nueva casa llega con los ruidos de los automóviles, y el extravío, antes una posibilidad sobrevenida por la algarabía de las fiestas patronales, en la ciudad es peligro anticipado ante "el crucigrama de nuevas calles y urbanizaciones sólo existentes en los mapas de los contratistas frenéticos de aquellos años cincuenta" (XXII, 163).

Quizás sea el hecho de haber experimentado junto a miles de puertorriqueños las mudanzas que fundaron el Puerto Rico moderno, la razón que nos explique porqué Rodríguez Juliá suspende el relato de su vida con el arribo a San Juan y decide, a partir de esa experiencia, continuar la historia diluyéndose en el nosotros. Tal vez porque más allá de que algunos protagonizaron gozosos y otros asistieron como espectadores padecientes a esa transformación radical, sus consecuencias abrazaron la familia puertorriqueña toda. Más que el deseo de cumplir con la "tarea de salvación personal", de justificarse en una "suerte de apologética o teocidea" (Gusdorf) de sí mismo, prevalece en Rodríguez Juliá, en toda la extensión de *Puertorriqueños*, una clara voluntad de insertarse como miembro de la familia isleña, como figura privilegiada y ejemplar, por cierto, cuyo ejercicio conmemorativo tiende a valorar el pasado individual y familiar a la luz de las coordenadas del pasado colectivo. El pasaje de la calle a la avenida, del vecindario al espacio abstracto y anónimo gobernado por el tránsito, el extravío ante el paisaje urbano y doméstico, sumido en los encabalgamientos y las mixturas, donde hasta los nombres de los paseos y los objetos plasman las alianzas con el imperio, el sentimiento de pérdida de la textura pueblerina, de un modo de convivencia familiar, y el desdibujamiento identitario que trasciende la fisonomía y la nominación del espacio para hacerse ostensible en los vacíos de la memoria histórica y cultural, revelados palmariamente por los nombres propios de la generación nacida al ritmo del desmoronamiento de la utopía industrial, profundizaron las grietas y las contradicciones de la familia puertorriqueña en las décadas siguientes, sin favorecer el vislumbre de resquicios por donde escapar o moderar la balcanización.

La crisis del milagro económico muñocista, que se dejaba sentir en las postrimerías de los años sesenta a través del aumento del desempleo, la pobreza, el delito, la drogadicción y la violencia, el robustecimiento de la dependencia con el programa federal de subsidios para alimentos, y la implacable sangría de la emigración no es materia de registro ni de reflexión en el tramo final de la crónica. Sí lo es, en cambio, la identidad que se forja o pretende seguir forjándose en otros pliegues de la comunidad. Contrarrestan la identidad difusa que parece labrarse sobre la confusión, el olvido y la diáspora, los signos de la cultura popular -entre ellos, la música y las voces entremezcladas de la oralidad puertorriqueña espigadas en toda la extensión del *Álbum*, filamentos de una comunidad amasada sobre las mudanzas, resistentes a las políticas del bilingüismo o el idioma único. En consonancia, a contrapelo de la disolución familiar, batalla la voluntad de los puertorriqueños por aferrarse, seguir alimentando o recrear espacios y prácticas preservadoras del sentido comunitario -la plaza, La Marginal, la tertulia, el ambiente de esquina, el vecindario, la barriada.

A pesar de las violentas dislocaciones territoriales y simbólicas que registra, *Puertorriqueños* no se clausura con una mirada apocalíptica. Si bien en su curso el cronista ha insistido en recordar y en mostrar el poder desagregante de la "semilla de la ruptura" (XI, 78) sobre la familia puertorriqueña, reconozco en "el grito callado" (XXII, 171) que, sospecha Rodríguez Juliá, anima ciertos gestos de restauración, un horizonte dilemático aunque no desesperanzado. Entreveo una interpelación que, sin formalizarse a modo de súplica o de mandato, resuena en las líneas finales, entretejiendo la frustración, la incapacidad de la sociedad isleña "de entablar un diálogo inteligente con la complejidad social que ha creado" (XXII, 171), y el anhelo, con profundas implicaciones éticas: "En fin, nos resistimos a la modernidad a pesar de la mudanza, pretendemos rescatar la compasión, el vecindario, la familia y la comunidad a pesar de haberle hipotecado el alma a la Mastercard y los cupones; seguimos colocados, ya no tan inocentemente entre el desorden y la nostalgia" (XXI, 172).

Bibliografía

- Acosta Lesprier, Yvonne (1999). *El 98. Debates y análisis sobre el Centenario en las Tertulias Sabatinas. Cuadernos del 98*, N° 8, San Juan.
- Álvarez Curbelo, Silvia (1996). "Invadiendo el 98." *Historias vivas: Historiografía puertorriqueña contemporánea*. San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores. Post-data.
- Andreu Iglesias, César (1977). *Memorias de Bernardo Vega*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Barthes, Roland (1972). "Retórica de la imagen". *La Semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

- (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bryan, William (Ed). (1899). *Our Island and their People, As Seen whit Camera and Pencil*. St. Louis, Missouri: Thompson Publishing Company.
- Daroqui, María Julia (1993). *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Ávila Editores. Latinoamericana. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2000). "El 98: la guerra simbólica". *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón.
- García, Gervasio (1998-1999). "El 98 sin héroes ni traidores". Acosta Lesprier editora.
- Gusdorf, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29. 9-18.
- Hobsbawm, Eric (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
- Jitrik, Noé (1992). *Historia de una mirada. El signo de la Cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Lejeune, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos* 29. 47-61.
- López-Baralt, Luce y Mercedes (Ed.). (1998). *Crónica del 98: El testimonio de un médico puertorriqueño*. Madrid: Ediciones Libertarias-Decanato de Estudios Graduados e Investigación de la Universidad de Puerto Rico.
- López Nieves, Luis (1983). "Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898". *Claridad. Suplemento En Rojo*. San Juan.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F.C.E.
- Ortega, Julio (1991). "Edgardo Rodríguez Juliá". *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad.
- Pedreira, Antonio (1970)[1934]. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sotomayor, Áurea María (1992). "Escribir la mirada". Duchesne Winter, Juan (Ed). *Las tribulaciones de Juliá*. 119-171.
- Starobinski, Jean (1974). *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- Villanueva, Darío (1991). "Para una pragmática de la autobiografía". *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU.

La construcción de la figura del crítico literario en los recuerdos de Roberto Giusti

Carola Hermida

Universidad Nacional de Mar del Plata

La figura del crítico literario en la Argentina tiene su historia y sus historiadores, sus protagonistas, sus actores secundarios. Es una construcción que como todas se define de distintas maneras, según quién lo haga, cuándo, dónde y para qué. Teniendo en cuenta pues que no se trata de llegar a descripciones universales, me interesa un libro de Roberto Giusti, *Visto y vivido. Anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas* de 1965, que dada sus peculiaridades nos permite reflexionar en torno a la imagen del crítico literario argentino del primer Centenario. Por ser Giusti uno de los primeros "críticos eruditos" de nuestra historia cultural, egresado de la joven carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, un crítico de origen italiano que será considerado como argentino por sus contemporáneos y sucesores, que desarrollará una intensa labor docente, editorial y periodística, un crítico con un fuerte compromiso político, es pertinente leer este libro de memorias considerando las operaciones que montan una subjetividad.¹

¹ Giusti nació en Lucca, Italia, en 1887, aunque afirma iniciar su "verdadera vida, tal como si hubiera nacido al descender en el puerto" (1965, 38) en Buenos Aires. Se doctoró en Letras en la Universidad de Buenos Aires en 1912. Comenzó su carrera a través del periodismo cultural, publicando en *El Tiempo*, *P.B.T.*, *El País*, *La Nación*, *La Prensa*, etc. Sin embargo su principal obra se concretó en 1917 cuando junto con Alfredo Bianchi fundó la revista *Nosotros*, medio que marcó durante décadas la vida cultural del país. Además de sus trabajos en el ámbito de la crítica literaria especializada y periodística, fue escritor, docente en el Nivel Medio y Superior y también político. Siempre se esforzó por la profesionalización del escritor en nuestro país, y con este propósito fue Miembro fundador de la Sociedad Argentina de Escritores, de la cual fue presidente. También fue miembro de la Academia Argentina de Letras y de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. En el ámbito de la política, se desempeñó como Concejal en la ciudad de Buenos Aires por el Partido Socialista y como Diputado Nacional.

Es fundamentalmente reconocido por su labor como director de la revista *Nosotros* y por sus escritos vinculados con la crítica literaria, como *Nuestros poetas jóvenes* (1911), *Crítica y polémica* (cuatro series publicadas entre 1917 y 1947), *Anatole France: el aspecto social de su obra* (1920), *Florencio Sánchez: su vida y su obra* (1920), *Poetas de América y otros ensayos* (1956), etc. También escribió textos vinculados con su actividad docente, que tuvieron en su momento gran repercusión como *Leciones de literatura española y argentina* y *Antología comentada y anotada* (1937) y libros de ficción, entre los que se encuentran *Mis muñecos* (1923) y *A las cataratas* (1956). Murió en 1978, luego de obtener numerosas distinciones en el ámbito académico, reconocido por colegas y alumnos.

Según aclara en el inicio de su "Justificación", Roberto Giusti publica este texto como respuesta a un reiterado pedido: "Hace años que sigo oyendo: 'Escriba sus memorias. Usted ha conocido mucha gente'" (7), a continuación de lo cual dice: "¿Se quieren mis memorias - me he preguntado-, lo que he hecho, o los lances de la gente a quien conocí?" (7). Este interrogante, que da lugar a una reflexión crítica en torno al género "memorias", tensiona todo el texto. Tal como se verá, ya desde el título la escritura de Giusti, aunque no rehúye la primera persona, no se limita a construir un yo-protagonista sino que jerarquiza al yo-testigo, al yo que lee una época, al que lee a sus colegas y lee y relee su propia obra. En este sentido, *Visto y vivido* recopila y contextualiza textos ya escritos, redacta otros concebidos especialmente para formar parte de esta obra, y en este recorrido por su escritura, la voz textual pretende caracterizar una formación intelectual, en la cual la primera persona se va delineando como "el crítico de su generación". Desde esta perspectiva la figura de Giusti importa particularmente, pues su historia intelectual y personal se presenta como un "milagro de la fuerza asimiladora del país", como se verá.

No todos los textos memorialistas construyen solamente un yo. En muchos casos, la primera persona se oblitera tras otra figura que se jerarquiza en el relato y surgen ricos juegos de espejos y contrastes. En otros, el yo se integra en un nosotros que es el verdadero protagonista de la escritura. El caso de Giusti se inscribe dentro de esta segunda operación. *Visto y vivido* tiene capítulos completos dedicados a caracterizar a colegas y exponentes destacados de su generación literaria. La elección de esos otros personajes y los vínculos que pueden establecerse con la primera persona también delimitan una subjetividad. Pero este texto, además de dar cuenta de los "recuerdos de una vida", de los recuerdos de una generación de intelectuales, se presenta como guía de lectura de la producción del autor, un corpus amplio, variado y difícil de reunir, diseminado principalmente en publicaciones periodísticas. Por consiguiente estas memorias a medida que construyen una subjetividad, hilvanan textos, glosan, recorran y reafirman frases e ideas.

Se trata de una escritura signada por la alteridad, ya porque construye un yo a partir de los otros, ya porque se articula a partir de la cita y la referencia a otros discursos. Y según adelanté, el título elegido por Giusti anticipa esta modalidad: *Visto y vivido*. En primer término se coloca no lo vivido, no lo que le ocurrió a la primera persona, sino lo que ha visto. De esta forma se perfila una subjetividad más "testifical" que protagonista (Geertz). A su vez, los participios evitan una marcación personal (no es lo que "yo he" visto, ni lo que "él ha" visto; sólo dice "visto" y "vivido") y focalizan de esta manera el objeto en lugar del sujeto: lo que importa es lo que se ha visto, lo que se ha vivido, más que quién lo ha hecho. El subtítulo, por su parte, también merece una lectura detenida: "Anéc-

dotas, semblanzas, confesiones y batallas". La enumeración de sustantivos mantiene esta ausencia de persona y ofrece el menú de lo que la totalidad contiene: elementos difíciles de reunir bajo un referente común. El libro se desplaza así del campo de la literatura al de la historia, de la crítica literaria al de la justificación personal, de lo ensayístico a lo autobiográfico, de lo periodístico a lo intimista. Lo heterogéneo, lo disperso, lo que fluye trata de ser capturado en este proyecto que no busca catalogar ni ordenar. Su principal operación es la de enumerar y yuxtaponer, sin clasificar. Así, textos y personajes se suceden en una escritura que funciona como un arca de reunión y conservación de lo que no debe perderse. Como un testigo responsable, la primera persona crea una suerte de archivo para la memoria personal y para la memoria de una generación de intelectuales y críticos en la Argentina dando lugar a un texto marcado por la hibridez genérica y la alteridad.

1. "Una galería de cosas vistas y de hechos"

El género de las "memorias" se aproxima e intersecta a veces con el biográfico y el autobiográfico. Este espacio tan difícil de limitar y clasificar reúne pues, tipos textuales que se emparentan a partir de ciertos rasgos comunes y que presentan también marcas que los diferencian. En este conjunto de textos, tal vez la que ha sido objeto de mayores reflexiones y lecturas teóricas es la autobiografía y en contraste y relación con ella se han estudiado los demás surgidos desde el núcleo de la primera persona.

La definición de un género literario exhibe las concepciones de la literatura y del lenguaje del teórico que la propone. Si se considera el lenguaje como un instrumento dócil, manejado por un sujeto que lo posee y lo utiliza eficazmente en la comunicación, la literatura será también una aplicación específica de ese lenguaje que responde a intereses particulares. Así, si se ve al autor de un texto como el omnipotente manipulador de su discurso, la caracterización de la autobiografía como un género no plantea más dificultades que la de cualquier otro. Philippe Lejeune, por ejemplo, en *Le pacte autobiographique*, define la autobiografía como el "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia cuando pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad" (1975, 14). Estructuralmente, la autobiografía implica, según este mismo autor, una identidad entre el autor, el narrador y el personaje que reenvía en último término al nombre del autor presente en la tapa del libro. De este modo, el sujeto profundo de la autobiografía es el nombre propio. Para Lejeune, entonces, el autobiográfico sería un género contractual e históricamente variable, ya que establece un modo particular de lec-

tura que hace identificar al narrador protagonista con la firma del autor. Estas afirmaciones fueron luego criticadas por otros autores e incluso el mismo Lejeune efectuó una autocrítica en sus escritos posteriores (1983), pero debido a la permanente referencia a sus comentarios (aunque más no sea para refutarlos), es importante tener en cuenta sus apreciaciones.²

Otro intento de caracterización de lo autobiográfico es el que emprende Eizabeth Bruss desde una perspectiva pragmática, en el marco de la teoría de los actos de habla. Esta autora considera los géneros literarios como actos ilocutorios.³ A partir de aquí, habla de un "acto autobiográfico", en el cual deben cumplirse las siguientes reglas:

- 1 - El autobiógrafo debe ser el origen del sujeto del texto y el origen de la estructura que el texto presenta.
- 2 - La información y los hechos narrados deben ser tenidos como verdaderos en algún momento.
- 3 - El autobiógrafo debe creer en sus afirmaciones.

Estas reglas permitirían definir entonces el género autobiográfico, ya que al cumplirlas se lleva a cabo el acto, y de su transgresión también se desprenden consecuencias.

Estas dos posturas, la de Lejeune y la de Bruss, evidencian un tratamiento de la autobiografía como un género (o un "acto ilocutorio" en términos de Bruss) equiparable a los demás. En ningún momento se llega a considerar que la estrecha relación existente entre sujeto y lenguaje exige una consideración particular. En ambos casos se admite la existencia previa del sujeto que asume la tarea de escribir su historia. Pero se puede objetar que es la construcción textual auto-

² En general, los estudios sobre la autobiografía posteriores a Lejeune siempre hacen referencia a su trabajo. Las críticas que se le formulan tienen que ver con problemas internos en el sistema teórico creado por él (por lo ecléctico y enciclopedista), y sobre todo, por ciertas contradicciones existentes entre las categorías que maneja. La noción de "identidad real del autor", básica en su definición del género, no puede tener ningún correlato textual nítido; sin embargo Lejeune busca que el resto referencial del nombre se convierta en pura materia verbal, y se busquen a partir de él las relaciones de "identidad" y "semejanza" entre el autor, el narrador y el personaje. Por otro lado, estas relaciones de "identidad" y "semejanza", claves para caracterizar la autobiografía, lejos de ser complementarias son excluyentes -señalan sus detractores- ya que si algo es *idéntico* no es *semejante*. N. Catelli (53-74); N. Rosa (39-51); P. De Man.

³ El acto ilocutorio es aquel en el que el hablante, seleccionando las posibilidades que más se adecuan a su intención, dentro del repertorio que el sistema de la lengua le ofrece, produce un enunciado y cumple un determinado acto: da una orden, pregunta, aconseja. Partiendo de esta noción, E. Bruss redefine la noción de "género" utilizada por la crítica, proponiendo la categoría de actos ilocutorios para clasificar las distintas unidades genéricas.

biográfica la que posibilita hablar de subjetividad, ya que es el lenguaje lo que le permite constituirse. En este sentido, el género autobiográfico exige un tratamiento especial ya que, al exhibir esta relación yo-lenguaje, expone de un modo casi salvaje esta vinculación indisoluble.

Al respecto Paul de Man señala:

La teoría de la autobiografía está plagada por una serie recurrente de interrogaciones y acercamientos que no son simplemente falsos, en el sentido de resultar forzados o aberrantes, sino que son limitadores, por asumir presupuestos acerca del discurso autobiográfico que son de hecho muy problemáticos. (113)

Uno de estos problemas, precisa Paul de Man, es considerar la autobiografía como si fuera un género más. En lugar de género, para este autor, la autobiografía es una "figura de lectura y de entendimiento" (114) que puede presentarse en cualquier texto. Así sostiene que la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre. Es donación de voz a algo que no tiene una existencia previa. Frente a la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a algo que previamente carece de *yo*, surge la autobiografía. El relato autobiográfico es entonces para De Man el movimiento por el cual lo informe sufre una "desfiguración". De esta manera propone la autobiografía y la prosopopeya como figuras de todo lenguaje en relación con el pensamiento: el lenguaje es lo que permite acceder al pensamiento, justamente porque lo desfigura. La autobiografía es así una metáfora del lenguaje, ya que oculta y desfigura lo sin figura.

En efecto, lo autobiográfico no puede considerarse como un género a la par de los demás ya que en su conformación se entrecruzan la noción de sujeto y lenguaje, y se cuestiona el dominio de uno sobre otro, la existencia independiente de cualquiera de los dos. Nos constituimos en yo por el uso de la palabra o, mejor, el lenguaje nos constituye en yo cuando se apodera de nosotros. Como afirma Émile Benveniste, "Es ego quien dice ego" y sólo mientras lo dice, ya que su tiempo es el tiempo de la enunciación; se es siempre presente. Escribir la propia vida implica una lectura del pasado y una reelaboración de esos recuerdos. El lenguaje construye a un sujeto que no es el mismo yo de la enunciación. Quien escribe lee su ayer y busca dejarlo por escrito, escribir su identidad que se escapa, conformarse en su memoria y en su propia textualidad.

Pero el objeto a narrar, esa "vida", es siempre, de por sí, un relato, un constructo narrativo que se funda en la recolección. No son los hechos vividos el material del que dispone el autobiógrafo, sino la articulación y la verbalización de ese ayer, de ese sujeto que ya no es quien está en posesión de (o poseído por) la palabra (Molloy). Recordar es entonces buscar en los relatos del ayer, olvidar y construir para ser. Nicolás Rosa afirma en este sentido que "el olvido es fun-

dante de la memoria", y es el requisito narrativo indispensable para la construcción del yo autobiográfico:

... el olvido es fundante de la memoria. La *escena primitiva* funda en su retrospectiva la contemporaneidad del acto de escritura de la vida con el acto de recordarla en función del olvido necesario para reconocerla como tal. La forma retórica que la soporta y la construye es el *episodio*. Este *episodio* -verdadero constructo del relato- sobreviene -y es el nombre que le conviene de acuerdo a su filiación retórica- en el texto como *espacialidad* y como *temporalidad*. (60)

Podríamos preguntarnos junto con Bruss cuáles son las operaciones que dan lugar a la construcción textual de la vida propia; cómo lo pasado se transforma en presente en el acto de escribir y cómo se ligan los sujetos de la enunciación y del enunciado; por último, cuáles son los roles del discurso autobiográfico y para qué se lo utiliza. Las distintas estrategias tendientes a conformar una escritura del yo están sustentadas por distintas formas de figuración de sí mismo y por diferentes maneras de concebir la lengua, la literatura, la cultura y la historia. El sujeto se percibe desde un espacio dado, en un tiempo y con un lenguaje dado, y la escritura (que en la autobiografía convierte en producto a su productor) se vale de distintos procedimientos para otorgar validez a la propia historia (Molloy, 6). Así, al presentarse la vida como objeto de la narración, se está buscando en la escritura un estatuto de verdad; la vida narrada aparece como "transcripción" de la efectivamente vivida, y el discurso, a su vez, aparece como instancia legitimadora de la propia identidad.

Es ciertamente en la autobiografía donde estas tensiones aparecen expuestas de una manera más notable. Sin embargo hay un conjunto de textos como las biografías, las biografías noveladas, los diarios íntimos, las memorias o los poemas biográficos que de un modo más o menos evidente ponen en juego estas cuestiones. Gusdorf afirma que la autobiografía "exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de constituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo" (12) ya que una de las principales características de este tipo textual es para este autor la ilusión de continuidad y de causalidad que genera. Estas imposiciones no están presentes por ejemplo en un diario y las memorias, por su parte, tampoco tienen las mismas exigencias narrativas que la autobiografía.

Esta "libertad" del género de memorias, su falta de límites y sus múltiples posibilidades en cuanto al ordenamiento y el tema aparecen planteadas precisamente en las páginas iniciales del libro de Giusti. Luego de exponer estos problemas a través de numerosos ejemplos, el crítico literario, el profesor de literatura afirma que se acoge a "la cómoda doctrina de que no hay géneros

literarios" (11). Al intentar definir qué es lo que ha hecho, aclara: "Compongo una galería de cosas vistas y de hechos, multiplicable cuanto se me antoje" (8). Esta galería no tiene un formato cerrado y permite la yuxtaposición permanente de elementos, ya se trate de "hechos" efectivamente vividos por el protagonista u, otra vez en primer lugar, "cosas vistas", ocurridas tal vez a otros. Se trata pues de un libro que no sigue en general un orden cronológico, que no se agrupa en capítulos que se estructuran a partir de un criterio determinado, que no abunda en paratextos explicativos (como suele ocurrir en los "géneros del yo"), cuya estructura irregular permitiría un crecimiento progresivo, sólo sujeto al capricho del escritor. Así, luego de estas aclaraciones, Giusti concluye: "Queda, pues...si no justificado el haz de recuerdos que he agavillado, por lo menos explicada su composición irregular" (16).

¿A qué se deben estas explicaciones? Una posible respuesta puede encontrarse en el contexto de publicaciones del mismo género en nuestro país. Veinte años antes de la aparición de *Visto y vivido*, Manuel Gálvez había publicado *Amigos y Maestros de mi juventud* (1944), libro que se reeditó en 1961, como uno de los cuatro volúmenes que compusieron los *Recuerdos de la Vida Literaria* (1961). Es éste uno de los textos con los que fundamentalmente dialoga la "Justificación" (y tal vez el texto completo) de Giusti. Si bien en este paratexto la primera persona menciona a numerosos autores y libros, especialmente al tratar de definir los alcances y limitaciones del género (Cellini, Cardenal de Retz, Saint-Simon, Casanova, Rousseau, Chateaubriand, Bernal Díaz del Castillo, Hipólito Nievo, Lamartine, Musset, Sand, Balzac...), el texto al que realmente cita y frente al cual busca oponerse es el de Gálvez, recientemente reeditado en su contexto. Así, al referirse al "desorden" presente en la composición de sus memorias aclara:

Bien sé que hay otra manera de referir la propia [vida], año tras año, día tras día: un ejemplo reciente, las memorias de Manuel Gálvez [...] He querido recordarlo en este prólogo por el motivo que dije, estar fresca aún la tinta de unas memorias a las cuales contribuí con algunas noticias que me pidió en días todavía recientes, mientras las concluía, por más que este libro mío no pretende emularlas, ya que es un centón de páginas de muy diferente carácter. En las suyas, que también alabaré por su desnuda franqueza, llevada en ocasiones hasta la ingenuidad, acumula noticias y más noticias sobre sus éxitos literarios, con el recuerdo minucioso y puntual de quienes escribieron acerca de sus libros y le escribieron cartas laudatorias. (14-15)

Según Giusti, este rigor y orden en la composición provienen del "método del fichaje", al que Gálvez se habría acostumbrado al escribir sus biografías.⁴ En contraposición con el "fichero" de Gálvez, el autor de *Visto y vivido* hablará de un "archivo", heteróclito, incompleto y desordenado: "Yo, ay de mí, soy un desordenado: guardo muchos papeles en mi archivo ubicuo, casi todos ellos recortes de diarios y revistas, y millares de cartas, [...] pero siempre me faltaron la decisión y el tiempo para clasificar y ordenar unos y otras." (15-16)

El texto de Giusti se justifica y se diferencia en estas páginas iniciales: una especie de arte poética inaugura su libro para explicar las decisiones tomadas en cuanto a la composición de sus memorias. En este sentido busca tomar distancia de la historia y de la crónica, de la autobiografía y del ensayo, de la novela y en particular de las memorias del más exitoso escritor de novelas de nuestro país en la primera mitad del siglo XX, Manuel Gálvez. El texto monta una serie de oposiciones: si Gálvez es católico, proveniente de una familia argentina tradicional, novelista, ordenado, meticoloso, Giusti es liberal, de origen italiano y humilde, crítico literario y desordenado. Sus proyectos de escritura también se diferencian: así, si las memorias de Gálvez son deudoras de la pluma de un biógrafo y un novelista y si recopilan todas las lecturas laudatorias que la obra del autor ha inspirado, las de Giusti, en cambio, son el fruto del trabajo de un crítico literario, que comienza abordando los problemas del género, construyendo una "galería", un "archivo ubicuo", en el que a través de la acumulación reunirá "anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas", como un testigo crítico más que como un protagonista.

En el caso de Giusti, el discurso memorialístico tiene como meta la unidad y la preservación, más que de una subjetividad de su producción escrita. No hay un eje narrativo en el texto, excepto en los primeros capítulos. Se trata más bien de una escritura fragmentaria, poco cohesiva. Los capítulos (en general de lectura independiente) se conectan a través de una primera persona que liga e hilvana desde bambalinas. Las notas al pie, los paréntesis, exhiben relaciones y evaluaciones que permiten reconstruir una subjetividad que evita ese protagonismo.

Si, como sostienen David Middleton y Derek Edwards, el recuerdo y el olvido son prácticas sociales, *Visto y vivido* puede leerse como un exponente de esta construcción colectiva de un pasado. No sólo porque el "contenido" del texto no es exclusivamente la primera persona, sino por la variedad de textos exógenos que ingresan en el cuerpo de la escritura. Afirman Middleton y Edwards que "el recuerdo colectivo es fundamental para la identidad e integridad de una comunidad. No es sólo que 'quien controla el pasado controla el futuro' sino que *quien controla el pasado controla quiénes somos*" (26).⁵ El libro de Giusti se

⁴ Gálvez escribió numerosas biografías, entre ellas la de Quiroga, Saravia, Rosas y Sarmiento.

⁵ La cursiva es del original.

presenta pues como el fruto de un "recuerdo colectivo" que controla la construcción de la comunidad intelectual en la Argentina de principios del siglo XX.

2. Relaciones entre autobiografía y discurso histórico

El corpus de las autobiografías y memorias latinoamericanas ha sido abordado por la crítica literaria y el discurso histórico debido a que muchos de los autobiógrafos americanos, especialmente los que escriben a lo largo del siglo XIX y en los inicios del siglo XX, eligieron justificar su historia señalando sus contactos con la historia nacional. Los recuerdos en estos casos, se reelaboran en vistas a su inserción en "la Historia". Las vinculaciones existentes entre el discurso autobiográfico y el discurso histórico son estudiadas tanto por los historiadores como por los teóricos y críticos literarios. En este sentido es sumamente esclarecedor el pensamiento de Nicolás Rosa:

... [la autobiografía] siempre apareció intersticialmente entre el discurso de la Historia (por su efecto memorialístico, su relación con un cierto pasado y sobre todo por su ficción de credibilidad) y el discurso del Sujeto, por el espacio egocéntrico que parecía instaurar. (33)

Según este mismo autor, la autobiografía "evacua" al sujeto de su propia producción y potencia así la consistencia del yo autobiográfico, simulando que la ficción se ausenta de su discurso, haciendo creer que lo que *yo* cuenta está sometido a una refutabilidad dada por la verificación de la existencia del autor y de los hechos que cuenta. Por otro lado, la simulación mayor que exhibe este género es la de que *todo* lo narrado es *todo* lo acontecido, estableciéndose entonces otro punto de contacto con el discurso Histórico, que tiene la misma pretensión. Pero, a pesar de estas simulaciones es innegable el régimen de valores ficcionales que rigen los postulados de ambas escrituras. Nicolás Rosa los detalla de la siguiente manera:

- * el relato ficcionaliza tanto el tiempo como el espacio.
- * el relato ficcionaliza el régimen del discurso: orden, acciones, actante, como puros objetos discursivos.
- * el relato ficcionaliza el régimen de la historia: acontecimientos, hechos y sucesos discursivos: la lógica de la peripecia.
- * el relato ficcionaliza el régimen de saber del sujeto en una ficción de sujeto.

Si bien los historiadores que trabajan con autobiografías son conscientes del escaso valor "testimonial" de este tipo de textos, por lo general no llegan a con-

siderarlas como relatos que sostienen un neto régimen de ficción, no se las llega a leer como textos literarios, es decir, discursos que plantean un trabajo de escritura particular. Sin embargo, un caso interesante en este sentido es el artículo de Halperín Donghi que busca "rastrear la trayectoria de los intelectuales hispanoamericanos en las dos últimas centurias y hacerlo a través de algunas autobiografías" (43). Al intentar responder a la objeción que pudiera hacerse debido a la elección de textos autobiográficos como "fuentes", afirma:

Sin duda la autobiografía da de los hechos de la vida del autor una imagen rehecha por la memoria y el olvido (eso aun en los casos en los que no interviene una falsificación sistemática); nada de lo que en ella se cuenta puede ser confiadamente aceptado como cierto sin alguna forma de control externo. Pero ocurre que esas autobiografías no nos interesan como fuentes seguras de datos biográficos sobre sus autores sino como testimonios del modo en que esos autores concibieron su inserción específica en la sociedad en la que actuaron. (53)

El artículo de Halperín Donghi intenta entonces individualizar las características de cierto "molde" en el cual se pretende volcar la experiencia de vida. Si bien el análisis no se detiene demasiado en señalar los procedimientos y recursos de la memoria y de la escritura tendientes a esto, busca delimitar la concepción del intelectual y su devenir histórico. Al analizarse un considerable número de autobiografías no se realiza una lectura minuciosa de las estrategias textuales presentes en cada una de ellas. Es pues necesario abordar lecturas críticas que pongan en juego las reflexiones teóricas surgidas en torno al discurso memorialístico. En este sentido, el historiador Daniel James reconoce la importancia que tiene el trabajo crítico al enfrentarse con un "relato de vida" no sólo en la escritura sino también en los relatos orales.

Influenciados por tendencias de la crítica literaria que enfatiza la importancia de la narración y de la construcción de los textos [...] los historiadores orales están cada vez más prevenidos sobre los límites de los testimonios orales como fuente que sirva para aumentar las existencias históricas sobre el pasado reciente. La forma de la narración es ahora frecuentemente tomada en forma tan significativa como su contenido. (9)

La preocupación por la forma en la cual se construye el relato de la propia vida es lo que realmente interesa en este trabajo. Tal como señala Adolfo Prieto lo que aporta el estudio de las autobiografías es el conocimiento del modo personal de comprensión de la vida y, a partir de esta comprensión de sí mismo, de los demás. Sin embargo el libro de Giusti no es una autobiografía convencio-

nal: no hay en él operaciones narrativas ni una primera persona protagonista que subyugue el relato. Las estrategias de composición textual son otras: como dijimos, en lugar de ordenamiento cronológico, yuxtaposición (de tiempos, de personajes, de textos), en lugar de un protagonismo individual, la construcción de un sujeto colectivo en el cual, es importante reconocerlo, se destaca la figura del crítico que ha reunido esos recuerdos, esas semblanzas. Por ello el texto permite también realizar una reconstrucción histórica de la representación del crítico literario en ese contexto, teniendo en cuenta todas las precauciones que se acaban de exponer en este apartado.

3. La construcción de la figura del crítico literario en los recuerdos de Roberto Giusti

3.1. "Ser el crítico de mi generación"

La figura del crítico literario es una construcción histórica porque la práctica de la lectura lo es. Qué quiere decir leer, quiénes pueden o deben leer, qué hay que leer, para qué son cuestiones culturales, sociales y también políticas que se han respondido de diferentes formas a lo largo del tiempo. En este sentido es interesante analizar cómo se construye la primera persona en el libro de Giusti en tanto crítico literario, una subjetividad que se destaca como un lector especializado en medio de una comunidad de intelectuales, periodistas y escritores.

La imagen del letrado del siglo XIX ciertamente no se corresponde con la del intelectual del siglo siguiente: hay quiebres, rupturas, aunque por supuesto, también continuidades. La celebración del Primer Centenario de la Independencia dio lugar a un debate acerca de la identidad nacional que llevó a los intelectuales de entonces a reflexionar acerca de la existencia de una cultura y en particular de una literatura nacional, a través de conferencias, publicaciones, encuestas, reediciones de libros, decisiones educativas, etc. El principal hito fue la inauguración de la cátedra de Literatura Argentina a cargo de Ricardo Rojas y la publicación de su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922). A esto hay que agregarle la actividad crítica que acompañó este auge editorial, concretada en suplementos especiales en los más destacados diarios y en revistas dedicadas a estos temas.

Graciela Perosio denomina la producción crítica de inicios del siglo XX "la crítica centenarista". En ella distingue "la crítica histórica, revisionista y filosófica", representada fundamentalmente por Ricardo Rojas, "la crítica académica" en la cual se destaca R. Arrieta y "la crítica militante", cuyo principal exponente es precisamente Roberto Giusti. Si bien las tres líneas se relacionan entre

sí y pueden considerarse en su conjunto académicas, por los ámbitos en los que circulaban, por los cargos institucionales que ocupaban sus autores, lo particular de la denominada "crítica militante" es el hecho de que "arriesga el juicio sobre el libro recién impreso, sobre el autor en plena producción, sobre la vocación incipiente" (II). Esto se concretará en las páginas de *La Nación* y *La Prensa* y con mayor profundidad en la revista *Nosotros*.⁶ Los críticos de esta generación son conscientes de inaugurar un nuevo capítulo en la historia de la crítica argentina. El tema les interesa, les preocupa, publican sobre él. La revista *Nosotros*, por ejemplo, incluye breves historias sobre esta práctica en sus números aniversario. Así, Álvaro Melián Lafinur escribe "La crítica en la Argentina en los últimos veinticinco años". En este texto, si bien reconoce que el género se inicia con Juan María Gutiérrez y no olvida los nombres del siglo XIX, considera que la crítica se afianza en nuestro país en los inicios del siglo XX gracias, fundamentalmente, al surgimiento de las revistas literarias. El nombre que destaca en este marco es el de Giusti.

Como ya he señalado, es curioso que una figura como la de Giusti adquiriera ese lugar: inmigrante, proveniente de una familia humilde, sin padrinos políticos o intelectuales llegó a ser considerado por algunos de sus colegas como "el crítico de su generación". Esta es la imagen que se va construyendo también a lo largo de *Visto y vivido*. El texto busca "evocar la fisonomía de una generación" dando cuenta del campo intelectual de principios de siglo y del lugar que tiene en él la primera persona.⁷ El personaje es pues el intelectual profesional, sea escritor, periodista, profesor o crítico. Este protagonismo textual se corresponde también con circunstancias sociopolíticas particulares.

Dentro del proyecto del Centenario, los artistas y en particular los escritores devinieron figuras centrales para la definición de lo nacional. Tal como señala

⁶ *Nosotros* fue la revista literaria más longeva de la primera mitad del siglo XX. Junto a Alfredo Bianchi, Giusti la fundó en 1907. Su primera época está compuesta por los números que se publicaron hasta 1934 y su segunda época transcurrió desde 1936 hasta 1943. Llegó a los 390 números. En sus páginas publicaron los principales escritores argentinos de entonces y también las jóvenes promesas. La revista incluía secciones dedicadas a la literatura europea y universal, el arte, la educación y reflexiones vinculadas con la política nacional e internacional. Paralelamente funcionó como editorial que permitió la consagración de muchos escritores nacionales y como una auténtica institución que promovió actividades culturales en nuestro país.

⁷ He aquí una diferencia con el discurso autobiográfico. Según Gusdorf, "El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable" (10).

Visto y vivido hace precisamente lo contrario: contempla a los otros y busca insertarse en su entorno. Es a partir de esta construcción de un grupo con habitus propios como se va perfilando la figura de una subjetividad.

Francine Masiello, "los intereses históricos del proyecto del Centenario colocan al artista en el lugar del intérprete de la cultura y la tradición nacionales. Tal empresa no solo brinda prestigio al escritor, sino que recluta su talento para la construcción de la ideología estatal" (36). Hay ejemplos paradigmáticos de estos vínculos entre literatura y política, entre la academia y el estado: Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez (Gramuglio). Miguel Dalmaroni (1996 y 2006) puntualiza que esta relación Estado-literatos se combina con la alianza que se establece con el mercado cultural. En efecto, el letrado ya no es un político pero,

persigue para sí la figura del escritor profesional en tanto subjetividad social diferenciada y distinguida. Sin embargo, la relación que mantiene este nuevo tipo de escritor con el Estado es sumamente estrecha y sin ella no se puede explicar su emergencia como nueva figura social. Los literatos, que ya no pueden ni quieren ser generales o ministros, se hacen pedagogos del nacionalismo del Estado para hacerse escritores (mientras imaginan o esperan que, siendo poetas, han de ser naturalmente los pedagogos de la nacionalidad reconocidos por el Estado. (Dalmaroni, 1996: 77-78)

De este modo la identidad nacional fue el nodo en torno al cual todo un programa político y cultural se estructuró en el Centenario y desde donde se diagramaron representaciones particulares del intelectual y de sus vínculos con el Estado. En este sentido, el caso de Giusti interesa porque su historia intelectual y personal se presenta, según indicamos, como un "milagro de la fuerza asimiladora del país": milagro de una sociedad que daba a todos iguales oportunidades, que permitió en definitiva que un joven italiano sin fortuna se convirtiera en director de una de las más reconocidas revistas literarias de entonces, que viviera de su trabajo como profesor y periodista, que fuera considerado el paradigma del crítico literario en nuestro país por sus colegas, y que a raíz de su rol en el campo intelectual nacional, obtuviera una banca en el Congreso de la Nación.

3.2. Reunir los elementos dispersos

El hombre maduro o ya envejecido que convierte su vida en narración, cree ofrecer testimonio de que no ha vivido en balde; no elige la revuelta, sino la reconciliación, y la lleva a cabo en el acto mismo de reunir los elementos dispersos de un destino que le parece que ha valido la pena vivir.

Georges Gusdorf

Visto y Vivido se presenta, dijimos, como guía de lectura de un corpus textual

amplio, variado y difícil de reunir, ya que se encuentra diseminado principalmente en publicaciones periodísticas. En el conjunto de estos textos se va delimitando el campo intelectual de principios del siglo XX. Para referirse a la relación entre el autor y los demás escritores representados en el libro, Giusti recurre a un lenguaje plagado de términos y recursos de las artes plásticas:

He mostrado necesariamente un bosquejo, hecho de pocos trazos. Falta el color, faltan los matices, los contrastes, lo sé. Pero el perfil es verdadero. Me mortificaría mucho que se le ocurriera a alguien ver en él mi propio retrato. No hay tal. Si he hablado a menudo en primera persona, ha sido por comodidad retórica. He pretendido evocar objetivamente la fisonomía de una generación. Cuando mucho, el pintor se ha deslizado en un rincón del cuadro, como lo hacían los artistas del Renacimiento. (99)

No se trata pues del "propio retrato", sino de un cuadro que representa la "fisonomía de una generación" y en efecto, excepto los primeros capítulos que tienen un tono más autobiográfico, los restantes están dedicados en su mayoría a caracterizar a sus colegas o a narrar anécdotas de la vida cultural argentina.

Al inicio del libro, un narrador en primera persona cuenta todo lo que Giusti podría haber sido: un afamado cantante lírico (porque en su infancia participaba en los coros de las representaciones en la ópera), un obispo (ya que un sacerdote le aconsejó a su madre que lo inscribiera en el seminario), o un diplomático (por las tareas que realizó en el archivo de una embajada para recopilar datos por un problema limítrofe). De todas estas funciones (vinculadas con la oratoria y la palabra, por cierto, con el canto, el sermón, la homilía o el discurso político y cultural oficial), el "casi obispo", el "casi embajador" optó, en cambio, por la carrera de las letras, adoptándola como una verdadera alternativa laboral: Giusti se propone vivir de las letras, pero en su caso esto se concreta principalmente a través del periodismo y la docencia. En forma paralela asume responsabilidades y cargos por el partido socialista, pero lo hace en tanto escritor ya que es fundamentalmente su pluma lo que ofrece al partido y lo que le permite desempeñarse con solvencia como legislador. Por eso Giusti habla de sus "tres vidas": "Existe el Político, existe el Profesor, existe el Escritor. Yo he andado entre ellos y he conocido sus vicios y virtudes, participando como individuo de unos y otras" (19).

Si los vínculos entre escritor y político podrían hacernos pensar en el modelo del intelectual argentino del siglo XIX, aquí es necesario hacer una distinción: Giusti no es el político que también escribe (como Mitre o Cané), Giusti es un escritor que durante un período se dedicó a la política porque cree que la palabra escrita también sirve para pelear y defender ciertas ideas: "Si me he servido de la pluma a través de tantos decenios vividos para explicar, definir y razonar

como pude, nunca desdeñé pelear con ella ni dejé pasar cuantas ocasiones justificadas se me ofrecieron para hacerlo." (207)

De los diversos perfiles que van delineando la representación de lo que Giusti es en el campo intelectual de principios del siglo XX (el profesor, el diputado, el director de *Nosotros*), se subraya permanentemente el de crítico literario. Para reafirmar esta idea el narrador coloca esta calificación en boca de los otros: "No me habría desagradado ser el crítico de mi generación. Dicen algunos que lo he sido. Dudo, por lo menos, haberlo sido como habría deseado, en función permanente" (22). Las presiones económicas lo llevan a asumir otros compromisos laborales y la dirección de *Nosotros* le insume el tiempo que tal vez podría haber consagrado a su propia escritura. Giusti se configura así como *el crítico*, aunque no lo haya sido en "función permanente". De ahí que su producción se encuentre más dispersa y sea necesario reunirla. Esto es evidente en *Visto y vivido* pero es la razón de ser de *Crítica y polémica*, los tomos que prepara el mismo autor para recopilar ensayos y artículos críticos desperdigados en la prensa.

El temor a que los escritos periodísticos se pierdan y la dificultad que conlleva conservarlos hacen que la escritura de Giusti siempre se esté autocitando. Como no es fácil acceder a sus textos, cada artículo retoma, copia o glosa lo que ya ha dicho sobre el tema en otra u otras ocasiones y de esta forma pretende que la fragilidad del discurso de prensa se fortalezca y consagre en el formato del libro.

La "crítica militante", caracterizada por referirse a publicaciones recientes, también se caracteriza por publicarse en medios más efímeros. Pero Giusti es además un crítico erudito, un egresado de la Universidad: sus escritos recurren a la biblioteca y también quieren ingresar en ella. Este "culto al libro", iniciado en la carrera de Letras se evidencia en su primera obra, de la cual dice: "Salido de una facultad de letras, si pedanteé un poco en mi primer libro *Nuestros poetas jóvenes*, cuando todavía la leche agria bebida a los pechos de la sabiduría universitaria me rezumaba en los labios, procuré digerirla con el andar de los años" (29). La erudición en Giusti no debe confundirse con un lenguaje cerrado, con tecnicismos o con la imposición de modelos teóricos; se relaciona en cambio con el trabajo, con la lectura insaciable, con el culto del libro. Su escritura es llana, seria, clara; da cuenta de sus lecturas, cita, fundamenta. Su crítica se esfuerza por trascender la lectura superficial de la prensa diaria e ingresar al libro. Esto puede verse en la siguiente afirmación, que evidencia su preocupación por el futuro lector de sus libros:

... preferí quedarme, o por incapacidad, o por desvío voluntario, en el predio común a muchos escritores de buen entendimiento, en el cual he labrado mi parcela con mano asidua, aunque menos segura de cuanto lo desearía mi ambición. Si mañana algún estudiante curioso de antigüedades bibliográficas

cas se decidiera a leer trabajos míos, como que he escrito tanto de letras argentinas y la voraz bibliografía no elige en su hambre insaciable, auguro que logrará entenderme; y ese mérito lo apunto en mi haber desde ahora. (21)

Se trata de una escritura marcada por una "ambición", fruto un trabajo "asiduo", que se sabe destinada a sus contemporáneos, pero también a la posteridad: de ahí su preocupación por convertirse en libro para estudiantes y futuros críticos. Tal como él mismo al escribir estudia su bibliografía con "hambre insaciable" y busca relaciones, encuentra ejemplos, puede comparar y fundamentar, porque posee su archivo, su biblioteca, así quiere también formar parte de ella y para esto es imprescindible trascender el artículo de prensa, la conferencia, el apunte de clase y llegar al libro.

Precisamente la mayoría de los capítulos de *Visto y vivido* son textos que se perderían si no ingresaran en este soporte. Por esto es muy importante el sistema de citas que señala su procedencia, hace las aclaraciones necesarias para que las ideas formuladas no resulten anacrónicas o explica repeticiones o relaciones que se dan en los distintos capítulos. El género "libro de memorias" además de evitar la pérdida y el olvido que sufrirían otras tipologías más efímeras da lugar a explicaciones, justificaciones y anécdotas que serían inadecuadas en otros contextos. Así, por ejemplo, fragmentos que fueron censurados o recortados en las versiones originales se dan a conocer en *Visto y vivido* en aclaraciones y notas al pie. Al incluir unos versos "subidos de tono" que había recortado en un texto periodístico dice a pie de página: "Aquello que en un diario no puede publicarse lo consciente un libro que no escribo para las escuelas" (211).

Lo mismo ocurre con las páginas que describen un contexto que no es fácil reponer en el presente textual (318), o con historias muy personales o triviales, que sólo tienen cabida en un libro de este género. Un ejemplo interesante es la anécdota que refiere su distanciamiento con Juan B. Justo. Luego de narrarla, la primera persona aclara: "Acaso de esta 'petite histoire' que, ciertamente, pude callar, pero que no está fuera de lugar en un libro de memorias, alguien saque la útil moraleja de que los hombres grandes debieran embridar las pequeñas pasiones" (194). Aquí, la "historia pequeña" tiene sentido porque se trata de un libro de memorias, pero fundamentalmente porque permite sacar una moraleja.

Los textos autobiográficos en general aparecen acompañados de justificaciones: se escribe la propia vida porque es el ejemplo de un determinado tipo social o cultural, porque demuestra la consagración a una causa que se considera valiosa, o porque puede servir como modelo o enseñanza a los lectores. En el caso de *Visto y vivido*, en las primeras páginas, la primera persona aclara que no

es ninguna de estas la intención del libro: "Nunca he pretendido ser guía de nadie. He dicho mis impresiones y mis opiniones sin erigirme en juez. Se las encontrará dispersas en las páginas de *Nosotros* o reunidas en mis libros" (22). Esas impresiones que no pretenden guiar, que son las mismas que aparecen en páginas dispersas se han volcado aquí, según se afirma en el inicio del libro, sin buscar orientar ni adoctrinar al receptor. Sin embargo, este tipo de aclaración se tensa con la carga moral o ejemplar de algunas anécdotas y recuerdos narrados. A través de las reflexiones realizadas en el presente de la escritura por un hombre maduro en un país que ha vivido la experiencia del peronismo (de la cual Giusti es un enemigo acérrimo), se sacan conclusiones y se construye una suerte de "legado". Giusti se presenta como ejemplo del joven que sin proceder de una familia adinerada, logra estudiar y hacerse un porvenir:

Han propalado una torpe mentira los que vociferaron que en la Argentina de ayer nadie podía estudiar ni llegar a ser alguien sin poseer fortuna pecuniaria o apellido de alcurnia. Soy un ejemplo entre miles de muchachos sin fortuna pecuniaria...A mi patria de adopción...yo le digo en mi septuagésimo año de vida: 'gracias'. (24)

Además de ser ejemplo del joven inmigrante que prospera gracias a su esfuerzo y las posibilidades que la Argentina de inicios del siglo XX (logro que no se inaugura en la Argentina peronista, parece afirmar el texto), se asume como ejemplo del extranjero que se nacionaliza en esta tierra. Hablando de sí mismo en tercera persona, se sorprende de lo rápido que se sintió integrado a la cultura nacional, siendo un niño recién llegado de Italia. Un texto que no rehúye de la primera persona, opta en este fragmento por la tercera; se construye así una ilusión de distanciamiento, de extranjería, a través del uso de los pronombres, de las preguntas retóricas, que desdobl原因 una subjetividad extranjera y nacionalizada, italiana pero profundamente argentina:

¿cómo pudo ser, si la escuela italiana, concurrida por hijos de italianos, donde completó sus estudios primarios, había seguido cultivando y modelando su inteligencia con enseñanzas y métodos italianos? Milagros de la fuerza asimiladora del país. Y también sea dicho con justicia, porque durante muchos decenios, hasta que la estupidez nacionalista no enloqueció y asoló al mundo, esas escuelas supieron conciliar el espíritu de la nueva patria de los inmigrantes con el de la lejana, y fundir ambos en un estado de conciencia nuevo y original. (38)

Esta vida, sus logros se vinculan entonces con el crecimiento del campo cultural argentino. Su labor como crítico literario, afirma el texto, es la respuesta al

auge del mercado editorial nacional, a la consolidación de los estudios y trabajos sobre literatura argentina en la Universidad y los profesorados y al fortalecimiento de la prensa especializada. La historia de las letras se escribe pues en la historia personal y profesional de Giusti: durante su infancia y adolescencia, el campo de la literatura en nuestro país también necesitaba madurar y crecer. La juventud de Giusti, sus proyectos y consagraciones coinciden con el ingreso en la edad adulta de la vida cultural de la nación. De ahí que esta figura intelectual (devenida tal de una familia de inmigrantes sin fortuna, como ya se dijo) permita analizar otro devenir, instancias de un proceso de formación cultural nacional así como de la misma nación Argentina.

Bibliografía

- Benveniste, Émile (1973). *Problemas de lingüística general*. Méjico: Siglo XXI.
- Bruss, Elizabeth (1974). "L'autobiographie considérée comme acte littéraire". *Poétique* Nº 17. 14-26.
- Catelli, Nora (1986). "Lejeune o la enciclopedia". *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen. 53-74.
- Dalmaroni, Miguel (1996). "El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher". *Alp. Cuadernos Angers - La Plata*, Año 1, Nº 1, La Plata, 69-92.
- (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Man, Paul (1984). "Autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos*, 29. 113-118.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Giusti, Roberto (1924, 1927 y 1930). *Crítica y polémica*. Buenos Aires: Nosotros. (1965). *Visto y vivido*. Buenos Aires: Losada.
- Gramuglio, Ma. Teresa (2001). "Estudio Preliminar". *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida literaria argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Gusdorf, Georges (1956). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, Nº 29, 9-18.
- Halperín Donghi, Tulio (1987). "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica". *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- James, Daniel (1993). "Historias contadas en los márgenes. La vida de Doña María: Historia oral y problemática de géneros". *Entrepasados. Revista de Historia*. Año II, Nº 3, 7-24.
- Lafinur, Álvaro Melián (1927). "La crítica en la Argentina en los últimos veinticinco años" *Nosotros*, número aniversario 20 años, a 21, vol, 57, Nº 219-220, agosto-septiembre.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.

- (1983). "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique* Nº 56, noviembre. 416-432.
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Middleton, David y Edwards, Derek (1992). *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paidós.
- Molloy, Silvia (1991). *At face value*. New York: Cambridge University Press.
- Perosio, Graciela (1980). "Prólogo". *La profesionalización de la crítica literaria. Antología*. Buenos Aires: CEAL, I-IV.
- Prieto, Adolfo (1982). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.

Yo, Augusto Roa Bastos, El Compilador

Ángel Chiatti

Universidad Nacional de Mar del Plata

Nada mejor que destacar la verdad de los hechos comparándola con las mentiras de la imaginación

Augusto Roa Bastos

¿Tendré que remendar esto con palabras o hablar de lo que ocurrió realmente, no aquí, sino en Lisboa y en Luanda cinco años atrás? Cinco años es mucho tiempo.

António Lobo Antunes

¿Hay "una" historia? (Ricardo Piglia)

Sólo por el contexto histórico se deduce que la "historia de vida" narrada en *Yo el Supremo* es la de José Gaspar Rodríguez de Francia, puesto que lo destacable en el texto es precisamente una ausencia (sin duda decidida): la ausencia del nombre propio del citado Dictador, que El Compilador de ficción (Roa Bastos) impone. La omisión resulta evidentemente voluntaria, más aún cuando la referencia es constante, ya que se trata de la "biografía literaturizada" la que elide su propio nombre; tanto como -sin éxito- Roa Bastos intentó elidir su propio nombre como autor de *Yo el Supremo* cuando, en perspectiva ascendente, el biógrafo -autor empírico- cobra igual importancia que el biografiado. Acaso Roa Bastos en 1974, año de publicación de una "novela" que le había demandado varios de escritura, simultáneamente estaba leyendo "La muerte del autor" y "De la obra al texto" en un libro de Roland Barthes que las contiene con el título-pregunta *¿Por dónde empezar?*. O quizás interrogándose, junto a Michel Foucault, sobre *¿Qué es un autor?*, además de practicar la noción de archivo del mismo Foucault, la monstruosidad del archivo, la polifonía y la ambivalencia, las contradicciones y el relativismo, aunque también, por si fuese poca tarea intelectual, la intersubjetividad y el dialogismo; no ya la tradicional perspectiva de la teoría del conocimiento de la Modernidad que plantea, cerca de Kant, la relación sujeto-objeto, sino el dialogismo, la plena consciencia -no freudiana- del lenguaje y la apelación al Otro lacaniano entre otros discursos.

La intertextualidad antes expuesta cobrará una relevancia relativa en el contexto del presente trabajo, aunque cabe insistir en que Barthes y Foucault, Roa Bastos y Benveniste en los años sesenta se encontraban escribiendo el mismo problema desde distintos campos, pero con gestos que los unifica: las reconoci-

bles singularidades de sus escrituras.

Se repone, como débil contexto, una brevísima biografía del personaje histórico -no de la persona, tomada del discurso historiográfico: Paraguay obtuvo su independencia de España sin lucha cruenta. La expulsión de los jesuitas, en 1767, derivó en el fin de las famosas "reducciones". Luego, el 14 de mayo de 1811, el teniente coronel Fulgencio Yegros, el capitán Pedro Juan Caballero y el alférez Vicente Ignacio Iturbe depusieron al entonces gobernador español Bernardo de Velasco, quien cedió, como se anticipara, sin oponer resistencia física. Se proclamó la independencia y un Congreso reunido el 17 del mismo mes nombró una Junta de Gobierno, presidida por el citado Yegros. El 30 de setiembre de 1813, el mismo Congreso declaró la República -la primera de Sudamérica- y creó un Consulado anual -como en la Roma Antigua- integrado por dos cónsules: Fulgencio Yegros y José Gaspar Rodríguez de Francia. Pero, en 1814, Rodríguez de Francia fue proclamado, primero, Dictador temporario y en 1816, Perpetuo. Sólo hasta ese momento duró la breve historia de la primera República de Sudamérica. En 1821, revelan los "documentos históricos", J. G. Rodríguez de Francia sigue ejerciendo el poder supremo y ordena la ejecución, vía fusilamiento, de Yegros e Iturbe, entre otros. Él, en cambio, fallece de muerte natural, en pleno ejercicio del ya referido poder, en 1840. Dos cónsules, como al principio de la independencia de Paraguay, lo sucedieron y se encargaron del gobierno de la nación: Antonio López y Mariano Roque Alonso. El primero -padre del famoso Francisco Solano López, mariscal y sucesor en la presidencia del país, muerto durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) fue elegido como primer presidente del sistema -presidencial- que comenzó a regir después de que la primera Constitución de 1844 suprimiera el Consulado. Pero todo lo anterior es historia o, en todo caso, la "otra" historia, no la de los nombres personales y los nombres propios -elididos- del personaje histórico y el fallido intento de Roa Bastos de "elidir" su propio nombre de autor, de escritor, además de los otros nombres públicos profesionales o políticos que se tratarán aquí.

También conviene recordar que la denominada *novela histórica* latinoamericana, a más de tres décadas de la publicación de *Yo el Supremo*, parece estar de nuevo de moda, abordando personajes históricos del período colonial, la ilustración "americana", la independencia o las guerras civiles de "organización nacional", y también destacar la estética del texto de Roa Bastos, puesto que se aproximaría al *pastiche*, esto es, la apropiación y mezcla de temas y formas para producir una escritura singular, "la deconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o el grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica" (14), declara Fernando Aínsa precisamente en *La novela histórica*. E importa en este sentido que la nueva narrativa histórica ha eliminado en nues-

tro beneficio (el de los lectores) la "distancia épica" que según Bajtin caracterizaba la novela histórica clásica, así como ha abolido o elastizado las rígidas fronteras entre la escritura de la historia como disciplina y la escritura literaria que la contiene como tema o excusa, aunque también es cierto que algunas escrituras apropiadas para la historiografía se consumen hoy como literatura en casi todos los Departamentos de Letras de las más diversas Universidades del mundo. Pero... ¿cuál es el procedimiento y la estrategia para eliminar o debilitar la citada "distancia histórica bajtiniana"? Aínsa afirma que uno de los recursos literarios, no nuevo, es la narración en primera persona a través de lo que se pretendería:

buscar entre las ruinas de una historia dismantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea. (31)

Yo el Supremo, entre otros efectos de lectura, posibilitó -aún posibilita- una incursión a un modo de escritura y un "acercamiento" a lo pasado mediante el alejamiento del presente, aunque siempre se lee el pasado desde el presente y éste, sin duda, modifica a aquél cada vez que se lo rememora a través de la reminiscencia (de la memoria), sea oral o escrita, aun en la autobiografía, puesto que ésta, según Georges Gusdorf

no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado solo permite la evocación de un mundo ido para siempre. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta [...] el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. (13)

"Ese pasado", por lo menos para la "historia", no para el sujeto del inconsciente claro está, es otra "historia", otro discurso. También opera, en el plano estrictamente social, como habría de sostener Alan Radley, la organización retórica del recuerdo y el olvido que se manifiestan "en las discusiones sobre versiones contradictorias del pasado y sobre a quién culpar, excusar, reconocer, alabar, honrar, agradecer" (25). Nosotros, los lectores, agradecemos la literatura de Roa Bastos.

La elipsis del nombre propio

Para el objeto enunciado en el título de este apartado resulta relevante la presencia de la "ausencia", el "olvido" del sustantivo propio, del nombre propio José Gaspar Rodríguez de Francia.

El texto de Roa Bastos se inicia abruptamente, después del título y los paratextos convencionales, ya en plena escritura de ficción, sin ninguna marca de arranque -título o número de capítulo, apartado, etcétera- o quizás con una muy fuerte: el collage, "el pegado" de la supuesta caligrafía (convertida en tipografía), de la "letra" del Supremo, aunque se trata de un "anónimo". El texto continúa luego con la tipografía normal, pero desde el principio se verifica la presencia de una ausencia, la del autor o mejor, la del nombre propio del autor del escrito que (dialógicamente) introduce una estrategia textual para justificar el diálogo -o soliloquio- del Dictador con su secretario Policarpo Patiño. Se trata del simulacro de una escritura que guardará siempre la misma relación con el espacio que la contiene, la hoja de papel, en verso, tal como se transcribe un poema. Tanta escritura (tanta literatura) le seguirá al referido y breve texto, motivada por una ausencia, una falta que enfurece al Supremo: la firma de quien lo escribió, la rúbrica del o los autores, el nombre propio del autor. Un anónimo entonces, apócrifo, que simula mediante la escritura, la voluntad del cuerpo del Supremo, esto es, lo que él ordena que se haga con su propio cuerpo -y el de otros- una vez muerto, cuando ya no pueda escribir o dictar.

Resulta claro: se trata de una ficción, aunque ahora cabe de nuevo apelar a Foucault, a su ya citado e interrogativo libro que lleva por título una interrogación con forma de pregunta (*¿Qué es un autor?*) donde pronto, en la primera página del cuerpo del texto, en la "Presentación", inserta en el segundo párrafo, otra pregunta inquietante: "¿Qué importa quien habla?" (5). En la misma página ensaya cuatro respuestas que en verdad, consecuente con su estética y ética, no responden mucho, pero obligan a reflexionar:

* *El nombre de autor*: imposibilidad de tratarlo como una descripción definida; pero imposibilidad igualmente de tratarlo como un nombre propio común.

* *La relación de apropiación*: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos, no es ni su productor ni su inventor. Cuál es la naturaleza del "speech act" que permite decir que hay obra.

* *La relación de atribución*. El autor es sin duda aquél al que se le puede atribuir lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución -aun cuando se trate de un autor conocido- es el resultado de ope-

raciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del "opus".

* *La posición del autor*. Posición del autor en el libro (utilización de las conexiones; función de los prefacios; simulacros del escritor, del solista, del confidente, del memorista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo. (¿Qué es el fundador de una disciplina? ¿Qué puede significar el "regreso a..." como momento decisivo en la transformación de un campo discursivo?). (5-6)

Si regresamos al "principio" de la fuente, se transcribe tipográficamente -aquí sin representación caligráfica- la primera oración unimembre que la ausencia de la coma y el punto evitan se convierta en una aposición, sujeto de una ausente oración bimembre: "Yo el Supremo Dictador de la República" (5). Cualquiera que lea el pronombre personal en primera persona del número singular (yo) es él -yo- mismo en el evanescente momento de la enunciación, puesto que el "lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor apropiarse la lengua entera designándose como yo. Los pronombres personales son el primer punto de apoyo para este salir a la luz de la subjetividad en el lenguaje", escribe Emile Benveniste (183). En la página anterior el mismo autor ha afirmado que los referidos pronombres se distinguen entre todas las designaciones de la lengua en que "no remiten ni a un concepto ni a un individuo". Resulta entonces que no disponemos de un concepto de "yo" que opere semánticamente como, por ejemplo, en las palabras -signos, morfemas- *teléfono* o *pez*. Sí hay, siguiendo con uno de los ejemplos, un concepto de pez en el que se reúnen todos los usos individuales de "pez", aunque no se puede reducir el ser singular de cada pez concreto a la designación, ya que la definición es una generalidad y "el ser" una singularidad. Menos aún se puede referir "yo" a un individuo particular fuera de la instancia de discurso en la que ese yo designa al locutor como "sujeto", un sujeto que por otra parte está "sujetado" al lenguaje, aunque no como el sujeto del que se predica algo en una oración bimembre.

El encubrimiento de la referida ausencia encontraría en la prosopopeya el tropo que construye cierta explicación; un tropo que se presenta en tanto anomalía del lenguaje denotativo en favor del connotativo, porque la prosopopeya se define como una figura semántica que consiste en atribuir a objetos o cosas innominadas o abstractas las características, acciones, conductas o cualidades propias de los seres animados; o al revés: a los entes o seres irracionales cargarlos con atributos humanos, aunque en el diccionario también se encuentra la siguiente acepción: "Afectación de gravedad y pompa".

Si los pronombres personales son el primer punto de apoyo para la emergencia de la subjetividad en el lenguaje -siguiendo a Benveniste-, la prosopopeya, apelando ahora a Paul de Man, "es el tropo de la autobiografía" (116), aunque cabe recordar que en el presente trabajo se está forzando la exportación del referido tropo para aplicarlo a un texto, *Yo el Supremo*, que ni siquiera se presenta como autobiografía, como estrategia literaria de pura ficción, pero que se torna impuro cuando el Compilador de ficción recurre al discurso historiográfico que, sin duda, algo enuncia sobre la verdad "de lo que ocurrió realmente" (Lobo Antunes, 23). Pero al escritor, a Roa Bastos en nuestro caso, no le queda otro recurso "que remendar esto con palabras". Y vale la pena recuperar la frase a modo de epígrafe, ya que si "cinco años atrás [...] Cinco años es mucho tiempo", ¿cuánto es?, ¿qué cantidad de tiempo es un siglo y medio de distancia temporal entre Roa Bastos y el Supremo? "¿Deberé remendar todo esto con palabras o hablar de lo que ocurrió realmente, no aquí, sino en Lisboa y en Luanda cinco años atrás? Cinco años es mucho tiempo" (23). Se acuerda en que es mucho tiempo... acaso el necesario para convertir todo eso en una literatura que siempre nos "habla" de algo que "realmente" ocurrió, si la estética, la escritura, es la adecuada.

Respecto de la prosopopeya se sigue ahora la posición de Sylvia Molloy (11) -quien a su vez sigue a Paul de Man, cuando acuerda que la citada figura habita en la autobiografía, ya que escribir sobre uno mismo sería un gesto "siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto dotándolo de una máscara textual", aunque de inmediato enuncia que desea reflexionar sobre los textos que se proponen o pretenden realizar lo imposible, es decir, narrar la "historia" en una primera persona que sólo existe, como antes se afirmaba, en el presente de la enunciación. Pero Molloy aclara que le interesa

...analizar diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos [...] Procuré no tanto averiguar lo que el yo intenta hacer cuando escribe "yo", sino investigar, de manera más modesta, cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen. (11-12)

En *Yo el Supremo* casi todo es figuración y fabulación, literatura, no obstante también haya historia detrás o tras el escamoteo del nombre propio del personaje histórico-literario central José Gaspar Rodríguez de Francia, donde no es posible separar del nombre público histórico lo "real" de los acontecimientos

de las fabulaciones de otro personaje, el Compilador Augusto Roa Bastos. Retomando ahora a Paul de Man en su artículo "La autobiografía como desfiguración", se podría agregar una palabra, ampliar la frase-título: "La autobiografía como desfiguración y restauración".

En otro orden, Molloy afirma que es muy escaso el número de relatos de vida en primera persona en América Latina, pero que no es sólo el aspecto cuantitativo lo que le llama la atención sino la actitud, puesto que la autobiografía según ella es una manera de leer, y también un modo de escribir. Roa Bastos viene a colmar esa escasez con la elisión del nombre propio, con las vacilaciones escriturarias del personaje de las autobiografías en general cuando se interroga para quién es "yo un yo" o... ¿para quién escribo "yo"?

Uno de los primeros en "resemantizar" el pronombre personal Yo fue Sigmund Freud. La primera evidencia del constructor del psicoanálisis sobre la relevancia que cobra para él el referido pronombre es que se "ve" -evidente en la grafía. Se ve porque él se encarga de destacarlo, de convertirlo en problema teórico desde la perspectiva del discurso que estaba fundando, aun por el sólo gesto escriturario de escribirlo con mayúscula inicial, como los nombres propios, incluso no encabezando frase u oración. El mismo gesto realiza Roa Bastos:

Si el hombre común nunca habla consigo mismo, el Supremo Dictador habla siempre a los demás. Dirige su voz delante de sí para ser oído, escuchado, obedecido. Aunque parezca callado, silencioso, mudo, su silencio es de mando. Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos. El Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestras responsabilidades en relación al acto sobre el cual debemos decidir. (23)

Si según Paul de Man la prosopopeya es la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, "muerta o sin voz" (116), entonces el significante *Supremo Dictador* enmascara y desfigura al sujeto histórico Rodríguez de Francia negándole en la escritura el nombre propio para dar lugar a la invención, a la literatura, ya que, siguiendo siempre a de Man en la misma página, "Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración". El procedimiento antes descrito es usado por Roa Bastos cuando se ocupa de un personaje histórico al que le niega el nombre propio:

En la selva de diferencias en que yacemos, también Yo debo cuidarme de ser engañado por el delirio de las semejanzas. Todos se calman pensando que son un solo individuo. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. YO no soy siempre YO. El único que no

cambia es ÉL. (54)

Más adelante, el Supremo "compilado" afirmará que "Entre los dos, según. No somos uno. No somos dos. Él ya fue. Yo no soy Yo todavía" (181).

Una "historia de vida" es, en parte, el tipo de discurso del que se apropia el Compilador de ficción -"Eh eh, compilador de embustes y falsificaciones" (36)- aunque no todo lo es en la construcción de un personaje literario que se funda en un personaje histórico connacional. En este sentido -el sentido se denomina vector en la Física-, se parte de la premisa cultural de que toda vida tiene dirección y sentido, esto es, un itinerario que arranca en un punto y se despliega, cronológicamente, en una línea que va construyendo con acontecimientos los puntos que la conforman. Un ejemplo de ese trayecto imaginario son los significantes¹. "camino", "ruta", "sendero", "transcurso", "recorrido"; como si se tratase de un itinerario vectorial -dirección y sentido-, en fin,

un *cursus*, un paso, un viaje [...] unidireccional (la movilidad), etapas y un fin, en su doble sentido, de término y de meta [...] Es aceptar tácitamente la filosofía de la historia en el sentido de sucesión de acontecimientos históricos, que está implícita en una filosofía de la historia en el sentido de relato de historiador o de novelista, bajo este aspecto indiscernibles, biografía o autobiografía especialmente. (Bourdieu, 74)

Así cuestiona Pierre Bourdieu en *Razones prácticas* para luego sostener que el relato, como el del entrevistado que se somete al entrevistador "pierden constantemente el hilo de la estricta sucesión temporal, tienden o pretenden organizarse en secuencias ordenadas según relaciones inteligibles" (75). El Compilador también realiza entrevistas con medios tecnológicos contemporáneos, y a la vez apelando a lo extraordinario, por ejemplo cuando "le" vacían el arroyo Pirapó para que él rescate sus artefactos -"se me cayeron al agua el magnetófono y la cámara fotográfica" (34). También le hace enunciar a su personaje central que "Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente

¹ Se entiende el término "significante" en el sentido conceptual que le otorga J. Lacan en el discurso psicoanalítico -"aquello cada vez menos signo"- y que Roa Bastos "entiende" con precisión, por ejemplo cuando lo define literariamente: "La letra de una misma persona es muy distinta escrita a medianoche o a mediodía. Jamás dice lo mismo aun formando la misma palabra." (73) o "lo primero que hago es sondear la letra, lo escrito. Una misma cosa puede decirse de distintos modos con diferentes aplicaciones que pueden tener diversos sentidos" (427-428). El segundo ejemplo se ajustaría a la noción de *letra* en Lacan. "¿Qué pasa con la investigación del pasquín catedralicio? ¿Has encontrado la Letra?" (465), escribe Roa Bastos destacando la palabra con mayúscula inicial cuando el cotexto no la exige, al contrario, la prohíbe.

se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través del Él. Yo me hablo a mí. Me escucho a través de Él" (68) -el gran Otro lacaniano.

No estamos obligados a admitir que el enigma denominado *vida* sea un fenómeno compacto, unitario, que sigue una línea sucesiva, una secuencia de acontecimientos encadenados por otro imaginario, el de la causa y su efecto; más allá de los artefactos sociales, donde domina el concepto de tiempo cronológico, existen otros -*kairos* y Aión- que instalan la idea de "vida = *cursus*", representada aquí, en el aspecto que interesa, como historia de vida, esto es, relato que en tanto hecho de discurso es lineal y sucesivo como el lenguaje, puesto que no se pueden escribir ni decir dos palabras al mismo tiempo. Estamos, (o creemos estarlo) atados al sintagma, a la cadena sintagmática y de algo estamos seguros: el proceso es irreversible. Entonces, ¿cómo hablar de uno mismo aun en la ficción? Se puede hacerlo al menos de dos formas: la historia contada por el idiota de Faulkner o "una historia bien construida" según Bourdieu (77), que dispone de todos los mecanismos institucionales para lograr la ilusión de la "unificación del Yo" (77). La más relevante y evidente es la del nombre propio (aunque nada tiene de propio porque nos lo imponen antes o en el momento de nacer), una necesidad para autoreferirnos, para relatarnos tanto como el YO, ya que, siguiendo de nuevo a Sylvia Molloy, contar la propia historia es volver a representarla. Desde esta perspectiva, la vida es una construcción narrativa, "necesariamente relato: relato que nos contamos a nosotros mismos como sujetos a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas" (16).

El Dictador dicta

Entre los antiguos romanos el *Dictador* ejercía como magistrado supremo y temporal. La referida función era impuesta por uno de los cónsules que lo nombraba por acuerdo del Senado en tiempos de peligro o amenaza para la República, confiriéndole poderes extraordinarios. Se podría aplicar otra acepción al mismo término, la de *dictante*, el que dicta con las pausas y entonaciones convenientes para que otro vaya escribiendo lo que el dictador quiere que quede registrado mediante la escritura. Eso hace el Supremo Dictador escriturario de la ficción al final de su vida cuando dicta su propia "historia de vida" a su secretario Patiño, personaje histórico, con nombre propio muy reiterado en el texto de un Compilador también muy ocupado en recoger los documentos históricos y los monumentos que va construyendo "la mentira de la imaginación" (43), como se adelantara en el primer epígrafe del presente trabajo. La ausencia del nombre propio del Supremo deberá ser repuesta, "remendado esto con pala-

bras o hablar de lo que ocurrió realmente" (Lobo Antunes, 23) se interroga el narrador en primera persona del segundo epígrafe de este trabajo, frase que vuelve a ser operadora cuando se pone en diálogo con zonas de la novela de Roa ("Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía" afirma *el Supremo*, 14).

Sí, el dictador dicta y corrige; no permite a su secretario que organice mediante cualquier forma lo dictado; le ordena que lo dictado sea leído a otros, a los subalternos y a los enemigos: "te ordeno leer a las tropas durante tres días, al toque de diana y retreta, el Bando Supremo [...] mostrarla al enemigo [...] Tú en persona debes leer el Bando" (433), o "Relean mis órdenes. Apréndanlas de memoria. No quiero que lo puesto sea estorbado por lo supuesto" (435). Es claro, aquí no le conviene la "libertad" del signifiante, ya que tal libertad, en cada sujeto, está atada a su propio deseo y el deseo es singular y subversivo, subvierte el orden impuesto, transgrede la ley, siempre coercitiva (en nuestra cultura letrada la ley escrita es condición necesaria, aunque no suficiente, para cualquier grado de civilización). El dictado de esa ley debe ser preciso, no admitir idealmente, varias interpretaciones, dado que la condición de operatividad de una ley es su posibilidad de transgresión porque de lo contrario, ¿para qué escribirla si no es para garantizar su incumplimiento? "Tacha el párrafo. Luego de sobornos, escribe" (435). Sí, el Dictador dicta y corrige, adecua el discurso escrito al efecto que pretende: "Tacha manzana. Pon naranja. Tampoco sirve. Tacha todo el párrafo. ¿Quién lo conoce aquí a Newton?" (436). "No te pongas en dictador ni en corrector" (446).

Interesa reintroducir el tema de la elipsis del nombre propio en el texto de Roa Bastos recurriendo a la Lingüística Pragmática inaugurada por John Austin, la de los performativos, tratados y cuestionados por el lingüista estructuralista - también postestructuralista, Emile Benveniste. Según él, algunos enunciados lingüísticos permiten diferenciar las subjetividades de emisiones como "yo juro" de "él jura" por ejemplo. La primera sin duda, es un acto de habla; pero la segunda emisión es sencillamente información. Benveniste sostiene que el pronombre personal "yo" se refiere a quien se enuncia en el discurso en el momento que dice "yo" refiriéndose a él mismo, pero además es cierto que quien se nombra con el referido pronombre, también puede ser designado "exteriormente" en la cadena sintagmática por un nombre propio o común. Un ejemplo: "yo, Ángel Chiatti, el alumno del seminario de posgrado escribe ahora..." Semánticamente se mantendría el mismo valor sin alterar las funciones sintácticas de cada clase de palabra o construcción equivalente: Ángel Chiatti, yo, el alumno... o "el alumno, yo, Ángel Chiatti". Pero sucede que las comas eliden un verbo -yo (soy) Ángel Chiatti; o Ángel Chiatti (soy) yo. El problema,

más allá de la simétrica construcción sintáctica y de la permanencia del mismo significado, que en una oración bimembre se trataría de una aposición en el sujeto, se torna abruptamente ontológico por la presencia del verboide infinitivo "ser", puesto que las preguntas ónticas que devienen "son": ¿cuándo soy?; ¿en qué momento?; ¿dónde soy?, etcétera. Además, siguiendo con el ejemplo anterior, si bien no se presentan alteraciones sintácticas ni semánticas, sí operan accidentes, variaciones morfológicas: no es lo mismo, desde la morfología de las palabras, en este caso el verbo, enunciar "yo escribo" que "el alumno escribe" o "Ángel Chiatti escribe", ya que si se pretende una oración gramaticalmente correcta, se debe respetar la concordancia de número y *persona*. El problema está en la persona que manifiesta el verbo mediante su variación morfológica, no en el pronombre. Un pronombre ayuda a revelar la persona que opera en un verbo, pero el verbo no necesita de un pronombre para manifestar "su" persona: "escribe" es una oración bimembre conformada, valga la reiteración, mediante dos miembros, pero uno de ellos, el sujeto, está ausente, elidido o presente en ausencia o, arbitrariamente, en el denominado sujeto tácito: "escribe"; ¿quién escribe? -el alumno, él, Ángel, la selva, usted y así siguiendo. Pero el problema -ficticio- de -yo- *el- supremo-* no se reduce al nombre propio ausente, sino también, reiteramos, a la ausencia de comas.

Se recurre ahora a Philippe Lejeune:

El pacto referencial, en el caso de la autobiografía, es, en general, coextensivo con el pacto autobiográfico, siendo difíciles de disociar, como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona. La fórmula ya no sería "Yo, el abajo firmante", sino "Yo juro decir la verdad". (57)

La discusión teórica entre los estructuralistas y sus detractores alrededor del problema de los pronombres, en general, comienza cuando los primeros cuestionan el estatuto del pronombre en tanto sustituto del nombre. No desarrollaremos aquí la discusión referida; sólo transcribimos una definición como categoría semántica, no sintáctica: el pronombre es una clase de palabra no descriptiva y de significación ocasional; su significado se construye en el contexto de emisión y no describe nada.

Se había adelantado que el pronombre, a través de la persona, se manifiesta también en el verbo; "El verbo es, con el pronombre, la única especie de palabras que está sometida a la categoría de la persona" (161) -define de modo restringido Benveniste. Entonces, consideremos la "naturaleza" de los pronombres, en especial la de los pronombres personales ya que no basta con distinguirlos de los otros mediante una denominación que los especifique. La definición común y corriente de los pronombres personales como consistentes

...en los tres términos *yo, tú, él*, precisamente suprime la noción de "persona". Esta es propia tan sólo de *yo/tú*, y falta en *él*. Esta diferencia esencial se desprenderá del análisis de *yo*. [...] *Yo* significa la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*. [...] *yo* es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*. (172-173)

Luego Benveniste desarrollará la relación con el *tú*, pero este aspecto del problema excede de nuevo el marco teórico que hemos seleccionado. Sí importa la noción de *signos vacíos* que opera en el citado lingüista: "Desprovistos de referencia material, no pueden usarse mal; por no afirmar nada no están sometidos a la condición de verdad y escapan a toda denegación" (175). Por fin encontramos una clave posible para entender qué hace el Compilador de nuestra novela *Yo el Supremo*, puesto que hay enunciados de discursos que omitiendo toda referencia individual sortean la condición de persona, no remiten a ellos mismos sino a una situación supuestamente objetiva como es el caso de la denominada *tercera -Suprema- persona*. Dice Roa Bastos: "Yo no afirmo: Esta generación no pasará hasta que todo esto se haga. Yo afirmo: Tras esta generación vendrá otra. Si no estoy Yo, estará Él, que tampoco tiene antigüedad" (17). Dice Benveniste: "La *tercera persona* representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona [...] no-persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién" (176), es decir, no importa a qué referencia de objeto, y dispone además, de variantes pronominales o demostrativas.

Benveniste, anunciábamos antes, también estudia el lenguaje desde su uso (Wittgenstein ha señalado que el lenguaje es el uso), desde el aspecto pragmático y los performativos. De ellos tomamos los enunciados en los que un verbo declarativo-yusivo en primera persona del presente "es construido con un *dictum*. [...] un *dictum*, en vista de que su enunciación expresa es indispensable para que el texto tenga calidad de performativo" (193). Para un Dictador resulta indispensable que lo que ordena se cumpla, pues lo contrario le resta, le quita poder. El *dictum*, para que lo sea, debe publicarse en un texto oficial y llevar la firma del "personaje" de autoridad, aunque también puede recurrir a una forma verbal impersonal en tercera persona, por ejemplo "se ordena que" o "el comandante ordena que". Para Benveniste "el enunciado en tercera persona puede siempre ser reconvertido en una primera persona y recuperar su forma típica" (193). Pero lo excluyente de un enunciado performativo es que no lo es si no resulta legitimado como acto, ya que si uno cualquiera de nosotros enuncia en un lugar público, sin ningún marco institucional, la emisión lingüística "decreto que hoy nadie irá a la playa", al carecer de la autoridad requerida, no es un

acto de habla, sería, en todo caso, un chiste o un brote psicótico.

El nombre propio de la ficción

Finalmente retomamos parte del marco teórico para el presente trabajo, Pierre Bourdieu y su ya citado texto *Razones prácticas*, pero restringido ahora al problema del nombre propio. Bourdieu cita a su vez otro texto, *Análisis semántico* de P. Ziff (referido al pie de la página 78) donde se define el nombre propio como "un punto fijo en un mundo movido" y a los ritos bautismales como forma necesaria, aunque no excluyente, de asignación de identidad. Después Bourdieu afirmará de esa singularidad que de la

...nominación que constituye el nombre propio, resulta instituida una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que agente, es decir en todas sus historias posibles. (78)

¿Por qué, entonces Roa Bastos omite el nombre propio de su personaje nuclear? Desde ya se anticipa que no importa aquí responder esta pregunta desde la perspectiva del autor empírico, sino esbozar una hipótesis fundada en el texto, en el cotexto más que en el contexto histórico. También resulta pertinente aludir al efecto de lectura, por ejemplo en nosotros, que nos hace preguntar y escribir sobre la elisión del nombre "propio" del famoso personaje histórico.

La ausencia del nombre propio se "hace" evidente, como se anticipara, porque no se ve, por ejemplo en "el anónimo". La constancia social de un nombre propio que representa una entidad e identidad biológica -persona- otorga un espacio social donde actúan los diversos agentes sociales: ejército, clero, empresa, política o arte y así siguiendo. No es casual que la firma del nombre propio sea precedida, en la sociedad burguesa, por el nombre profesional, que en función de determinados contextos y situaciones específicas resulta más relevante y operativo. Claro está que el nombre profesional o nobiliario es un nombre común a varios individuos, pero el apellido de un individuo también lo es, pertenece a un grupo, a una familia, lo preexiste. También la pertenencia a un lugar de origen, de nacimiento para los griegos antiguos -Zenón de Elea, Tales de Mileto, etcétera- o para la literatura. Para el último caso, la literatura, Bourdieu recuerda el uso que hace Marcel Proust del nombre propio precedido del artículo que como función gramatical en la oración cumple con el objetivo de revelar la presencia de un sustantivo común, pero también la de un sustantivo propio -la Elsa, el Carlos o el Swann de Buckingham Palace, de Proust. Lo

mismo ocurre con *Yo el Supremo*. ¿Cuál es el sustantivo que en el cotexto le corresponde al adjetivo *Supremo*? Dictador es el sustantivo; el dictador supremo a quien le importa más ese nombre de poder que el propio nombre propio. Pero el dictador sin nombre propio dicta y dialoga con un perro que sí lleva nombre propio, Sultán, y le informa y anuncia lo que hará, usándolo (a un perro) como mensajero:

A la india Olegaria la dejé preñada. Cuando haya parido el hijo decile que yo le hago decir que le ponga mi mismo nombre. Y al viejo de mierda ése, que no tiene nombre, decile que yo le hago decir que no sepa por dónde anda ni tenga qué decir. (442-443)

Después, en orden cronológico, le dice, le ordena al perro (como hace el griego Diógenes con el suyo): "Cállate, Sultán. No me interrumpas tú ahora. No te pongas en dictador ni en corrector" (446). El dictador aquí guarda el doble sentido, la ambigüedad: el Dictador de las Leyes -tirano- y el que sencillamente le dicta a otro sus palabras para que el segundo las transcriba, las transforme en escritura: "Escribo sobre él, y a la letra le da igual que sea verdad o mentira lo que se escribe con ella" (446). Los pensadores presocráticos, los estoicos, Crisipo por ejemplo, o los sofistas conocían bien una parte de la actual teoría del signo, la que sostiene que signo es todo aquello que sirve para mentir, puesto que ellos entendían que con las mismas palabras y organización sintáctica se puede decir la verdad o mentir. Roa Bastos también lo sabe.

Otra palabra clave para Bourdieu, además de *cursus*, es *habitus*. El citado término admitiría como definición provisoria la unificación de prácticas y representaciones. Citamos: "Las leyes que rigen la producción de los discursos en la relación entre un *habitus* y un mercado se aplican a esta forma particular de expresión que es el discurso sobre uno mismo; y el relato de vida variará, tanto en su forma como en su contenido" (81). ¿Qué hace Roa Bastos, el Compilador, para relatar la vida de El Supremo? La forma se ajusta a un "mercado" -lector que responde a un modelo de receptor muy culto, que también debe estar interesado por la historia y la política. La forma, la invención de esa singular escritura para "transmitir un mensaje" político no es para el modelo de lector promedio, pues demanda conocimientos sobre la historia paraguaya, latinoamericana y occidental en general.

La posición del Compilador nos recuerda a Sarmiento, quien para denostar a Facundo escribe uno de los textos más intensos del siglo XIX, aunque también esa escritura guardaba una clara intención política; pero al combatir por sus ideas, Sarmiento no puede evitar la pulsión inconsciente de admiración hacia el personaje que él, de ese modo, ayuda a consolidar. ¿No le "pasa" a Roa Bastos -de pasión, lo que no se puede evitar que nos "pase", atraviése- lo mismo con su

personaje? Al negarle el nombre propio -estrategia literaria, no olvido, ni mucho menos represión-, ese significante instala en la cadena paradigmática la insistencia del nombre propio José Gaspar Rodríguez de Francia. Cuando discutimos el texto que nos ocupa, en una reunión académica o tertulia literaria, ¿no lo nombramos -reponemos- decenas de veces con su propio nombre, aunque Roa Bastos no lo escriba ni una sola vez entre las miles de palabras que conforman lo de por sí voluminoso texto?

Otro referente de nuestro marco teórico es el citado Lejeune. Omitiremos de él la parte de su texto con que Paul de Man polemiza, puesto que no resulta pertinente a nuestro objeto de estudio. Sí nos importa en cambio, la parte donde Lejeune recurre también a Benveniste, aunque discrepa en otro aspecto: "ningún pronombre personal, posesivo, demostrativo, etc. ha remitido jamás a un concepto, sino que ejerce simplemente una función, que consiste en *enviar* a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre" (51). Aquí encontramos otra explicación del "problema" -retórico- de la elipsis del nombre propio en *Yo el supremo*. Sencillamente no hace falta o esa falta lo instala puesto que, desde esta perspectiva, se trata de una función. No importa qué o cómo se nomine si resulta reconocible. Además se sabe desde el psicoanálisis "lacaniano", que la "falta" es el motor del deseo, en este caso el deseo de saber, que también es una pulsión, tanto como el deseo de poder, de leer -placer y goce estético-, ya que, según Lejeune,

En el *nombre propio* es donde persona y discurso se articulan antes incluso de articularse en la primera persona, como lo muestra el orden de la adquisición del lenguaje por los niños. El niño habla de sí mismo en tercera persona al designarse por su nombre de pila, mucho antes de comprender que también puede usar la primera persona.² (51)

En *Yo el Supremo* entonces, la elipsis del nombre propio, del significante José Gaspar Rodríguez de Francia, ausente en la cadena sintagmática que es la escritura, insiste en paralelo, y aunque Roa Bastos no lo escriba ni una sola vez, lo potencia, lo hace presente mediante la ausencia, puesto que en literatura no es necesario instituir una identidad social constante y duradera que garantice la identidad de un individuo biológico. Lo que sí logra, lo que garantiza el escritor paraguayo -más acá del marco teórico usado para este trabajo- es la previsible prolongación de la duración de su personaje, haciéndolo habitar, sin nombre propio, entre lo mejor de la historia de la literatura latinoamericana -aunque no lo nombre siquiera una vez.

² Lacan desarrolló, basado en la referida articulación -enajenación- entre ser -sujeto- y lenguaje, su famosa "teoría del espejo".

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1991). "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos de cuadernos 1. La novela histórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barthes, Roland (1974). *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets.
- Benveniste, Emile (1985). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- De Man, Paul (1979). "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29. 113-118.
- Foucault, Michel (1969). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Gusdorf, Georges (1956). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29. 9-18.
- Lacan, Jacques (1978). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Lectura estructuralista de Freud*. Madrid: Siglo XXI.
- Lejeune, Philippe (1975). "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos* 29. 47-61.
- Lobo Antunes, António (2004). *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo*. Barcelona: Mondadori.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F. C. E.
- Radley, Alan (1992). "Artefactos, memoria y sentido del pasado". Middleton, David-Edwards, Derek (comp). *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Buenos Aires: Paidós.
- Roa Bastos, Augusto (1993). *Yo el Supremo*. Barcelona: RBA Editores.

Biografía y Educación *La isla de Robinson de A. Úslar Pietri*

Mónica Marinone

Universidad Nacional de Mar del Plata

Digo que los muertos matan a los vivos.
Esquilo

Cuando se han estudiado magistrales novelas latinoamericanas que hostigan el saber histórico desde la escritura de biografías, ciertos supuestos respecto de esta tendencia resultan difíciles de erradicar. Pienso en la valoración del discurso literario como el lugar apropiado para ejercicios de desocultamiento, de interrogación y controversia, de contribución al llenado de vacíos (me refiero a la teoría de las lagunas historiográficas), entre otros. Esta valoración implica, en dimensión profunda, la configuración de dichos textos, ese principio formal de asedio a nociones de temporalidad e historicidad, ya como posibilidad de transgresión y socavamiento, ya como sacralización de esquemas interpretativos, acuerdo o desafío de fundamentos establecidos. Dichos supuestos, sumados a la cualidad indicial inherente a todo relato que reescribe la historia, contribuyen en mayor o menor medida a un carácter intranquilizador y siempre obligan a expandir la mirada hacia lo previo, tanto para reforzar la indecisión basada en la idea de precariedad que conlleva todo lo sujeto a una mediación lingüística, como para instaurar sistemas de lectura que entran en resonancia con renovado vigor. Walter Benjamin ha señalado que el examen de ciertas formas (épica / epopeya / narración / novela) tiene que ver de algún modo con la relación que esas formas guardan con la historiografía,¹ pero en casos como los referidos, donde se trabaja *especialmente* sobre la base de una memoria que aun figurando ser memoria personal es *saber* transmitido, dicha relación interpela a veces de manera incómoda. Amparada en estas justificaciones, me apropio de ciertas preguntas de Michel de Certeau (67) a propósito de la operación historiográfica y juego con ellas para revisar los supuestos anteriores a partir de *La isla del Robinson*² de Arturo Úslar Pietri, sobre vida y obra de Simón Rodríguez, una de sus "novelas en la historia" como él mismo dijera alguna vez.³ ¿Qué fabrica este escritor cuando "hace su Historia". Qué biografía produce. Desde qué lugar?

¹"... la historia escrita sería a las formas épicas, lo que la luz blanca a los colores del espectro (... el punto de indiferencia creativa...)" 122.

²Manejo la edición de Barcelona: Seix Barral (1982). Las citas y paginación referida corresponden a la misma.

³Citado por Miliani, 36.

El primer efecto que me ha suscitado la lectura de esta novela es un deambular por el *archivo*. El uso 'deambular' no es ingenuo y abre a dos instancias, la enunciación y el enunciado: si el viaje es un motivo fuerte aquí por razones obvias,⁴ a través suyo se articula un imaginario en el que los actos de circular y escribir se hacen legibles por alusión metafórica (por imposición del deseo). Pero si este relato parece el resultado de la exploración de un conjunto de huellas que constituirían el *como si* de una memoria privada fundida y absorbida por la memoria pública, esa suerte de 'deambular' a que me refiero involucra además actos de lectura acoplados, continuamente en resonancia: el del sujeto autoral, el del personaje biografiado, el nuestro. También formas de circular - por lo escrito- resultan variantes del viaje como *Bildung*: "Todo eso lo he andado. Lo que está abajo, lo que está encima. Lo que no se ve" (150-151) dice Úslar a través de su Rodríguez y parece hablar de sí mismo escribiéndolo. De ahí que las imágenes de movilidad / inmovilidad que irradian a zonas diversas de este relato puedan operar a manera de sutura inicial de mi desarrollo.

Según ha sido señalado,⁵ la bio-grafía pone en relación instancias en las que variantes del cuerpo (de la escritura, de la vida) asociadas a la idea de transformación entran en juego. Y es innegable que para Úslar (como para muchos teóricos y escritores) la escritura de una vida (la de Simón Rodríguez en este caso) "sólo es pensable en el horizonte de una escritura de la muerte".⁶ Porque el recordar del Rodríguez que Úslar figura es además la escritura de su muerte -y de muchos muertos que regresan a través suyo (y cómo no volver al oficio del historiador),⁷ aunque tensada hacia lo proyectivo, una de las marcas poderosas de autofiguración en los escritos de Rodríguez, aun en diálogo con su autoconciencia del fracaso. Entiendo lo proyectivo tanto respecto del carácter centrífugo de su vida siempre impulsada hacia afuera en acto y pensamiento, como de lo que no fue (lo que imaginó y escribió) y todavía *podría ser* porque es lo suspendido que espera cumplimiento (tal como el programa bolivariano de unión continental por él sostenido).

Desde aquí se entiende la pulsión de movilidad que signa la novela aun cuando pareciera no ser desde la autogestión. Quiero decir: este relato configura a un Rodríguez que en un presente, como cuerpo casi inmóvil en permanente traslado, sigue yendo *hacia*, moviéndose *hacia* un destino, Cabo Blanco, Amotape, su muerte (350 y stes.), y que a su vez, en su recordar ininterrumpido, desde un pensar que es pura movilidad, no sólo recupera todos los trayectos que signaron su existencia (un pasado), además un sistema de ideas y de creencias

⁴ Véase nota 15 infra.

⁵ Rosa, 46-54.

⁶ *Ibid.*: 53.

⁷ De Certeau, 67.

cuya contemporaneidad ha sido hartamente reconocida por la crítica.⁸ Entonces surge con potencia la noción de futuro, hasta del nuestro. Por eso me parece que esta movilidad / inmovilidad, más allá de lo referido a una lectura de situaciones o momentos novelados no debe escamotear cierta depuración de nociones como morir / muerte que vislumbro en trasfondo, permitiendo alguna reflexión más intensa. Un fragmento de Maurice Blanchot resulta particularmente iluminador en este sentido: "Habría en la muerte algo más fuerte que la muerte: el mismísimo morir ... el morir ... descuaja del presente, siempre es paso del umbral (...). Morir es lo huidizo que arrastra indefinida, imposible e intensivamente en la huida." (47)

La isla de Robinson sería, además del relato de una vida, un relato del morir como proceso productivo, capaz de ligarse al escribir como lo conducente a un resultado o final: la escritura (refugio ilusorio y parafraseo a Blanchot en su concepto de muerte). Esta vinculación no parece arbitraria ya que la escritura en tanto materialidad es el otro cuerpo recurrentemente incluido por Úslar Pietri, siempre cerca del cuerpo inmóvil (transportado) de Simón Rodríguez. Me refiero a la imagen de los papeles personales guardados en el baúl (el *archivo* propio entendido como espacio físico de reunión) que insiste en arrastrar en su último viaje. Los papeles que jamás han sido abandonados, que se han acarreado durante toda la vida, a los que no se renuncia ya porque son el único capital con que se cuenta (pienso en la valoración de este saber / poder acumulado), ya por su carácter de prueba y testimonio cuya sola retención válida a este sujeto *histórico* en su exasperada lucidez, capaz no sólo de la interpretación de su realidad inmediata, sino de una absoluta autoconciencia, de una profunda comprensión de su existencia implicada en la necesidad de conservar (de historizar) su presente:⁹ "¿Dónde están las cajas? Se las enseñaron. Estaban allí cerca. Junto a las cecinas secas y las cajas de velas" (62). "No te sientes allí". No sobre la caja de los papeles, no sobre aquel rescoldo de incendio, no sobre aquel eco de lo más viviente de todo lo que él había vivido" 183).¹⁰

⁸ Cito a Ángel Rama: "La vigencia del pensamiento de S. Rodríguez, que hoy resplandece intacto como si acabara de formularse para las sociedades latinoamericanas del presente, se debe tanto a su constitutivo fundamento democrático, elaborado en el crisol optimista del Iluminismo y de la revolución emancipadora, como al fracaso de los estados nacidos de la Independencia para llevar a cabo las doctrinas de redención social que animaron al movimiento libertador." (15)

⁹ El uso *archivo* en esta instancia cobra pertinencia histórica. Se sabe que en Europa, en el orden general y en el particular (el archivo personal) y más allá de casos aislados como las colecciones de documentos de época anteriores y relatos de ciertos individuos (Saint Simon por ejemplo), los archivos pertenecen a la época moderna. En Francia tuvo que darse la revolución para que se estableciera el archivo nacional francés. Esto implica el reconocimiento de la Francia republicana de que el Estado tenía una responsabilidad respecto de la memoria nacional. (Véase Edel, 78)

¹⁰ Las frases entrecuilladas son del original.

Como se infiere de las citas, las imágenes referidas a este otro cuerpo ("rescollo de incendio", "eco de lo más viviente") dialogan con las cuestiones que he planteado remitiendo también a la idea de vitalidad, de lo que aún produce o puede producir, es decir a la transformación: lo documental, los textos publicados que seguirán operando, aquello que puede ser reinterpretado y no se agota porque permite infinitos asedios, aun lo que espera salir a la luz (los textos íntimos, los borradores o textos cautivos). Porque el concepto de transformación que conlleva movimiento, ruptura de un orden y establecimiento de otro (y es inevitable asociarlo al de Educación), resuena en todos los planos de este relato biográfico tras las nociones previas, desde el motivo del viaje (constructor de una personalidad) entendido literalmente, hasta las nociones de escritura y lectura (dije, variantes del viaje). Transcribo dos imágenes que, al encadenarse, elucidan tanto la observación como estos vínculos:

Un círculo y una recta, una rueda y una vara, el aro y el palo del niño que corre por la calle ensimismado, era todo lo que se necesitaba para poner todo por escrito. (59)

Era lo que decía aquel griego Arquímedes, que le dieran una palanca y un punto de apoyo y movería el mundo. Esa palanca existía para cambiar la sociedad.

La educación tradicional fatalmente forma vasallos...La educación republicana tiene que ser distinta. (145)

Las nociones de linealidad y de circularidad¹¹ se repiten a través de sustantivos que imbrican los actos más simples y más complejos fundados en la pura movilidad y la transformación que ésta conlleva indefectiblemente. Son actos capaces de desarrollarse por sujetos individuales (la escritura, la educación como juegos -recordemos a Wittgenstein)¹² cuya repercusión compromete una totalidad ("todo", "el mundo"). Actos impulsados por la voluntad, absolutamente perturbadores (como la escritura de Simón Rodríguez, su concepto de Educación o sus proyectos pedagógicos) que inevitablemente cambian estados previos, constituyendo por esta razón y siempre, alteraciones en el orden de lo real.

¹¹ "Con el voluntarismo pujante de la nueva era (revolucionaria), la imagen (de la esfera) encontrará su aplicación preponderante en el campo de la psicología individual: el ser voluntario es un ser *concentrado*". (Starobinski, 1988: 155-156)

¹² "Llamaré también 'juego de lenguaje' al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido." (25)

Tenía la cabeza de un francés aturdido¹³

Recupero el primer efecto de lectura de la novela para revisar el *archivo* como comienzo y esencialmente como principio de reunión¹⁴ a efectos de entamar este desarrollo. Si atendemos a las primeras preguntas (Qué fabrica este escritor cuando "hace su historia". Qué biografía produce. Desde qué lugar), interesa este relato de la vida de Rodríguez como pretexto para la recopilación de imaginarios, obsesiones y faltas. Esta figura potente del siglo XIX es convocada por Úslar en nueva tentativa de designación, descubrimiento y afirmación, entre otras cosas por su poder concentrador ("Eran infinitas voces de una legión de hombres. Pero siempre era la suya". "Todos estaban allí en su evocación y en su angustia [...] No era una balsa, era un continente. Eran dos continentes", 183, 244).

No cabe duda de que Rodríguez fue un "personaje de novela" cuya imagen discursiva oscila, en palabras de Domingo Miliani, entre el mito y la caricatura.¹⁵ Iconoclasta, transgresor olvidado por el canon,¹⁶ héroe alternativo desde hace algunas décadas,¹⁷ "intratable" para muchos de sus contemporáneos,¹⁸

¹³ La expresión es de Sucre (véase nota 18 infra).

¹⁴ Cfr. Derrida, 9-13.

¹⁵ Nació en Caracas en 1769 y fue registrado como expósito con el nombre de Simón Narciso Jesús Rodríguez. Su padre parece haber sido un clérigo llamado Carreño, cuyo apellido también llevó Simón por un tiempo (Úslar Pietri, entre otros, desarrolló una exhaustiva investigación sobre su ascendencia). Nombrado "maestro de primeras letras", contó entre sus alumnos a Simón Bolívar. De esta época es su primer plan de reformas de la educación primaria, obviamente rechazado. Residió en Jamaica, Filadelfia y Baltimore. Entonces adoptó el nombre de Samuel Robinson. Luego se instaló en Bayona, París y Lyon. Viajó (con Bolívar) a Italia, recorriéndola. Más tarde fueron Prusia, Polonia, Rusia y finalmente, en 1823, América (Cartagena, Bogotá, Perú, Bolivia, Chile, Ecuador). Murió en Amotape (Perú) en 1854. Se lo ha vinculado con las primeras conspiraciones de Gual y España (1797), en Venezuela. Desarrolló tareas de distinta índole para sobrevivir en la mayor de las miserias (en imprentas, haciendas, supervisando salinas, fabricando velas, etc.) y siempre impartió clases, escribió y publicó ensayos bregando por la transformación de nuestros contextos. En su obra se destacan: *Sociedades Americanas en 1828* y *Luces y virtudes sociales* (1834). Para una lectura detallada de su "Cronología", véase Rodríguez, 310-334.

¹⁶ Señala Miliani: "...las obras de Simón Rodríguez (no) tuvieron versión venezolana hasta 1954, fecha centenaria de su muerte. Olvidadas y dispersas en folletos o periódicos de Chile, Ecuador, Perú y Colombia, Pedro Grases las agrupó en dos volúmenes [...] hubo que esperar hasta 1975 para que circularan sus *Obras completas* bajo el sello de la Universidad que lleva su nombre. Antes [...] el mito de una desaparición total de la obra en el incendio de Guayaquil disculpó el esfuerzo de recuperar, y, sobre todo, leer su doctrina en Venezuela". (27)

¹⁷ Uso una expresión de Lasarte: "¿Cómo leer a quien sin duda es, especialmente desde los años 60, el héroe alternativo? [...] A partir de allí la figura de S. Rodríguez [...] gana un espacio inédito, suficiente como para considerarlo parte del limitadísimo parnaso contracanónico. La crítica que se ha ocupado de S. Rodríguez, por distintas razones, ha hecho de él emblema del utopista revolucionario -demócrata radical y populista pleno-, de original

admirado por otros,¹⁹ pero esencialmente alguien que por dotes singulares funcionó como 'traductor'. Capaz de ligar lo discontinuo, este vector solitario por formación, aspiraciones, trabajo y modalidad vital, *circuló por y perteneció a* mundos diversos, permaneciendo siempre en los márgenes por decisión y destino. Rodríguez fue un traductor que habiéndose orientado en un espacio de posibilidades pretendió orientar a otros obsesivamente, asumiendo en cada uno de sus impulsos, la promoción de nuevos rumbos, siempre sometido a la fuerza del devenir social por encima del propio. "Nada pasaba en él y con él" (142) dice el relato de Úslar pareciendo sintetizar una vida construida, tal como señalé antes, sobre la expansión o lo centrífugo. Y desde su *Robinson* es posible considerar, además de lo expuesto, el peso que en este continente ha tenido la teoría del "hombre representativo", aunque en esta instancia es preciso aludir a ciertas prolongaciones pertinentes en su novelación. Me refiero a la continuidad entre el "grande hombre" y el "genio" (Saint Simon -leído por Rodríguez- había señalado que el genio era lo que era porque era un "hombre representativo").²⁰

Desde esta perspectiva, desde el carácter enigmático que estos conceptos arrastran (el enigma es aquello que siempre espera ser revelado), la pulsión designativa / cognoscitiva que rige relatos de esta índole cobra otro sentido. Me apresuro a agregar que cuando digo "representativo" desde mi lectura y superada dicha constante, pienso en la idea de *archivo* como principio de reunión, porque siguiendo el mandato de los maestros del XIX,²¹ Úslar en 1981 hace

americanismo, de crítica del poder letrado, de experimentalista -¿concretista y conversacional?- de genio y visionario incomprendido." (47)

¹⁸ "Considero a don Samuel un hombre muy instruido, benéfico cual nadie, desinteresado hasta lo sumo y bueno por carácter y por sistema; pero lo considero también con una cabeza alborotada, con ideas extravagantes y con incapacidad para desempeñar el puesto que tiene." (Carta de Antonio J. de Sucre a Bolívar, en Rodríguez, 323. Subrayado mío).

¹⁹ "¡Oh, mi Maestro! ¡Oh mi Amigo! ¡Oh mi Robinson! Usted en Colombia, Ud. en Bogotá y nada me ha dicho, nada me ha escrito. Sin duda es usted el hombre más extraordinario del mundo [...] Sí, mi amigo querido: Usted está con nosotros. ¡Mil veces dichoso el día en que Usted pisó las playas de Colombia! Un sabio, un justo más, corona la frente de la erguida cabeza de Colombia" ("Carta de S. Bolívar a S. Rodríguez desde Pativilca", 19-01-1824. Rodríguez. *Ibid*, 319).

²⁰ Dice Emerson: "...nos alimentamos del genio, nos aliviamos de la excesiva conversación con nuestros semejantes y penetramos jubilosamente en las profundidades de la naturaleza en la dirección que el genio nos señala." (25); "... hay una verdadera ascensión en nuestro amor al genio." (29)

²¹ Vale la pena incluir la cita completa de Sarmiento: "La biografía de un hombre que ha desempeñado un gran papel en la época y país dados, es el resumen de la historia contemporánea, iluminada con los animados colores que reflejan las costumbres y hábitos nacionales, las ideas dominantes, las tendencias de la civilización y la dirección especial que el genio de los grandes hombres puede imprimir a la sociedad" (*El Mercurio*, 20 de marzo de 1842).

desempeñar a la biografía un papel social, diría memorialista (las memorias inevitablemente propician la relación con y la dirección hacia el exterior). A partir de la instauración-validación de este sujeto que 'resume la historia', figura escribir (a la manera del historiador) una verdad en el sentido de lo corroborable en los pre-textos, fijando *todo* lo recordado, guardado, acumulado (aun los ensayos propios) y adaptando a ello la expansión ficticia según veremos.

En esta instancia es hora de decir que la escritura de Úslar no se impone sobre la magnitud del personaje novelado. Si Rodríguez fue un irreverente, si sus escritos fueron lo intranquilizador,²² Úslar decide por el camino domesticador, de sometimiento al orden de una prosa medida y a esquemas interpretativos hegemónicos. Me parece que ésta ha sido su aspiración, teniendo en cuenta por ejemplo esa referencia a "novela en la historia". Por eso lo previo (ajeno y propio) emerge a cada momento afianzado, desde esta nueva restitución, en su condición de sistema deglutido cuyo aprovechamiento pareciera ser la mayor preocupación. Un sistema en el cual se pretende incluir este texto resultante como nueva pieza de engranaje en íntima trabazón, en pura conexión resonante, desechando combinatorias incómodas para dar paso a una convivencia conveniente.

Rodríguez funciona como un *archivo* a partir del cual resulta posible revisar orígenes, mandatos y faltas que han ocupado a Úslar Pietri (como a muchos de nuestros intelectuales). En breve enumeración atiendo a la exploración a través suyo, de la construcción de una identidad (de América) desde la elección del nombre, es decir al significado que conlleva la carencia de un nombre único, definido y satisfactorio,²³ o a una nueva vinculación Europa - América desde la

²² La *Educación Mental pide mucha* Filosofía

La	*	Moral	*	<i>muchas</i> combinaciones
La	*	Física	*	<i>muchos</i> conocimientos
La	*	Social	{de todo	{ <i>muchos</i> conocimientos
			mucho	{ <i>muchas</i> combinaciones
			y todas una larga experiencia	
			hacer NEGOCIO con la EDUCACIÓN	

es...

diga cada Lector todo lo malo que pueda
todavía le quedará mucho que decir.

El diseño, el espaciado, las mayúsculas, bastardillas y negritas son de Rodríguez (En lugar de * debe leerse punto en negrita. Tomado de Rodríguez, 216).

²³ "El nombre forma parte de la identidad. Lo sabían los lógicos, lo saben los taxonomistas, lo experimentan diariamente los escritores. Lo que no tiene nombre es como si no tuviera ser. En muchos sentidos nombrar es crear." (Véase Úslar Pietri, 1990: 109).

"...el nombre propio es el soporte ... de lo que sería el *estado civil*, es decir, de (un) conjunto

expansión de los principios revolucionarios y en este sentido, es claro, a la educación (individual, nacional, continental) debiendo ocupar el primer plano de las preocupaciones. Recordémos que la gran enseñanza del siglo XVIII había sido dar protagonismo a lo pedagógico, interés transformado en tema central y obsesión de la vida de Simón Rodríguez. También, que los debates más fructíferos del pensamiento francés de la época revolucionaria tuvieron en la Educación un eje de reflexión inmejorable: relacionaba cultura y poder, libertad e igualdad, dominantes y dominados, etc. Bauman dice, apoyándose en los rigurosos análisis de Baczkó, que la política educativa de entonces fue modelada por el *élan pédagogique* o legado de la Ilustración en el convencimiento profundo de que la educación podía todo (104). Entre ese todo estaba la posibilidad de fabricar una clase nueva de seres humanos, ciudadanos emancipados, abiertos a un potencial pedagógico cuyos límites sólo dependerían de la inventiva de los legisladores. Los famosos debates son iniciados por el conde de Mirabeau, precursor de "pensar la experiencia revolucionaria en términos de educación" y por De Talleyrand, quien sostenía "la libertad de enseñanza, no estableciendo su obligatoriedad ni limitación".²⁴ Sin embargo, otras dos figuras se destacan hasta nuestros días como paradigmáticas de la eterna controversia pues encarnan posiciones antagónicas, por ejemplo respecto de los alcances populares de la educación. Me refiero a Condorcet y Rousseau. El primero, uno de los más fervientes defensores de la diferencia entre instrucción (estatal, universal y gratuita) y educación (no obligatoria y no universal), adopta al respecto una posición menos restringida que el segundo: piensa que es posible "instruir" a toda la masa del pueblo. En cambio Rousseau traza en el *Emilio* (1762) algún límite que después Simón Rodríguez, su ferviente lector americano, se encarga de atravesar ("El pobre no necesita educación; la asociada a su estado es forzosa y no puede tener otra", 15).²⁵

Educación a la manera de pura consolidación de la autogestión, intenso aprendizaje a través de la Naturaleza, de los hombres y de las cosas (como deseara Rousseau, como experimentara y defendiera Rodríguez), proceso

de propiedades ... con las que la ley civil asocia unos efectos jurídicos y que instituyen ... los actos de estado civil" (80). La cita de Bourdieu ilumina la resonancia que establezco entre Rodríguez y América desde la indefinición del nombre, en ese gesto de balbuceo de la identidad para consigo mismo, en un tiempo que es, a su vez, de constitución primera de los fundamentos (una nación, una ciudadanía, un marco legal) y de primera representación de una identidad (pienso en la "Carta de Jamaica" como texto modélico de esta nación y del balbuceo del nombre de este continente).

²⁴ Sigo a Weinberg.

²⁵ En *La nueva Eloísa* es terminante: "No enseñéis al hijo de un aldeano, dado que no son aptos para la enseñanza" (Citado por Bauman, 116).

formativo de una voluntad entendida como el pensar en libertad, voluntad consciente de los individuos o fundamento, entre otras cosas, de la voluntad colectiva (otra vez Rousseau y Kant, ciertamente).²⁶ La simple enumeración (mis propias palabras) gira en torno a la cara constructiva (transformadora) de la modernidad. Pero al mismo tiempo, Rodríguez permite a Úslar volver presente la cara poco visible de dicha modernidad desgarrada desde sus comienzos, una tensión instalada ya en su inauguración. No me refiero en este caso al "irracionalismo" de ciertas vanguardias (aunque formalmente sus escritos parecen un antecedente de las mismas), ni a una protesta defensora de la sensibilidad (aunque el complejo mundo de los sentimientos humanos es uno de los aportes de Rousseau que Rodríguez valora), ni al desorden (aunque desde su gestualidad a sus elecciones resuena este concepto). Sólo aludo al imaginario de la crisis en tanto representación y punto máximo de la reflexión y de la autoconciencia de un fracaso que fue, en sus escritos (repitiéndose en esta novela), la puesta en letra de la imperfectibilidad. Es decir, Rodríguez propicia la actualización del carácter retórico de muchos gestos fundacionales modernos en Latinoamérica, la enorme dificultad que significó para no pocos de nuestros intelectuales la experimentación de una modernidad cuya naturaleza esencial fue y seguiría siendo discursiva, naturaleza promovida por los propios proyectos constructivos que se defendían y eran inaplicables, que sobrevivían a quienes los producían para contribuir al engrosamiento de un poderoso registro imaginario que defino como suspendido, atrayendo y a la espera de cumplimiento:

Él podía reventar en cualquier momento, pero lo que quedaba en aquellos cajones seguiría hablando por él, más allá de la muerte y más allá del tiempo. Todo lo necesario para cambiar el destino de aquella gente pasiva y desgraciada. Desde el aprendizaje hasta el trabajo y la vida [...] Él sabía lo que había que hacer, lo que hubiera habido que hacer, y lo había puesto allí, en aquellas sucias y agrietadas cajas de madera con su grueso letrero de pintura negra: "Simón Rodríguez". (61)

Me parece que éste es el mayor atractivo de Rodríguez. Si fue uno de quienes (como Rousseau y Chateaubriand) se dio cuenta de que estaba viendo / vivien-

²⁶ Educar es...

CREAR VOLUNTADES.

Enseñen, y tendrán quien SEPA.
Eduquen, y tendrán quien HAGA.

(Tomado de Rodríguez, *Ibidem*: 282).

do un cambio histórico y logró registrarlo (representar la crisis), si fue un operador que produjo en ese sentido participando en dicha transformación, a la vez pudo distanciarse mediante el examen del fracaso, de la imposibilidad que se daba y seguiría dándose y aun de la contradicción, logrando así la máxima profundización de la separación mediante los gestos de conciencia de crisis, crítica y autoconciencia. Podría decir entonces: fue (como Bello en otros sentidos) uno de los más modernos porque estaba descubriendo en sus mismos programas la imposibilidad de serlo.²⁷

De ahí que en esta versión Rodríguez se vislumbre como seguramente muchos lo hemos pensado al leer sus escritos, una incipiente cristalización de "intelectual" (recordemos lo señalado por Bauman: cuando esta palabra empezó a circular en los primeros años del siglo XX, se intentó recuperar y reafirmar a través suyo "la centralidad societal y las preocupaciones globales asociadas con la producción y difusión del conocimiento durante la era de la Ilustración", 9). Mejor: un intelectual destacado en la práctica de la crítica social a la manera moderna, con inteligencia pesimista y voluntad optimista. Por esta razón la novela de Úslar redundante en la "queja": Rodríguez fue un experto en la queja especializada, por ejemplo a través del cuestionamiento escéptico, la profecía airada o la especulación utópica, todas formas que la crítica social asume. Y de ahí la referencia al gesto de afirmación (dice Walzer, la queja es una de las formas de la autoafirmación), de conciencia de su rol y aún de la faceta dolorosa que éste suele traer aparejada como es la sentencia a la soledad.

La elección del título de la novela y su repetición en el cuerpo a modo exploratorio abren justamente a este campo semántico. Por un lado *La isla de Robinson* irradia, es claro, al *Robinson Crusoe*, genotexto y parte del sistema de lectura de Rodríguez que Úslar reconstruye (el *Emilio* es el otro texto fuerte, pero también están *El lazarillo...*, *Atala*, *La Nueva Eloísa*, *El príncipe*). A través de la novela de Defoe²⁸ proyecta sin dudas a un imaginario de época, el *selfmade man* (pienso en Tocqueville y en Sarmiento, lector fascinado de ambos, propulsor de la "meritocracia"). Pero además está ese regodeo en el insularismo como lo que oprime con fuerza centrípeta haciendo gravitar hacia adentro,²⁹ en un presente de pura introspección y tensionando al personaje, quien según señalé fue una fuerza centrífuga. Es decir, a cierto aspecto restrictivo de la experiencia del intelectual (más allá de especulaciones sobre causas personales o rasgos psicológicos), a

²⁷ La modernidad es "la manera de descubrir la imposibilidad de ser moderno" según de Man. (Citado por Rodríguez-Vecchini, XXXI)

²⁸ En este caso también vale la pena recordar a Defoe como uno de los novelistas destacados en la escritura de pretendidas biografías que combinaban datos comprobables y ficción.

²⁹ Me baso en Pedreira, 18

ciertos incómodos, frustrados modos de inserción y de dinámica relacional (otra vez Rodríguez como *archivo*) de los que se tiene clara conciencia.³⁰

Úslar insiste en esta soledad (en la distancia) desde una constante que atraviesa la novela de principio a fin: la incompreensión de Camilo y Cocho, atentos, solícitos acompañantes del último viaje ("Camilo lo oía mal sin entender [...] Qué iba a comprender Cocho... Eso no lo podía siquiera imaginar el pobre ...", 153). Tal como la elección de sus palabras pone de manifiesto drásticamente, se trata de la explicación de una distancia propiciatoria a su vez del carácter especializado de la "queja" alejada del gesto común cuyo sentido se expresa desde la exhibición de unas garantías hasta la demanda de una autoridad especial que, *per se*, lo hacen situarse irremediamente (como a Úslar, sujeto autoral) al margen (por encima) del *demos*:³¹ "... era la brújula para que pudieran hallar el rumbo de salvación aquellas gentes perdidas en la ignorancia y la estupidez. Los generales, los ministros, los peones, los esclavos, los cholos, los obispos" (61).

El fragmento vuelve a ser elocuente respecto de una reafirmación de la centralidad de quienes producen y difunden conocimiento, asociada a la idea de responsabilidad moral que la posesión del saber conlleva (los hombres-fuerza, los hombres de letras decía nuestro maestro del XIX). Notemos que la enumeración no incluye a los pares, pese a circular por zonas del entramado social: la denominación "ministros", que podría hacer pensar en intelectuales, remite a la función política desactivando esta interpretación. El procedimiento (el uso de la coma) homogeneiza además a los "otros" (todos son "gentes perdidas en la ignorancia y la estupidez"). El empleo de los sustantivos "brújula", "rumbo", "salvación" potencia no sólo la connotación de "liderazgo" inherente a cierto sujeto (intelectual), sino la de "carencia" referida al resto.

En realidad se trata de la recuperación (de una revaloración) por parte de Úslar, del síndrome poder / conocimiento gestado en la Ilustración y vuelto uno de los atributos notables de la modernidad, que remite necesariamente a la construcción de una topología jerárquica (y recordemos nuevamente a Defoe, aunque desde una perspectiva menos sentimental). Lo que caracteriza la estrategia moderna del trabajo intelectual es lo definido por Bauman (13) con la metáfora del legislador (literalmente encarnado por algunos de nuestros letrados, Bello por ejemplo, e interpretado por otros como Rodríguez), que consiste en la posibilidad de hacer afirmaciones de autoridad hacia un arbitraje en controversias de opiniones, las que, tras haber sido seleccionadas, pasarían a ser correctas y vinculantes. Este ejercicio, que prospera cuando rige el supuesto de

³⁰ Véanse las consideraciones sobre el tema de Halperín Donghi, 43-63.

³¹ Sigo a Walzer, 11-35.

que es posible determinar la verdad de las creencias, produce una imagen de intelectual lanzado a legislar, tanto sobre las opiniones del resto, como sobre un vacío que debe ser llenado o sobre la imperfección de un real acuciante.

De ahí la idea de Educación como aparato capaz de regular lo desregulado o de introducir orden en la realidad social. La educación como necesidad porque como decía Helvetius, *l' éducation peut tout*. Una educación como función de todas las instituciones sociales, un aspecto de la vida diaria, un efecto total de la planificación de la sociedad. Podría agregarse citando a Rodríguez, "educación social" en aras de formar a una generación capaz de participar en la construcción de un orden tal que haría superfluas las escuelas. Obviamente y tal como aclara Bauman, esta concepción no escapa a la idea de control (dominio sobre la naturaleza, planificación o diseño de la sociedad) en beneficio de la acción ordenadora entendida como la manipulación eficiente de las probabilidades (absoluto distanciamiento en cada proceso de objetivación). Y vuelvo al título de la novela para su densificación. La isla es un lugar aislado, alejado de una totalidad, *hacia* el cual es posible navegar si se pretende un acercamiento, un desembarco feliz ("La isla era él mismo. Allí llegaban todos. Los años y las gentes. Llegaban y partían", 17-18). La isla es también el uno frente a un todo ("El hombre de la isla. El hombre solo frente al mundo desconocido y ajeno", 27). Nuevamente la tensión entre lo centrífugo y lo centrípeta fundando una experiencia y una dinámica relacional del intelectual (Rodríguez y Úslar a trasluz).

El concepto de heroicidad (héroe como pilar de un linaje y un fundamento, encarnado en este caso por un hombre de ideas, quien, a la par es un mediador por ser un traductor cultural)³² ronda en esta novela desde la primera opción de escritura, la decisión de configurar a un personaje ("genio") en absoluto protagonismo a través del gesto biográfico, en una centralidad manifiesta a pesar del uso de la tercera persona. Si por un lado se percibe cierto "desnudamiento" de los "lados oscuros de Rodríguez",³³ es difícil desprenderse por ejemplo del elogio de su pasión crítica (del elogio del intelectual moderno) o de esa posibilidad de poner en letra hasta la aceptación de sí mismo en la exacerbada desmesura que los otros le atribuyen. Es clara la fascinación que ejerciera sobre Úslar, quien lo escribe y re-escribe desde los 50 a los 90 y si por un lado es posible recuperar a través de su novela la noción de *archivo* como lugar de reunión o sistema de referencia, quizás también deba pensarse dicho concepto como *comienzo* y *mandato*, apropiándome de ciertas palabras de Jacques Derrida (9) como "... allí donde las cosas *comienzan*[...], mas también el principio según la ley, [...] *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social..." (9).³⁴ Diría: ejercicio de refija-

³² Como sabemos, uno de los héroes en la tipología de Carlyle es el "hombre de letras".

³³ Juego con el título de Lasarte.

³⁴ Subrayado en el original.

ción de un origen, de un proyecto imaginado (instancia y lugar de autoridad) que por no haberse cumplido, sigue siendo lo deseado.

El proceso del texto

Ciertas ideas de mi desarrollo rodean la concepción de esta novela como parte de un sistema referencial vasto y complejo, poroso e inestable, donde prevalecen campos discursivos y registros ajenos al literario, materiales diversos en diálogo. Según planteara, nudos propios (los ensayos) integran dicho sistema favoreciendo una reflexión sobre ciertos *procesos* (escriturario, textual, de canonización, etc.) puestos en juego que comprometen aspectos y cuestiones de diversa índole. La existencia y el reconocimiento de dicho previo (ensayos) a la novela orientan por ejemplo, hacia el sentido de este nuevo comienzo y a la noción de "borrador" entendida más allá de la publicación efectiva, diría utilizando algunas reflexiones de Noé Jitrik (108 y sgtes.), como ejercicio de antesala, ese *baúl de ideas* al que se refiriera Simón Rodríguez al mencionar su cajón de papeles. Esta imagen de la novela procede de los ensayos que rescato una vez más para pensar la enunciación, el ejercicio de escritura de Úslar en función de lo propio que se acarrea y reaparece en esta configuración.³⁵ A su vez, articulados en diálogo con esta puesta y proyecciones posteriores (otros ensayos) vuelven presente el escribir como acto inconcluso (un continuo) y cada texto como lo que no está acabado o como aquello de lo que "se pueden esperar brotes" (Jitrik, 108). El concepto de *archivo* revisado no sólo en clave de una experiencia de la memoria, sino de búsqueda arqueológica, como excavación y descripción intrínseca de lo convertido en monumento, (Foucault, 11) vuelve a ser operativo para un examen de ese previo y de dichos procesos. También para actualizar ciertas afirmaciones que pudieron plantearse como hipótesis: esta novela es una pieza dentro de una serie propia no implicando la realización de una escritura.

Si consideramos las diferentes ediciones de *Letras y hombres de Venezuela* es posible por un lado, un cotejo que ubica de lleno en lo que serían "versiones preliminares" -borradores menos y más extensos surgidos de observaciones primeras y exploraciones detenidas, conducentes hacia el texto mayor. Por otro y en íntima relación, la percepción, desde un mismo sujeto autoral, de modos de leer / escribir a lo largo del tiempo, una historia de lecturas-escrituras o ejercicios de reafirmación o rectificación de un canon nacional como indicio de esas literaturas a las que aspiraran Sarmiento o Bello, fundamentos esenciales de

³⁵ Véase Úslar Pietri, 1990, 80.

sus modernas naciones americanas. "Venezuela se ha expresado en sus letras [...] Los caracteres que hacen de ella una nación se han ido afirmando en expresiones literarias y humanas que reflejan poderosamente un carácter propio" dice Úslar³⁶ y se ubica en la estela de los letrados fundadores. Porque estos gestos, que contribuyen al esbozo y llenado de una tradición, si se proponen como formas de legitimación orientadas por un principio rector, a trasluz ordenan su linaje, una red de lazos intertextuales en los que innegablemente él mismo está inscribiéndose.³⁷

Letras y hombres de Venezuela (el título es elocuente en dicho sentido y se confirma en párrafos de los prólogos)³⁸ se edita por primera vez en 1948, y cuatro veces más durante su vida (1958, 1974, 1993, 1995).³⁹ Entre la primera y segunda ediciones, la referencia a Simón Rodríguez materializa tanto su ausencia del canon como un ingreso posterior en su carácter de figura redimida, y al respecto sólo basta reparar en la extensión, en el espacio que Úslar le dedica en cada versión. En la de 1948, cuando según señalaran los críticos⁴⁰ Rodríguez era casi un ausente, resistido, poco visible o arrinconado en el archivo, lo incluye tímidamente en dos párrafos de su capítulo sobre Bolívar:⁴¹ amparado en la tendencia que su gesto afianza, lo trata como figura ancilar de un universo discursivo mayor o como él mismo expresa "el maestro innumerable de aquel solo discípulo" (52). Sin embargo, a pesar de la brevedad allí se ve en cieme la orientación del extenso capítulo que le destina hacia fines de los 50, el cual se repite sin variantes en las reediciones posteriores. Me refiero a ciertas ideas, a su disposición y a algunos usos lingüísticos que descubren evaluaciones e intereses retomados a efectos de su expansión: las referencias al *Emilio*, la cuestión de la diversidad de nombres, la construcción (*Bildung*) de una personalidad a través del viaje. En pocas líneas y centrado en una matriz tan productiva como la figura de Bolívar, es claro que Rodríguez le permite filtrar en diversos niveles de la red textual el concepto de Educación ligado al derecho y al deber de "formar" (justamente el uso *Bildung* remite a dicho concepto y puede leerse desvinculado de la escolarización, muy pertinente en el caso que nos ocupa) y me parece, a la presencia de lo tutelar. Los usos "extraordinario" e "innumerable" referidos

³⁶ *Letras y hombres de Venezuela* (Preámbulo a la primera edición), 10.

³⁷ Para estas observaciones ha sido iluminador el artículo de Zanetti, "Apuntes acerca del canon latinoamericano".

³⁸ "Varias generaciones... de mi país han encontrado en él (este libro) información útil para hacerse un mejor criterio y una más cabal conciencia de lo que es Venezuela y de cómo la han concebido sus hombres de pensamiento a lo largo de la historia. (*Letras y hombres de Venezuela*, 1995: 9. Subrayado mío).

³⁹ 1948, México-Bs As: F.C.E., 1958 (aumentada); Madrid: Edime, 1974. La penúltima reedición es posterior a la novela: Caracas: Monte Ávila, 1993 (revisada y aumentada).

⁴⁰ Véanse notas 16-17 supra.

⁴¹ *Letras y hombres de Venezuela* (1948), cap. III: 52.

al guía (preceptor, maestro, intelectual) anticipan la sintaxis hombre representativo genio explotada después.⁴²

En la segunda edición, el título del capítulo connota la visión de un Úslar preocupado por fijar un perfil de alcances continentales (similar al de Bolívar): "Simón Rodríguez, el americano". Esta estrategia seguramente condice con la voluntad de seguir instaurando en el registro de lo imaginario, una unidad latinoamericana propiciada por quienes tanto a través de sus proyectos (materiales y simbólicos) como de sus experiencias vitales fueron maestros en ligar discontinuidades. Y en este último sentido, ampliando sus alcances, también con la necesidad de expandir la idea de la implantación (adaptada) del "Siglo de las luces" en América a través de un Rodríguez asimilado, en tanto traductor y mediador cultural, a los pensadores de esta época (especialmente franceses) en cuanto promotores de transformaciones cuya dimensión, a pesar de las efectivas divisiones políticas, adoptara escala europea (continental), pretendiera una "conciencia europea" y (repito), por encima (más allá) de fronteras establecidas, el bosquejo de una "República de las letras", ésa en la que Bello funda su escritura. El dato biográfico implicado en el primer subtítulo del capítulo ("*Emilio* en Caracas") también ilumina esta lectura e instala, desde el principio, la idea de utopía pedagógica -inherente a la memoria revolucionaria europea- de la que Rodríguez, es claro, se hace cargo revisando y resignificando, adaptando a los intereses de sus naciones nuevas.

En la reconstrucción del proceso tentativo que describo, si en la edición del 48 (en la brevedad de la puesta sobre Rodríguez) ya se vislumbra el capítulo extenso, la organización de este último prefigura la novela. Su hilo conductor es la trayectoria vital, la historia de vida en estricta sucesión *cronológica* que como dice Bourdieu (74), es asimismo, lógica: un *cursus* vinculado a la idea de viaje e itinerario (difícil no pensar en Aristóteles y en su definición del tiempo como "número o medida del movimiento según lo anterior y lo posterior")⁴³ sujeto a principio como razón de ser y a fin como realización -telos. El uso de nombres diversos a lo largo de las distintas partes de este capítulo (la restitución de la indefinición nominal instaurada por el mismo Rodríguez como gesto de autofiguración)⁴⁴ plantea en la ilusión de totalidad, a un sujeto múltiple -inestable- en un suceder, así como a un individuo cuya personalidad se ve socialmente construida a lo largo de un itinerario vital. Según señalara, dicha trayectoria y sus centros significativos son el basamento del desarrollo más extenso y entre estos

⁴² "...aquel extraordinario preceptor que se llamó Simón Carreño, Simón Rodríguez o simplemente Samuel Robinson, y que sabe ser el maestro *innumerable* de aquel solo discípulo". *Ibid*: 52. (Subrayado mío).

⁴³ *Physica*, IV, II.

⁴⁴ Véase nota 15 supra.

centros (por diferentes razones), la está en Europa y el vínculo con Bolívar vuelven a proponerse orientadores. Respecto del primero se trata de la explicación del vacío historiográfico (la falta) que al ser referido directa o indirectamente, anticipa y justifica el deseo de un completamiento a través de la expansión literaria (y también desde esta perspectiva la vida se concibe un *todo*, un conjunto coherente y dirigido): "Lo que se sabe de la vida de Samuel Robinson en los veintiséis años que duran sus viajes hasta su regreso a la América del Sur es escaso y fragmentario".⁴⁵

Respecto del segundo y superado el dato biográfico (la relación con Bolívar haría inscripta y a partir de la cual se lo consideró sistemáticamente) me parece que se trata además, de la reconstrucción de un campo incipiente (político, cultural, ideológico) como espacio de posibilidades en clave relacional, de figuras que dialogan. La apelación a la cita (de y sobre Rodríguez) valida su carácter protagónico en el terreno de las ideas y en la génesis de proyectos arrumbados o inaplicables por las características de dicho espacio, que hoy como nunca constituyen la muestra de la agudeza notable de su inteligencia pesimista. Y dicha presentación de la escritura ajena a través de la cita vuelve a ser otro avance de lo muy explotado en la novela que, dada la pulsión compositiva mencionada (el lugar epistemológico elegido), implica esencialmente el recurso a la prueba. Porque en esta novela tanto la escritura de Rodríguez como de otras autoridades parecen canalizar, del mismo modo que en el ensayo, un deseo de articulación de la palabra ajena para hacerla presente en un nuevo texto, entretejiendo (destacando a veces a través de las comillas) otros enunciados con los propios como la manera eficaz (en el sentido de corroborable) de escribir una vida; de ahí mi alusión en inicios al realce de lo previo por su emergencia recurrente.

Si se piensa la novela (la biografía novelada) de Úslar desde la perspectiva de un completamiento posible, y entonces desde una concepción de este tipo discursivo como espacio de mayor libertad donde sería viable un llenado imaginario de lagunas historiográficas, es preciso reconsiderar un juicio previo a la luz de planteos del propio escritor. En esta idea de proceso de un texto a la que recurro, la brecha entre el efecto pretendido y el producto haría ingresar, además de la posibilidad de llenado, la de realización. Sin dudas de acuerdo con la noción inicial de archivo que propongo, *La isla de Robinson* parece una "empresa de reconstrucción" más que de "construcción", frase con que Úslar define la lectu-

⁴⁵ *Letras y hombres de Venezuela* (1995), 65. El uso de verbos que instalan la modalidad hipotética por ejemplo, refiere indirectamente dicha falta: "Con su tono majadero, su molesto entrometimiento, su axiomática manera de opinar y explicar, debía de ser desagradable y pesado..." (66).

ra en general y es aplicable a su lectura-escritura.⁴⁶ Una empresa que, por recurrir a materiales "verificables" e "imaginados", se funda evidentemente en los supuestos de veracidad (de lo verificable) y de ficcionalidad (de lo imaginado).

La noción de "convención" vinculada a los modos de leer a lo largo del tiempo se percibe como sostén de algunos conceptos de Úslar sobre la literatura en general:

Hoy tendemos a considerar el campo literario como una vasta e ilimitada ágora indiferenciada y heterogénea, donde todo se mezcla y se modifica mutuamente. Donde el ensayo desemboca en la poesía y la novela, donde todo parece fundirse y mezclarse en un solo discurso literario impreciso y colmado de contenidos insospechados. Podemos leer a Proust como historia y a Rabelais como farsa de la actualidad".⁴⁷

Notemos la apelación a la idea del *proceso* que describo desde sus propias palabras ("Donde el ensayo desemboca en la poesía y la novela"). Además de cierta homogeneización de tipos discursivos se ve la valoración del ensayo como espacio primero de trabajo (borrador, ejercicio de antesala dentro de un campo en general, quizás un "baúl de ideas") a partir del que sería posible producir (imaginar) nuevos comienzos. En su definición ampliada de lo literario, el denominador común sería un *ser* en el *tiempo*⁴⁸ (categoría pertinente si se trata de reflexiones sobre el relato en general) más que cualquier tipificación y la particularidad, un uso específico del lenguaje ("La verdadera obra literaria (es) la que se forma de su propio uso del lenguaje y de la visión de las realidades...").⁴⁹ Estas nociones irradian a la par su desplazamiento de la categoría "novela histórica" hacia la de "novela en la historia".⁵⁰

Pero en este posible rearmado de su serie de relatos (ensayos - novela) que no sólo *son* en el tiempo, sino que por su índole lo asedian (recordemos que las biografías se ocupan del tiempo, su transcurso y de todo aquello que conforma el fluir constante de una vida), interesa la idea de convención aplicada a los

⁴⁶ Úslar Pietri, 1990, 117.

⁴⁷ *Ibidem*, 120.

⁴⁸ Úslar se funda en la relación lenguaje-tiempo recurriendo a los planteos teóricos de Steiner (*Después de Babel*): "Todo acto de lenguaje contiene un determinante temporal. Ninguna forma semántica es intemporal. Cada vez que usamos una palabra es como si desperteráramos en resonancia toda su historia anterior. Todo texto está incrustado en un tiempo histórico específico y contiene lo que los lingüistas llaman una estructura diacrónica." Citado en *Ibid*, 116.

⁴⁹ *Ibid*, 120.

⁵⁰ "El tema verdadero de la novela es el tiempo y en la medida en que está incorporado a ella la convierte en historia. Toda narración es por su naturaleza temporal, es decir, histórica" (*Ibid*, 115).

supuestos (retóricos) de *veracidad* y *ficcionalidad*. El uso "reconstrucción" connota no sólo la posible restauración (histórica) de un contexto a partir de una "lectura" apropiada de las palabras, sino el campo de la historiografía, ciertos mecanismos y algunas pretensiones, más o menos confesadas, que han signado una modalidad de trabajo del historiador, canónica hasta hace poco. La diferencia que puntualizo entre "reconstrucción" y "construcción" orienta también hacia esos supuestos y hacia la exploración de lugares de enunciación (el del historiador, el del novelista) que inevitablemente entran en diálogo en esa tentativa de asedio al *tiempo* inherente a relatos biográficos basados en dichos supuestos, ya combinados, ya en exclusividad.

Es claro que esta serie de Úslar (incluida su novela) redundante en una afirmación de la *episteme* fundada en lo que Arendt denomina "el hilo de la continuidad histórica" que de modo innegable sigue asignando una autoridad a la Historia,⁵¹ reenviando al historicismo como sistema explicativo. Para Úslar Pietri se ve el lugar de prestigio que ocupa la Historia y por ello un anclaje ahí mismo como forma de convalidación de sus actos de escritura. Dicha *episteme* conlleva la idea de ese "orden" de inteligibilidad (de cierta racionalidad), a través de un modo de refiguración⁵² del tiempo como modelo regulador que atestigua "la continuidad de lo que se ha llamado la naturaleza humana" y que se asocia al *chronos*.

Si bien esta asociación parece difícil de ignorar, cuando se trata de ficciones literarias es claro y ha sido probado por muchos escritores que una de sus mayores posibilidades ha sido y sigue siendo la "huida" o desviación de la "norma de realidad", por la cual modelos alternativos entrarían en juego imponiéndose como contribuciones más ricas en informaciones sobre dicha refiguración.⁵³ Cabe mencionar la configuración de la línea temporal en *La isla de Robinson*. Si bien se verifica un quiebre que desde un "ahora" recupera el pasado, éste se incluye en un suceder casi cronológico -de lo más lejano a lo menos, del nacimiento a la muerte- no habiendo descomposición alguna. Me parece además que el afán de completamiento de un *cursus* (de continuidad sucesiva) que emprende Úslar puede leerse no sólo como "compartir" un modelo convencional de ficción sobre el tiempo, sino asociado a la noción de perfectibilidad, tan arraigada en Occidente. En un armado de esta serie posible y en diálogo con lo expuesto usaría un juicio de Hyden White para su novela y respecto de un modelo regulador de ficción: esta narrativa llena "huecos", creando una imagen de continuidad, coherencia y sentido en lugar de fantasías de vacuidad.⁵⁴

⁵¹ Citada por Kermode, 61.

⁵² El uso es de Ricoeur

⁵³ Véanse Kermode y Ricoeur.

⁵⁴ Cfr. White, 26 y sgtes.

La idea de satisfacción está implicada en la de perfectibilidad. La plenitud de una vida entendida como su llenado da cuenta de la plenitud del tiempo; las aperturas alegóricas, las dinámicas autorreflexivas y resonantes imponen la imperfectibilidad frente a los sistemas de totalización simbólica. No habría pérdidas (de tiempo) en ese suceder de los períodos desde un origen hacia un término, sino un *cursus* sucesivo en el que hay asimismo, conciencia de ciertos centros modélicos, esos núcleos orientadores propuestos desde los ensayos, repetidos y expandidos, el mejor modo de dotar el relato de significación ética, política y social.⁵⁵

Sin embargo, la noción de perfectibilidad conlleva algún otro riesgo más que la *ilusión* de completamiento. Desde Hegel la historicidad como modo de vida humana es impensable sin conceptos normativos asociados -la ley, la legalidad, la legitimidad, es decir la *autoridad*; ellos son los fundamentos necesarios hacia el anhelado cumplimiento de esa perfectibilidad (de la promesa de felicidad) a la que no es ajeno obviamente, el impulso *moralizador* (normativo) de la realidad, que nos devuelve al gesto de escribir biografías, la vida de hombres que *hicieron* la historia en América Latina y sentaron en el registro discursivo los fundamentos de un orden deseado, entonces perfecto. Por eso si el epígrafe de Úslar incluido como segundo comienzo de la novela (el primero es el título) concentra en una frase de Rodríguez la vocación pedagógica del maestro, pienso que en resonancia y con todo lo que es consubstancial a un comienzo, también determina una de las pulsiones que ha guiado la escritura de este nuevo texto: "Ha llegado el tiempo / de enseñar a las gentes a vivir". En la breve oración se ve mucho de lo señalado. Lo tutelar vinculado a la responsabilidad moral de transmitir lo que se sabe merodea desde otra perspectiva la noción de autoridad (la de esos hombres capaces de asumir un lugar de producción de lo conveniente: Rodríguez, Úslar Pietri). Aunque en relación con lo anterior interesa subrayar la absoluta conciencia por parte de Rodríguez (que Úslar se encarga de refrendar) de un tiempo definitivo, la salida de un estado de naturaleza y el ingreso a la historia como nuevo modo de vida de las "gentes", necesitadas por ello de la Educación como aparato regulador en beneficio de dicho modo.

Esta *cierta* conciencia de autoridad (del carácter validador del saber histórico) que garantizaría alguna pretensión de "verdad" independientemente de la retórica que la mediatiza (pese a que desde un Nietzsche leído por Úslar, "las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son", 91), permite regresar a la noción de convención a partir del trabajo con las fuentes (documentos y materiales del archivo o lugar de reunión y principio según la ley). Insisto: el

⁵⁵ Cfr. White, *Ibid.*

motor en este caso guía hacia la reconstrucción-completamiento de una vida desde una pretensión verosimilizante como sujeción a lo previo, como un continuo plegarse intentando ser parte del mismo en consonancia, reforzando así su carácter normativo -los documentos serían las huellas fehacientes por las que el pasado o un saber del mismo se manifiesta- y a su vez, reafirmando dicha cosa dada (su carácter validador), capaz de ser de algún modo reefectuada en el presente. Por eso cuando se lee la serie completa se ven las etapas (de indagación, acumulación y selección) sucedidas en el trabajo con los documentos y las fuentes, ciertas decisiones de escritura más sostenidas en un supuesto retórico que en otro, pero siempre un deseo de desocultar y de llenar, tanto a través de la muestra de olvidos como de actos imaginarios puestos en marcha ante la necesidad de superar las faltas, primando la aceptación de la "verdad" histórica como acuerdo con lo establecido. Es decir, más que cuestionamiento, deglución respetuosa; más que disputa a este saber, deseo de complementarlo desactivando el carácter desrealizador de la escritura entendido como la modificación de la naturaleza y el estatuto de lo deglutido por su mera inclusión en un nuevo espacio -obviamente, el reconocimiento de la materialidad (de la precariedad) del medio entrañaría la noción de imperfectibilidad-; cierta reproducción de códigos perceptivos (la sujeción a una línea de continuidad), así como el reconocimiento de las exigencias de un modelo que no resulta alterado (la veracidad es un atributo retórico indispensable de las biografías convencionales).

Entonces parece posible revisar la particularidad del discurso literario según Úslar Pietri, ese cierto "uso del lenguaje" a que se refiriere y retomar la tesis (que pudo ser hipótesis hasta aquí) de no-realización de una escritura. Si se considera la serie ensayos -novela, subordinada a una estrategia de composición basada en lo previo (ajeno y propio) y asida a un "real" verificable y localizado que necesariamente actualiza la relación sociedad- historia - textualidad no se ve en un ámbito privilegiado como la novela, una tensión de estas marcas, por ejemplo por sofocación de aquello sobre lo que se funda. Como anticipo, la magnificencia del personaje novelado termina siendo sólo referida y permanece como dato de superficie porque el texto en su filigrana parece mostrar lo opuesto a las imprints magistrales que trazara Rodríguez (la imperfectibilidad, la máxima separación por la autorreflexión, el desorden, el vacío, la rupturas, lo intranquilizador). Es en el terreno del ensayo (el más extenso de la serie armada) donde el "propio uso del lenguaje" parece cobrar un protagonismo diferente, una mayor realización. Y quizás sean la modalidad sintáctica, ciertas elecciones en este sentido como la alternancia en el uso de tiempos verbales, el tono de la puesta en general por momentos despojado, tenuemente intenso en otros, una mayor eficacia en el modo de relatar la vida de Simón Rodríguez propiciada por la sujeción a un espacio más restringido, son explica-

ciones posibles de lo que opera favorablemente en este texto. O quizás la aceptación liberadora de este otro modelo discursivo y obviamente de su naturaleza, esa fundación en el trabajo necesario con un previo, los datos que jamás incomodan porque son lo generante asumido como tal en el mismo espacio del texto, más sostenido en la argumentación que en la imaginación: el ensayo es la huella de otras huellas, la escritura de otras escrituras, es el referir formas ya cristalizadas, un discurso que habla sobre otros conteniendo en esta confluencia, su mayor cualidad. Me parece que es en el ensayo donde Úslar concilia en equilibrio, reflexividad, rigor y referencialidad textual (la anhelada posibilidad de "reconstrucción" de un contexto), quizás porque como ha sido señalado y suele ser aceptado, la "verdad" como condición de la comunicación, nunca como *ilusión* y siempre como aspiración, constituye su centro.⁵⁶

Domingo Miliani se refiere a *La isla de Robinson* como "una interpretación novelesca del hombre Simón Rodríguez como personaje" y pienso en la historia de la palabra *interpres* que en su origen sólo designaba al que trabajaba en anular el efecto de la distancia⁵⁷ (el afán de algunos historiadores). Queda un resabio de ausencia, podría decir, otra incompletud: el deseo de leer la magnitud de dicho personaje en la pura realización de un texto.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (1997). *Legisladores e Intérpretes (Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales)*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, Víctor (1994). *Ensayos desde la pasión*. Caracas: Fundarte.
- De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Edel, León (1990). *Vidas ajenas. Principia Biographica*. Argentina: F.C.E.
- Emerson, Ralph (1991). *Hombres representativos*. Buenos Aires: Losada.
- Foucault, Michel (1987). *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Halperín Donghi, Tulio (1987). *El espejo de la historia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jitrik, Noé (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.

⁵⁶ Bravo, 117-122.

⁵⁷ Véase Starobinski, 1984.

- Lasarte, Javier (1998). "El lado oscuro de Simón Rodríguez". *Estudios*. Año 6 (julio-diciembre), Nro. 12: 47-65.
- Miliani, Domingo (1994). "Arturo Uslar Pietri. La lucha con el Minotauro". *Revista Iberoamericana* (enero-junio), N° 166-167: 441-451.
- Nietzsche, Friedrich (1974). *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus.
- Pedreira, Antonio (1970). "Insularismo". *Obras de Antonio Pedreira*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, T1.
- Rama, Ángel (1991). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et Recit II (La configuration du temps dans le récit de fiction)*. Paris: Seuil.
- Rodríguez, Simón (1990). *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (Pról. García Bacca, Ed. O. R. Ortiz, Cron. F. Morales, Bibliog. R. Lovera-De Sola).
- Rodríguez-Vecchini, Hugo (1991). "La visión ciega" en Paul de Man. *Visión y Ceguera*. Puerto Rico, IX-CI.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.
- Starobinski, Jean (1984). "La literatura- El texto y el intérprete". Le Goff-Nora (dir.). *Hacer la Historia*. Barcelona: Laia. vol II: 175-191.
- (1988) 1789. *Los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.
- Úslar Pietri, Arturo (1948). *Letras y hombres de Venezuela*. México-Buenos Aires: F.C.E.
- (1990). *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- (1990b). *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral.
- (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Walzer, Michael (1993). *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Weinberg, Gregorio (s/d). "Condorcet y la instrucción pública".
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM.
- Zanetti, Susana (1998). "Apuntes acerca del canon latinoamericano". Susana Cella (Comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. 87-105.

Tristes trópicos, un modo de autobiografía¹

María Coira

Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

Ver que *Tristes trópicos* forma parte de los elegidos por el polémico Bloom como parte del canon occidental literario, más allá de las polémicas que este crítico y estudioso de la literatura provoca, no fue, para mí, sorprendente.² Desde las páginas iniciales de una primera lectura, reconocí las resonancias del efecto que ciertos libros, de los llamados literarios, me provocan. Nunca se sale de ellos igual que cómo se entró; ocasionan ese insomnio del que habla Jitrik al referirse a los textos que no cesan de producir, significaciones y problematizaciones diversas, una vez que se los ha leído.

¿Qué tipo de texto es *Tristes trópicos*? Difícilmente la respuesta provenga de una categoría genérica: ¿Libro de viajes? ¿Memorias? ¿Biografía intelectual? Si ninguna de estas posibilidades puede ser descartada, también es cierto que ninguna de ellas deja de parecerme reductiva: hay ahí un plus que impide tranquilizarse mediante la mera asignación de una etiqueta. Abandonamos, por el momento, esta cuestión del género y tanteamos algunas entradas.

Podemos decir, desde lo más explícito, que las referencias a escritores y novelas no están escamoteadas. Entre los disponibles, elegimos dos ejemplos: para comenzar a hablar de los mbyá-guaycurú, de quienes los caduveo, que como etnógrafo ha observado, son los últimos representantes, no duda en traer a colación un episodio de *Alicia en el país de las maravillas*:

¹ La primera versión de este texto fue comunicada en la *Mesa redonda: Antropología y Literatura* integrada por Nicolás Rosa, Enrique Foffani y María Coira, en el marco del *VI Congreso Argentino de Antropología Social*, organizado por el Colegio de Graduados de Antropología y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, del 14 al 16 de septiembre de 2000. La ponencia fue dedicada a Estela Marazzatto, joven estudiante de la carrera de Antropología de la Facultad de Humanidades (ex Universidad Provincial) de Mar del Plata. Detenida y desaparecida en Mar del Plata, el 30 de agosto de 1977.

² Las citas textuales corresponden a esta edición: *Tristes trópicos* (1992)[1955]. Barcelona: Paidós. Al nombrar a Bloom, hacemos referencia a su libro *El canon occidental* cuya publicación desató un mar de opiniones a favor y en contra. Especialmente manifestaron sus profundos desacuerdos quienes se inscriben en la línea de trabajo conocida como 'estudios culturales' y ciertos latinoamericanistas que no le reconocen autoridad para sancionar acerca de una literatura que no es la suya.

Su civilización recuerda irresistiblemente aquella que nuestra sociedad se entretuvo en imaginar en uno de sus juegos tradicionales, y cuyo modelo extrajo tan hábilmente la fantasía de Lewis Carroll: esos indios caballeros semejan *figuras de naipes*. Ese rasgo surgía ya de su vestimenta: túnicas y abrigos de cuero que agrandaban la espalda y caían en pliegues duros, decorados en negro y rojo con dibujos que los antiguos autores comparaban a las alfombras de Turquía y donde aparecían motivos en forma de pica, corazón, diamante y trébol. (185)

Y, ya rumbo a la aldea bororo, para describir la localidad de Corumbá, dice que "parece concebida por Julio Verne" (215). Al respecto, una digresión que, a su vez, es una asociación: aunque por largos tramos el texto nos conduce a espacios casi vírgenes, como la selva, las deprimidas zonas pantanosas y las extensas tierras ya yermas que muestran las heridas de una explotación intensa seguida del abandono, agotados ya sus recursos, o aislados, como el Atlántico en alta mar, la presencia de las ciudades (Río de Janeiro, San Pablo, Nueva York, Calcuta, etcétera) insiste con sus descripciones, comparaciones y reflexiones. Más allá del valor literario que cabría otorgar a lo espléndido de su escritura, no podemos dejar de correlacionar esta atención puesta en las ciudades con la característica urbana que nuestra novelística occidental ostenta, desde finales del XIX y hasta nuestros días; característica que, además, comparten el cuento y hasta la poesía.³ "[N]o sólo metafóricamente", -dice Lévi-Strauss- "tenemos el derecho de comparar, como tan a menudo se ha hecho, una ciudad con una sinfonía o con un poema: son objetos de la misma naturaleza. Quizá más preciosa aún, la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio" (125)

Decíamos, pues, que referencias literarias no faltan; pero, más incitantes son, según nuestra lectura, las puestas en escena de problemas y tópicos caros a las teorías y a la crítica literarias. Veamos algunos casos.

Pocas veces tan bien ilustrado el efecto que ya el desconcierto, ya la alegría de las coincidencias, ya la decepción provocan en cada uno de nosotros el encuentro entre el mundo imaginario desatado por la lectura (o la escucha de una

³ En el capítulo 15, "Mucedumbres", Lévi-Strauss explicita: "Ya se trate de las ciudades momificadas del Viejo Mundo o de los conglomerados fetales del Nuevo, estamos acostumbrados a asociar con la vida urbana nuestros valores más altos tanto en el plano material como en el espiritual." (137). Anteriormente, al comienzo del capítulo 11, dedicado a la ciudad brasileña San Pablo, brinda su apreciación de las ciudades americanas: "Hubo quien maliciosamente definió a América como una tierra que pasó de la barbarie a la decadencia sin haber conocido la civilización. Con más acierto podría aplicarse la fórmula a las ciudades del Nuevo Mundo: pasan directamente de la lozanía a la decrepitud, pero nunca son antiguas" (97)

narración) y los correlatos que nos muestran las fotografías, las películas o las percepciones visuales directas. Para muchos de nosotros, esta experiencia ha tenido lugar cuando mirábamos la versión cinematográfica de una novela anteriormente leída. Lévi-Strauss, en su viaje de 1941, cuando navegaba hacia su exilio, muestra de manera admirable uno de estos encuentros:

En cuanto a Víctor Serge, su pasado como compañero de Lenin me intimidaba, al tiempo que experimentaba la mayor de las dificultades para integrarlo en su personaje, que más bien evocaba una vieja señorita de ciertos principios. Ese rostro lampiño, esos rasgos finos, esa voz clara unida a maneras afectadas y prudentes, presentaban el carácter casi asexuado que más tarde iba a reconocer entre los monjes budistas de la frontera birmana, muy alejado del temperamento viril y de la superabundancia vital que la tradición francesa asocia con las actividades subversivas. (21)

La interpretación es otro de los problemas desplegado una y otra vez. Sabemos que, en especial durante las últimas décadas, la atención de teóricos y críticos literarios se ha desplazado hacia la actividad interpretativa del lector. La pregunta por la cosa literaria, que ya había jerarquizado el cómo por sobre el qué, privilegia ahora el cómo es interpretada; importan, pues, los contextos de recepción, la competencia o enciclopedia previa del lector, los imaginarios sociales (tanto de época como los acotados a aspectos tales como el género, la edad, etcétera). De suerte tal, que se trabaja sobre el terreno de una cierta ficción de identidad, ya que, pongamos por caso, si digo "vamos a hablar del Martín Fierro", sabemos todos a qué obra me refiero, pero, a su vez, en rigor habrá tantos Martín Fierro como lecturas haya producido (sin calidad literaria, primero, obra canónica de la literatura nacional, a partir de los festejos del primer centenario y del gesto de Lugones, entre las más relevantes). Retomemos *Tristes trópicos* y rescatemos algunos ejemplos. El peso de los contextos (en este caso, la Segunda Guerra Mundial) en la interpretación textual es lo que asociamos con este pasaje:

Por todo patrimonio yo llevaba un baúl con los documentos de mis expediciones: ficheros lingüísticos y tecnológicos, diario de ruta, notas tomadas sobre el terreno, mapas, planos y negativos fotográficos: millares de hojas, fichas y clisés. Tan sospechoso conjunto había pasado la frontera al precio de un considerable riesgo para el portador. Después del recibimiento en la Martinica, deduje que no podía permitir que ni la Aduana, ni la policía, ni la segunda oficina del Almirantazgo echaran siquiera un vistazo sobre lo que sin duda creerían instrucciones en clave (los vocabularios indígenas) y levantamientos de dispositivos estratégicos (los mapas, los esquemas y las

fotos). (37)

Otro aspecto relacionado con el trabajo de interpretación textual lo constituye la impronta dejada en cada uno de nosotros no sólo por nuestras lecturas sino también, y de manera especial, por el orden en que las hicimos. Este mapa asociativo encuentra una singular ilustración en este fragmento:

El azar de los viajes presenta a menudo ambigüedades como ésa. El haber pasado en Puerto Rico mis primeras semanas en suelo estadounidense me hará reencontrar, desde entonces, América en España. Como también, unos cuantos años después, el haber visitado mi primera Universidad inglesa en el *campus* de edificios neogóticos de Dacca, en Bengala oriental, me incita ahora a considerar Oxford como una India que hubiera conseguido dominar el fango, el moho y la vegetación invasora. (39)

Asimismo, las posibilidades y límites de nuestros imaginarios epocales son convocados por Lévi-Strauss al narrar su tránsito por el otrora temible mar de los Sargazos y preguntarse si no había sido en esas aguas donde Colón había encontrado a las sirenas.⁴ Llegados a este punto, hagamos explícita una de esas obviedades que por su misma exposición suelen permanecer casi invisibles: las

⁴ No podemos dejar de citar la espléndida descripción referida al mar de los Sargazos: "Nos acercábamos al 'Mar de los Sargazos', terror de los antiguos navegantes. Los vientos propios de cada hemisferio se detienen a uno y otro lado de esta zona donde las velas, sin un hálito para animarlas, colgaban durante semanas. El aire es tan inmóvil que uno cree estar no en alta mar, sino en un espacio cerrado; sombrías nubes cuyo equilibrio no es afectado por ninguna brisa, sensibles tan sólo a la gravedad, descienden y se disgregan lentamente en el mar. Si su inercia no fuera tan grande, barrerían la superficie pulida con sus colas rastreras [...]. El cielo fuliginoso de 'Mar de los Sargazos', su atmósfera pesada, no son el único signo manifiesto de la línea ecuatorial. Sintetizan el clima en el cual se han enfrentado dos mundos. Este melancólico elemento que los separa, esta bonanza donde no sólo las fuerzas metafísicas parecen refugiarse, son la última barrera mística entre lo que aún ayer eran dos planetas opuestos por condiciones tan diferentes, que los primeros testigos no podían creer que fueran igualmente humanos. Un continente apenas hollado por el hombre se ofrecía a otros hombres cuya avidez no se contentaba con el suyo. Todo iba a replantearse por este segundo pecado: Dios, la moral, las leyes. De manera simultánea y a la vez contradictoria, todo sería de hecho verificado, de derecho revocado. Verificados: el Edén de la Biblia, la Edad de Oro de los antiguos, la Fuente de Juvencia, la Atlántida, las Hespérides, las Arcadias y las islas Afortunadas; pero también puestos en duda, ante el espectáculo de una humanidad más pura y más feliz (que en realidad no lo era verdaderamente, pero que un secreto remordimiento se lo hacía creer), la revelación, la salvación, las costumbres, el derecho. La humanidad nunca conoció una prueba tan desgarrante y jamás conocerá otra igual, a menos que alguna vez se revele algún planeta, a millones de kilómetros de distancia, habitado por seres pensantes. Más aún: nosotros sabemos que esas distancias son teóricamente franqueables, mientras que los primeros navegantes tenían enfrentarse con la nada" (75-76)

vicisitudes del trabajo interpretativo encuentran al etnógrafo, al crítico literario, al historiador y al psicoanalista con análogas dificultades, hallazgos, triunfos y fracasos. Al respecto, los fragmentos seleccionados para esta exposición son sólo una pobre muestra de la riqueza que *Tristes trópicos* despliega.

La lección de escritura

La llamada *hora del lector* y la noción de *escritura* son temas privilegiados por la teoría contemporánea. Nos hemos referido ya al primero; agreguemos, ahora, que es Roland Barthes quien nos parece altamente representativo de la vertiente más radicalizada de quienes han trabajado para destronar al autor en beneficio del lector. Junto con la muerte del autor, asistimos al largo entierro de las poéticas realistas, es decir, a la crisis de la representación. Barthes cree que la literatura es posible porque el mundo no está, total y definitivamente, 'hecho'. De ahí que critique la ideología del escritor realista que, para él, 'copia' lo dado, así como la similar actitud del crítico que 'comenta' o 'explica' una obra ya constituida y dotada del sentido inamovible que le ha otorgado su autor. Es desde esta mirada que emerge uno de los sentidos contemporáneos de la palabra 'escritura'. Hablar de escritura no implica sencillamente imaginar una crítica que tenga una prosa 'artística', significa que ya no se considera la literatura como un objeto terminado (un lenguaje) al que se refiere el discurso crítico (en tanto metalenguaje). El Barthes de *S/Z* no concibe la novela por fuera de su lectura, de su interpretación. De ahí que la crítica deje de ser vista como un metalenguaje.⁵ Escritor, pues, lo es tanto el novelista y el poeta como el teórico y el crítico. Sin adentrarnos en estos problemas, una cosa es clara: si bien no toda escritura es literatura, no hay literatura sin escritura.

En su libro *Artefacto*, de 1992, Nicolás Rosa propone una vuelta de tuerca res-

⁵ En *S/Z*, Barthes segmenta el relato de Balzac en un número de pequeñas unidades o lexías a las que mira desde cinco códigos o claves: a) el código narrativo (o proairético) que rige la construcción de la novela por parte del lector; b) el código hermenéutico, relacionado con los enigmas del relato; c) el código referencial o cultural, que estudia los conocimientos sociales y el ambiente cultural a los que remite el texto; d) el código sémico, referente a la connotación de personas, lugares y objetos; e) el código simbólico, que permite acceder, siempre desde el texto, a las lecturas simbólicas y temáticas; en este caso específico, Barthes lee en *Sarrasine* las relaciones sexuales y psicoanalíticas. Es importante reiterar que la división del texto en lexías responde, para Barthes, a un diseño de lectura y no al reconocimiento de unidades existentes de manera previa al trabajo crítico. Además, no se asigna a los códigos jerarquía alguna y, asimismo, se evita totalizar la novela en un solo sentido coherente: para el Barthes de *S/Z*, el texto es menos una estructura que un proceso de estructuración completamente abierto.

pecto de la soberanía del lector. Afirmando que leer y escribir parecen ser las dos operaciones fundamentales de la cultura, Rosa llama la atención acerca de que en el imaginario textual de nuestra cultura hay numerosas escenas de lectura y pocas escenas de escritura. En un gesto comparativo, si la lectura es claramente un rasgo de la civilización (acto sofisticado de la cultura urbana), la escritura repite el gesto primitivo de las formas de arar, trazar un surco o roturar: "son siempre los palotes, los petroglifos, fantasmas de la piedra" (34). Si leer es fascinante, si el lector puede permitirse la versatilidad, el aburrimiento y consecuente abandono, el escritor, en cambio, no posee opciones: "la escritura escribe siempre el mismo fantasma" (35). Si se lee para olvidar, se escribe, a contramano de la inevitable entropía, para persistir. Si la lectura puede fingirse, la escritura no puede ser fingida. Es a propósito de esta última reflexión que Rosa convoca una imagen de *Tristes trópicos*: la del jefe indio nambiquara que hace como que lee, narrada en el capítulo llamado "La lección de escritura". Esta impostura, para el etnógrafo, no perseguía tanto el autoengaño como asombrar a sus compañeros y persuadirlos de que las mercancías pasaban por su intermedio desde el momento en que compartía los secretos del hombre blanco. Dice Lévi-Strauss:

La escritura había hecho su aparición entre los nambiquara; pero no al término de un laborioso aprendizaje, como era de esperarse. Su símbolo había sido aprehendido, en tanto que su realidad seguía siendo extraña. Y esto, con vistas a un fin sociológico más que intelectual. No se trataba de conocer, de retener o de comprender, sino de acrecentar el prestigio y la autoridad de un individuo -o de una función- a expensas de otro. Un indígena aún en la Edad de Piedra había adivinado, en vez de comprenderlo, que el gran medio para entenderse podía por lo menos servir a otros fines. Después de todo, durante milenios, y aún hoy en una gran parte del mundo, la escritura existe como institución en sociedades cuyos miembros, en su gran mayoría, no poseen su manejo. [...] La escritura es una cosa bien extraña. [...] Si se quiere poner en correlación la aparición de la escritura con ciertos rasgos característicos de la civilización, hay que investigar en otros sentido. El único fenómeno que ella ha acompañado fielmente es la formación de las ciudades y los imperios, es decir, la integración de un número considerable de individuos en un sistema político, y su jerarquización en castas y en clases. Tal es, en todo caso, la evolución típica a la que se asiste, desde Egipto hasta China, cuando aparece la escritura: parece favorecer la explotación de los hombres antes que su iluminación. Esta explotación, que permitía reunir a millares de trabajadores para constreñirlos a tareas extenuantes, explica el nacimiento de la arquitectura mejor que la relación directa que antes encaramos. Si mi hipótesis es exacta, hay que admitir que la función primaria de la comunicación escrita es la de facilitar la esclavitud. El empleo de la escritura con fines desinteresados para

obtener de ella satisfacciones intelectuales y estéticas es un resultado secundario, y más aún cuando no se reduce a un medio para reforzar, justificar o disimular el otro. (322-324)

¿Qué pasa con la escritura en tanto literatura? Para Rosa (1997, 55), la literatura no es marginal por altruismo o desinterés: intenta de manera imperial invadir el centro discursivo, recuperar el centro que la fuerzan a abandonar los otros discursos sociales; se postula como el discurso de todos los discursos, al que todas las experiencias humanas pueden ser traducidas; pero, por múltiples motivos, fracasa y por ello deviene limítrofe e intersticial. Parafraseando a Freud, triunfa donde fracasa y tal vez allí podemos ver su poder: en su impotencia. A su vez, ya en 1987, en "Estos textos, estos restos", Rosa veía la función de la crítica como la de leer lo negado por la misma literatura: las escrituras silenciadas, las voces acalladas, es decir, los intersticios entre el exilio y el destierro.⁶ Dice Rosa:

En la lucha entre Poder y Saber siempre me incliné y me seguiré inclinando por el Saber, pues si el saber es por momentos estéril, peligroso y generalmente intratable, el Poder, y sobre todo los poderes del lenguaje son siempre fascistas. (13-14)

El juego de la presencia y la ausencia

Hacia el final de este trabajo, volvemos al inicio. *Tristes trópicos*, como libro de viajes, como memorias, como una suerte de autobiografía intelectual nos habla más que de características genéricas, del fatal juego de presencias y de ausencias que la escritura implica. Precisamente, son las autobiografías y las memorias las que evidencian ciertas leyes que rigen toda escritura. Se construye la historia sobre lo olvidado tanto como sobre lo recordado; o, mejor, se recuerda porque se olvidó antes. Es fascinante leer lo que acerca de esta paradoja escribe Nicolás Rosa (1990) desde el lugar privilegiado de "las escrituras del yo". "Extraña paradoja", la llama, ya que "no es la memoria la que conserva sino el olvido"; olvido que explica que nadie escriba sobre su infancia o juventud cuando es niño o joven (cuando infancia y juventud son saberes imposibles porque no han podido aún ser olvidados) sino en la vejez (cuando se pone en el pasado aquello que se desea pero que ni se puede realizar en el presente ni puede esperarse del futuro):

⁶ Precisamente, Rosa ve este tipo de lectura como el lugar donde reaparece la *función política* de la crítica (el subrayado es suyo).

El *doble fundamento* del olvido se inscribe en el enunciado del saber del sujeto (saber/no saber) y el saber del objeto: aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo (decepción) pero co-incide (cae conjuntamente) con el sujeto desfallecido por el olvido. [...] El olvido nos revela que la *identidad* está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (58)

Imposible no asociar la sutil aproximación que Heidegger hace al poema *Retorno* de Hölderlin, donde el poeta celebra el reencuentro con su tierra natal. Este retorno no lo es a las fuentes, no es tocar el suelo originario, no es un volver atrás. Es, en cambio, el acto mismo de escribir ese poema. Es con y en ese decir poético que Hölderlin retorna a su tierra y la recupera sin haberla jamás poseído y sin haberla jamás perdido. David Nasio rescata este trabajo de Heidegger, en "Reencontrar el exilio", y reflexiona:

[...] diciendo lo nuevo es como se retorna verdaderamente. Pero ¿adónde? A ninguna parte. Al retornar por medio de su poema, el poeta no encuentra solamente las montañas que rodean el lago de Constanza, su familia, sus allegados y todo lo que él conoce. Lo que encuentra es el exilio. El exilio presente en el duelo de la partida, que acompaña la dureza del viaje y que ahora se erige en "regocijo" del retorno [...], "regocijo", no en el sentido de alborozo, sino de goce. Es el regocijo de Spinoza que no es alegría y que se opone a la tristeza. (22)

Tal vez por este juego de la ausencia y la presencia es que Lévi-Strauss confiesa haberse propuesto escribir este libro durante quince años sin poder hacerlo, sintiendo que 'algo' se lo impedía. Tal vez por ello, la insistencia proustiana en recobrar el tiempo perdido: el de su juventud, el de su bautismo como etnógrafo, el de su rol de profesor en la pujante universidad de San Pablo, el tiempo de un París que ya no es tal, la añoranza por ciudades que han cambiado, la tristeza por la degradación que esos 'buenos salvajes' nambiquara han sufrido entre la primera y la segunda vez que los vio, la añoranza de cuando era poca la gente que viajaba hacia los trópicos americanos, entre tantos otros ejemplos que podrían ser citados.

Una asociación más me asalta en estas líneas finales: la del etnógrafo respecto de cierto modo del hacer del crítico literario. Para ello, y porque tal vez, también yo añore cierto mundo universitario naufragado ya en los controles estándares de calidad que hoy nos rigen, pongo sobre la mesa esta última cita de Claude Lévi-Strauss:

Hoy me pregunto a veces si la etnografía no me habrá llamado sin advertir-

lo, en razón de una afinidad de estructura entre las civilizaciones que estudié y la de mi propio pensamiento. Me faltan aptitudes para cultivar sabiamente un terreno y recoger año tras año las cosechas: tengo la inteligencia neolítica. Como los incendios de los matorrales indígenas, ella abrasa suelos a veces inexplorados; los fecunda quizá, para sacar precozmente algunas cosechas, y deja tras ella un territorio devastado. Pero entonces yo no podía tomar conciencia de esas motivaciones profundas. (57)

Bibliografía

- Barthes, Roland (1986). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bloom, Harold (1996)[1994]. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Lévi-Strauss, Claude (1992). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Nasio, Juan David (1987). "Reencontrar el exilio". *La voz y la interpretación*. Buenos Aires: Nueva Visión. 17-26.
- Rosa, Nicolás (1987). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 9-18.
- (1990). *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.

El Barroco trágico de Severo Sarduy

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata

El claroscuro

Apenas comenzada su carrera literaria, poco tiempo después de haberse despedido de su Cuba natal, Sarduy sueña en las páginas de *Escrito sobre un cuerpo* (1968) con una literatura plenamente autónoma en la que únicamente entrarían en juego los sensualismos formales de la palabra. Optimista, el pasado apenas cuenta para este latinoamericano que, con poco más de treinta años, vive en la cautivante París de los '60 y conoce nada menos que a Roland Barthes, Phillipe Sollers y François Wahl, el editor de los *Escritos* de Lacan. El libro por venir constituye la síntesis de esos y otros autores que nutren el clima intelectual de los dos continentes con la confianza de que se logrará en el ahora el nuevo orden cultural del mañana. Marcado por el diálogo entre Francia y América Latina, nacido en una Cuba donde Lezama Lima había hecho un elogio fascinante de la obra de Góngora, Sarduy se apropia del Barroco para pensar los contornos de esa literatura revolucionaria que lee y contribuye a crear.

¿Pero tal confianza se debe únicamente al fervor de su entorno? Veinte o treinta años después Sarduy diría que no, que en realidad cuando publicaba *Escrito sobre un cuerpo* era optimista porque no sospechaba que en 1959 había saludado por última vez su patria, comenzando un exilio irreversible. En 1993 muere de SIDA, carcomido por el pesimismo un tanto rencoroso que le ocasiona agonizar en una Francia de golpe tan extranjera como incapaz de comprender sus nostálgicas evocaciones de Cuba. Cuando comenzó su obra jamás habría imaginado futuro tan sombrío. Pero la historia es irónica. En los '60 el Barroco le permitía definir las luces optimistas, pero para revivir completamente el siglo XVII necesitaba de las sombras que éste había diseminado. En efecto, la risa de la comedia, la de Tirso de Molina por ejemplo, es contemporánea de las ruinas que obnubilan el espíritu melancólico de Benjamín, la vida ilusoria de Calderón, el patetismo final de *Don Quijote* y las manos ensangrentadas de culpa de Lady Macbeth. Es como si desde el principio el Barroco hubiera reclamado la desazón y el pesimismo que terminan por invadirlo al final de su vida.

La diferencia entre los dos tonos salta a la vista al comparar la poesía caligráfica de *Big Ban* (1974) con los epitafios de la última época, incluso con esa forma tan cubana que es la décima a la que se dedica en su producción final; o

bien, al contrastar el presente terco de su primera novela, *Gestos* (1963), y la reconstrucción nostálgica de la patria que hace en *Cocuyo* (1990).¹ Pero tal vez sea el ensayo el género que mejor funciona como índice de este cambio de tono. En sus primeros trabajos Sarduy elabora una síntesis cautivante de sus múltiples influencias para levantar los cimientos de la literatura futura. A medida que cede en su optimismo incorpora algunas breves viñetas autobiográficas; y, más tarde, cuando el pesimismo lo invade, esas viñetas ganan autonomía, convirtiéndose en "autorretratos", según la denominación de François Wahl y Gustavo Guerrero.² En otras palabras, Sarduy completa el periplo trágico del Barroco convirtiéndose él mismo en el personaje de una historia desesperanzada.

Tal historia es representativa de la segunda mitad del siglo XX. El aspecto más evidente en este sentido es el SIDA, del que enferma hacia fines del '80.³ De acuerdo con Susan Sontag, la enfermedad terminó con la liberación sexual y pasó a formar parte de una constelación más amplia en la que se agradeció un retorno "a las 'convenciones', semejante al regreso a la figura y el paisaje, la tonalidad y la melodía, la trama y el personaje, y otros repudios de los que el difícil arte moderno se jactaba" (159). La reivindicación del Barroco fue uno de los modos más complejos y polémicos mediante el cual varios autores dieron vida y reflexionaron sobre ese difícil arte moderno. Pensemos en la generación del '27 en España, en Benjamin y su lectura del Barroco alemán, en el estilo de Lacan, en fin, en las oscuras literaturas de Lezama Lima, Sarduy y Perlongher; en todos ellos el Barroco fue una escritura novedosa que permitió dar respuesta a problemas inquietantes, excediendo en mayor o menor medida los significados hasta ese momento aceptados. Plegado al optimismo de los '60, enfermo de SIDA en los '90, Sarduy demarca un camino en esa encrucijada: en su paso del ensayo al autorretrato, el Barroco es al principio una apuesta compacta que cae luego en un pesimismo y una duda que terminan por cerrarlo sobre sí. Examinar ese derrotero trágico, describir cómo Sarduy da ingreso a su figura agónica,

¹ La primera novela, un fresco temprano de la Revolución Cubana, entronca con la estética del *Nouveau Roman* y, efectivamente, nunca abandona el presente verbal. *Cocuyo*, en cambio, tiene varias notas con las que crea una atmósfera nostálgica: toma como eje el pretérito, transcurre durante la época de Batista y es una novela con la que, en suma, Sarduy vuelve a retratar la Cuba donde vivió.

² Wahl y Guerrero, coordinadores de la *Obra Completa* que publicó la *Colección Archivos*, agruparon, en la sección "Autorretratos", una serie de textos breves, en general publicados en periódicos, y los libros *El Cristo de la rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad* (póstumo e inconcluso). No dieron mayores precisiones sobre el género, quizás para subrayar el sentido inmediato que enseguida evoca la palabra, evitando a la vez las explicaciones teóricas, farragosas para introducir un volumen.

³ Para mayores precisiones sobre la enfermedad de Sarduy, véase Goytisolo y González Echeverría.

son, en suma, los objetivos de este trabajo.

Las luces del Barroco

Al describir la teoría de la relatividad, Sarduy indica en *Barroco* (1974) que no existen como antaño referencias espaciales y temporales absolutas a partir de las cuales situarnos. La intención de este segundo libro de ensayos es demostrar cómo esa misma inestabilidad disuelve las seguridades de la plástica, la literatura y la filosofía.

Ante una crisis como esa, en principio son posibles dos reacciones opuestas. La primera consiste en lamentar nostálgicamente la pérdida de las capacidades intelectivas del pasado; la segunda, en ver con optimismo la disolución de las seguridades, en tanto un orden inestable permite una creatividad mayor y una percepción de que lo que se hace en el presente es de algún modo lo que va a imperar en el futuro. Sarduy opta por este último tipo de respuesta, dando inicio a su rescate del Barroco.

Curiosamente, esta actitud lo acerca al marxismo, para el cual también las épocas de crisis tienen una significación mayor que los períodos de tranquilidad; sin embargo, contrariamente a la visión económica que el marxismo posee de la historia, Sarduy considera que el motor de la crisis se encuentra en la producción intelectual. Por eso, en *Barroco* trabaja con campos específicos del saber, como la cosmología, la literatura y el arte, sin referirse a sus condiciones materiales de existencia. Según su perspectiva, los quiebres que se producen en un campo cultural específico se extienden rápidamente al conjunto de la sociedad. Esto explica que la teoría de la relatividad coexista con el cubismo de Picasso, las vanguardias literarias y el surgimiento de nuevas identidades y comportamientos sociales.

En este sentido, en *Barroco* Sarduy propone que la sociedad contemporánea atraviesa una de estas crisis generalizadas. Como su nombre lo anticipa, ubica el siglo XVII como un espejo en donde la década del '70 puede mirarse para identificar su estado actual y los diversos caminos que debe seguir para reconocerse con plenitud. Dentro de las múltiples posibilidades que abre esta lectura, Sarduy establece dos perspectivas básicas. Por una parte, se remite a Lacan para organizar un esquema interpretativo de la crisis; por la otra, emplea esa cuadrícula para elaborar una suerte de historia cultural a partir de los diferentes modelos que propuso la cosmología.

Para Sarduy, el nudo de la crisis contemporánea, y por lo tanto el centro de su esquema interpretativo, es la subversión del sujeto que Lacan viene impulsando desde la década del '40. Hay un artículo memorable que me parece oportuno

comentar, a pesar de que Sarduy no lo cite: "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada" (1945).⁴ Lacan comienza con una fábula. El director de una prisión anuncia a tres detenidos que uno de ellos será liberado. Luego de mostrarles dos círculos negros y tres blancos, le ata a cada uno un círculo en la espalda, diciéndoles que elegirá a aquel que adivine su color. Al poco tiempo, llegan los tres diciendo que son blancos, quedando en libertad. Lacan explica el razonamiento que siguieron. Para exponerlo con mayor claridad, tomaré el punto de vista del preso A. Este ve que los otros, B y C, llevan discos blancos, y entonces razona del siguiente modo: "si yo fuera negro, B podría pensar: 'en A veo un negro y en C un blanco, y si yo, B, fuera a su vez negro, C estaría viendo dos negros, por lo cual no tardaría en deducir que él es blanco; como C duda, puedo deducir que soy blanco' ".⁵ A presupone todo esto, y como B duda, concluye que tiene un círculo blanco, y lo mismo hacen los otros dos.

El acertijo convoca las discusiones lúdicas en las que imaginamos enredados a los lógicos (se trata de un sofisma), incluso a los matemáticos. Pero, además, la rigurosidad de su enunciado nos hace pensar en el tipo de trabajo que hace Sarduy. Así por ejemplo, en las primeras páginas del ensayo, hace un breve comentario sobre la historia de la palabra "barroco". Recuerda que el término pudo haber derivado del portugués, donde "barroco" designaba una perla irregular, y, con menor probabilidad, de "baroco", nombre de una figura del silogismo.⁶ Sarduy discute con inteligencia este procedimiento, pero, en realidad, los dos significados dan imágenes acertadas de su versión del Barroco. El sensualismo de su prosa, con claras reminiscencias de Lezama Lima, recuerda la designación impresionista de la perla irregular, y la enérgica construcción estructural del ensayo evoca la aparente procedencia lógica de la palabra. Y, más aún, una lectura de su obra nos depara una conclusión más fuerte: en él, la rigurosidad lógica domina el sensualismo de la imagen.⁷

Pero aparte de esta conexión indirecta con la fábula de Lacan, Sarduy se apropia explícitamente de la idea que el artículo demuestra. En última instancia, el problema que viven los presos es el mismo que vive todo hombre para asumirse como tal. Para que un hombre sepa qué es, no puede consultar su fuero íntimo, porque, como el círculo en la espalda de los presos, no está al alcance de su percepción; le queda mirar a los otros y deducir de ellos qué es lo que debe ser. Así como se da cuenta de que es blanco no por una certeza, sino porque los

⁴ Sobre la importancia de este artículo, véase Roudinesco (2005), especialmente, 255-256.

⁵ Las comillas son mías.

⁶ Para estas referencias filológicas, Sarduy se basa en Tapie (1981) (1961), a quien cita en el ensayo.

⁷ Además de los textos, varios de los cuadros que Sarduy pintó presentan esta coexistencia de sensualismo y formalismo, con predominio de este último.

otros también dudan, la condición humana se basa en la duda que existe sobre la condición humana misma. Afirma que es un hombre de acuerdo a como los otros son y se apresura a hacerlo porque corre el riesgo de que éstos sigan su camino y lo dejen al margen de la sociedad. En tanto su creencia surge de su anticipación (afirma ser hombre antes de tener la certeza de serlo) se convierte en hombre no por serlo, sino por haberse anticipado.

Esta idea abre en Sarduy un horizonte de expectativas con el que reconstruye la tradición hispánica, al precio de transformarla a partir del formalismo que acecha en la historia de la palabra "barroco". De este modo, su versión está lejos de la de Lezama Lima, quien ve en el Barroco el origen del hombre americano; Sarduy acentúa en cambio la idea de un período de crisis cultural, ideológica y política que descentró al sujeto y puso en su lugar los juegos de miradas que aparecen en Velázquez o los rebuscamientos retóricos de las *Soledades*. Para hacerlo, legitima su palabra en el Lacan que le es contemporáneo, pero cita los trabajos de los '40 y '50. Con esos cruces llega a la fórmula central de *Barroco*:

El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la extensión multiplicativa para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de signos. (1221)

Con este esquema, Sarduy interpreta la historia de la cosmología. Describe el sistema ptolemaico, los quiebres de los siglos XVI y XVII (Copérnico, Galileo y Kepler), y la revolución de Einstein, modelos que le sirven para darle dimensión histórica a una pregunta que considera central: ¿qué lugar y qué tiempo se da el hombre en el mundo? La persistencia de un modelo (el ptolemaico) o la falta de indagación cosmológica (los siglos XVIII y XIX) representan períodos de calma; las fuertes rupturas (las de Kepler y Einstein) generan momentos de crisis cultural. Así, según subyace en el trabajo de Sarduy, la época barroca puso en cuestión las coordenadas que aseguraban un lugar y un tiempo definidos para el hombre, y lo hizo de manera tan enérgica que el período siguiente vivió con tranquilidad en tanto reprimió el Barroco y la duda crítica que éste planteaba. El siglo XX se convierte entonces en un retorno de lo reprimido. No vuelve una solución, sino una duda, la duda como fundamento para comprender al hombre, la misma que Lacan expone con su fábula de los presos.⁸

⁸ En su lectura de Kepler, sigue la clase 4, del 10 de enero de 1973, del *Seminario XX* de Lacan. Debido a la cercanía de los argumentos y a que este seminario se publicó originalmente en 1975, podemos conjeturar que Sarduy asistió a él, que tuvo en sus manos una versión no oficial o ambas cosas a la vez. Véase Lacan, 2001: 51-57.

Con esta mínima historia cultural, y con el esquema que la hace posible, Sarduy presenta entonces una versión del Barroco con la cual elucidar los contornos de la crisis del presente y elaborar la cultura del mañana. Es un proyecto ambicioso: totaliza el arte, la ciencia, la política, el urbanismo y la vida cotidiana; es, en síntesis, una propuesta optimista, con la cual hace explícita una función cautivante del arte y la literatura que ahora se nos antoja desmedida: nada menos que liquidar los vestigios del pasado para echar las bases de una nueva sociedad.

El oscuro fin de una época

En este contexto, sería abusivo evaluar el lugar que ocupan el arte y la literatura a principios del siglo XXI. Pero podemos intuirlo cuando leemos ciertos trabajos de los '70, como el de Sarduy. Con toda seguridad, hoy en día a nadie se le ocurriría decir que un cambio en los procedimientos literarios tendría un impacto tan abrumador. Pero ¿se equivocaba Sarduy? A decir verdad, en el fondo estaba en lo cierto, ya que escribía en los bordes de una transformación decisiva de la cultura; sólo que le fue imposible predecir a qué costa llegaría ese mar de novedades que intentaba navegar.

Para Sarduy, como para cualquiera, el destino se va definiendo de a poco. En los '70 había demasiado fervor en su prosa y en el ambiente como para intuirlo. Pero a principios de los '80, cuando publica con el título de *La simulación* (1982) su tercer ensayo, logra percibir que la crisis que había entonces festejado comienza a disolverse y que la nueva cultura que emerge nada tiene que ver con el pronóstico optimista de los años anteriores. No es del todo explícito, aunque dos cambios notables lo demarcan. Con *Barroco* había cerrado las puertas a la biografía y la autobiografía, debido a que su proyecto se basaba en el cuestionamiento lacaniano del hombre. Ahora, con *La simulación*, incorpora algunas estampas autobiográficas.⁹ Al lado de este cambio, asoman ciertas sombras de desesperanza que no alcanzan para oscurecer completamente su prosa aunque ganan significación en tanto se refieren a la pérdida de sentido a la que ha llegado el arte en la sociedad contemporánea. Aunque tenga un tono

⁹ Según señala él mismo en una breve nota introductoria al volumen, las viñetas autobiográficas sirven para ejemplificar algunos de los procedimientos de la plástica que considera centrales, como la copia, la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*. Así, cada uno de estos procedimientos "va precedido por una viñeta autobiográfica fijada, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en la cual, aunque de otro modo, se encuentra el paso al acto del mecanismo plástico señalado." (1264)

moderado, con esto impugna los primeros pasos de la cultura que comienza a emerger tras el telón de los '70.

Pero si bien el tono autobiográfico y pesimista se va acentuando con los años, Sarduy no rompe abruptamente con sus ideas del pasado, como lo refleja una entrevista de 1985 en la que vuelve a afligirse por la situación del arte moderno:

En Nueva York, pero lo mismo puede ocurrir ahora en París, volví al hotel en un verdadero estado de depresión, simplemente porque mi primer reflejo no fue decir: "La pintura actual es pésima", sino "He envejecido" [...] Quizá, en estos países superdesarrollados, a nadie le interesa crear una significación, literaria o plástica, que resulte subversiva, irrecuperable, y que, de un modo u otro, amenace el sistema establecido, el confort, el pensamiento común.¹⁰

La respuesta caracteriza las equívocas reflexiones de *La simulación*. Sarduy se da cuenta perfectamente de que la crisis de los '70 ha llevado a una reorganización social y cultural, verdadera llamada al orden cuya marca más visible será el SIDA; pero todavía no se convence del todo y mantiene la rebeldía cultural contra un mundo retrógrado que concibe la plástica como un adorno y la literatura como un alivio momentáneo para el aburrimiento de la vida cotidiana. La coexistencia de ambas posibilidades es signo del momento crítico que atraviesa. Publicado hace unos pocos años, el proyecto descomunal de *Barroco* ha perdido vigencia con demasiada rapidez. Lo reemplaza de manera titubeante una palabra cada vez más autobiográfica con la que se despide de la totalización cosmológica para acomodarse a una más cauta dimensión privada. De ahí que sus libros, a partir de los '80, se inclinen a una cartografía de intereses personales, en donde por cierto la ciencia, la literatura y el arte vuelven a estrecharse las manos, pero integrándose dentro de una mucho menos ambiciosa experiencia subjetiva.

Vale aclararlo: el proceso es gradual, a Sarduy le va a costar algunos años ganar esa orilla solitaria. Todavía en la entrevista, mucho más en *La simulación*, se nota la ambivalencia que ejemplifica el veredicto sobre el arte que acabo de citar. Por primera vez en su carrera apela al pasado como un momento de plenitud: "He tratado, pues, ante esa decepción [del arte actual], de frecuentar a los pintores del pasado reciente y de pedirles una lección de escritura y de rigor" (1825). Pero, a la vez, el pasado todavía le resulta extraño cuando involucra su vida: "A propósito de balances, ¿cuál sería el tuyo de *Tel Quel?*", le pregunta Ortega después de sus quejas sobre el arte actual, y entonces Sarduy contesta

¹⁰ La cita está tomada de la edición de la *Obra Completa* de Sarduy, 1824-1825.

con cierta sorpresa: "Retrospectivamente, pero tu pregunta es reveladora, ya que hay que hablar en pasado, mi balance es positivo". (1825)

Simone de Beauvoir anota en *La vejez*: "Se puede definir al viejo como un individuo que tiene una larga vida detrás de sí y delante una esperanza de vida muy limitada" (433); y en las páginas siguientes: "La diferencia radical entre la óptica del viejo y la del niño o el adolescente es que el primero ha descubierto su finitud, mientras que al comienzo de su vida la ignoraba" (452). Dos frases que, si bien no deparan mayores misterios, asombran porque definen con total claridad la situación de alguien como Sarduy, que en los '80 todavía no había llegado a la cincuentena. Pero, como sea, la conciencia de la finitud y la recuperación nostálgica del pasado serán las formas con las que, prematuramente viejo, logrará superar el rescate de las luces barrocas y pasar a un trato mucho más pesimista de las sombras del siglo XVII.

La solución aparece con claridad en *El Cristo de la rue Jacob* (1987), mezcla de bosquejo autobiográfico y miscelánea de ensayos. Entre estos últimos, uno se destaca: "*El Libro Tibetano de los Muertos*". La anécdota es simple. En el Tibet, Sarduy compra un pesado volumen con el que inicia una agenda; al poco tiempo se suicida Calvert Casey, y entonces reflexiona:

Tachar las señas de un amigo ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera, substituirlo por otro, marcarlo con un signo que señale la inutilidad definitiva de su dirección una cruz sería el más brutal y grotesco, borrar para dejar entre las letras alineadas e idénticas un renglón vacío, indicio ostensible de la falta, sería como anularlo de nuevo, como entregarlo, cómplice de la vacuidad, a otra muerte dentro de la muerte, excluyéndolo para siempre del día azul de tinta, de la más escueta y denotativa de las escrituras: verdadera desaparición para quien ha vivido diseminando palabras. (83-84)

La agenda se transforma en un *Libro Tibetano de los Muertos*: para 1986 se han añadido Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal y José Bianco. Amigos y escritores, partícipes de la vida privada y representantes destacados de la vida artística, con estos nombres Sarduy arma un pasado con el que cierra el mundo que había habitado desde su llegada a Francia a principios de los '60. Así resuelve lo que todavía en la entrevista del '85 aparecía de manera equívoca: asume su vejez y convierte el proyecto de *Barroco* en un recuerdo, domesticando por primera vez esa palabra nostálgica que lo acompañará hasta el final de su vida.

Un aspecto equiparable al túmulo barroco de "*El Libro Tibetano de los Muertos*" es el interés que de pronto le despierta el destierro, después de haber residido

casi treinta años fuera de Cuba. En 1990 le dedica así un texto, un autorretrato, llamado "Exilado de sí mismo", cuyo remate es este párrafo afligido:

¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consiste en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo "Adiós". (43)

La estampa recuerda la separación primordial de la madre, a la que Sarduy se refiere en *El Cristo*: "Por entonces estábamos muy cerca, mi madre y yo; éramos casi la misma persona"; pero un día, mientras corre hacia la casa, una espina del naranjo se le clava en la cabeza. La herida inaugura el dolor de ser de la vida humana: "Nos habíamos separado en el dolor, en el intersticio de esa herida mínima. Ahora sabía que era dueño de otra piel, de otros ganglios, mudo amasijo de músculos que despertaba otra sed" (52-53). El exilio repite esa escena. Sarduy se separa irremediamente de algo que desde entonces va a considerarse una plenitud; así como la pérdida de la madre da inicio al deseo, la pérdida de Cuba da inicio a la escritura.

Estos temas aparecen tan tardíamente, digamos entre 1982 y 1992, porque con ellos Sarduy construye paulatinamente un pasado e incluye por primera vez su figura de autor. Es decir, a través de una palabra nostálgica y autobiográfica, da fin a una época. Época personal, desde luego, en la medida en que con sus sombras se despidió del proyecto ambicioso de *Barroco*; pero también colectiva, en tanto el tono sombrío demarca que la cultura revolucionaria de los '70 ha quedado clausurada tras la emergencia de ese arte y esa literatura de la autonomía que imperan en la cultura actual. Se dibuja así una notable paradoja: sentimos más cerca y más logrado al Sarduy de la última etapa, más fresco incluso, a pesar de ser la literatura de su vejez; más lejos, como perdido tras el telón de los '80, esos textos que, como *Barroco*, hablaban de un futuro luminoso y eran tan jóvenes que apenas se ocupaban de su autor.

Autorretratos de la agonía

Al envejecer, Sarduy ingresa en otra dimensión del Barroco. El tono sombrío, apesadumbrado, recuerda las ruinas y la melancolía que tanto interés habían despertado en Benjamin, autor a quien cita por primera vez en "Un heredero",

ensayo preparado para la edición crítica de *Paradiso* de 1988.¹¹ Su literatura se ancla en la nostalgia de un pasado perdido (el de la patria o el de los '70), recupera la dimensión antes negada de la autobiografía y va construyendo un Barroco distinto, en el que la pérdida de su proyecto ambicioso comienza a marcar su palabra con los resquemores de la imposibilidad. Pero, y esto es esencial, Sarduy nunca realiza estos temas en un proyecto autobiográfico consistente. Al contrario, parecieran imponerse por sí mismos en los autorretratos: breves trabajos como "Exilado de sí mismo" o libros como *El Cristo de la rue Jacob* y *El estampido de la vacuidad*, texto de apenas diez páginas que dejó inconcluso dos semanas antes de morir.

Pensemos en lo que sucede con *El Cristo*.¹² El libro tiene dos secciones: "Arqueología de la piel", compuesta por seis relatos donde narra los accidentes e intervenciones quirúrgicas que originaron cada una de las cicatrices de su cuerpo, y "Lección de lo efímero", miscelánea de ensayos publicados anteriormente. En las diez páginas de "Arqueología de la piel" (la sección "autobiográfica" del libro) Sarduy habla de su familia cercana. Da algunas pistas del lugar donde vivió de chico: una casa construida en un lugar adverso, lindante con un aserradero que contamina el estanque cercano, donde aparecen peces de colores muertos. Poco dice de la situación económica, pero ésta no es favorable. El padre, jefe de estación en el ferrocarril, corteja a una mulata, mientras la madre se priva de comer para que Severo se alimente mejor; no conocemos los ingresos del hogar, pero sabemos que no tienen para comprar un auto, aunque sí para alquilarlo en una emergencia, como cuando tienen que trasladar al chico a una enfermería para intervenirlo por apendicitis. ¿Alcanzan estos recuerdos para tratar la primera parte del libro como una autobiografía? En pocos trazos, Sarduy describe el lazo con su madre, con la misma economía exalta el vínculo que mantiene todavía con el padre, pero son fognazos de sentido, donde la imagen queda aislada sin que la afecte el tiempo. Logran un sentimiento nostálgico, aunque ambos están borroneados y carecen de identidad corporal (no hay descripciones de rostros); Sarduy los define con una o dos actitudes morales: la madre abnegada, el padre infiel pero protector. Aunque no podamos caracterizar de una vez y para siempre el género autobiográfico, estas faltas que echa-

¹¹ Por supuesto, se trata de *El origen del drama barroco alemán*. El ensayo de Sarduy se encuentra tanto en la edición de *Paradiso* como en la *Obra Completa*.

¹² Aparte de las precisiones que siguen, hay que tener en cuenta que para la crítica el libro tiene una pertenencia ambigua. Así se deduce que, en la *Obra Completa*, hay tres encuadramientos distintos. En la bibliografía del autor (que cada volumen de la *Colección Archivos* incluye), aparece como ensayo; Wahl y Guerrero lo incluyen en la sección "Autorretratos"; a su vez, en la nota introductoria del libro, Sarduy señala que, con "Arqueología de la piel", esboza "lo que pudiera ser una autobiografía" (51; la palabra "esboza" le pertenece).

mos de menos, sumadas al criterio cartográfico, que emplea en lugar de la duración y el tiempo, nos llevan a concluir con Wahl y Guerrero que se trata de un autorretrato.

¿Pero qué es un autorretrato? Karl Weintraub dio un paso decisivo.¹³ El autorretrato es un género lindante con el ensayo tal como lo ha creado Montaigne, quien "está más interesado en conocer el propio yo, y así vivir y morir fiel a él, que en averiguar el camino por el que ese ser vino a ser lo que es" (22); además, el autorretrato limita con la autobiografía, en tanto, como en Rousseau, es un ejercicio previo para llegar más tarde al proyecto autobiográfico definitivo (22-23). De acuerdo con esta perspectiva, desde *La simulación* el ensayo es un desengaño del proyecto de los '70 y a la vez un escenario donde la figura de autor gana terreno para dar cuenta del fin de esa época; a medida que los reacomodos adquieren consistencia, el autorretrato se vuelve autónomo, como en *El Cristo* y *El estampido de la vacuidad*.

En "Arqueología de la piel", ese tono agónico encarna en el uso narrativo de las cicatrices. El recurso evoca dos experiencias: la infancia, poblada de aventuras narradas a la vista de los costurones, y los relatos de la guerra. Recordamos, por ejemplo, en Shakespeare, *Enrique V*, el día de San Crispín en que el rey exhorta a los ingleses a afrontar una batalla desigual, describiéndoles un futuro idílico en que mostrarán sus cicatrices para relatar la hazaña de esa jornada de sangre. Son dos mundos de plenitud creados por la cicatriz, uno en el futuro, otro que se pierde en el pasado, cuando empezamos a tomar conciencia de él. La herida es pérdida y ganancia, los soldados de Shakespeare lo saben, también Sarduy: el corte, si no mata, da que hablar.

En *El Cristo*, la cicatriz es cautivante porque la palabra que sostiene el relato es ella misma una cicatriz. El nombre del libro nos orienta sobre esta cuestión. Reproduce el título de uno de los episodios, donde Sarduy cuenta una fractura de dos incisivos y una costura en el labio inferior. En Estados Unidos, alguien lo derriba para mostrarle su conocimiento de las artes marciales. En el hospital donde lo cosen ve la horrible cotidianidad: las carreras de los médicos, la desesperación, las dudas sobre si tal o cual pasará la noche. Luego lo llevan a una capilla atiborrada de feligreses, donde un pastor le exige algo a Dios con intimidaciones y amenazas. Un blanco en la página designa el paso del tiempo (semanas, meses, años, tal vez lo que tarda un avión en viajar desde Estados Unidos a

¹³ Lejeune y Starobinski también se refirieron al retrato y el autorretrato, pero con menor atención. El primero señala que el autorretrato linda con la autobiografía, al ser una narración en prosa y poseer una perspectiva retrospectiva (¿pero alcanza esta caracterización?). Starobinski es más explícito, pero se refiere al retrato, diferenciándolo de la biografía: "La biografía no es un retrato; o, si se llega a considerar como retrato, introduce en esta técnica la duración y el movimiento" (65).

París). En un café que queda en Jacob y Bonaparte ve pasar un camión descubierto que lleva un cuadro de dimensiones colosales, un Cristo flagelado. "Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso", se convence Sarduy, y en seguida evocamos la iglesia norteamericana y la muerte que atestó el hospital un domingo a la mañana; y entonces: "Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué". (59)

Sarduy cuenta el episodio porque no puede comunicarse con Cristo. Pero el libro toma el título de este relato no porque su tema sea la angustia religiosa, sino porque el cuadro que se pierde en la rue Jacob unifica las nostalgias que cada autorretrato consigna. La cicatriz es el signo de la experiencia, en la infancia tanto como en la guerra, del mismo modo que la palabra es el resto que queda cuando la infancia se perdió o cuando la tierra natal quedó separada por un mar de años. La pérdida de la plenitud es la condición para hablar de la plenitud y al mismo tiempo no sería plenitud si la palabra no la separara del hombre que la anhela.

De este modo, asumiendo con total conciencia la finitud y el pasado que se abulta tras sus espaldas, Sarduy abandona el oro, ese significante imperial y luminoso, para quedarse con la melancolía y las ruinas del Barroco. El arte ha perdido su dimensión sacra, corriéndose al margen como un juego en el cual cada tanto se produce una epifanía. Cargado de un pasado utópico, conciente de la finitud que la vejez le anuncia y que el SIDA más tarde le confirma, su figura gana terreno como personaje que encarna todo lo que de dramático tiene la historia. Así, los autorretratos cada vez más tienen esa función que Benjamin le asignó a la alegoría:

...en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro, o mejor dicho: en una calavera [...] en esta figura suya (la más cercana a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. (159)

Ese rostro de la muerte, que es el rostro de Sarduy, pero también el rostro de un siglo que concluye con el SIDA, aparece con particular ardor en *El estampido de la vacuidad*. Nada define el libro. Las notas que lo componen hablan de San Juan, el silencio de Dios, la literatura, el pasado y su vida, pero no las comunican nexos, apenas un simple espacio. Y a pesar de todo, parecen tener la

forma misma de la agonía: un día más, una anotación ganada, sin que ésta obligue a revisar lo escrito antes, actividad imposible porque no hay tiempo de reescrituras ni arrepentimientos.

Allí Sarduy se identifica con San Juan, ese personaje dramático de la historia cristiana. Admira en él la tenacidad, la fe, la esperanza a pesar de la enfermedad y las adversidades. "Lo encierran en Toledo, por nueve meses, en una celda de seis pies por diez. Sin agua, sin luz: para leer los Evangelios tiene que subir hasta un minúsculo tragaluz agujereado cerca del techo"; y, a pesar de todo, "En ese infierno concibe, se aprende de memoria, canta de rodillas y a gritos las primeras liras del *Cántico*", como si "para subir hasta lo absoluto y conocer la disolución en el Uno fuera necesario bajar hasta la podredumbre, rozar lo inmundo, perderse en el asco y la corrupción". (109)

Como a San Juan, el cuerpo se le pudre por la peste de fin de siglo; pero, destino mucho más funesto, no cree, no puede creer en Dios. Porque los seres divinos "No abandonan jamás esa *noche*, ese hueco negro que, para siempre, los devoró". (106) Y así, las sombras del Barroco retornan para anunciar aquello que únicamente pueden anunciar a un moribundo a fines del siglo XX: sin duda que la vida es un soplo, un sueño al estilo de Calderón, pero, mucho más terrible que ese veredicto del XVII, que encima ese soplo y ese sueño en última instancia carecen de sentido.

La tragedia del Barroco

La literatura de Sarduy tiene una estructura trágica que se percibe cuando a mediados de los '80 adquiere un tono sombrío, lleno de pesimismo y desolación. ¿No es ésta la imagen justa del Barroco contemporáneo? ¿No es ésta una traducción del claroscuro de la pintura? En todo caso, la obra de Sarduy permite decir que el Barroco es un espejo cambiante que refleja la cultura del siglo XX, desde su nacimiento con las vanguardias hasta la pérdida dramática de la función social del arte y la literatura. Pero el problema es complejo, porque se trata de un fenómeno discursivamente heterogéneo en el que participan gran cantidad de autores, razón por la cual estas conclusiones sobre Sarduy son apenas ideas provisionales sobre el Barroco.

Antes que nada, es necesaria una aclaración. En principio, en este contexto la palabra "tragedia" no es del todo rigurosa, porque con ella refiero una producción que no pertenece específicamente a ese género teatral. Sin embargo, el término se emplea habitualmente. Así decimos que *Rojo y negro* es trágico, o bien que una película cercana como *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, lo es. En ambos casos, el empleo carece de precisión, pero de algún modo capta lo esen-

cial: la caída de los personajes principales, en esas dos obras, responde a cierta fatalidad que aparece expuesta al comienzo. Así, en la película de Kubrick, el narrador comenta que el mismo ímpetu gracias al cual Barry Lyndon ha ascendido de clase le impedirá mantenerse en la cúspide.¹⁴

Para volver un tanto más riguroso el empleo, se necesita una idea de la tragedia lo suficientemente abstracta como para que, sin perder los vínculos con la antigüedad clásica, pueda caracterizar obras modernas no necesariamente teatrales. Lacan (1999) proporciona un punto de partida que luego habrá que complementar:

En los tiempos de la gran época del teatro griego, la tragedia representa la relación del hombre con la palabra en tanto que esta relación lo atrapa en su fatalidad -una fatalidad conflictiva, porque la cadena que ata al hombre a la ley significativa no es la misma en el plano de la familia y en el plano de la comunidad. (269-270)

Un ejemplo característico de esta idea es *Antígona*, a la cual Lacan se va a referir ampliamente más tarde.¹⁵ Del mismo modo, podríamos decir que en Barry Lyndon subyace una contradicción: un deseo de libertad que paradójicamente lo lleva a encerrarse más y más en la cárcel social. Falta todavía una dimensión dinámica para describir la transformación que vive el personaje en esta suerte de historia trágica moderna, pero como veremos más adelante, en la idea de Lacan no existen trabas insalvables como para poder incorporarla.

Volvamos en todo caso a Sarduy. Los ejes trágicos de su experiencia se

¹⁴ El uso de la palabra "tragedia" merece una segunda aclaración. Es sabido que Benjamin hizo una distinción entre tragedia clásica y *trauerspiel*, palabra que, según Muñoz Millanes (traductor de *El origen del drama barroco alemán*) significa literalmente "obra teatral fúnebre o luctuosa" que "se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragödie*" (20). La cita basta para cuestionar el empleo que doy a "tragedia". Sin embargo, desistí de utilizar la palabra alemana (o bien) su traducción tentativa, "drama barroco", por varias razones. La primera es que el término alemán hubiera requerido demasiadas aclaraciones, mientras que "drama" a secas es, en castellano, una palabra difusa; por el contrario, "tragedia" tiene un empleo habitual que recuerda el nexo con el género teatral. Así, hay un matiz entre una "experiencia dramática" y "una experiencia trágica": las dos expresan algo terrible, pero en la segunda se añade con mayor fuerza lo inevitable. La segunda, y fundamental, es que, como digo enseguida, en la tragedia hay un acento en el conflicto entre dos órdenes o dos leyes distintas, que es lo que en última instancia hace interesante el término para leer la obra de Sarduy. Una tercera y última razón surge de que el empleo del adjetivo "trágico" ya ha sido hecho para caracterizar el puente que une la década del '60 con la del '80 (es decir, el período comprendido en este artículo): está en las últimas páginas de *Nuestros años sesentas* de Terán, en las primeras de *La batalla de las ideas* de Sarlo.

¹⁵ Véase Lacan, 2000, 293-346.

encuentran planteados en *Barroco*. Como vimos, en ese libro sostiene que el presente atraviesa una crisis decisiva, y si bien nunca se preocupa por definirla con precisión, al convertir el siglo XVII en un espejo indica de manera sesgada qué es lo que tiene en mente. Se trata de una fuerte ruptura en las esferas intelectuales, que ha vuelto imposible utilizar la experiencia acumulada en el pasado como herramienta para describir el mundo y predecir lo que va a suceder en el futuro. Góngora, Copérnico, Galileo y Kepler, o bien Einstein, Picasso, Lacan y Lezama Lima son autores que generan algo tan nuevo que el pasado reciente ya no sirve como cuadrícula de inteligibilidad.

Koselleck acuñó una metáfora lúcida para describir este tipo de problemas: espacio de experiencia. De acuerdo con el concepto, lo que queda cancelado con las crisis de los siglos XVII y XX es un pasado presente, un pasado que puede ser recordado racionalmente, pero que también domina inconscientemente los comportamientos y las ideas (338). Para el Sarduy de los '70, el mundo atraviesa una etapa decisiva en la medida en que el espacio de experiencia que había tenido vigencia hasta fecha muy reciente dejó de tener consistencia y sentido. Se apoya en la cosmología, debido a que ésta no sólo describe de manera clara la pérdida de inteligibilidad, sino sobre todo porque da cuenta de cuál es el pasado que supuestamente se está disolviendo. Como él mismo dice, los siglos XVIII y XIX poco aportaron para cambiar la visión del universo; por lo tanto, la teoría de la relatividad generó una destrucción masiva no sólo de la cosmología, sino también del arte, la literatura y las ideas sobre el hombre, la filosofía y la sociedad que hasta ese momento habían imperado. Lo cual da cuenta de la posición de Sarduy: la ola revolucionaria que sacudió Europa y América Latina, el aceleramiento de la industria, la consolidación de la burguesía y la formación de un arte y una literatura modernos son apenas unos torbellinos aislados en esos aires primaverales a los que todavía no agitó una tormenta que barriera con el ameno de Kepler.

Al quedar cuestionado el espacio de experiencia, Sarduy planteó su literatura en esa dimensión que Koselleck denomina horizonte de expectativa. Inverso al primero, este concepto designa un futuro presente, en la medida en que es lo que se espera que pueda suceder pero que todavía no ha sucedido (338). La crisis a la que apunta *Barroco* es así un tipo de proceso puntual y dramáticamente vivido que Koselleck encontró como específico de la modernidad: una escisión cada vez más acentuada entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa, o, en otras palabras, un presente siempre renovado que hace que el pasado reciente ya no sirva como cuadrícula de inteligibilidad, a la par que vuelve las expectativas sobre el futuro extremadamente inseguras a causa de la incertidumbre (342-357). La dimensión trágica de la obra de Sarduy se basa en esta cisura temporal. Es un problema de la palabra, tal como lo indica Lacan, y en

ese sentido su literatura guarda una relación aunque sea lejana con la tragedia griega; pero el conflicto que mantiene es que ubica su literatura en el lugar incierto de la crisis, proyectándola como el arte del futuro, mientras que sin sospecharlo algo de ese pasado todavía lo domina. Veámoslo con un ejemplo que a la vez servirá para darle a su versión del Barroco cierta representatividad.

Uno de los olvidos que puede echarse en falta a *Barroco* es que no cita ni siquiera en una sola nota al pie a Pedro Henríquez Ureña o a Mariano Picón-Salas, quienes tan sólo treinta años antes habían puesto todos sus esfuerzos en inclinar la tradición historiográfica latinoamericana para rescatar el Barroco como un período inmerecidamente desatendido. Sarduy confina esos autores al pasado, quizás sin haberlos leído. La razón es clara. Al presentar el admirable *De la conquista a la independencia* (1944), título que revela suficientemente las pretensiones avasallantes del volumen, Picón-Salas sostenía que su compendio de la historia literaria colonial intentaba ser, ni más ni menos, "la imagen más nítida [que le fue posible] del proceso de formación del alma criolla" (15).¹⁶ Ningún propósito podría ser más ajeno que éste para un Sarduy obnubilado por la fuerte ruptura que Lacan había generado en la comprensión del hombre. Pero condenar al olvido la idea del alma criolla tiene sus riesgos, y aparentemente él no los vio. Porque quien discuta su existencia, también debe discutir las pretensiones que tiene la literatura de ser el espacio donde la sociedad encuentra su expresión más acabada; o, dicho de otro modo, únicamente la idea de que la historia es el desarrollo espiritual de una nación permite asignarle a la literatura el papel descomunal de ser la imagen a la vez pasiva y activa del proceso histórico y social.

Sarduy olvida, vuelve imposible la hipótesis del alma criolla, y lo hace al exacerbar en la retórica el poder disolvente que ésta tiene; pero a la vez no puede dejar de otorgarle a la literatura una función tan decisiva como la que aparece, por ejemplo, en el trabajo de Picón-Salas. Es decir, Sarduy quiere eliminar el alma criolla como forma de revolucionar un campo cuya función social pretende al mismo tiempo preservar. Si la tragedia clásica es un conflicto entre dos leyes, la tragedia de Sarduy es un encadenamiento conflictivo a dos tiempos distintos dentro del mismo presente quebrado por la crisis. De un lado, adhiere al horizonte de expectativas con el que puede pensarse la creación de un arte y una sociedad totalmente nuevos; del otro, diseña esa cultura futura con los contornos del espacio de experiencia, asignándoles una función al arte y la literatura que era la que tenía en los olvidados trabajos históricos de Picón-Salas y Henríquez Ureña.

Este conflicto trágico explica el rápido envejecimiento de sus textos de los '70.

¹⁶ Se podría hacer una lectura equiparable a partir de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.

Como muchos exponentes del arte de vanguardia, Sarduy se da cuenta de la aceleración del tiempo, de la cisura creciente entre experiencia y expectativa; pero su respuesta consiste en imaginar el futuro con un molde en el que varias piezas son heredadas del pasado. El riesgo de esta literatura es claro: que el mañana no coincida con el futuro por ella pensado, y que por lo tanto el tiempo la convierta en objeto para la arqueología. El mismo conflicto explica su inclinación autobiográfica tardía. En última instancia, con ella hace de su figura un personaje representativo de la tragedia de la modernidad. Así como, según Prieto, los revolucionarios de mayo se vieron obligados a escribir memorias para hacer una defensa pública de sus actos políticos del pasado (37-50), Sarduy parece acercarse a la autobiografía como un modo de pensar el fracaso de su proyecto de los '70. En ambos casos, el motivo principal es el mismo: dar cuenta de cómo, intentando ser al principio sujetos activos de la historia, terminan marginados por el avance irreversible de los procesos que habían querido capitanear.

No obstante, tal similitud encubre una diferencia notable. Sarduy escribe autorretratos, en lugar de memorias o autobiografías, que en última instancia tienen la pretensión a menudo inconfesada de soldar el pasado y el presente, haciendo de la vida un bloque coherente e inquebrantable. Y esto se debe a que el autorretrato, género difuso y fragmentario, elimina al hombre íntegro, en el fondo inmovible a los coletazos del tiempo, para retratar a un hombre fracturado, de efusiones parciales y siempre precarias. Que Sarduy haya carecido de la fuerza y el tiempo necesarios para escribir una autobiografía expresa, en este sentido, un fracaso. Desde luego, el no haber podido alcanzar la escritura autobiográfica. Pero, a la vez, esto significa que a Sarduy le fue imposible lograr una imagen consistente de sí mismo. Paradójicamente, esa impotencia le hace ganar una representatividad inusual. Benjamín señaló que lo que hizo interesante al siglo XVII alemán fue justamente el fracaso de crear un teatro equiparable al español o el inglés. No son las mismas razones, pero también la obra de Sarduy es significativa porque expresa una derrota. Expone notablemente la condición trágica que ata al hombre a la fractura del tiempo; asimismo, actualiza el Barroco, esa expresión agónica del siglo XVII, para dar cuenta de cómo el XX, obnubilado desde su inicio por las revoluciones, termina por cerrarse sobre sí.

En un poema temprano, según Guerrero redactado en 1961, escribe Sarduy: "Han caído los días que esperábamos/ trémulos como las hojas de este cuaderno./ El tiempo ha terminado, somos otros" (119). Su obra puede resumirse en estos versos apocalípticos. Pensó el Barroco como el nombre más adecuado para el cambio, incontenible como una revolución, que transformó la cultura y la sociedad. Pero ese mar del tiempo que sitió y asoló la ciudad durante las déca-

das de los '60 y '70 llevó a un destino insospechado. En los '80, con los autorretratos, Sarduy se percató entonces de que él y quienes lo acompañaron son otros: para ellos el tiempo se ha detenido en la plenitud del pasado y son los otros de un presente que corre según un curso distinto al esperado. Pero las ruinas que ahora encuentra parecen haber estado anunciadas desde el inicio. Así como el poema puede continuar recién treinta años después, con la prosa desesperanzada y apocalíptica de *El estampido de la vacuidad*, del mismo modo, bajo las luces que en los '60 obnubilan la escritura de Sarduy, el Barroco anuncia las oscuridades que terminarán por ganarlo al final de su vida.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- De Beauvoir, Simone (1970). *La vejez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- González Echeverría, Roberto (1993). "Severo Sarduy (1937-1993)". *Revista Iberoamericana*, N° 164-165, (julio-diciembre), 755-760.
- Goytisolo, Juan (1999). "Sarduy, 'In Memoriam' ". Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*. Madrid: Colección Archivos, 1778-1780 (texto originalmente publicado en Madrid, *El País*, 15 de junio de 1993, 13).
- Guerrero, Gustavo (1999). "Introducción". Sarduy, *Obra Completa*, op. cit., XIX-XXIV. (1999). "Nota filológica preliminar". Sarduy, *Obra Completa*, op. cit., XXV-XXXIII. (1999). "Reflexión, ampliación, cámara de eco. Entrevista con Severo Sarduy". Sarduy, *Obra Completa*, op. cit. 1834-1840 (originalmente publicada en Venezuela, *El diario de Caracas*, 24 de enero de 1993, 2-3.).
- Henríquez Ureña, Pedro (1964). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Buenos Aires: F. C. E.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques (1988). "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma". *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 187-203. (1999). *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós. (2000). *El seminario, Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (2001). *El seminario, Libro 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lejeune, Phillippe (1991). "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos* 29, 47-61.
- Picón-Salas, Mariano (1975). *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: F.C.E.
- Prieto, Adolfo (1982). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Roudinesco, Elisabeth (2005). Lacan. *Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: F. C. E.
- Sarduy, Severo (1999). *Poemas Bizantinos*. *Obra Completa*, op. cit. 115-129 (texto inédito escrito en 1961). (1999)[1968]. *Escrito sobre un cuerpo*. *Obra Completa*, op. cit. 1121-1196. (1999)[1974]. *Barroco*. *Obra Completa*, op. cit. 1197-1264.

- (1999)[1982]. *La simulación*. *Obra Completa*, op. cit. 1265-1346.
- (1999)[1987]. *El Cristo de la rue Jacob*. *Obra Completa*, op. cit. 52-104.
- (1999). *El estampido de la vacuidad*. *Obra Completa*, op. cit. 105-114.
- (1999). "Exilado de mí mismo". *Obra Completa*, op. cit. 41-43 (texto originalmente publicado en Tenerife, *La Gaceta de Canarias*, 25 de febrero de 1990, 70).
- Sarlo, Beatriz (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Sontag, Susan (2005). *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Starobinski, Jean (1974). *La relación crítica. (Psicoanálisis y Literatura)*. Madrid: Taurus.
- Tapié, Victor-Lucien (1981). *El Barroco*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto.
- Wahl, François (1999). "Severo de la rue Jacob". Sarduy, *Obra Completa*, op. cit., 1447-1550.
- Weintraub, Karl (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos*, 29, 18-33.

Genealogía de un rostro
(Legados de la memoria en *El día más blanco*
de Raúl Zurita)

Gina Alessandra Saraceni

Universidad Simón Bolívar
Caracas-Venezuela

1. Vínculos y afectos

Llegado un momento somos más nuestros muertos que nuestros vivos. Con cada ser amado que muere nosotros mismos morimos un poco, es cierto; pero también es cierto que ellos comienzan a vivir en nosotros de un modo en que jamás hicieron en vida (supongo que ha de ser porque no podemos defendernos de su ausencia como lo hacíamos de su presencia).

Eduardo Cohen

Jacques Derrida en *Memorias de Paul de Man* (1998), elabora una reflexión sobre el sentido de la memoria y sobre el futuro de aquello que nos es legado a partir de la pregunta sobre qué significa hablar "en memoria de". Se trata según su perspectiva, de afirmar una fidelidad al ausente, una suerte de "devoción" a su recuerdo a partir del hecho de que ya no está. Es decir que la condición necesaria para que el otro exista "dentro de mí o dentro de nosotros" es que se produzca su muerte: "Todo se me confía a mí; todo se lega o se da a nosotros y ante todo a lo que llamo memoria" (43). Estas reflexiones sobre "los otros que nos viven" y sobre la memoria que los vivos guardan de sus antecesores constituye una puerta de acceso a la novela *El día más blanco* (1999) del escritor chileno Raúl Zurita (1951).¹ "Leer de nuevo" el pasado, hacerse cargo de su herencia como una forma de darle continuidad al mandato que los antepasados dejan es la propuesta de este relato. De aquí que las preguntas sobre el afecto, la dimensión irreparable de la pérdida, "la superioridad de lo perdido"

¹ En este trabajo limito mi análisis a la única novela escrita por Raúl Zurita, por su carácter autobiográfico. No considero su obra poética, mucho más reconocida: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Cantor a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *La vida nueva* (1994), *Poemas militantes* (2000). Cuando me refiero a *El día más blanco* utilizo las iniciales DMB.

(DMB, 97) y sobre cómo sobre-vivir a la muerte de los seres queridos, constituye una preocupación central de esta obra, así como la idea de la literatura en tanto espacio que restituye lo perdido en su dimensión residual -la única posible- y muestra la relación problemática entre experiencia y representación.

Se trata de una historia autobiográfica sobre la pérdida de la infancia y de la inocencia, de los seres queridos y los sentimientos, que también puede leerse como novela de aprendizaje existencial, político, literario, sexual. Desde el presente que es presente de la escritura, el narrador-Zurita rememora su infancia y adolescencia a partir del recuerdo de las figuras más importantes de su vida: la abuela, la madre, el padre, la hermana, los amigos más cercanos. El pasado se arma de manera errática, sin plan previo, a partir de la "unión fulminante de lo que ha sido con lo actual" (Benjamin, 197) en una "constelación" imprevista hecha de recuerdos inconexos que articulan un nuevo tramado de la historia, producto no solo del objeto recuperado sino también del momento de la rememoración. En *El día más blanco* el pasado es por ello un *producto* de la escritura: es el resultado de la voluntad del narrador de escribir la historia familiar para reescribir-se y otorgarse una identidad; asimismo es el relato de cómo ese pasado no es previo a la escritura, no existe como lo inmutable y clausurado, no está antes de ser evocado y escrito, sino que va siendo y se va haciendo (legible) en la medida en que el sujeto lo escribe.

La novela puede compararse con algunos cuadros de Marc Chagall en los que se observa la convivencia de seres imaginarios que flotan a la espera de que algún acontecimiento imprevisto los haga rozar y entrar en contacto. Pareciera que nada sucede, pero de pronto, algo mínimo acontece, modificando la disposición de los elementos y el sentido que éstos tenían antes de la colisión. Así sucede en la novela de Zurita: nunca se sabe dónde comienza la realidad y dónde termina el sueño; dónde termina un recuerdo y comienza una pesadilla, quiénes son los vivos y quiénes los muertos, si los hechos están ocurriendo en el presente, si acontecieron en el pasado o pertenecen a un único tiempo suspendido donde "el Antaño" y el "Ahora" conviven. Se trata de un cruce de planos temporales en que infancia, juventud, madurez se mezclan y confunden a través de la escritura que, desde el presente, los convoca para traerlas de vuelta y disponerlas en una nueva trama, producto de la distancia que separa al narrador de esas etapas de su vida, así como de la relación afectiva y emocional con sus recuerdos. De aquí que proponga una idea de memoria inexistente sin el sujeto que la rememora, memoria que es archivo de hechos ocurridos pero que deja de significar si alguien no la explora: "En realidad los recuerdos están allí, igual que piedras, y somos nosotros los que nos acercamos a ellos o no, los que aparecemos o desaparecemos de sus caras, de sus cuerpos, perdiéndonos en un bordado difuso como las estelas que dejan los automóviles en la niebla" (DMB,

16).

A través de un lenguaje lírico, hecho de imágenes nítidas, de descripciones detalladas de objetos, casas, olores, fotografías, personas que, más allá de su aparente precisión no dejan de ser meras "apariciones" y "fulguraciones", el narrador traza el mapa de esta memoria realizando un viaje hacia los territorios del pasado donde recupera su voz de niño, su mirada de adolescente, la rabia y el dolor acumulados durante la dictadura, para contar-se su propia historia desde la orilla del presente, desde el "otro" que es a la hora de escribir. Y su memoria, al recuperar hechos y sentimientos vinculados con la esfera de lo familiar e íntimo, también rescata acontecimientos políticos ocurridos en Chile entre el '50 y el '80 que marcaron su aprendizaje ideológico, sus pasiones políticas, la experiencia traumática de la represión. Desde aquí podemos considerar el *El día más blanco* como una autoficción en los términos de Régine Robine, es decir, una ficción de acontecimientos reales, un "ser de lenguaje [...] que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio en tanto que narrado [...] pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje..." (Arfuch, 44). Se trata entonces, de un relato sobre cómo la escritura autoficcional produce un "efecto-sujeto", una primera persona producto de la fabulación-desfiguración inherente a todo relato autobiográfico.²

A partir de lo destacado interesan dos aspectos que muestran las modalidades de construcción del pasado y de la memoria realizadas por el narrador para autoconstruirse en el texto. Por un lado, cómo la novela problematiza la relación palabra-experiencia a partir de la interrogación sobre el modo de traducir acontecimientos que no tienen acceso al lenguaje o que se resisten a *ser nombrados*. Más específicamente, se trata de una pregunta por la representación del afecto que para el narrador es una forma de autonombrarse: su yo sería el resultado de las alianzas con los otros, de los lazos que lo unen a los demás, los fantasmas familiares que vuelven para ser interpelados. En este sentido la novela propone que, partiendo de la inadecuación implícita en todo intento de (auto)representación, lo verdaderamente importante a la hora de narrar la experiencia afectiva no es la exactitud con que los hechos son evocados, sino la precariedad misma de su enunciación como forma de fidelidad a los sentimientos allí implicados que no pueden ajustarse a la camisa de fuerza del sentido.

Por otro lado, desde la idea de "rostridad" de Deleuze y Guattari, interesa revisar la función que cumple el "rostro" en el relato: el de quien recuerda y el de quien es recordado, el rostro como "norma" heredada para adecuarse a ella o transgredirla; como nombre propio, aquello que, al acogernos también nos

² Uso el término des-figuración según la acepción de Paul de Man: "La autobiografía sería entonces una construcción discursiva que nos permite acceder al yo pero que en la medida en que figura a ese yo lo desfigura" (en Ramírez, 204).

exilia, la morada que habitamos sin poseer por la inconformidad que nos constituye. De ahí que cobre relevancia la dimensión espectral de la novela, la relación pérdida-fantasma -pérdida de la abuela, pérdida del padre, pérdida de la infancia- tematizadas a través de la interpelación de los ausentes como modo de autorrepresentarse. Los que no están reaparecen como sombras y voces que irrumpen en el presente para dislocarlo, introducir en él la sombra de lo "inactual" y abrir el tiempo de la culpa, la deuda, el homenaje, la resignación, la reescritura.

La novela confía en el después de la pérdida, una "sobrevida" que permite la recuperación de los ausentes a partir de los "matices", los olores, los paisajes que restituyen la imagen de lo perdido y ausente: "Los seres que quisimos están entretejidos en esos matices: más que lo rotundo de los rasgos son ciertos ángulos del rostro, apenas un sesgo o un detalle de su sonrisa que se nos aparece de pronto hasta que todo vuelve a disolverse en lo insondable" (DMB, 15-16). Lo que dejó de estar retorna, irrumpe en la historia del narrador y en su escritura que es también el relato de la convivencia con esas sombras "anacrónicas" interpelándolo, porque "cuando uno habla y nombra no es sólo el individuo el que habla, sino todos aquellos que lo han precedido" (Zurita en Epple, 878).

Escribir involucraría la herencia que uno trae a cuentas según la idea sugerida por el narrador: "... cada experiencia de percibir y hablar es la puesta en evidencia de las infinitas miradas y los infinitos cuerpos que han visto antes que yo y que han hablado antes que yo, y a quienes con cada una de nuestras palabras y nuestros gestos les damos la posibilidad de una nueva vida" (Zurita en Epple, Id.). Entonces, para este narrador que escribe sobre sí mismo, decir "yo" es apostar por la existencia de "otras vidas", confiar en que esos "otros" que no están y "nos viven" están en-con nosotros pese a su ausencia, o quizás sobre todo a causa de ella, según lo planteado por Cohen en el epígrafe que abre este artículo:

Me apena que todos sean aire. Me apena que se hayan ido tan pronto [...] Mi madre me habló una vez de una de las hermanas. Se llamaba Yolanda y era la menor [...] Fue la hermana que tu papá más quiso [...] Después me he visto inventándole un rostro que se aleja como si también formara parte de un tiempo extraviado donde trato de pesquisar mis propios rasgos, el mentón hundido que disimulo tras la barba, el cuello largo, una desproporción entre el tamaño de la cabeza y el de los hombros que también es un poco de mi madre. Es un universo de caras que se me pegan, que se acumulan detrás de mi piel y una de esas caras ha de ser la de Raúl Zurita Inostroza, otra más lejana ha de ser la de mi abuela paterna. También en alguna parte estará la cara de la hermana preferida, de Yolanda. Todas esas muertes prematuras de

dieciocho, de quince, de veinte años, estarán grabadas en una parte de mí como un mensaje, como un mandato para que sobreviva. Miro el movimiento de mis dedos escribiendo y siento la extrañeza de esas muertes cercanas, de esos cartílagos, de una mano más pequeña que la mía y que es como imagino la mano de mi padre. Van quedando así los últimos rastros: mi madre, mi hermana, la tía Tulia y su esposo que ya no despertará. (141)

El ausente representaría la deuda de la que hacerse cargo, ante la que ser responsables. La escritura es un lugar para responder a este "mandato" que es un llamado al reconocimiento de los seres perdidos. Se trata de una forma de prolongar la vida de los ausentes demorando su pérdida, "...como si todas las novelas no fueran sino formas de seguir mirando a quienes alguna vez tuvimos cerca, a quienes pudieron respirar con nosotros"(109). Frente al deterioro y desgaste que toda experiencia implica, el relato apuesta a lo que perdura en la escritura como un gesto de restitución y continuación de lo perdido, ejercicio de corrección del pasado, confianza en la promesa inherente a toda experiencia que impide cerrarse en sí misma.

2. El purgatorio del lenguaje

Según los planteos anteriores, *El día más blanco* es una novela autobiográfica donde el sujeto que dice *yo* recuerda su pasado y lo escribe. Se trataría de la puesta en escena del acto de recordar por parte de un narrador que es también el protagonista de los hechos recordados, su propio fantasma-niño. De ahí que el texto pueda leerse como una indagación teórica acerca de las modalidades de representación del pasado y de la memoria.

La única acción que ocurre en la novela es la escritura porque los episodios narrados y las experiencias contadas son el efecto que ésta produce, es decir, su relato. Por ello el texto no representa sólo la evocación de un tiempo perdido y el legado de un "rostro" por parte del narrador, sino las modalidades de construcción del pasado, su anclaje necesario en el futuro para hacerse legible e interpretable. Pero es un relato que recupera episodios del pasado para reimaginarlos, modificarlos, interrumpirlos, corregirlos con la finalidad de insertarlos en un nuevo tramado que se desplaza de forma tentativa y que está sujeto a encuentros inesperados e impredecibles producidos por la misma escritura a lo largo de su proceso. Por ello esta exploración del pasado sirve no sólo para analizar la propia historia sino también para procesar la experiencia de la pérdida, como si se tratara de elaborar un duelo a través del ejercicio mismo de escribir. Aunque también se trataría de mostrar los límites de toda representación frente a la aprehensión de la experiencia, tal como sugiere el epígrafe de

Magritte que abre el libro: "Ceci n'est pas une pipe".³

En una entrevista, el autor se refiere a la cuestión de los límites del lenguaje cuando observa:

...hay experiencias que nunca van a acceder al lenguaje, a constituirse como palabras. Que nunca van a poder contarse... Hay, por así decirlo, un horizonte soñado, in-narrable, in-descriptible, al que pienso que apunta finalmente toda literatura, pero también excede a las posibilidades de la lengua. Eso es lo que podríamos llamar el paraíso de toda literatura posible. Tal como aquello que no se puede decir, que no se alcanza a sacar más que como un nudo en la garganta, es lo que podríamos llamar "el infierno de toda literatura". Y a nosotros nos toca transitar, siguiendo la metáfora, por esta especie de "purgatorio" de las palabras, el purgatorio del lenguaje (en Epple, 874-875).

La novela sería un viaje por ese purgatorio del lenguaje donde el sujeto asume que lo único por hacer para reescribir su historia es nombrar "con el lenguaje de este mundo aquello que ya no pertenece a este mundo" (DMB, 874). Parece necesario aceptar la inadecuación de la palabra, la distancia entre ésta y la cosa nombrada para desde allí, desde la impotencia misma de decir, tentar el acercamiento a la memoria familiar: "...hablamos de mundos inabordables: el apellido 'Inostroza', la palabra 'magnolio', la frase 'mi hermana menor' no pueden ser asidas sino en la huida tal como huye la plataforma del cielo mientras ascendemos" (21); "...entiendo que de todo lo que podría decirse apenas somos dueños de algunos retazos, de unos pocos jirones incompletos de los que también nos vamos desprendiendo..." (150-151).

Asumir la posesión de un legado pasaría entonces por la aceptación de su carácter inapropiable, que no significa la cancelación de su dimensión simbólica (lo que sigue produciendo efectos en el tiempo), sino aceptar la permanencia de este bien revitalizado por la escritura en el momento de rememorar, cifrada en la imposibilidad misma de su apropiación y representación. El narrador sabe que para escribir su pasado es necesario enfrentar la derrota, no poder restituirlo a través del relato, pero la escritura misma muestra que no se trata de *restituir* dicho pasado tal cual sucedió, sino por el contrario, de asumir el duelo como parte necesaria de la posesión de ese pasado porque lo único que se puede "... es intentar acercarme a las cosas cuando ya están del otro lado" (187), lo que significa también, leerlas de forma retrospectiva desde el presente que determina lo que fue, que lee el pasado por las condiciones de lectura del presente y así le da lugar.

En esta reflexión acerca de las formas de construcción del pasado por la escri-

tura el narrador enfatiza la dimensión improvisa e imprevista del recuerdo en relación con aquello que el individuo no controla; esto se observa tanto cuando el protagonista descubre que "repentinamente", "sin proponérselo", aparece algún espectro de la infancia o del pasado reciente con solo mirar el Cerro Purgatorio o el Cajón del Maipo, como cuando surgen recuerdos de los que no tiene memoria, que por su densidad psíquica fueron reprimidos en algún rincón de su inconsciente. Me refiero a la representación de "traumas" vividos en la infancia o durante la dictadura que vuelven a la conciencia a partir del proceso de escritura, la que asume una función analítica⁴ en el sentido de posibilitar el acceso a lo que el sujeto no puede reconocer de sí mismo, ese "no saber", ese algo "sin decir" que no se puede integrar al universo simbólico (Zizek, 77-78).

En ambos casos la novela muestra -según sugerí al principio- cómo la operación de recordar implica la relación entre "lo memorizado y su lugar de emergencia" (Didi-Huberman, 1997:117) y entonces que "el acto mismo del recuerdo es formador -y por tanto- deformador de eso que recupera para la atención del presente" (Castillo Zapata, 75). La herencia que se cree poseer por haberse recibido de los antecesores es la herencia que se obtiene escribiendo, el efecto que los espectros producen al ser convocados por el sujeto que escribe; es el legado que se escribe a sí mismo en la medida en que se asume como objeto perdido que está *con-en* el narrador como gesto de escritura, como posibilidad de reescritura y corrección del pasado.

3. El "semblante más amado"

El rostro es la parte del cuerpo más expuesta a la mirada del otro; a través suyo miramos, somos mirados y nos miramos: esto implica, en los tres casos, la construcción de imágenes de un yo y de un otro. El rostro es también una exteriorización del "nombre propio" porque cada rostro tiene un nombre que lo señala: el sujeto se define a partir de un rostro y un nombre que lo posicionan ante la realidad y frente a los demás. *El día más blanco* narra la historia de un rostro y de un nombre; se trata de un narrador que para "saber" su nombre y construir su rostro necesita interpelar y ser interpelado por los rostros amados y perdidos a lo largo de su vida. El vínculo con el ausente, el diálogo con su sombra son los motivos centrales de la novela. No hay búsqueda fuera del territorio del pasado, fuera de esa geografía espectral donde los rostros han perdido

³ Cfr. Foucault.

⁴ Sobre la relación entre escritura y la elaboración del duelo son fundamentales los libros de Avelar y Moreiras.

toda materialidad y se han convertido en puras fantasmagorías que, al irrumpir en el presente, restituyen la imagen de lo ausente, de lo que puede "regresar" porque dejó de estar.

Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1995), habla de una "lógica del espectro" que recupero por su relación con algunos aspectos de la novela a destacar más adelante. En primer lugar, para Derrida (1995, 25) el fantasma es "...una cierta 'cosa' que resulta difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo y a la vez el uno y el otro. Porque son la carne y la fenomenalidad quienes dan al espíritu su aparición espectral [...] Hay algo desaparecido, ausente en la aparición como reaparición del ausente". Se trata, siguiendo la lectura de Ernesto Laclau del libro derridiano, de que la espectralidad "presupone [...] una relación indecible entre espíritu y carne que contamina a su vez a estos dos polos. Presupone en tal sentido, una forma disminuida de la encarnación" (129). Se desprende que el fantasma es la "aparición" de lo ausente; su existencia está hecha de inexistencia, de un cuerpo que dejó de estar pero que sigue estando como espíritu que tiene la apariencia de ese cuerpo, los rasgos de una carnalidad perdida que lo hace reconocible "puesto que el pasaje a través de la carne es crucial si vamos a tener espectro (Id., 125). Pero este "retorno del cuerpo" es una "visibilidad invisible", "un cuerpo más abstracto que nunca" porque es a la vez espíritu, así como el espíritu es una invisibilidad visible que se manifiesta a través del regreso del cuerpo, de su encarnación en él (Id., 202).

En segundo lugar Derrida plantea que el fantasma, cuando aparece, interrumpe-irrumpe la continuidad del presente, "desincroniza el tiempo" al introducir un elemento anacrónico e intempestivo en su continuidad. Ello trae como consecuencia la "dislocación" del presente por un resto del pasado con el que aquél está en deuda, frente al que tiene que asumir una responsabilidad. De lo que se infiere según Laclau (126), "...que la dislocación corrompe la identidad consigo mismo de todo presente", es decir que "nos encontramos con un anacronismo constitutivo que está en la raíz de toda identidad" y que necesita del por-venir, de la posteridad para poder constituirse en cuanto tal.

Estos dos aspectos característicos del espectro, su naturaleza indecible entre cuerpo y espíritu y la dislocación que su aparición causa en el presente, permiten abordar las primeras páginas de la novela de Zurita donde aparece un sujeto tendido en el desierto con los brazos abiertos, como crucificado:

Se había recostado boca arriba, con los brazos abiertos, sobre la larga llanura de sal, y si alguien, en ese momento lo hubiese visto, habría recordado la forma de una cruz [...] Extendido sobre esa sequedad tórrida, sus ojos semicerrados alcanzaban a adivinar la encandilante claridad del cielo [...] De esa manera, como en un sueño que lo fuese arrastrando, se le venían encima las caras que alguna vez sintió cerca porque intuía [...] que en la forma de esos

farellones estaba más presente el torbellino de los rasgos humanos que en los vestigios siempre relativos de la vida. Esas dos soledades entonces, la del hombre y la del desierto se estrellaban como dos bloques dejando apenas un mínimo resquicio entre ellos, una línea casi inexistente de aire para la existencia de los otros. El que escribe conoció a esos otros. Los vio asomarse en el pequeño antejardín de una casa con un magnolio joven y luego la pureza de esos cuatro rostros (una abuela con niño de corta edad aferrado a su falda, una madre a la que llamó Ana, una hermana menor a la que llamó Ana María) que se alejaban en un enjambre de sucesos y tiempos donde tal vez lo único permanente era la necesidad nunca colmada de una estación de jazmines, de una primavera incontrarrestable y definitiva. También vio la fotografía enmarcada en metal donde un hombre vestido con esmero sostiene en los brazos a su hijo de meses y lo mira [...] Es la misma granulosidad del desierto, del salar redondo e inmenso. Tendido sobre él, la enceguedora superficie le rememora el olor del océano, ese olor pretérito que una vez lo copó todo. [...] (DMB, 13-14).

Esta primera escena plantea la presencia de dos sujetos: el que se encuentra tendido en el desierto y el que escribe la novela; suerte de sujeto desdoblado que a la vez está caído-agonizante-crucificado y salvado-liberado-resucitado: ambos comparten el "olor pretérito" de un pasado común poblado por los mismos rostros que, al regresar, brindan la oportunidad de ser escuchados de otro modo, desde la rememoración del presente que reescribe y corrige la sintaxis precaria del ayer.⁵

En la escena mencionada aparecen los espectros más importantes de la novela; se trata de los integrantes de la familia del narrador, además del fantasma de sí mismo cuando niño. Pero la figura que sobresale entre las demás es la de la abuela Veli.⁶ Su rostro funda la identidad del narrador, constituye para él el principio de toda relación con el mundo, la norma que fija el orden de las cosas,

⁵ En una entrevista Zurita habla del año '75 como particularmente represivo en Chile: "se habían roto los espacios públicos, todas las instancias de concertación o diálogo. Yo estaba absolutamente solo, atravesando por un período extremadamente difícil, y en un momento tuve la curiosa intuición de que la única forma posible de vida que se me ofrecía era intentar releer mi propia experiencia [...] corregir imaginariamente mi propia existencia" (en Epple, 872).

⁶ En varias entrevistas Zurita ha declarado la importancia que tuvo la abuela en su vida: "Mi abuela que era italiana, me contaba cuando niño escenas de la *Divina Commedia*, sobre todo del Infierno. Conviví con esos relatos desde la infancia. Después me he ido dando cuenta que toda la fascinación que he tenido por ese libro no es de tipo intelectual sino que es una relación emotiva. Cada vez que me doy cuenta que he apelado a ese libro es porque vuelvo a nombrar a mi abuela. Y aún más: es como dejarla a ella que hable" (en Epple, 874).

la ley que establece los límites que no se pueden transgredir, el ser más amado. En términos deleuzianos podría decirse que la abuela funciona para el nieto como una máquina de "rostridad", entendiendo por esto una suerte de principio de individuación, el conjunto de códigos y normas que sujetan a un individuo a un marco de contención que no tolera rasgos que se aparten de "las unidades de rostros elementales" (Deleuze Guattari, 174). La abuela encarna el principio de autoridad que juzga y censura las acciones de los integrantes de la familia, determina si se ajustan o no a las leyes de su credo; ella encarna el "nombre del Padre" como modelo que hay que imitar y como límite que hay que transgredir, sobre todo para la identidad del nieto marcada por la orfandad paterna.

Originaria de Génova e hija de una familia adinerada que en los años '30 había perdido su fortuna, Josefina Pessolo de Bernardis, llamada por los amigos Pepita, Veli por los nietos, había llegado a Chile en los años '40 y "siempre consideró este país una miseria, nunca volvió a ver el suyo y en sus últimos años se consumió arrasada por una nostalgia incolmable" (DMB, 34). Su vida está atravesada por el fantasma de Italia: sus lenguas son el italiano y el dialecto "zezeide", sus lecturas, la Divina Commedia y los poemas de Leopardi, sus pasiones: el arte italiano, la Cavalleria Rusticana, el mar de Génova. En las tardes le gustaba encender la radio y poner el programa italiano para escuchar "sus canciones" y acompañaba "las letras con una voz entrecortada y aguda y me dice que las escuche" (130); también amaba recitar poemas en voz alta como si estuviera actuando en un escenario (61).

Es un personaje dramático que transmite un saber y una herencia al nieto, el que transforma ese aprendizaje en un principio de vida para enfrentar el mundo. Pero esta transmisión está permanentemente mediatizada por citas literarias porque, para la abuela, la literatura constituye el único lenguaje capaz de desbordar las fronteras idiomáticas y proporcionar ejemplos hacia la comprensión de contradicciones, errores, sentimientos humanos. Más que en la experiencia tangible de las cosas ella cree en las ficciones, en el poder de la palabra literaria que posibilita la existencia de una realidad "otra" más cercana a sus nostalgias y anhelos.

Si bien la abuela ejerce un principio de autoridad sobre los familiares -hija y nietos- que viven bajo su mismo techo y a los que amenaza apelando al Infierno dantesco como ejemplo del peor castigo a pecadores ("Veli es católica, apostólica, romana", 46), su rostridad es casi una mueca de esa voluntad de poder y de control que ejerce sobre los otros. Sin embargo, como hay en ella una suerte de descontrol que la vuelve vulnerable y frágil, víctima de sus pasiones y nostalgias, su rostridad es contradictoria y ambigua: por un lado es autoritaria e intollerante, rígida e implacable, fanática y reaccionaria, por el otro es nostálgica,

sensible, rebelde, apasionada, generosa, delirante. El rostro de la ley todo el tiempo se transgrede a sí mismo, se desarraiga de sus límites como si no se hallara en ese territorio de la contención y del orden asumido tras las necesidades padecidas después de haber emigrado. Pero no se trata sólo de una desrostrificación causada por la imposibilidad de dominar una sensibilidad cautiva de sí misma y de sus nostalgias, sino también de una "desorganización" del rostro, de una fuga de los rasgos soberanos, por una neuralgia en el nervio trigémino que la abuela padece:

... sus dolores han recrudecido con la dureza del invierno. Comienzan con un rictus en la mejilla izquierda. A veces irrumpen mientras nos está conversando [...] Su dolor es un ser, un ser concreto que tiene un cuerpo y un alma y al que no hay manera dejar contento [...] Sus dedos se van crispando en silencio hasta que grita que nos vayamos y luego nos vuelve a llamar para apretarnos contra sí como si eso la aliviara, como si fuésemos también parte de sus espasmos, de sus movimientos reflejos. Con los años se sacará todos los dientes por temor a las convulsiones. Su cara se le va hundiendo en la línea de la boca, chupando hacia adentro hasta no dejarle labios sino la resistencia de los dos pómulos, de la nariz que cada vez se inclina más hacia abajo, la pera saliente y terrible. (87)

Un rostro que deviene "hacia el terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin rostro" (Deleuze-Guattari, 191); una pérdida del rostro que convierte el rostro en una mueca de arrugas y flacidez donde el equilibrio de los rasgos es sustituido por la desproporción y la caricatura; donde el orden y la contención ceden el lugar a la locura que llega en los últimos días de vida de Veli, cuando cree estar en Rapallo (DMB, 94), se le olvida "por completo el castellano" y habla "sólo en la lengua de sus remotos tiempos felices: el zeneize, el genovés" (62). Se trataría de una desrostrificación como fuga hacia el rostro del pasado, retorno a la patria y a la lengua, como huida a un espacio "propio" donde emigrar por última vez en un intento de hacer una tumba con los restos que la nostalgia restituye.

4. Rostro-monstruo

Así como para el narrador la figura de la abuela constituye el fantasma que aglutina y ordena la sintaxis de su infancia, el rostro que le permite verse, saber quién es y acceder a la genealogía familiar, la figura que necesita (auto)interpelar para escribir la historia de su pasado es la de su fantasma niño. En este ejercicio de autotransfiguración hay dos imágenes que predominan: la del niño

obediente-ingenuo y la del niño rebelde que, como veremos, se contienen y configuran la imagen de Raúl adulto que es también la del narrador que escribe.

Una escena de la novela puede leerse como suerte de autorretrato del niño en sus primeros años de vida; es el relato de un episodio ocurrido cuando tenía ocho años, en un centro de aguas termales donde había ido a pasar unas vacaciones con la madre. Allí en "la cabina de los hombres", el niño-Raúl descubre su cuerpo:

Pongo mi mano sobre mi pecho y reparo una vez más en el hueso salido. Es el esternón y tiene algo de gallina. Trato de ocultarlo [...] Percibo mi estrechez de hombros y comprendo de golpe lo que nunca cambiará, lo inmodificable, lo que no cambiará ni con la muerte. Cargo con ese hueso salido y con esas espaldas como quien carga con una verdad más insobornable y honda que la vida misma, que los estragos del tiempo. Cada vez que me desnudo frente a otro siento que debo adelantarme a su constatación y termino por hacer de ello una de las formas de disimulo. Por supuesto he percibido mi vejez, el desgarrar de lo que cede, la calvicie, el dolor de mis várices, pero nunca he podido sentir mi cuerpo como el de un adulto. Él está atado a mi niñez. Es el mismo cuerpo de niño que se agota, que se rompe, que se deteriora, pero que sigue siendo el mismo cuerpo de niño. Es la misma fragilidad, la misma pequeñez de hombros, el mismo hueso lanzado afuera como el espolón de una infancia incancelable. (93-94)

El recuerdo de su cuerpo en la época de la niñez se mezcla con la reflexión sobre su cuerpo adulto: ambos cuerpos, a pesar de sus respectivas diferencias, están marcados por la misma deformidad física, un rasgo heredado del padre. El cuerpo del narrador, como el rostro enfermo de Veli, tiene una zona vulnerable, frágil, incorregible, que representa simbólicamente las enfermedades y muertes sucesivas de la rama paterna de la familia y que él tiene inscritas en su cuerpo. Mirarse frente al espejo significa mirarse desde una minusvalía a la vez anatómica y familiar; asumir la falta como lugar de enunciación, herencia recibida que se adquiere asumiéndose en falta, asumiendo que hasta en el propio cuerpo se pone de manifiesto el cuerpo que falta -el del padre- y que está inscrito en el cuerpo como deformidad, como "hueso salido" en el tórax del narrador que está allí para repetir el cuerpo defectuoso del "genitore", cuerpo de una paternidad incumplida.

Del padre se sabe lo que la familia cuenta de él; su existencia depende del relato de los parientes y amigos: "era un hombre bueno pero enfermo, un *malatto*" que antes de morir "ya había estado cinco años en un hospital para enfermos de pulmón" (60). A diferencia de los otros personajes que devienen fantas-

mas en el futuro de la escritura y de la rememoración, el padre no existe fuera de la dimensión de la espectralidad: siempre es un fantasma, un "vapor", un alma, una calavera blanca que "regresaba desde un lugar donde sólo existían tumbas" (69) porque "... lo único que puedo tocar de mi padre y todo lo que se asocia a él es tan leve e incorpóreo como la textura misma de su muerte y de esas muertes múltiples...". (137) De aquí que la escritura del pasado familiar sea también, para el hijo que escribe, el intento de dar un rostro y un cuerpo a quien nunca los tuvo porque nunca estuvo; de devolver al padre la posibilidad de vivir la paternidad perdida y de darse la posibilidad de vivir la experiencia de tener un padre: "Todos decían que papá era esto o esto otro [...] He comprendido tarde que era esa palabra la que me lo hacía incorpóreo. Qué es papá. Nada, un golpe de aire en cada una de las dos sílabas que explotan: pa-pá". (141)

Además del esternón salido, la otra herencia que el narrador recibe del padre es un carrito lechero que le regala recién nacido; una foto pegada en la pared lo interpela "con una expresión triste, de enojo y reproche" cuando la abuela lo obliga a ir "a ver al papá" como una forma de castigar sus faltas y pedir perdón (19); la tumba que certifica su muerte; el nombre, Raúl Zurita, cuya homonimia con el nombre del hijo hace que éste dude sobre la existencia de otro que tenga su mismo nombre si no fuera por el segundo apellido -Inostroza- que le permite diferenciarlo de sí. Como la deformidad física alojada en el cuerpo del hijo, del mismo modo el nombre del padre nombra al hijo y se nombra a sí mismo como si el espectro paterno estuviera instalado a tal punto en la identidad del hijo que para éste no fuera posible reconocerlo como otro de sí, sino como una parte de él mismo pese a no haberlo conocido nunca. Es la herencia del nombre que no se puede habitar a pesar de la mismidad fonética de los nombres en cuestión -Raúl Zurita-; es la historia del nombre que, al nombrarlo, nombra también la historia de una genealogía trunca que lo desampara y deja huérfano.

Si por un lado la historia que el narrador relata revela la experiencia del vacío de paternidad que marca su infancia, por el otro, el relato que se escribe se articula en torno a una figura compensatoria de esa falta y que, contrariamente al padre (sólo un nombre o una foto) es un cuerpo que satura la vida del niño. Se trata precisamente de la abuela Veli que representa para él, tal como he sugerido, el eje de organización del mundo. Ella lo protege, lo "mima hasta el hartazgo", le habla en italiano, lo castiga, lo juzga, absorbiendo en su ejercicio autoritario y en su capacidad centralizadora también el rol de madre de la hija, el cual queda atenuado y disminuido frente a su voluntad de poder. En este sentido es la figura de referencia para el nieto, una suerte de divinidad ("ella era mi Dios") con la que establece una alianza amorosa: lo que ella dice y hace, desde sus "versiones" del Infierno dantesco, hasta su religiosidad fanática y sus opiniones

políticas son para él verdades incuestionables.⁷ La abuela le transmite su amor por el arte y la literatura, por Tarzán y Superman, por los árboles en flor durante la primavera; también su desarraigo y nostalgia por Italia que dan al nieto la ilusión de pertenecer al mundo de sus ancestros más lejanos.

Devenir-abuela, ponerse en su lugar, representaría para el narrador una forma de amparo y protección ante la amenaza de la enfermedad y muerte o marcas del cuerpo familiar, una reacción ante el trauma de la muerte prematura del padre que lo lleva a aferrarse a lo que está vivo, ese "rostro adorado" del que se siente una continuación y que no tolera perder. Para el narrador la separación de los seres queridos es inaceptable por su dimensión definitiva, por la clausura que implica, el punto de "no retorno" que establece. Esta obsesión por la muerte lo hace ir todos los días a la iglesia -según el mandato de Veli- "para pedir por cosas imposibles y perdidas" (47) y además, desear una muerte simultánea de sus familiares, incluyendo la propia, para evitar el dolor que la muerte de cada uno generaría en los otros.

El rechazo del protagonista por todo aquello que puede amenazar sus certezas y sus afectos se observa también en su propensión a establecer alianzas con los débiles y los desvalidos, en su afán de buscar la justicia y la protección de "los héroes desdichados" (109), aquellas figuras que encarnan la "magnitud absoluta de la pérdida" y que, como "buen cristiano" que es, lo conmueven y generan su comprensión:⁸ la abuela Veli en los momentos de sufrimiento por la

⁷ Zurita ha mencionado a Huidobro, Neruda, Pablo de Rocka, Gabriela Mistral, Nicanor Parra como sus lecturas más importantes destacando en ese archivo a su abuela: "Ellos me han aportado mucho, pero mi única herencia es la de mi abuela italiana [...] se sabía Dante de memoria y me lo leía para satisfacer su nostalgia. Es la persona que más he amado en mi vida. Escribir para mí es una forma de hacerle un homenaje, de traerla de nuevo al mundo. Murió el 26 de marzo de 1986". (Neustadt, 88-89; el énfasis es mío).

⁸ Cabe destacar la dimensión cristiana de la obra de Zurita. La recurrencia del autor a referencias bíblicas y a la *Divina Commedia* configuran una obra que se articula en torno al esquema cristiano de la caída por el pecado y de la resurrección, del cuerpo que se sacrifica y se inmola en nombre de un proyecto que busca desestabilizar el orden imperante con la finalidad de sugerir otro orden de las cosas, otros procedimientos políticos y éticos basados en la solidaridad humana y el amor, como se observa en *Purgatorio* y *Anteparaiso*. Cabe destacar que en Zurita la "resurrección" entendida como "redención" es lo que se alcanza a través del trabajo estético como un modo de asumir una posición marginal frente al orden hegemónico, "como espacio posible para la restauración de una experiencia de vida más libre dentro del restringido espacio dejado por el régimen" (Brito, 83). Dice Zurita: "...cada uno de nosotros ha tenido su Paraíso, ha enfrentado su Mar Rojo, ha cruzado el Desierto, ha llegado a la Tierra Prometida, la ha perdido y la ha vuelto a buscar" (Epple, 74).

neuralgia o de nostalgia por el desarraigo, la hermana cuya "delgadez irritante" la condena a una orfandad sin reparo; la amiga de su madre, Beatriz, víctima de una relación con un "mascalzone" que la maltrata físicamente; el amigo Roberto, hijo de un hombre borracho que para el narrador representa "el heroísmo de la tristeza" (105); la prostituta Nieves que lo conmueve por su herida en el brazo que acaricia "sin repugnancia"; el protagonista de la película *La Strada* que llora en la orilla de la playa la muerte de una mujer amada. Comprender la pérdida, reflexionar sobre lo que queda cuando alguien muere o se separa de nosotros, sobre cómo se enfrenta y se procesa ese "después" es la pregunta que atraviesa la novela. "Hoy ya no está" es una forma de decir: "¿Qué significa en realidad eso? ¿Dónde no está?"; se trataría de "constatar la superioridad de lo perdido" (97) al que podemos volver sólo a través de la memoria y de la escritura de esa memoria que es además escritura de duelo y en duelo.

Si por una fase de su infancia, el niño-Raúl se identifica con la "rostridad" de la abuela al punto de que ésta funciona como forma de sujeción de sus deseos e instintos; si hasta la adolescencia el narrador responde con obediencia y respeto, con veneración y admiración a cualquier imperativo de Veli, este gesto de plegarse a su voluntad y asumir sus credos llega a un quiebre. La alianza abuela-nieto se rompe: el devenir-abuela del nieto busca una línea de fuga, abre un camino imprevisto que lo aleja de ese rostro sin posibilidad de retorno. Así irrumpe la duda ante las leyes que hasta ese momento habían definido sus decisiones y conductas: "No sé quién soy" (121) es el primer síntoma de un rostro que empieza a desrostrificarse, a salirse de los rasgos heredados para buscar escape y transgredir los pactos que hasta ese entonces se habían creído voluntarios y propios. Su afiliación al comunismo, la participación fervorosa en las huelgas, el apoyo de la candidatura de Salvador Allende, su amistad con jóvenes de izquierda lo alejan para siempre del credo de Veli, mujer de derecha que admiraba a Mussolini y consideraba "i rossi un pericolo" que había que combatir: "Han comenzado los primeros enfrentamientos con mi abuela. Le discuto todo lo que afirma y me complazco en decirle que todos mis amigos son comunistas" (127); "Sin saberlo, ha comenzado para mí la edad de la sangre. Es la irrupción de una crueldad fija e inmutable" (143-144). En esta etapa ocurren también hechos que lo colocan "fuera de la ley": el robo, el consumo de bebidas alcohólicas, la ida a los prostíbulos, los golpes en la calle, una especie de viaje al Infierno que la abuela no puede tolerar ni admitir y que el joven obediente vive con culpa y remordimiento como si se tratara de un "anima prava" que hay que castigar por los pecados que comete.

El proceso de desrostrificación del nieto implicaría la pérdida del valor simbólico de la rostridad de la abuela, aceptar su insuficiencia e insignificancia

ante el nuevo orden de "rasgos" que empieza a construir con sus gestos y elecciones. Esto se observa en una escena que marca el final de la alianza, la ruptura del pacto. Raúl acaba de regresar de una huelga y Veli le ordena que la siga hasta el cementerio:

Como siempre compra afuera algunos ramos de claveles y sin decir palabras entramos [...] Caminamos sin hablar hasta que damos con la puerta del nocherío y subimos por la escalera de fierro que nos llevan donde están mi padre y mi abuelo [...] me dice que me arrodille. Le obedezco, pero ella vuelve a ponerse de pie y mirándome me dice: tú estás peor, vas derecho allí si es que no estás ya allí. Toma me repite, mientras me empieza a pasar los claveles que le han sobrado, éstos los compré para ti porque estás más muerto que esos dos [...] Mientras vuelvo a dejar las flores en las dos lápidas comienzo a llorar. Lloro por ella y por mí. Por ella porque ya no creo en las cosas que ella me afirmaba, no creo que mi padre se sonría o se enoje contemplándome desde una fotografía y su tumba es sólo un cuadrado de piedra. Por mí, porque era tan bella la muchedumbre en el parque, los gritos, las caras entremezclándose con los tonos del pasto. La miro y veo su furia, su cara enojada y digo en silencio que ella fue mi Dios, pero que ya no podré sino hacerla sufrir. Las cuencas de sus mejillas chupadas hundiéndose por entre los costados de la boca me hacen sentir el impulso de besarla, de abrazarme a sus rodillas, pero temo su rechazo y me seco los ojos en silencio [...] Se vuelve a arrodillar y hace la señal de la cruz, reza un rato en murmullo, luego, como cerrando un ritual, toca ambas lápidas con la yema de los dedos. El gesto me indica que ha terminado. La tarde se ha venido encima y el horizonte está enrojando. Siento el peso de ese ojo sobre mí y veo más adelante la cabeza blanca de mi abuela que se dirige a la salida [...] Sus palabras no tienen tiempo e imagino una tumba con mi nombre entre las otras y miles de banderas ondeando como los claveles sobre el cielo. (128-129)

Escena de despedida donde el cementerio y las tumbas del abuelo y del padre enmarcan la muerte simbólica tanto del nieto -para la abuela- como de la abuela -para el nieto. Esta asunción se da de modo diferente: Veli pronuncia en voz alta su sentencia depositando en ella el peso de un castigo necesario para el nieto por haber transgredido su ley, como si confiara, a partir de este gesto, en la posibilidad de un aprendizaje, de una enmienda de la desobediencia. El narrador, desde el silencio, es más contundente en su débil respuesta -llanto- porque asume que se trata de una despedida: está enterrando la devoción por esa palabra que hasta hace poco nombraba el mundo, su mundo.

Esta escena ruptural inaugura la desrostrificación progresiva del niño, su devenir- peste ("Siento que también estoy trayendo la peste y que no puedo hacer ninguna cosa para evitarlo", 110), su desterritorialización del "peso de

ese ojo" que censura su conducta por introducir una sombra amenazante en el recinto doméstico, no solo por sus opciones políticas y su militancia, también por haberse autoagredido ante ella: "¡Ayuto, Ayuto! [...] Escucho el grito y es como si la piel se me condensara en un punto que es el límite del dolor [...] Al ver su pavor comienzo a hundirme el filo en el hombro haciéndolo deshacer mientras escucho en sordina mi propia respiración y el eco de su voz pidiendo auxilio" (179); "Me vi amenazándola, luego volví a escuchar la agudeza de sus gritos y el insoportable sufrimiento me llevó a herirme" (182).⁹

Gesto de autoinmolación y sacrificio por no (saber) controlar la culpa de su propio devenir- peste ante la mirada de la ley que lo juzga como falta; gesto de delirio ante la impotencia de no poder ajustarse a la rostridad de la abuela y ante la necesidad de inventar "un uso nuevo" del rostro más cercano al de su deseo. Gesto que anticipa un sucesivo devenir del rostro, una sucesiva desrostrificación de estos rasgos en fuga que ocurrirá durante la dictadura, cuando Zurita decide quemarse el rostro como forma de resistencia ante la represión: "Tengo la cara de un monstruo. Quedaré marcado para siempre y dejo que el fierro se ponga rojo en el fuego del calefón. Tengo la cara de un monstruo, me repito mientras me quemó la mejilla. La cara del jorobado de Notre Dame (114; el subrayado es mío).¹⁰

Escena de desfiguración reescrita en algunos poemarios de Zurita donde el rostro se vuelve herida, quemadura, carne viva, subversión del orden establecido, el rostro se sale de sus límites, no se ajusta a nada, se escapa de sí ("...si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro", Deleuze-Guattari, 176), deviene herida abierta que habla otra lengua, "balbucea" y grita, aprende a hablar una nueva lengua que asoma la promesa de otro rostro, otra posibilidad de responder a la "catástrofe del sentido" que la dictadura causó en la psique de los sujetos. Rostro-cicatriz que abre y no cierra, crea y no destruye, desfigura y se desfigura para re-configurarse a través del gesto literario como una forma de transgredir los códigos que reprimen el lenguaje proponiendo nuevo

⁹ En la novela el narrador recupera esta escena traumática el día que visita a su madre después de la muerte de la abuela: "Expulsé todo aquello y creí haberlo olvidado. Sin embargo, cuando el 28 de marzo de 1986 [...] vi a mi madre de luto abriéndome la puerta del departamento, fue el primer recuerdo de ella que me vino encima: su pequeño cuerpo al costado de mi cama [...] Entendí que esa escena en el comedor era definitiva, que nunca se borraría y desde ese mismo momento comencé a fabricar la costra". (181-182)

¹⁰ Dice Zurita: "A partir de un hecho completamente atroz y absolutamente solitario, cuando me quemé la cara (me imagino como una forma de exorcizar la tentación del suicidio), descubrí la necesidad de re-crearme y comunicarme con otros [...] Esa quemadura en la cara podía leerse no como un gesto de autoanulación, sino como el primer chillido de la guagua. Pensé que ese era el inicio de un itinerario que debería concluir con el vislumbre de la posibilidad de ser feliz" (Epple, 874).

sentido que hable de otro modo y enfrente el rostro inaceptable de la represión. *Rostro-monstruo* reescrito después de la caída y de la "crucifixión", que "resucita" como el hombre tendido en el desierto con los brazos abiertos, al final de la novela, retomando su camino, "como un pobre resucitado [...] sin estruendo, simplemente como alguien que se levanta" (211).

Es en este sentido que *El día más blanco* propone la idea de la escritura como un modo de corregir el pasado, imaginarlo de otra manera, recrearlo desde el presente de la rememoración con el fin de establecer otro orden de significación. Al final de la novela se realiza la utopía de la restitución del padre, la reconciliación con la abuela y la resurrección del narrador; la utopía del reencuentro con los difuntos de la familia a través de la construcción de una fiesta imaginaria donde el narrador que es "el niño de corta edad" y el hombre que muere en el desierto -"un testigo yacente e inabordable" (209)-, se reencuentra con los parientes fallecidos y entre ellos reconoce "el semblante adorado" de la abuela que le tiende las manos, abrazándolo como en los mejores tiempos de la infancia; y al padre que lo levanta del piso para cargarlo sobre sus hombros y danzar con él como nunca pudo hacer en vida. Escena de recuperación y reencuentro, homenaje a los fantasmas que "nos viven", a la herencia que nos constituye y nos *sujeta*: momento de inscripción en una genealogía que implica la apuesta a "una vida que perdurara más allá de la muerte absoluta" (DMB,196) a través de la escritura y del espacio por venir de la memoria incumplida.

Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Benjamín, Walter (1980). *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Brito, Eugenia (1994). *Campos minados. (La literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Castillo Zapata, Rafael (2002). *La vanguardia permanente. Aspecto de Guy Debord*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad Simón Bolívar.
- Cohen, Esther (1999). *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze Gilles-Guattari, Félix (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos, Monografías temáticas: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, N° 29, 113-117.
- Derrida, Jacques (1998). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, la Nueva Internacional*.

- Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, George (1997). "La imagen crítica". *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 111-134.
- Epple, Juan Armando (1994). "Transcribir el río de los sueños". Entrevista a Raúl Zurita en *Revista Iberoamericana*, vol. LX, julio-dic. 94, N° 168-169, 873-883.
- Foucault, Michel (1981). *Esto no es un pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Laclau, Ernesto (1996). "El tiempo está dislocado". *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Moreiras, Alberto (1999). *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, Universidad Arcis.
- Neustadt Norbert, Roberto (2000). "Entrevista a Raúl Zurita". *Hispanamérica. Revista de literatura*, año XXIX, N° 85.
- Ramírez, Liliana (1995). "La autobiografía como des-figuración". *Texto y contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencia*. Bogotá, N° 28, (set-dic) 1995. 189-208.
- Robin, Regine (2002). "La autoficción. El sujeto siempre en falta". Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 43-55.
- Zizek, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1999). *El día más blanco*. Santiago de Chile: Alfaguara.

Fichas biobibliográficas

GABRIEL CABREJAS

Argentino. Profesor en Letras por la UNMDP. Docente en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Crítico de cine e investigador en Historia del Teatro Argentino. Ha presentado ponencias, dictado conferencias y publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre su especialidad. Asimismo, críticas de cine y televisión en *El Francomirador*, *Entrelíneas*, *Contar y La Avispa* (Mar del Plata), de teatro (*Página/12*, *Teatro XXI* y *El Picadero*) y reseñas literarias (*Ámbito Financiero* y *Unicornio*). Es uno de los autores de *Estética e Historia del teatro marplatense* (Coord. por N. Fabiani), en 4 volúmenes I (1999), II (2000), III (2003) y IV (2004).

MARÍA COIRA

Argentina. Dra. en Letras por la UBA. Docente e investigadora en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), UNMDP. Especialista en Teoría y Crítica Literaria. Ha presentado ponencias y dictado conferencias en Universidades nacionales e internacionales. Ha participado en los volúmenes colectivos *Estudios Psicoanalíticos en la Universidad I, II y III* (el último en 2006) y editado con R. Baltar y C. Hermida *Escenas interrumpidas de la literatura argentina* (2006). Se encuentra en proceso de edición su tesis doctoral sobre la interacción entre historia y ficción en la narrativa mexicana contemporánea.

ÁNGEL CHIATTI

Nacido en Italia. Licenciado y Profesor en Letras, egresado de la UNMDP. Investigador y docente en la Facultad de Humanidades. Alumno de la Maestría en Letras Hispánicas. Ha presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales, publicado artículos en revistas especializadas y capítulos de libros. Durante el año 2006 participó en dos volúmenes colectivos: *Estudios psicoanalíticos de la Universidad III* y *Escenas interrumpidas de la literatura argentina*. Obtuvo premios y menciones en concursos nacionales e internacionales de poesía.

CAROLAHERMIDA

Argentina. Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la UNMDP. Ha realizado su Maestría por obtención de una beca de FOMEC en esta Universidad, donde actualmente se desempeña como docente e investigadora. Ha publicado diversos artículos y libros referidos a la didáctica de la lengua y la literatura, siendo coautora de *La escritura y los críticos* (2001), *El hábito lector* (2002), *Espacio, Memoria e identidad* (2002), *El piolín y los nudos* (2004), *El rompecabezas de la lectura* (2006), y compiladora y coautora de *Escenas interrumpidas de la literatura argenti-*

na (2006).

IGNACIO IRIARTE

Argentino. Licenciado en Letras por la UNMdP. Actualmente posee una beca doctoral del CONICET. Se desempeña como docente en la materia Teoría y Crítica Literarias II. Ha presentado ponencias en congresos y publicado trabajos sobre literatura latinoamericana, con especial énfasis en el barroco latinoamericano contemporáneo. Participó en el libro *Decirlo es verlo. Literatura y periodismo en José Martí* (2003).

MÓNICA MARINONE

Argentina. Dra. en Letras por la UBA. Especialista en Literatura y Cultura Latinoamericana e investigadora del CELEHIS en la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Ha presentado ponencias, dictado conferencias en la Argentina y el exterior, coordinado antologías y volúmenes críticos y publicado artículos y ensayos sobre literatura latinoamericana, participando como invitada en la última actualización (3ra.) del *Diccionario General de Literatura Venezolana*. Es Profesora invitada por universidades de Venezuela y Brasil, autora de *Escribir Novelas. Fundar naciones* (1999), *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación* (2006) y coautora de *La reinención de la memoria* (1997), *Senderos en el bosque de palabras* (2006) y *Exilio y escritura en la narrativa latinoamericana* (2007).

GINASARACENI

Venezolana. Dra. en Letras por la USB. Docente e investigadora en la Universidad Simón Bolívar. Especialista en temas relacionados con las estéticas y políticas de la memoria y la identidad, ficciones del yo y autobiografía, ha publicado: *La llegada inconclusa. Tránsito y desembarco de tres viajeros británicos en La Guaira (1830-1871)*. CELARG. Colección: Cuadernos. Caracas, 1997. "Miradas peregrinas, escrituras errantes. Viaje, cultura e identidad en América Latina", *Revista Estudios*, n°16, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2001 (número especial a su cargo); *Escribir hacia atrás. Herencias, fantasmas y legados* (2007).

GABRIELATINEO

Argentina. Dra. en Letras por la UBA. Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericana contemporánea e investigadora del Centro de Letras Hispanoamericanas en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha dictado seminarios y conferencias y presentado ponencias en la Argentina y el exterior y publicado varios artículos, ensayos y capítulos en volúmenes colectivos sobre literatura latinoamericana. Es profesora invitada por universidades de Puerto Rico, coautora de los libros *La reinención de la memoria* (1997), *Senderos en el bosque de palabras* (2006) y *Exilio y escritura en la narrativa latinoamericana* (2007). Actualmente

prepara un libro sobre su tesis doctoral dedicada a la literatura puertorriqueña del siglo XX.

SUSANA ZANETTI

Argentina. Especialista en Literatura y Cultura Latinoamericana. Docente e investigadora en la Universidad de La Plata. Fue docente en la UBA, donde actualmente se desempeña como Profesora Consulta. Es Profesora visitante en Universidades de España, Alemania y Brasil. Se desarrolló en el ámbito editorial (EUDEBA Y CEAL). Dirigió la *Colección de Historia de la Literatura Argentina* (1979-81) en 5 volúmenes. Ha presentado un vasto número de ponencias y conferencias en Argentina y el exterior sobre su especialidad. Ha preparado y prologado antologías, coordinado volúmenes colectivos y publicado ensayos. Los más recientes: *La dorada garra de la lectura* (2002) y *Leer en América Latina* (2004).