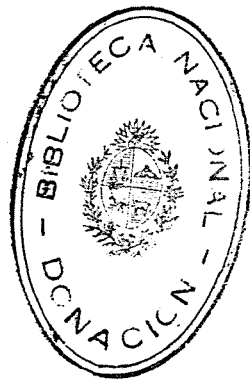




MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Dra. ADELA RETA
Secretaria de Estado



BIBLIOTECA NACIONAL

Prof. ENRIQUE FIERRO
Director General

Carátula: **NELSON RAMOS**

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Prof. **ALVARO MIRANDA BURANELLI** del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**Nº 24
1986
MONTEVIDEO**

Revista de la Biblioteca Nacional. — Año 1, n^o 1 (1966)—
— Montevideo : BN, 1966— . —
v. : il. ; 25 cm.

Irregular.

ISSN 0544-9189

1. URUGUAY—ENSAYOS. I. Montevideo. Biblioteca Nacional.

*La Revista de la Biblioteca Nacional es una publicación de este Instituto.
Se establece canje con publicaciones similares. Dirigir la correspondencia
a: 18 de Julio 1790 — Casilla de Correo 452. Montevideo — Uruguay.*

1

Realismo y creación artística en Soledad de Eduardo Acevedo Díaz

Hugo J. Verani

Eduardo Acevedo Díaz es el primer novelista uruguayo que da categoría estética perdurable a su obra narrativa; a partir de la publicación en 1888 de su segunda novela, *Ismael*, puede hablarse cabalmente de narrativa uruguaya. ⁽¹⁾ Como tantos otros escritores de su tiempo, EAD fue una figura pública, de activa y variada participación en el proceso de cambio de su pueblo, en la acción política y bélica del Uruguay finisecular. Desde la independencia, como es sabido, la literatura fue a menudo una faceta más (y no siempre la más notable, recuerda Francisco Ayala ⁽²⁾) de personalidades implicadas en las urgencias políticosociales de países en formación. Coetáneo de los hombres de letras argentinos del 80 —Miguel Cané, Eduardo Wilde, Lucio V. López, Lucio V. Mansilla— EAD despliega, como ellos, una intensa actividad pública y demuestra los intereses más variados. El quehacer literario nunca fue para EAD —y esto lo distingue de los escritores típicos de su generación— un pasatiempo mundano, sino, por el contrario, un medio dotado de un hondo sentido de Misión, un instrumento más de su acción política, destinado a darle al pueblo emancipado conciencia plena de su destino de nación. ⁽³⁾

Periodista y director de *El Nacional* (1895-1903), revolucionario militante en las guerras civiles del país (1810, 1875 y también en 1897), miembro del Consejo de Estado (1898), Senador de la República (1899) y ministro plenipotenciario ante numerosos países de

América y de Europa, EAD ejerció un magisterio ejemplar en las luchas políticas de la época en que se forjó el proceso institucional del Uruguay. No en vano Francisco Espínola le llamó el "primer caudillo civil que tuvo la República". (4)

El ejercicio de la literatura complementa, como labor natural, la actividad política, periodística y revolucionaria de EAD. Las cuatro novelas que establecieron su renombre forman un ciclo narrativo sobre el origen de la nacionalidad uruguaya: *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y la tardía *Lanza y sable* (1914), reinterpretan el turbulento proceso histórico del país, desde la independencia (1808) hasta las guerras civiles de 1834-38, con finalidad didáctica y explícitos imperativos sociológicos, para moldear una conciencia nacional imbuída de un hondo sentido patriótico. Leídas hoy, las novelas históricas sobresalen por la cualidad testimonial, por las notables estampas nativas, paisajes telúricos y descripciones de combates que la entrañable y lúcida mirada de EAD restaura con un relieve épico admirable.

EAD escribe en un período que se distingue por la confluencia de estéticas, un período en que un rezagado romanticismo se superpone con el realismo y el naturalismo de época. No ha de sorprender, por lo tanto, que en su obra haya elementos de filiación romántica (idealismo ético, efusión oratoria, gusto por la evocación histórica) y que, por otra parte, se adviertan ciertas convicciones naturalistas (la forma analítica de describir al hombre, como producto condicionado por el medio ambiente). (5) Es indudable, no obstante, que los fundamentos esenciales del arte narrativo de EAD —el modo de apropiarse de la realidad y de organizarla en un mundo de ficción— derivan de fórmulas propias de la novela realista, cuyas características específicas dependen de un postulado básico: la existencia de un mundo fenoménico sometido a la observación directa y al conocimiento sensorial, captable a base de experiencias personales. (6)

En *Soledad* (1894), *nouvelle* despojada del didactismo y de la reflexión sociológica que abruman con demasiada frecuencia a las novelas históricas de EAD, encontramos en forma definida las mayores virtudes de su arte de narrar; concisión y síntesis expresiva son en esta novela méritos nuevos de su escritura. (7) La historia es sencilla y se plantea en dos planos divergentes: el descubrimiento del amor entre Pablo Luna, "Gauchotrova" que vive solo en un rancho en las sierras, y Soledad, la joven criolla que da nombre a la novela; y el antagonismo entre Pablo Luna y Brígido Montiel, estanciero y padre de Soledad, motivado por la condición social de ambos. La novela se cierra con el violento enfrentamiento de los hombres, la venganza de Pablo, el incendio de la estancia de Montiel; los últimos cinco capítulos recogen la descripción del incendio y sus

consecuencias: la muerte de Montiel, mordido por un reptil, el asesinato de Manduca Pintos, el prometido de Soledad, por mano de Pablo Luna, quien huye con Soledad hacia “una noche eterna de soledad y misterio” (p. 77). El conocimiento directo del vivir campesino había de permitirle a EAD elaborar situaciones imaginarias pero verosímiles, íntimamente ligadas a las condiciones de vida de una sociedad rural primitiva en un momento histórico determinado. (8)

No será nuestro interés, sin embargo, estudiar la novela como una corroboración de las relaciones supuestamente objetivas que guarda con la realidad social, definirla por su correspondencia con el referente, sino ubicarla en su ámbito propio, el literario, porque la reproducción fiel de la realidad nada tiene que ver con la creación de un objeto de específico valor estético. Tratemos, entonces, de descubrir los mecanismos de composición que pone en juego EAD para dar plausibilidad y, a la vez, categoría estética al mundo representado en *Soledad*. Veamos, para ello, los dos aspectos que contribuyen en mayor medida a distinguir a la novela: el modo narrativo y los procedimientos descriptivos.

En la novela realista el narrador es un intermediario que goza de un máximo grado de conocimiento del mundo que transmite; ese narrador observa y comunica con exactitud, interpreta situaciones y emite juicios evaluativos sobre acontecimientos concretos y procesos internos. En *Soledad*, la relación que el narrador guarda con lo narrado proviene de la tradición realista, pero la destreza de EAD en el manejo de procedimientos apropiados a la índole de los sucesos revela la habilidad de un artista sensible a los requisitos del género moderno.

Importa subrayar, en primer lugar, el desplazamiento del punto de vista. (9) Al enfoque omnisciente de un intermediario aparentemente impersonal se superpone la visión limitada de un narrador que finge poseer un conocimiento relativo de la materia que trata, para terminar adoptando la óptica de cuatro personajes, como cronista que los acompaña en su camino. Al reconstruir la historia, el narrador interviene como mediador privilegiado, “actúa —comenta Esteban Otero— como si quedara aparte y no tomara intervención, como si fuera un simple cronista de una historia real”. (10) Pero se trata de un relator que se abstiene de imponer una interpretación segura, se fija límites y afecta desconocer aspectos de los sucesos que transmite, como si no poseyera toda la información y debiera completar su relato con testimonios de otros. (11) El narrador construye la historia con testimonios y recuerdos de testigos, matizados con sintagmas dubitativos: “muchos eran los que habían sentido los acordes de una guitarra . . . ” (p. 17); “alguno que en los contornos vagaba, alcanzó a percibir . . . ” (p. 21); “según narró el matrero”

(p. 34); “según la expresión de uno de los narradores” (p. 39); “algunos decían . . . ” (p. 32); “otras cosas se añadían que sólo había visto un matrero por casualidad” (p. 32); “cuando de él se hablaba en el pago” (p. 16); “comentábase con frecuencia . . . ” (p. 18); “habíase observado que . . . ” (p. 16); “parece que éste era el intento del ‘gauchotrova’ ” (p. 61). Estas u otras expresiones análogas revelan la presencia de un narrador que restringe su propia capacidad de síntesis y convierte el relato en una suma de conocimientos parciales.

Si atendemos a esta característica del modo narrativo, la presencia de un narrador personal sujeto a restricciones de privilegios, podemos distinguir otro rasgo esencial del relato: la caracterización de Pablo Luna conforme a una ley de incertidumbre. Soledad es una historia —ha observado Esteban Otero— compuesta por “decires, opiniones y recuerdos de otros personajes, como si el autor juntara los datos de los vecinos y Luna fuera el resultado de una leyenda”. (12) La acumulación de las opiniones que sobre Luna tienen otros, acentúa el misterio que rodea su vida errante. Todo se conjuga para que Luna quede envuelto en sombras y silencios: se desconoce su pasado, se le cree huérfano, vive solo en las sierras, sin oficio conocido y sin amigos, con la guitarra de compañera, aficionado al canto de misteriosas melodías: “muchos eran los que habían sentido los acordes de una guitarra templada de tal manera que ora sus ecos parecían voces sonoras de una campana de vidrio fino con lengua de acero, ora silbos bajos y plañideros de calandria que se aduerme, o ya ruidosos acordes de prima y de bordona con acompañamiento de roncós golpes en la caja como en una serenata de brujas” (p. 17). Pero el narrador, como hemos visto, compone la historia con los testimonios que recibe, teñidos por la subjetividad de los informantes, sin discernir entre los contradictorios recuerdos que han ido formando el mito de Pablo Luna. Abundan los ejemplos: “Habíase observado que el cuidado especial del cabello, no impedía que una guedeja le cayese de continuo sobre la mejilla y le envelase el ojo como ‘una guía de sus pensamientos’; aun cuando no faltara quien diese por causa del desgredo en esa forma, al párpado en semipliego” (p. 17). El narrador cuenta que no se conoce a Luna “por actos de valentía” (p. 17), mas introduce *racconti* que le contradicen, como se verá más adelante; se le niega empleo por considerársele un “vago” que rehúye el trabajo, pero demuestra en la esquila ser el peón más diestro en el oficio (“él sólo esquilaba por dos” p. 47), sin reclamar paga. El procedimiento enriquece el texto; es un modo de extraer misterio de una existencia vulgar y de problematizar el conocimiento del ser humano.

Esta búsqueda de mecanismos narrativos que limiten el abusivo paréntesis reflexivo convencional lleva a EAD a suscribirse reiteradamente al uso del *racconto*, recurso de estilo que en Soledad —y sola-

mente en esta novela— tiene la finalidad de restringir la mediación analítica del narrador. Los *racconti* o narraciones de testigos intercaladas, “no están en función de la intriga”, como ha observado Emir Rodríguez Monegal, “sino que sirven para ilustrar la naturaleza de los personajes”. (13) Acevedo Díaz interpola *racconti* que permiten al lector tener una vía de acceso indirecta, deducir los atributos esenciales de Pablo Luna, el culto del valor y la destreza en las faenas del campo; así, a modo de ejemplo, la valentía de Luna se revela en un *racconto* en que salva la vida de un matrero acosado por peones de una estancia y, en otro, en que auxilia a un jinete arrastrado por la corriente de un arroyo salido de cauce; su conocimiento de campo, su destreza de baqueano, queda establecida en un relato en que Pablo demuestra ser el único capaz de reconocer en la oscuridad la res de mayor peso para carrear.

El discurso se detiene en pausas dilatorias (*racconti*, descripciones) que morosamente van forjando la figura de Pablo Luna y su habitat. Una vez delineada la situación conflictiva —el amor entre Soledad y Luna y el odio entre éste y Montiel— cuando la venganza de Pablo es inevitable, el *tempo* lento de la reconstrucción de la historia de Pablo deja paso, en la notable descripción del incendio (cap. 13-17), a un ritmo precipitado. Hay una condensación del conflicto a lo esencial: el incendio de la estancia de Montiel. El fluir acelerado de los hechos —el crecimiento del fuego que consumía maizales y matorrales, acumulando tumulto, cenizas y despojos sangrientos— le confiere un carácter épico al cierre del relato. Para contar el crecimiento del voraz incendio el narrador se ciñe sucesivamente a los cuatro personajes implicados y asume su punto de vista, presentando los acontecimientos tal cual los vería cada uno de ellos, en una serie de rápidas secuencias de una intensidad inusitada. (14) El cambio de perspectiva le permite al lector acompañar a Luna en los preparativos del incendio y asistir al avance del torbellino destructor, siguiendo los desplazamientos de Soledad, Montiel y Manduca. Al asimilarse el narrador a la conciencia de cada uno de los personajes, acercándose a ellos lo más posible, se realza el efecto de realidad, la ilusión de seguir el vertiginoso desenvolvimiento de los acontecimientos. El cambio de enfoque tiene, entonces, un carácter funcional, adecuado a los sucesos que se narran; el relato gana así en vibración humana, en espontaneidad y naturalidad. (15)

Otro aspecto adquiere en Soledad una importancia capital: consiste en permitir que lo sobrenatural se entrelace libremente con el orden objetivo y sensorial. En efecto, el discurso realista se abre a una dimensión mágica, propia del hombre primitivo, que conduce a una realidad más amplia: el mundo sobrenatural de la bruja del barranco. EAD introduce el mundo mágico (ritos, conjuros, exorcismos) de Rudecinda, curandera o maldiciente bruja (según el im-

plicado), espectro que alberga en el monte y espanta en las noches de luna. Un *racconto* (cap. 3) revela que había ocurrido un suceso dramático: Rudecinda muere triturada por las dentelladas de perros cimarrones que le disputaron la carne de una oveja. El azar lleva a Pablo a rescatar el cuerpo mutilado y se sugiere que en los despojos reconoce a su madre, a quien había abandonado en su juventud, pero se escamotea la revelación precisa. Pablo Luna carga con el cadáver y lo pone a reposar, apresado entre dos troncos, sobre la horqueta de un árbol, con un buho de centinela. El discurso se abre a un terreno perturbador, a la fusión mágica de Pablo con la bruja muerta. Pablo Luna solía acercarse al féretro colgante, extender “hacia él las dos manos con ademán tétrico . . . hablando incoherencias, un idioma incomprensible, cual si conversara con la sombra de la bruja” (p. 55). Esta identificación mágica con Rudecinda, a quien procura vindicar (recuérdese que había sido expulsada de la estancia de Manduca Pintos, causa de su vida errante y de su muerte), crea una fisura en la realidad: precisamente, todos los sucesos claves de la novela —el acto de amor entre Soledad y Luna, la agresión física de Montiel a Luna, la muerte de Manduca y el rapto de Soledad— ocurren, sin conexión causal inteligible, en el barranco de la Bruja, donde Pablo diera sepultura aérea a Rudecinda, como si fuerzas ocultas impulsaran a Pablo rumbo a ese paraje selvático: “Solía vérselo a Pablo Luna en determinadas horas, del día o de la noche, junto al barranco de la Bruja” (p. 19), comenta el narrador, para agregar más adelante: “No se daba cuenta clara de por qué iba en esa dirección, y no en otra” (p. 49). Lo sobrenatural mantiene el mismo status que la realidad tangible; conductas, impulsos y motivaciones aparecen mágicamente concebidos, sin que los hechos se justifiquen de modo expreso. El enigmático vínculo de Rudecinda con Pablo Luna libera la imaginación de prejuicios racionalistas y conduce al descubrimiento de otra realidad más amplia, que no es susceptible de verificación y que EAD evita simplificar.

La ilusión referencial, el afán de acentuar la verosimilitud es el fundamento propio de la estética realista. En *Soledad*, los procedimientos descriptivos, la entrada del contexto en el mundo de ficción, se realiza, principalmente, de dos modos diferentes: el enlace indisoluble del hombre con la naturaleza, forma de comunicación simbólica del patrimonio gauchesco, y la descripción basada en “detalles innecesarios”, útil distinción de Roman Jakobson, característica específica esta última de la novela realista. ⁽¹⁶⁾

EAD se vale insistentemente de imágenes sensoriales que establecen una asociación por analogía con el mundo circundante, modalidad expresiva que suscita una apariencia de verosimilitud. Como bien lo ha dicho Eneida Sansone de Martínez: “Expresarse mediante alusiones sensoriales es apelar a la más elemental experiencia

común. La aprehensión de la intuición poética se realiza así directamente por cada lector o auditor de la obra como una experiencia personal de reconstrucción del dato sensorial mediante el recuerdo, la asociación de ideas y la abstracción". (17) En *Soledad* EAD se apoya reiteradamente en la imagen sensorial como forma de conocimiento; estableciendo relaciones de semejanza objetiva con elementos del mundo habitual (cualidades de objetos, actitudes de animales), que hacen más vívida y gráfica la descripción, la imagen sensorial provoca una asociación inmediata entre dos realidades. El comienzo de la novela resulta ejemplar; comprobemos allí los penetrantes lazos que se establecen entre el hombre y su entorno vital:

En la quebrada de una sierra, pequeño hendido, deforme, a modo de nido de hornero que el viento ha cubierto de secas y descoloridas pajas bravas, se veía un rancho miserable que a lo lejos podía confundirse también con una gran covacha de vizcachones o de zorros por lo chato y negruzco, mal orientado y contrahecho. De techo de totoras ya trabajadas por eternas lluvias, y paredes embostadas en las que el tiempo había abierto hondas grietas . . . En este nido de ave de monte y en ese calvario fecundo en rosetas erizadas y víboras de la cruz, moraba solo desde algún tiempo Pablo Luna; . . . tenía . . . manos de zorzal por la variedad y el timbre singular de los sonos que ella (la guitarra) arrancaba en las tardes silenciosas . . . ojos azules como piedra de pizarra . . . cejas de ala de golondrina, la oreja tan chica como el reborde de un caracol rosado . . . (pp. 15-16).

Desde el comienzo se establece un patrón descriptivo que se reitera a lo largo de la novela; las imágenes surgen del ámbito natural, modalidad expresiva eficaz para apelar a la experiencia común en una sociedad primitiva y rudimentaria.

En un plano distinto, la descripción basada en "detalles innecesarios" aporta una suma informativa, derivada de la cuidadosa elaboración documental, que produce el efecto de realidad que perseguían los escritores realistas. (18) Toda novela incluye detalles innecesarios a la historia, estructuralmente superfluos, que portan sin embargo un valor funcional indirecto; basado en la observación directa el escritor recoge elementos que acreditan la verosimilitud del relato, y que, al sumarse, constituyen indicios importantes y dotan al discurso de una dimensión simbólica indiscutible. En *Soledad*, notaciones rápidas (fauna, flora, topografía, atavíos, habla campesina) denotan fidelidad a lo concreto, indicios que por acumulación y contraste establecen la plenitud referencial que pretendía alcanzar el escritor realista. Que un buho bata "las alas sin ruido como si fueran de felpa" (p. 55) puede juzgarse un detalle superfluo de la evocación descriptiva, índice que denota directamente un hecho habitual en el mundo rural, el leve aleteo silencioso de un buho; en su contexto (el buho, compañero de Rudecinda, bate las alas cada vez que Pablo saluda a su madre muerta), el detalle se vuelve un

signo imbuído de una comunicación indirecta, las fatídicas connotaciones del ave funeraria, considerada de mal agüero. La descripción basada en “detalles innecesarios” obedece, en **Soledad**, a dos imperativos: crear un efecto de verosimilitud y sembrar índices que sugieran, por su reiteración, una causalidad distinta y una verdad más profunda.

Los procedimientos narrativos que Eduardo Acevedo Díaz adopta en **Soledad** para transformar la realidad en materia estética, revelan una preocupación artística esencial. Traspasando los datos de la realidad externa y la explicación simple de los fenómenos, EAD elabora una imagen plausible de un mundo rudimentario, prototipo de lo vital e instintivo; construye, ante todo, un mundo exclusivo de ficción, sin concesiones a las urgencias doctrinarias de un político militante.

Notas

- (1) Acevedo Díaz nace en 1851 en la Villa de la Unión (Montevideo) y muere en 1921 en Buenos Aires, ciudad en la cual sus actividades revolucionarias le obligaron a vivir exiliado gran parte de su vida. En Buenos Aires, apartado de la vida pública, escribe entre 1887 y 1894, el período de mayor actividad creadora, las obras que le dieron renombre; allí nacen todos sus hijos y se radica definitivamente hacia 1903.
Sobre la cronología de su obra, consúltese: Walter Rela, *Guía bibliográfica* (Montevideo: Delta Editorial, 1967). Sobre su vida, véase la crónica escrita por uno de sus hijos: Eduardo Acevedo Díaz (h), *La vida de batalla de EAD* (Buenos Aires: Edit. El Ateneo, 1941).
- (2) Francisco Ayala, "Nueva divagación sobre la novela", en *Los ensayos* (Madrid: Aguilar, 1972), pp. 561-62.
- (3) Sobre este aspecto, véase Angel Rama, "Ideología y arte de un cuento ejemplar", epílogo a EAD, *El combate de la tapera y otros cuentos* (Montevideo: Arca, 1972), pp. 71-156.
- (4) Francisco Espínola, "Prólogo" a *Soledad y el combate de tapera* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1945), p. IX.
- (5) Alberto Zum Felde y Roberto Ibáñez han refutado la clasificación usual de EAD dentro de la estética romántica. Véanse: de Zum Felde: "EAD", *Proceso intelectual del Uruguay*, 3ª ed., vol. I (Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), pp. 223-57; de Ibáñez, "Prólogo" a EAD, *Ismael* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1953), pp. VII-LXV.
- (6) Vid. Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna". *Cultura Universitaria*, n° 47 (1955), p. 36.
- (7) Las siete reediciones confirman el interés que ha mantenido la novela; véase la lista de ediciones en el libro citado de Walter Rela. En el presente trabajo, todas las citas se hacen de: *Soledad — El combate de la tapera* (Buenos Aires: Eudeba, 1965), con una presentación de Esteban Otero.
- (8) Al respecto, dice Francisco Espínola: "fue Acevedo Díaz el único verdadero artista a quien le fue dado contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambrados, sin palos telefónicos, sin puentes, sin vías de ferrocarril, resultando la suya la postrer mirada capaz de retener algo, sobre un mundo que tocaba a su fin". "Prólogo" a *Soledad y El combate de la tapera* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1954), p. XVI.
- (9) Sobre la obra de Acevedo Díaz es imprescindible la lectura del libro de Emir Rodríguez Monegal, *Vínculo de sangre* (Montevideo: Alfa, 1968). Su estudio de *Soledad* está en las pp. 145-77.
- (10) Esteban Otero. "EAD", presentación a *Soledad — El combate de la tapera*, op. cit., p. 10.
- (11) Este rasgo estilístico no ha pasado inadvertido; véanse, Omar Prego Gadea, "El arte narrativo de AD en *Soledad*", *Marcha*, n° 742, 22 octubre 1954, pp. 14-15; y Emir Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 157-60.
- (12) Esteban Otero, op. cit., p. 10.
- (13) Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 155-56.
- (14) Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 156-57.
- (15) Precisemos, el narrador no se integra a la narrativa, continúa siendo un narrador no representado en control del discurso, dentro de los límites de la técnica decimonónica.

- (16) Roman Jakobson, "On Realism in Art", en *Readings in Russian Poetics*, ed. de Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (Cambridge, Mass: MIT, 1971), p. 41. El artículo fue publicado en 1921.
- (17) Eneida Sansone de Martínez, *La imagen en la poesía gauchesca* (Montevideo: Universidad de la República, 1962), p. 167.
- (18) Roland Barthes, "El efecto de realidad", en *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1979), pp. 95-101. Barthes retoma y desarrolla el concepto de Jakobson, citado en la nota 15, sin reconocer su origen.

José Enrique Rodó y la elaboración de la tradición literaria *

Uruguay Cortazzo

El título de este capítulo parecería contener una contradicción en los términos. En efecto, ¿es posible elaborar una tradición? ¿No debemos pensarla, más bien, como algo ya definido, como un cuerpo enteramente formado que se nos presenta y se impone a nuestra reflexión desde el pasado? Sin embargo, esta dificultad terminológica no es, en rigor, una verdadera contradicción, sino la expresión de la especificidad de la crítica rodoniana, especificidad que le otorga la condición del escritor latinoamericano a fines del siglo XIX. La conciencia crítica de Rodó aparece y se forma en un mundo cultural desprovisto de una clara tradición literaria y cultural. A diferencia de la conciencia romántica europea, el pasado no se le aparece como profundidad histórica: es todavía un territorio próximo del que apenas ha comenzado a alejarse. Al publicarse su primer artículo en 1895, el Uruguay tenía apenas poco más de medio siglo de vida independiente y más allá de él se extendía la oscuridad de un período colonial relativamente breve, sin los esplendores de las colonias más antiguas como México y Perú. Detrás de la colonia estaba el recuerdo borroso de tribus nómades y salvajes de indígenas que habían sido cobardemente exterminadas.

De todas formas, en Rodó —y esto conviene adelantarlo— la problemática no es privativa del Uruguay y comprende a toda Latinoamérica. Cuando Anatole France visitó Montevideo en 1909, se

* Capítulo perteneciente a la tesis *La hermenéutica de Alberto Zum Felde*, presentada a la Universidad de Roskilde, Dinamarca, en 1983.

eligió a Rodó para que confeccionara el discurso de recepción (1). Y es en nombre de todo el continente que se recibe al “embajador glorioso de la patria universal”. Frente a esta presencia europea, mensajera de la civilización por excelencia, el Uruguay se mostraba como un “pueblo joven” y las naciones latinoamericanas todas, eran el último “grupo atento y entusiasta” que se había incorporado a “esa grande unidad ideal” de la cultura occidental. Nada había aún para ofrecer al visitante: la historia se resumía a un “testimonio demasiado violento” y por toda cultura se tenía solo “conciencia de los deberes de la civilización”, cuyo único mérito era el haber sobrevivido en medio de las luchas y los desgarramientos de la violencia:

(. . .) hemos reconstruído cien veces los fundamentos de cultura arrebatados por el huracán de las discordias; hemos tendido, en una palabra, a la luz, con la fidelidad inquebrantable de la planta que, arraigada en sitio obscuro, dirige sus ramas anhelantes hacia el resquicio por donde penetra, pálida y escasa, la claridad del día. (ps. 156-57).

La cultura en América Latina ha sido una “obra lenta y penosa”, que no ha podido dar aún sus frutos y que permanece todavía dependiente de la europea:

Somos aún, en ciencia y arte, vuestros tributarios; pero lo somos con el designio íntimo y perseverante de reivindicar la autonomía de nuestro pensamiento, y hay ya presagios que nos alientan a afirmar que vamos rumbo a ella. (p. 157).

Este discurso resume, pues, la conciencia de civilización temprana, de cultura en formación, de dependencia intelectual y de ideal de autonomía sobre el cual se asienta la necesidad urgente de encontrar una tradición: “Necesitamos, como del aire y de la luz, formar nuestra historia”, decía en un discurso de 1907 (2). Esta urgencia vital de una historia no está solo en la comparación. De su existencia, de la posibilidad de una cultura que pueda de alguna manera servir de referencia, depende la posibilidad misma de todo el continente. El ser continental, en este sentido, no es entendido como realidad política, social y geográfica, sino como civilización, como plenitud de un destino histórico específico:

Ante la posteridad, ante la historia, todo gran pueblo debe aparecer como una vegetación cuyo desenvolvimiento ha tendido armoniosamente a producir un fruto en el que su savia acrisolada ofrece al porvenir la idealidad de su fragancia y la fecundidad de su simiente. Sin este resultado duradero, *humano*, levantado sobre la finalidad transitoria de lo *útil*, el poder y la grandeza de los imperios no son más que una noche de sueño en la existencia de la humanidad; porque, como las visiones

personales del sueño, no merecen contarse en el encadenamiento de los hechos que forman la trama activa de la vida. (3)

Pero, como se ha visto, historia y cultura no habían llegado siquiera a una definición en Latinoamérica. Todo se encontraba en estado incipiente. En consecuencia Rodó no puede formular la pregunta: ¿qué es la cultura latinoamericana?, pues ésta solo existe como "presagio". El problema de la esencia está suspendido en su formulación presente y abierto solo hacia el futuro. La tradición debe configurarse con el presentimiento de la esencia. El pasado responde solo a preguntas proféticas, a las interrogaciones de la "secreta esperanza" que le mostrara a Anatole France. Es en el "inmenso porvenir donde hallarán la plenitud de sus destinos" los pueblos latinoamericanos. Y es con esta convicción "que buscan para ello sentar el pie en el pasado histórico donde están las raíces de su ser". (4) El ser, entonces, aparece como teleológico, como un futuro a conquistar y no como un principio absoluto de la existencia. La pregunta ontológica fundamental, es precedida, en la crítica de Rodó, por un planteo situacionista: ¿en qué etapa del ser nos encontramos? Y es al establecimiento de esa situación que su actividad se orienta, a fin de retrazar la línea de coherencia que va marcando el desarrollo del ser latinoamericano.

Teoría de la tradición.

Al recorrer la obra de Rodó se aprecia sin dificultad que la cuestión de la tradición no aparece solo como preocupación práctica e implícita, sino que es un concepto recurrente que hace que se transforme en un verdadero tema. Es conveniente que lo estudiemos aquí detenidamente.

Al principio de este capítulo me preguntaba si no debíamos pensar la tradición como un organismo ya conformado que el pasado deposita frente a nuestra conciencia. Manejaba, en ese momento, una imagen corriente que el lenguaje ha impuesto y a través de la cual los hablantes nos representamos la tradición. Esa imagen del sentido común podría caracterizarse por tres notas: la tradición pertenece enteramente al pasado; es un cuerpo estático que se trasmite siempre inalterable; la conciencia se sitúa frente a ella como un receptor pasivo, su único cometido es acogerla tal cual se le presenta.

Desde sus primeros escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales" Rodó, sin embargo, se nos muestra alejado de este estereotipo. A propósito de Juan Carlos Gómez (5), considera la importancia de promover la contemplación de las épocas del pasado: "El sentimiento de la tradición, el culto del pasado, es una fuerza insustituible en el espíritu de los pueblos, y la veneración de

las grandes personalidades en que se encarnan sus porfías, sus anhelos, sus glorias, es la forma suprema de ese culto". Esto no debe hacernos pensar en la actitud reaccionaria de ciertos tradicionalismos. Rodó inmediatamente agrega: "El interés del porvenir se une a 'la voz sagrada de la historia', —siempre vibrante en el corazón de los pueblos que son algo más que muchedumbres,— para exigirnos respecto a esas generaciones un homenaje justiciero que sea a la vez inspiración de fecundas enseñanzas y nos lleve a familiarizarnos con el ejemplo de su acción y la confianza luminosa de su espíritu". Si la tradición aparece, entonces, como "fuerza insustituible", no es en virtud de un simple pasatismo, ni por reconocerse en ella una etapa de la cual somos tributarios —la "solidaridad histórica" que dice Rodó—. Es por encontrarse allí un elemento de "inspiración", un fundamento para extraer enseñanzas. Y esta actividad que se realiza está determinada tanto por el pasado como por el porvenir. De este modo el ejemplo histórico, no es un modelo que deba aplicarse literalmente. La enseñanza o la conducta que de allí se extraen, son enteramente nuevas, tal cual lo exige el futuro. Esto puede verse con más nitidez en un artículo de 1897. El pasaje hace referencia a la actitud de un intelectual argentino exiliado en el Uruguay:

Entre tanto, Florencio Varela procuraba templar, en su destierro de Montevideo, las amargas del dolor cívico y de la proscripción, buscando en las elecciones del pasado el punto de partida para las soluciones del porvenir . . . (6)

La conciencia, por lo tanto, tiene ante la tradición una postura creativa. La "lección", en realidad, no puede llegar conformada en el contenido del pasado, hay que elaborarla por intermedio de la interpretación del mismo, adoptando para ello la perspectiva que impone la visión del futuro.

La interpretación vendría a ser así el aspecto técnico de la inspiración y es un factor que está expresamente señalado por el mismo Rodó. El fragmento alude a otro escritor argentino, y a la forma en que elaboró un programa político de gran repercusión nacional:

Echeverría, en la perseverante labor que le condujo a aquella grande idea de regeneración social y política que inspiró las iniciativas y los entusiasmos de 1837, y trazó en la mente argentina el "perfil definitivo de la nacionalidad", tuvo constantemente ante sí la tradición y el pensamiento de Mayo, para interpretarlos y buscar en ellos el principio que debía presidir al desenvolvimiento de las sociedades emancipadas, y la historia de la conquista y de la dominación española, como necesario antecedente del estudio de la obra revolucionaria. (7)

Quien asimila una tradición, entonces, la interpreta. La presencia de la interpretación pone en claro que el sentido mismo de la

tradición no es evidente y necesita de una instancia hermenéutica que lo instaure. El significado, pues, hay que pensarlo como *el resultado de la dialéctica que conciencia interpretante establece entre los diferentes tiempos*, a saber, un cuerpo histórico, las necesidades del presente y las exigencias del porvenir. En consecuencia, tampoco podemos concebir el sentido de una manera absoluta, ya que las transformaciones creadas en el tiempo determinarán coyunturas de interpretación diferentes. Enseñanza, lección o programa son puras virtualidades. Al exhortar a su partido político, escindido por diferencias internas, a unificarse nuevamente, dice:

Se abre, entre tanto, un solemne período de actividades cívicas: sepamos por nuestra parte utilizarlo, y puesto que en la tradición están contenidos virtualmente nuestro programa y nuestra fuerza, evoquemos durante la lucha la gloria de nuestras tradiciones . . . (8)

El programa, pues, no se encuentra textualmente ni en los hechos ni en las escrituras. Es el programa que la interpretación elabora de acuerdo a criterios específicos que Rodó define, una vez más, como inspiración y visión de futuro:

. . . y recordémoslas / nuestras tradiciones / a cada instante de todas las formas eficaces de la propaganda, pero, entendedlo: no en son de odio ni de bravíos apasionamientos, porque no caben los odios infecundos del pasado en almas jóvenes, sino por lo que ellas tienen de inspiraciones generosas y significan una obligación sagrada para el porvenir. (9)

A tal punto el sentido depende de la dialéctica operada por la interpretación, que si ésta no se efectúa la tradición se vacía de significado:

. . . digámosle al Partido Colorado que si la tradición de los partidos no ha de servir para inspirar su acción en lo futuro, esa tradición pierde todo su sentido y toda su fuerza y se convierte en el tinte descolorido de un cintillo; . . . (10)

En pocos escritos, como en estos artículos de política local, puede apreciarse con tanta limpidez, el aspecto creativo, crítico, que la apropiación de una tradición necesita. Creo que importa insistir en ellos, pues su análisis conduce, de modo más directo, a la esencia misma del concepto que nos ocupa. La militancia de Rodó dentro del Partido Colorado no fue de ninguna manera incondicional. En un escrito de 1898, aparecido en el diario pro-colorado "El Orden", Rodó inicia su prédica política tratando de concentrar el sentido de la tradición de su partido en la tendencia institucionalista contra las orientaciones desorganizadoras —la de los "odios infecundos del pasado" que ya viéramos—. La conciencia de deuda con el futuro es la que crea toda la perspectiva de la alocución:

Es el porvenir de la República el que se juega en la partida, de manera solemne. Cierta parte del porvenir está en nosotros. Nosotros nos adelantaremos para hablar en nombre del porvenir. (11)

Su adhesión al partido no implica una aceptación resignada de toda la conducta de éste, ni la renuncia a la crítica. Muy por el contrario, la crítica encuentra su mejor fundamento y pertinencia, en el sentimiento de inclusión dentro de la tradición misma:

Formando parte de él / del Partido Colorado /, no creemos ser las fibras galvanizadas de un cadáver. (. . .) Nos reconocemos suyos, en fin, y sentimos su espíritu en nosotros. Pero esa nuestra propia lealtad nos autoriza para hablarle con la franqueza varonil con que puede hablarse a los fuertes. (12)

A partir de este momento, los cargos y reclamos que hace para reestablecer la dignidad política de la colectividad, se basan en el reproche de sustentar una concepción estática de la tradición, causa del estancamiento histórico y la corrupción moral:

. . . no basta extender la mano hacia el pasado y mantenerla así, con la actitud orgullosa del que pretende tener en la nobleza de sus blasones una disculpa de su indolencia o una justificación de su incapacidad. Es necesario vincular de una manera efectiva esas tradiciones de gloria en el programa y con la acción del presente; es necesario seguir escribiendo en la realidad la historia del partido; (. . .) Sin eso, la invocación del pasado y de sus glorias, única manifestación de un vacío partidarismo, será solo retórica candorosa o embustera —de buena o de mala fe—, al fin, inútil y fastidiosa retórica; . . . (13)

La conciencia del pasado, entonces, no es la memoria de un patrimonio, sino su memoria crítica. Es ella la que permite que el pasado se trasvase en nosotros de una manera vital, pues su actividad no se reduce a un simple transporte de recuerdos, sino al encadenamiento de éstos con la acción y el programa del hoy. Es aquí que alcanzamos la esencia de la tradición, constituida como actividad y no pensada como sustancia. La definición debe intentarse partiendo de la operación de trasmisión y subordinando el objeto a transmitir, pues como hemos visto, el objeto solo aparece y se elabora por y en el acto. La presencia del recuerdo no configura en sí misma ninguna tradición, si no existe la “vinculación de manera efectiva” entre pasado, presente y futuro. Y esta operación solo puede realizarse por la interpretación y la aplicación del ayer, tal cual lo exigía la antigua hermenéutica. (14)

Función de la tradición.

Clarificada así la esencia del concepto, es útil interrogarse por qué Rodó lo ha elaborado tan afinadamente y con qué finalidad lo utiliza.

Un artículo de 1910 nos permitirá concretar el problema fundamental que se trataba de enfrentar ⁽¹⁵⁾, “Rumbos nuevos”, efectivamente, nos deja ver la existencia de una profunda crisis de la idea de tradición, cuyo origen se remonta a la época de la independencia. Se analizan allí todas las “tendencias divergentes del sentido de la tradición y de la raza” ⁽¹⁶⁾ que se habían manifestado hasta hace poco tiempo en la cultura latinoamericana y contra las cuales se comenzaba ya a reaccionar. Estas causas disolventes pueden agruparse en tres órdenes: a) dentro del *histórico-político*, influye la emancipación del colonialismo que trajo como consecuencia una violenta ruptura y distanciamiento con España. Esta ruptura se prolonga en el difícilísimo período de organización que siguió a la revolución por las luchas entre los grupos liberales, condenadores de todo lo que fuera pasado, y los conservadores que “se adhirieron a la tradición y a la herencia española, tomándolas no como cimiento ni punto de partida, sino como fin y morada . . . ” privándolas así de una dinámica progresista. b) En el orden *social*, la afluencia de grandes masas de inmigrantes crearon un ambiente de incoloro cosmopolitismo, al mismo tiempo que, “en medio de la confusión de todo orden de prestigios y valores sociales, se apresuraba la formación de una burguesía adinerada y colecticia, sin sentimiento patrio, ni delicadeza moral, ni altivez, ni gusto”. c) Finalmente el aspecto *ideológico*. La teoría del progreso, a la base del pensamiento independentista, traía como consecuencia “el injusto menosprecio de la tradición; el desconocimiento vano y funesto de la continuidad solidaria de las generaciones humanas” ⁽¹⁷⁾. Además la tesis de la decadencia de la raza latina incentivó la ruptura cultural y volcó a la intelectualidad dirigente a una admiración incondicional de los EE.UU., al tiempo que un utilitarismo positivista, se expandía en las jóvenes democracias sin encontrar “la resistencia de esas” poderosas fuerzas de idealidad immanente que tienen fijadas, en los pueblos de civilización secular, la alta cultura científica y artística, la selección de clases dirigentes y la *nobleza* con que *obliga* la tradición”.

Bajo ese cúmulo de “tendencias divergentes”, puede apreciarse el vértigo del proceso histórico a que se vió sometida América Latina después de la revolución independentista. La agitación no sólo se manifestó en la sucesión casi constante de levantamientos, motines y subversiones —y que en el Uruguay se extendió hasta 1904—, sino también por la incertidumbre ideológica y el debilitamiento moral,

y de lo cual la obra de Rodó es una prueba por la negativa. Esto explica, en gran parte, el grandioso suceso de su obra y su profundo interés actual, pues el problema que subyace en la crisis de la tradición es la identidad de todo el continente, amenazada por un aceleramiento en el ritmo de sus transformaciones históricas. El primer impulso de este aceleramiento, Rodó lo determina en la revolución independentista, en ese “impaciente y generoso anhelo por agregar el espíritu de estas sociedades al movimiento progresivo del mundo, recuperando el camino que perdieran a la zaga de la retrasada metrópoli”. La recuperación del camino implica una brutal ruptura de tiempos: “un divorcio y oposición casi absolutos entre el espíritu de su pasado y las normas de su porvenir” (18). De este modo se pone en evidencia en qué medida la tradición, entendida como necesaria dialéctica de tiempos, viene a ofrecerse como solución a los problemas que se le plantean a la naciente identidad latinoamericana obligada a desarrollarse en un *tempo* vital particularísimo que le impone rápidas adaptaciones y compresiones históricas (19). “Esa obra de asimilación violenta fue y continúa siendo aún el problema, el magno problema de la organización hispanoamericana. De ella procede nuestro permanente desasosiego, lo efímero y precario de nuestras funciones políticas, el superficial arraigo de nuestra cultura” (20). La zozobra histórica es una amenaza constante para la organicidad de pueblos, donde todavía se cuestionan antecedentes, héroes, historia y destino. La idea de organicidad, se nos hace, en este punto, esencial para precisar correctamente la situación del problema. Nociones como “pueblo”, “colectividad”, “política”, “cultura”, son comprendidas por Rodó como organismos establecidas en base a solidaridades internas y continuidad temporal y que no admiten las profundas rupturas o las interrupciones (21). La cuestión decisiva para la cultura latinoamericana es, entonces, cómo resistir las tendencias desintegradoras de esa compleja unidad orgánica, provocadas por el aceleramiento histórico y sus rupturas permanentes. La respuesta de Rodó es clara: salvando la continuidad de la conciencia —entendida en todas sus proyecciones colectivas— en medio de las transformaciones. Y el modo de obtener esa continuidad es defender una tradición dinámica, única manera que puede asumir la tradición en Latinoamérica. De este modo se opone a la ruptura absoluta sostenida por el radicalismo político-cultural de la revolución. De aquí no puede concluirse, sin embargo, una posición fundamentalmente anti-revolucionaria. Rodó toma partido por la idea de “evolución racional y orgánica”, es cierto, pero concibe y acepta la revolución tanto en el orden de lo psicológico individual como en lo colectivo. La cuestión no se plantea, para él, entre evolución o revolución, pues las dos son posibles y de las dos existe un arte, como lo afirma en “Motivos de Proteo”, en el capítulo VI. La exigen-

cia tiene una trascendencia mayor; se trata de lograr ante cualquier tipo de cambio su conciencia y su orientación: "Rítmica y lenta evolución de ordinario; reacción esforzada si es preciso; cambio consciente y orientado siempre" (22). Es en la idea espacial de orientación que volvemos a encontrar la tradición, pues aquella implica punto de partida, situación presente y meta. El reproche fundamental que Rodó levanta contra los independentistas es la ilusión de querer ignorar, justamente, el punto de partida:

Parecía buscarse una absoluta desvinculación con el pasado y pretenderse que, con la independencia surgiese de improviso una nueva personalidad colectiva, sin el lazo de continuidad que mantienen, a través de todo proceso de regeneración o reforma personal, la memoria y el fondo del carácter (23).

Este "error" no podía sino generar la desorientación:

Convirtieron en escisión violenta, que había de parar en forzosa desorientación y zozobra, lo que pudo ser tránsito ordenado, tenaz adaptación, enlace armonioso (24).

La defensa de la tradición es, pues, defensa de la continuidad en un mundo de cambios permanentes. Hasta aquí he analizado las causas históricas, ideológicas y sociales que contribuyeron a la rehabilitación del concepto de tradición. Es necesario destacar ahora una nueva proyección que adquiere el tema, ya que Rodó no pretendió solamente palear una situación defectuosa, sino promover una realidad diferente. Este aspecto es el que constituye una verdadera función profética dentro del concepto.

Consecuente con su propia teoría, la visión del futuro se desprende de la historia misma del continente, del sueño revolucionario de la unificación política de Latinoamérica creado por el pensamiento y la lucha de Simón Bolívar. La revolución trajo, sin embargo, como una de sus consecuencias, la fragmentación del antiguo imperio en diferentes repúblicas que parecían desconocerse. Rodó, al reivindicar la continuidad de la historia, despierta nuevamente la vocación latinoamericana de ser un solo destino (25). Pero, para ello, invierte el planteo bolivariano: la unidad de los espíritus precederá a la unidad política (26). De acuerdo a esto la tarea más urgente de los intelectuales de Latinoamérica es "avivar la conciencia de su propia unidad y el entendimiento y el amor de las tradiciones históricas donde esa unidad radica" (27). Dentro del programa de unificación toca a la literatura un papel fundamental que desempeñar: el de cimentar y preparar el triunfo de la utopía, desarrollando el sentimiento "americanista", es decir, promoviendo y afianzando la unidad esencial de todas las naciones latinoamericanas.

La interpretación rodoniana de la tradición literaria.

Llegamos, así, al aspecto que nos interesa particularmente.

Voy a concentrarme ahora en su crítica literaria y dejaré de lado el americanismo en sus proyecciones históricas, políticas, culturales, sociales y filosóficas.

La tarea fundacional que, como hemos visto precedentemente, se le imponía a la literatura de principios de siglo, tendrá su repercusión en la crítica literaria. Tres funciones básicas pueden definir esta tarea: el mesianismo —“la secreta esperanza de que surgirán de su seno las voces soberanas del porvenir”, como se lo confesaba a Anatole France—; la promoción —“palabra de estímulo y aliento”— de toda literatura actual que colabore, directa o indirectamente, en el programa americanista y, finalmente, la búsqueda y establecimiento dentro del pasado literario de los antecedentes que confirmen que, lo propio y más auténtico de nuestras letras se caracteriza por ser un arte de orientación americanista.

Es evidente que la operatividad de la crítica de Rodó está íntimamente ligada y fundamentada en la dialéctica de la tradición. Esta triple articulación de tiempos aplicada a la crítica literaria parece obedecer al supuesto de que las obras latinoamericanas no pueden ser cabalmente comprendidas y valoradas de una manera absoluta. Por eso la interpretación debe realizarse de acuerdo a un programa determinado en consonancia con una visión del futuro. Si, como hemos destacado, se trata de una cultura naciente, la literatura no puede estar más que en formación y sus “voces soberanas” en el porvenir. Rodó se enfrenta, por lo tanto, con una literatura sin clásicos (28). La situación es totalmente nueva. En occidente, cuando aparece la crítica, la literatura ha alcanzado un alto grado de evolución. Piénsese en el caso de la Grecia antigua con Aristóteles o en la consolidación de la filosofía en el siglo XIX. En Latinoamérica, sin embargo, la crítica se adelanta a la literatura, del mismo modo que la conciencia del ser latinoamericano se despierta antes de la plena manifestación de éste (29). La crítica de Rodó soluciona este problema invirtiendo la perspectiva tradicional europea y efectuando una lectura del pasado sobre un “siglo de oro” futuro. A literatura sin clásicos, crítica de augurios:

Hay, para el espíritu reflexivo, un profundo y dominante interés en la visión de los orígenes humildes de aquellas cosas que le imponen su grandeza o su fuerza. El interés y la emoción con que se atiende a las revelaciones de la vida del niño que llevó en su alma la chispa destinada a transformarse luego en la llama del genio, . . . (30).

Es solo y en tanto que crítica de augurios, atenta a las revelaciones precoces, que puede entenderse su entusiasmo por el romanticismo platense y que tanto ha desconcertado a los investigadores y estudiosos de Rodó. Esto se verá aún más claro cuando abordemos la axiología. Detrás de los adjetivos con los que se exaltan tantas figuras, hoy relegadas, se está exaltando la premonición del avenir que se asoma en los ímpetus de nobleza de productos todavía infantiles o defectuosos. Esta actitud podría resumirse luminosamente en aquella reflexión que hace sobre la potencialidad escondida en un poema popular: “Una décima de Santos Vega encierra acaso la virtualidad ignorada de un futuro poema americano, . . .” (31).

Grandes dificultades debe enfrentar Rodó al abrir su actividad crítica en 1895. La situación de los estudios sobre el pasado latinoamericano era deficiente. Rodó, inmediatamente, percibe la ruptura que atribuye a la falta de continuidad de “nobles ejemplos que se han dejado caer en el vacío” por “esta culpable indiferencia latente en la atmósfera moral que respiramos”. Su segundo artículo tiene, en este sentido, una clara intención de reacción y reparación, al determinar una posible tradición filológico-crítica y restableciendo así, el contacto interrumpido por la indiferencia de las generaciones actuales. Rodó asume, de este modo el papel de continuador de esa tradición. El punto de partida se resume a un solo nombre: Juan María Gutiérrez (32). La elección es profundamente significativa de los intereses de Rodó. Entre otras cosas, porque Juan María Gutiérrez había reaccionado a su vez contra las rupturas culturales en que se empeñaban los románticos, interesándose por la literatura de la colonia y el neoclasicismo de la independencia. Había clarificado, así, un “abolengo intelectual” en los “candorosos y tímidos ensayos” de aquellos períodos. Gutiérrez no era solo un simple antecedente de la crítica literaria, sino el primero en iniciar el “examen de una tradición de cultura”. Doble precursor, por lo tanto, de la actividad y del estudio de la tradición literaria latinoamericana. Establecido nuevamente el vínculo, el crítico argentino le sirve a Rodó para ponerse en contacto con toda la generación de aquel entonces que tenía por divisa “el americanismo literario”. Y es esa generación, conocida como generación de 1830, la que le permitirá fundar y definir cabalmente el americanismo, reconociendo en él el rasgo distintivo de la literatura de todo el continente. En el programa y la práctica de aquellos escritores vio la aparición de los “primeros eficaces anhelos de una cultura literaria propia y constante”, tan necesarios a los efectos de la unificación espiritual de la que habláramos (33). Y en Gutiérrez personificará, ya en el final de este proceso crítico “la tendencia a convertirla / la producción literaria de la generación / en obra consciente de sus fines y dueña de sus rumbos” (34), principio de orientación principalísimo cuando se piensa que el proyecto de

“cultura propia” se estaba realizando contra la cultura hispánica y contra el neoclasicismo del período independentista.

El siguiente paso de Rodó es hacer de toda esa generación de 1830 el principio interpretativo de toda la literatura latinoamericana. A estos efectos publica tres artículos en julio, agosto y noviembre de 1895 (35). Implícitamente se retoma allí la tradición de cultura establecida por Gutiérrez, pero incorporándole nuevos elementos decisivos. Probablemente la diferencia fundamental que se puede deducir con Gutiérrez —yo no he consultado sus textos— sea la tesis rodoniana de la imposibilidad de una verdadera literatura colonial y de la limitación radical de la de la independencia (36). Esto lo lleva a considerar lo que era antecedente en Gutiérrez, simple manifestación “de un espíritu propio” y a situar los verdaderos antecedentes del americanismo —o sea, de la verdadera literatura latinoamericana— en la generación de Gutiérrez. Al americanismo lo define, entonces, como “la aspiración de comunicar al boceto apenas delineado de la literatura americana, un aire peculiar y distinto” y reduciendo más aún el concepto a simple “aspiración de originalidad”. Analizar, pues, el americanismo en la literatura, es determinar las condiciones y posibilidades de la originalidad en el medio latinoamericano. Tendría que abrirse aquí una investigación previa sobre la idea general de originalidad en Rodó, pero reduciré la tarea a señalar el supuesto general que soporta su teoría de la literatura latinoamericana. Este supuesto parte de las reflexiones poéticas del romanticismo. El nervio central probablemente sea Herder con su ideo-metáfora de las “voces de los pueblos” y en la aspiración general a “que las literaturas fuesen la expresión de la personalidad de las naciones como el estilo es la expresión de la personalidad del individuo”. (37). El romanticismo fue una influencia indispensable para la conciencia de los escritores latinoamericanos. Sin embargo, no se le escapan ciertas paradojas que el romanticismo adquiriría en América Latina: su adoración por la Edad Media, su desprecio por la realidad, su ruptura con la teoría de la imitación, sus aspectos neuróticos. Todos estos elementos no convenían “al carácter y la expresión natural de pueblos que vivían su niñez, que no podían participar de las nostalgias y congojas nacidas de la experiencia de sociedades, y que necesitaban, ante todo, del ‘conocimiento de sí mismos’ que debía ser, como fue la inscripción del templo clásico, el epígrafe y el lema de su literatura . . .” (38). El “conocimiento de sí mismos necesitaba, en oposición a la teoría romántica del amor por la realidad, de la asimilación del medio. Rodó reivindica —y esto más a instancias del naturalismo— la oportunidad de la *mimesis*, haciendo de ella un componente básico del programa americanista. La fuente fundamental de originalidad para el escritor está en el carácter inédito del continente y en sus sociedades. El artista

debe percibirlos y reflejarlos. Estas ideas, sin embargo, responden a las necesidades de la coyuntura cultural en la que Rodó se encontraba, lo que no impidió que fuera muy conciente de ello y no dejase determinar toda su doctrina por las urgencias del momento. Cuando analiza el significado preciso que tiene el americanismo como programa literario, se percibe muy bien que está trabajando con tres conceptos complementarios: 1º, “reflejo de las peculiaridades de la naturaleza exterior”; 2º, “reflejo del alma” de los pueblos y 3º, “presencia de un espíritu autónomo, de una cultura definida, y el poder de asimilación que convierte en propia substancia lo que la mente adquiere . . . ”. Y es justamente este último aspecto, que ya nada debe a la *mímesis*, “la base que puede reputarse más firme de la verdadera originalidad literaria” (39). En otro lugar, se aprecia además que la originalidad está estrechamente vinculada al concepto de tradición. Cuando estudia las condiciones que hacían imposible una verdadera literatura en la colonia escribe:

Mudo y sin alma el pasado; ajena la realidad actual a todo estímulo de pasión e interés, y cerrado, por una fatalidad que excluía todo objetivo de la voluntad, el horizonte del porvenir, no era posible para la vida colectiva la expresión literaria . . . (40).

A pesar de esto, y dada la situación de la literatura en aquel momento, su americanismo será fundamentalmente temático: literatura de lo latinoamericano más que literatura simplemente latinoamericana (41). De ahí que silencie, entre otras cosas, al barroco mexicano y peruano y encuentre nuestro verdadero origen cultural en la literatura platense, fundamentalmente argentina:

. . . yo no la cambiaría, como punto de arranque de una tradición intelectual, por la biblioteca varia y copiosa que la Salamanca mexicana de Ruiz de León y la Bizancio limeña de Peralta y Barnuevo habían acumulado, con sus propios autores, en dos siglos de literatura gongórica y vacía, pomposa máscara de la inanidad del pensamiento. (42)

Una vez más comprobamos que, para Rodó, apropiarse de la tradición es realizar su crítica.

Veamos ahora cómo se realiza esa crítica de la tradición partiendo del americanismo. Tres operaciones fundamentales he podido llegar a determinar, pero se debe tener en cuenta que éstas se encuentran tan implicadas entre sí que es casi imposible pensarlas por separado. Como establecí, al principio de este capítulo, al reconstruir una posible teoría de la tradición en Rodó, la operación de transmitir no implicaba una conservación de todo el pasado, sino de aquellos elementos que constituyen una línea de relevancia dentro de él. Por lo tanto, el trasmisor, debe efectuar una *selección*.

La selección se realiza mediante una habilitación y una inhabilitación de los componentes globales. Dentro de la habilitación incluye:

- a) ciertos elementos de la literatura de la conquista, como Alonso de Ercilla y Zúñiga, en cuya obra se percibe ya “el latido del corazón salvaje de la América” y Martín del Barco Centenera, “un precedente de bien pobre cuantía en la interpretación poética de las tradiciones y peculiaridades regionales”.
- b) dentro de la literatura colonial solo destaca los “Comentarios reales” del Inca Garcilaso de la Vega y concentra todo el interés de este período en la literatura preindependentista argentina, remoto precedente de “cierto vago vislumbre del ideal literario”. Los principales representantes son Belgrano, Vieytes, Labardén, algunos historiadores de los orígenes del Virreinato y ciertas manifestaciones periodísticas.
- c) la literatura de la independencia platense en su doble vertiente neoclásica —Juan Cruz Varela y Florencio Varela— y popular con el poeta gauchesco uruguayo Bartolomé Hidalgo. Caben aquí también el pre-romántico Juan Crisóstomo Lafinur y el español José Joaquín de Mora, introductor del liberalismo artístico inglés.
- d) dos influencias europeas fundamentales: Chateaubriand y Humboldt que “convirtieron, casi simultáneamente, la naturaleza de América, en una de las más vivas y originales inspiraciones . . . ”.
- e) dos geniales iniciadores del sentimiento de la naturaleza en la literatura latinoamericana: el venezolano Andrés Bello y el cubano José María de Heredia.
- f) finalmente la “época de Echeverría”, o sea la generación de 1830.

Es en esta última donde la tradición se concentra y llega a su plena conciencia elaborando el programa de la autonomía literaria que alcanza a la actividad literaria del presente.

Esta selección, como dijera, está realizada sobre una base de inhabilitaciones. En primer lugar, las literaturas indígenas. Si bien es cierto que estas literaturas han sido conocidas y apreciadas tardíamente, Rodó tenía algunas noticias de ellas. Pero la explicación debe buscarse, no tanto en el conocimiento imperfecto que pudo haberle llegado, sino en la defensa de la continuidad de una tradición lingüística y literaria, a saber, la del español y la de la literatura occidental. Esto también explica en parte la no consideración de la literatura brasileña, a pesar de que dijera, en cierto momento, que “el

mismo nombre de hispanoamericanos conviene también a los nativos del Brasil” (43). Finalmente, y como ya se destacara, se condena toda la literatura colonial barroca, por ser un mero reflejo español.

La segunda operación que puede determinarse es la *valoración* de los elementos habilitados, realizada a través de una clara axiología.

Es indudable que Rodó sitúa la generación de 1830 por encima de cualquier otra generación o figura aislada. El valor máximo dentro de ella es Domingo Faustino Sarmiento con su obra “Facundo”: “la obra de mayor arranque genial que las generaciones del pasado hayan transmitido a las nuestras en los pueblos del Plata . . . ” (44). Sin embargo, por su valor simbólico la figura de Juan María Gutiérrez llega a concentrar representativamente toda la época y a desplazar a Esteban Echeverría, a pesar de que éste último fue la cabeza de la emancipación literaria. Por debajo de éste se situaría Juan Bautista Alberdi y a partir de aquí sin grandes diferenciaciones los demás integrantes. Como nos interesa particularmente, es necesario observar atentamente la organización valorativa del grupo uruguayo, cuyas principales figuras forman parte de la generación. Rodó nunca se preocupó de modo exclusivo por la literatura uruguaya. Sus principales personalidades giran en torno a las argentinas. Y esto hasta tal punto que sienta la tesis de que la tradición intelectual uruguaya surge por el contacto con los intelectuales argentinos al exiliarse éstos en Montevideo:

Ciudad nueva y atribulada, sin tradición intelectual ni reposo para haber constituido las formas fundamentales de una cultura, Montevideo recibió de aquella doble inmigración de escritores el impulso que, perseverando con ellos y despertando a la vez la emulación de los nativos, la levantó en diez años más a la condición de uno de los centros literarios más interesantes y animados de la América española. (45)

Considerando el conjunto de sus escritos se puede, de todos modos recomponer el cuadro valorativo para el Uruguay. El primer lugar lo ocupa el romántico Juan Carlos Gómez, “un hombre que era un símbolo, una personificación, la forma viva de los dolores de la historia de un pueblo y de los caros anhelos de su alma, . . . ” (46). Detrás de él encontramos a Alejandro Magariños Cervantes, “personificación patriarcal y venerable de una época de ruda iniciación y de entusiasmos generosos en los anales de nuestra literatura nacional” (47). Luego vendría Andrés Lamas, “el primero en anunciar, entre nosotros, la renovación del patriciado inteligente y la renovación de las ideas” (48). Y finalmente el malogrado Adolfo Berro, “representante entre nosotros del advenimiento de la época literaria que tuvo el romanticismo por carácter y escuela, y por impulso la presencia de la emigración argentina . . . ” (49). Fuera de esta época

encontramos dos valores relativos: el poeta gauchesco Bartolomé Hidalgo que a pesar de reconocerle muchos valores positivos, encuentra su obra superficial y limitada por el localismo y el neoclásico Francisco Acuña de Figueroa, que “dio expresión a las últimas resistencias del espíritu urbano y español”. (50)

Volviendo ahora, nuevamente, a la generación de 1830, se constata que detrás de ella aparecen dos figuras aisladas: el cubano José María de Heredia, superior por su inspiración, sentimiento y calidad pictórica a Andrés Bello, perfecto en su arte descriptivo, pero finalmente decorativo y sin unidad interna. Situaríamos luego la literatura de la independencia, que a pesar de haber tendido a ser nacional, sus poetas carecieron “de la percepción o del aprecio de las originalidades de la realidad que los rodeaba”, por encontrarse bajo el influjo de la abstracción neoclásica. Es así que no transmitieron a la generación siguiente “una sola tentativa de llegar al alma del pueblo y de empaparse en el jugo del terruño” (51)

Por sobre la literatura colonial, aparecería después, atendiendo al orden de los valores, la literatura de la conquista, lo que significa una alteración en el orden cronológico. Si bien Rodó ha hecho ya la advertencia de que no hay rastros de americanismo con anterioridad a la época de la emancipación, aprecia en esta literatura “una viril animación, un grande espíritu de vida” y comenta con entusiasmo “La Araucana” del español Ercilla. Contrariamente, la literatura de la colonia está desprovista de todo valor:

Sin duda, una gran parte de la literatura de la colonia es la expresión de los hechos reales y actuales de la sociedad en que se producía, pero la trivialidad constante de esos hechos que urden la trama de una existencia estéril y monótona, quita todo valor significativo a las páginas que los reflejan y las reduce a la condición del diario de una travesía sin percances frente a playas desiertas y brumosas. (52)

Sin embargo, y esto es muy importante, la literatura colonial argentina presenta rasgos que la distinguen y la hacen particularmente remarcable. Pues, a pesar de participar de los rasgos coloniales generales, se puede detectar ya en ella “ciertos vagos vislumbres del ideal literario cuyos remotos antecedentes seguimos” (53). Y Rodó se esfuerza por demostrar que es aquí donde se puede fijar el punto de arranque de la tradición que culminará en la época de Juan María Gutiérrez.

Posteriormente a la generación de 1830, el ecuatoriano Juan Montalvo, parece resumir toda la integridad de la conciencia americanista, “integridad que comprende el sentimiento profético de la cabal grandeza de nuestros destinos, y por tanto, de la cabal grandeza de nuestro pasado, . . . ” (54). A él le dedicará uno de sus mejores ensayos.

Con la inclusión de Montalvo en el cuadro de la tradición, llegamos a la tercera operación: la *integración*, o sea, el encadenamiento de los nuevos elementos que se definen y se desarrollan en la misma línea de coherencia. La integración se confunde, en gran parte, con la crítica literaria de actualidad y tiene sus aspectos militantes. En Rodó, esa militancia, claro está, se traduce por la defensa de toda literatura que continúe la obra de americanización iniciada por los románticos. La llamada, hoy, segunda generación romántica, que la crítica sitúa entre 1860 y 1880, no ofreció a Rodó grandes problemas, pues al mismo tiempo que se mantuvo la continuidad del programa de 1830, se conquistaba una evidente madurez estética. Su posición frente a las últimas generaciones queda resumida en el siguiente juicio: "Puede afirmarse que ellas mantienen sin decadencia aquella inagotable inspiración de poesía" (55).

Sin embargo, la vanguardia literaria de aquel entonces creó una situación conflictiva. En efecto, el "modernismo" —tal cual se ha convenido en denominar a este movimiento post-romántico— se constituyó como una "tendencia divergente" con respecto a la tradición.

El modernismo puede encuadrarse dentro del período 1880-1915 y sus características más salientes, en el período en que Rodó escribe para la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales", son la de un extravagante exotismo, un cultivo insistente de lo refinado y raro, un predominio absoluto del ritmo y la imagen como finalidades en sí mismos, una actitud vital torremarfilista y una absoluta indiferencia por lo latinoamericano. A través de esta somera caracterización se puede apreciar cuán lejos se estaba del americanismo. A pesar de ello, Rodó nunca atacó dogmáticamente al modernismo y mantuvo con él una relación extremadamente compleja. El era un defensor apasionado de la total independencia del artista frente a cualquier tipo de doctrina y partidario, también, de la profunda renovación estética que se estaba operando en el lenguaje latinoamericano. Contra el mito del numen romántico, combatió, asimismo, por los derechos de la perfección formal y del arte consciente. Y contra el arte sentimental y humano, proclamó con Heine la irresponsable libertad del genio creador.

A pesar de todo, el problema se planteó agudamente cuando la tendencia modernista se transformó en movimiento avasallante y el perfeccionismo estilístico "llega a la superstición e induce al delirio" (56). Es entonces que, sin dejar de apreciar lo bueno que estaba produciendo el modernismo, da su voz de alerta:

Muy avenido a que la poesía americana abra su espíritu a las modernísimas corrientes del pensamiento y la emoción, se inicie en los nuevos ritos del arte, acepte los procedimientos con

que una plástica sutil ha profundizado en los secretos de la forma, no me avengo igualmente a que, extremando y sacando de su cauce el dogma, bueno en sí, de la independencia y el desinterés artísticos, rompa toda solidaridad y relación con las palpantes oportunidades de la vida y los altos intereses de la realidad.

Veo en esta ausencia de contenido *humano*, duradero y profundo, el peligro inminente con que se ha de luchar en el rumbo marcado por nuestra actual orientación literaria. Al modernismo americano le matará la falta de vida psíquica. (57)

Del mismo modo como había visto las inconsecuencias del neoclasicismo y del romanticismo para la literatura latinoamericana, destaca ahora dónde están los peligros de la nueva escuela y la desorientación a la que podía conducir. Esto no trajo, como hubiera podido esperarse, una suspensión de la defensa del arte puro, ni obstaculizó al crítico uruguayo para comprender y consagrar al más grande de los modernistas: el nicaragüense Rubén Darío, ni le impidió tampoco definirse como modernista, si por ello se entendía una superación del naturalismo y del positivismo “en concepciones más altas” (58). Pero le hizo poner en marcha un definido plan racional para nuestra literatura que obrara como resistencia contra lo que el modernismo tenía de imitación superficial, de frívola gratuidad, de inautenticidad y sobre todo de antiamericano. En una palabra, y tal como se lo manifestara a Miguel de Unamuno en carta privada:

Mi aspiración inmediata es despertar con mi prédica, y si puedo con mi ejemplo, un movimiento literario realmente *serio* correspondiente a cierta tendencia ideal, no limitado a vanos juegos de forma, en la juventud de mi querida América. (59)

Rodó no fue, por lo tanto, un antimodernista, sino que, participando en mucho de sus aspectos, pretendió encauzarlo en “cierta tendencia ideal”, como le dice a Unamuno, y en la cual se reconoce sin dificultad la tradición americanista. En el comienzo del primer artículo que Rodó dedicara a este tema, dejaba en claro que su interés no era solo “determinar sumariamente el proceso histórico de esta idea”, sino que había también un interés por “examinar hasta qué punto puede ella ser el cauce en donde vuelque su actividad, el espíritu de las nuevas generaciones” (60). El examen no llegó a realizarse concretamente, pero de un modo tangencial, a manera de una invitación implícita a inspirarse en aquel material. Ya hemos visto, sin embargo, que las épocas a las que se remontaba Rodó, no disponían aún de obras acabadas. Esta dificultad se había salvado mediante una crítica de augurios, es decir, descubriendo las potencialidades escondidas para una literatura próxima. Detengámonos ahora para ver cómo esta crítica se manifiesta fundamentalmente por la adopción de una determinada axiología.

Con motivo de la publicación de una "Antología" de líricos hispanoamericanos de Marcelino Menéndez y Pelayo, Rodó escribió un artículo destinado a comentar la selección de los poetas uruguayos. Si bien se aprueba en general este capítulo, se produce una profunda discrepancia con el antólogo español, a raíz de una omisión injustificable: la de Juan Carlos Gómez, a quien Rodó, como ya sabemos, consideraba la primera figura del panorama literario uruguayo. La discusión se concentra en torno al poema "La Libertad", que para Menéndez Pelayo "no parece ser sino una insoportable declamación versificada". Frente a este juicio de indudable categoría estética, se comienza la defensa de un tipo fundamentalmente diferente de axiología, imperceptible para el europeo, y que se genera en la pura vivencia latinoamericana que soporta la lectura. En efecto, el poema de Gómez, argumenta Rodó, pertenece a la tradición cultural del Uruguay, forma ya cuerpo con la historia y el destino del país:

Toda defensa de aquel canto puede ser sospechada de una parcialidad inevitable y generosa en labios de quienes lo recitamos y lo amamos desde la niñez. —Tres generaciones, antes de nosotros, lo han llevado en su espíritu, asociándolo, como una promesa, a sus anhelos de un futuro mejor,— esculpidos sus versos en la más segura intimidad de la memoria; tres generaciones lo han entonado en todas las horas solemnes de su acción y en medio de todas las sensaciones profundas de civismo, como un Credo: en los entusiasmos febriles de la lucha, en las horas amargas y frecuentes de la decepción, en las soledades sombrías del destierro, en las iluminaciones fugaces de la esperanza.

El imperio de esta tradición constante y prestigiosa, que ha incorporado al número de las cosas queridas del sentimiento nacional el viejo canto del tribuno, es seguramente un obstáculo difícil de evitar para que nosotros nos alleguemos a juzgarle con la severidad del criterio desapasionado. (61)

El criterio apasionado, por el que Rodó toma un claro y conciente partido, no es de ninguna manera reductible al capricho, gusto o afectividad individual. Por el contrario, lo que quiere demostrar es hasta qué punto la literatura aparece aquí fundida con la conciencia nacional misma y, en cierta medida, está ayudando a crearla. Un "lazo fatal", agrega inmediatamente, liga la existencia y la obra de todos los intelectuales uruguayos a la figura y la acción misma de Gómez. Y es ese recuerdo del hombre moralmente incorruptible, sumado a la vida propia del poema, que ha sido un guía simbólico en las vicisitudes históricas, los que crean una nueva carga semántica.

Ellos

... han contribuido a formar alrededor de aquella composición una atmósfera electrizada y luminosa; han puesto en sus acentos una poderosa vibración que no hallará, de seguro, en la letra inanimada quien no recite aquellos versos llevando la imagen del poeta en la memoria y el culto de su ejemplo en el corazón. (62)

Es en este significado, al que no puede llegarse por la escritura misma, sino que aparece como un entorno no documentado —“atmósfera”, “vibración”—, donde Rodó encuentra el campo axiológico más trascendente. No se trata, como podría pensarse, de la clásica distinción hermenéutica entre sentido literal y sentido simbólico. Es un tercer nivel de significación, de carácter no textual, que surge del contacto del poema con un complejo vivo de elementos. De todo este complejo, tal vez, el que nos interesa más aquí, es la relación que el texto mantiene con el intérprete (Rodó). A través del poema éste se encuentra implicado con la conducta de un hombre (Gómez), con una tradición generacional, con una historia y un destino colectivo que le pertenecen y lo determinan. A este sentimiento de pertenencia Rodó lo llama la “repercusión moral” del texto y lo sitúa por encima del valor estético puro (63). Es así que comprende y disculpa la insuficiencia del juicio de Menéndez y Pelayo sobre el poeta gauchesco Bartolomé Hidalgo:

En cuanto a Hidalgo, las dificultades que poesía tan llena como la suya del alma de determinada parcialidad humana y tan apegada a los ápices del localismo, ofrece para la inteligencia plena de sus versos por *todos aquéllos que no lo reconozcan como la expresión de algo propio*, —o de algo, por lo menos, que duerme en las reconditeces de su naturaleza moral, como un vestigio atávico, y se despierta obediente a la áspera evocación de aquellos versos rudos— ... (64) (Subrayado U. C.)

Es basándose en la “repercusión moral” que discute la selección de poemas de Magariños Cervantes, pues

La condición más interesante y más hermosa de su fecunda producción; aquélla por la que vive indisolublemente vinculada a los recuerdos de medio siglo de luchas, de sacrificios y dolores, es el ser obra viva en favor de una regeneración y un ideal, labor de misionero, o de soldado, o de tribuno, —algo así como la tremulación, en fuertes manos, de una enseña de fraternidad y de civismo; ... (65)

El conflicto con Menéndez y Pelayo es, ante todo, un conflicto de culturas que viven momentos diferentes y que se traduce, por parte del escritor uruguayo, en la defensa de una axiología ética como fundamento para la crítica latinoamericana en búsqueda de su

literatura, contra la axiología estética del europeo, respaldado ya por un arte consolidado.

No sería difícil reunir aquí toda una serie de juicios donde se podría apreciar como Rodó ha desplazado lo estético en favor de lo moral, en su interpretación de la literatura latinoamericana del pasado y gran parte de la del presente. Es mediante ese desplazamiento que extrae las potencialidades que esas creaciones imperfectas tienen para el presente, no como modelo de belleza literaria, sino como ejemplo de conducta intelectual y de la ética del escritor latinoamericano. Esta calidad ética que se revela en la tradición literaria radica esencialmente en la porfía de aquellos hombres por mantener los fueros de la civilización en medio de la violenta agitación histórica del despertar a la nacionalidad, desprovistos, como estaban, de todo estímulo superior y en un ambiente brutal e inhóspito para el arte. Ese valor está también en el anhelo por liberar la literatura y conquistar la “autonomía del pensamiento”; está en la nobleza de sus actitudes, pues debieron sacrificar el cultivo de sus vocaciones a la acción y a la lucha, soportando persecuciones y destierros y está, finalmente, en su propia literatura, pues hicieron de ella un arma de batalla, que acompañó todás las esperanzas y todos los desgarramientos del destino del pueblo. Es en esta trascendencia de una literatura imperfecta que debemos ver la “tendencia ideal” de la tradición, por la cual Rodó pretende encauzar un modernismo que corrija el peligro inminente de una total alienación. Su programa esencial reivindica, así, el deber que se ha contraído con aquellos hombres del pasado, de continuar la lucha intelectual por una cultura latinoamericana:

Epocas y pueblos hay en que la función social de la obra artística se impone con mayor imperio y encuentra más adecuado campo en las condiciones de la realidad. Entre esos pueblos y esas épocas incluyo yo a las naciones hispanoamericanas del presente tiempo. Su gran tarea es la de formar y desenvolver su personalidad colectiva, el *alma* hispanoamericana, el *genio* propio que imprima sello enérgico y distinto a su sociabilidad y a su cultura. Para esta obra, un arte hondamente interesado en la realidad social, una literatura que acompañe, desde su alta esfera, el movimiento de la vida y de la acción, pueden ser las más eficaces energías. (66)

Dejemos aquí sin analizar los aspectos más concretos de este programa —la ventaja de la narrativa, la adecuación de los temas, las dificultades de la poesía, la sencillez del estilo, etc.— y el alcance real del concepto de “función social”, pues creo que es suficiente con lo expuesto para la finalidad de este estudio.

Resumiendo este capítulo, vemos, entonces que Rodó significó

el esfuerzo más grande realizado dentro de la crítica literaria uruguaya anterior a Zum Felde. Trató de dar una definida orientación continental a la labor e interpretó prácticamente toda la literatura latinoamericana como el problema fundamental de la independencia cultural, poniendo así, de relieve, toda una tradición artística de la cual dedujo los caminos actuales y futuros que la literatura debía seguir.

Notas

- (1) Cfr. A Anatole France, en *El Mirador de Próspero*, O. C., Ed. Of., Montevideo, 1958, IV, ps. 155-59.
- (2) Op. cit., p. 392.
- (3) Cfr. Ariel, Montevideo, O.C., Ed. Of., II, p. 192.
- (4) Cfr. *Rumbos Nuevos*, en *El Mirador de Próspero*, Op. Cit., p. 30.
- (5) Cfr. Juan Carlos Gómez, op. cit., I, ps. 45-55.
- (6) Cfr. *Arte e historia*, op. cit., I, p. 225.
- (7) *Ibid.*, p. 225.
- (8) Cfr. /Discurso por la unificación del Partido Colorado/, en O. C., Madrid, Edición de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, 1957, p. 1013.
- (9) *Ibid.*, ps. 1013-14.
- (10) Cfr. *La juventud y el Partido Colorado*, op. cit., p. 1005-6.
- (11) *Ibid.*, p. 1004.
- (12) *Ibid.*, p. 1005.
- (13) *Ibid.*, p. 1005.
- (14) Para el concepto de aplicación hermenéutica véase Gadamer, *Vérité et méthode*, París, Seuil, 1976, ps. 148-49.
- (15) Cfr. *Rumbos Nuevos*, Ed. Of., IV, ps. 23-42.
- (16) El concepto de raza —aquí hispánica— es frecuentemente utilizado por Rodó. Es una marca de la gran polémica, que se había puesto en circulación por aquel entonces, de la decadencia latina y la superioridad de la raza anglosajona. Gran parte de la obra de Rodó es una defensa de la latinidad —ver Ariel— y del carácter latino de la América Ibérica. El término, molesto hoy, no tiene sin embargo, connotaciones racistas y se asimila sin dificultad a “civilización heredada”, “organismo de cultura”, “idioma”, etc. Cfr. a los efectos *El genio de la raza*, Ed. Monegal, ps. 1148-49.
- (17) Cfr. *La tradición en los pueblos hispanoamericanos*, Ed. Monegal, 1150.
- (18) *Ibid.* p. 1150.
- (19) La noción de tiempo latinoamericano la he tomado del mexicano Alfonso Reyes que la define como: “El ritmo, la celeridad americana, noción vital y no ya puramente intelectual, en la que reside el sabor de América —de América que ha tenido que vivir a salto de mata, cortando atajos, reventando cabalgaduras, encimando procesos a medio desarrollar, para emparejarse con la Historia”. Cfr. Paul Valéry contempla a América en *Ultima Tule*, Obras Completas, México, F C E, 1960, XI, p. 104.
- (20) Cfr. *La tradición en los pueblos hispanoamericanos*, op. cit., p. 1151.
- (21) Rodó apoya, en este sentido, las ideas del colombiano Carlos Arturo Torres y sus inspiraciones científicas en el principio de solidaridad y continuidad del pasado y el presente del sociólogo inglés Benjamín Kidd (1858-1916) y la ley de ‘fijeza, constancia y unidad ‘que rige la intimidad del fenómeno vital, inmutable en su esencia, mudable en su estructura’ ”, sostenida por el fisiólogo francés René Quinton (1867-1925). Cfr. el mencionado *Rumbos Nuevos*, p. 31.
- (22) No puedo, lamentablemente, aquí abrir una reflexión sobre la fundamental unidad de la obra rodoniana, una de cuyas manifestaciones es el paralelismo entre la vida individual y colectiva. La identidad, la tradición, la continuidad, tienen así su correspondencia en la filosofía de la personali-

dad que elabora en *Motivos de Proteo*. La cita pertenece al capítulo VII de esta obra.

- (23) Cfr. *Rumbos Nuevos*, op. cit., pg. 26.
- (24) *Ibid.*, p. 27.
- (25) La recepción de Rodó nos aporta, en este sentido, una prueba irrefutable de lo afirmado. Me permitiré citar extensamente a Alfonso Reyes, pues sus declaraciones son luminosas:
- “No sé si os asombrará lo que os digo; pero hubo un día en que mi México pareció —para las conciencias de los jóvenes— un don inmediato que los cielos le habían hecho a la tierra, un país brotado de súbito entre dos mares y dos ríos: sin deudas con el ayer ni compromisos con el mañana. Se nos disimulaba el sentido de las experiencias del pasado, y no se nos dejaba aprender provechoso temor del porvenir. Toda noticia de nuestra verdadera posición ante el mundo se consideraba indiscreta. (. . .) Y entonces la primera lectura de Rodó nos hizo comprender a algunos que hay una misión solidaria en los pueblos, y que nosotros dependíamos de todos los que dependían de nosotros. A él, en un despertar de la conciencia, debemos algunos la noción exacta de la fraternidad americana”.
- Cfr. Rodó (una página a mis amigos cubanos), en *El cazador*, Obras Completas, III, p. 134.
- (26) La fórmula puede ya documentarse en 1896. Cfr. *Por la unidad de América*, Ed. Of., p. 158.
- (27) Cfr. *Una bandera literaria*, en *El Mirador de Próspero*, op. cit. IV, p. 293.
- (28) La afirmación más rotunda al respecto la encontramos en un artículo de *El Mirador de Próspero*, donde contradice la afirmación del crítico argentino Manuel Ugarte sobre la superioridad de la actual literatura latinoamericana sobre la del pasado: “Lo exacto sería, en tal caso, declarar que la literatura hispanoamericana, como obra social, como organismo autóctono y maduro, ni ha existido antes de ahora ni existe todavía”. Cfr. *Una nueva antología americana*, op. cit., p. 273.
- (29) Recojo esta idea de Alberto Zum Felde, que ve allí uno de los factores de la originalidad de la experiencia cultural latinoamericana. Cfr. *El problema de la cultura americana*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- (30) Cfr. “*El Iniciador*” de 1838, op. cit., I, p. 206.
- (31) Cfr. el artículo aparecido en *El Fogón* el 7 de julio de 1910, en O. C., Ed. Monegal, p. 1413.
- (32) Cfr. *Juan María Gutiérrez (Introducción a un estudio sobre literatura colonial)*, Ed. Of., I, ps. 17-30.
- (33) Cfr. *Juan María Gutiérrez y su época*, en *El Mirador de Próspero*, op. cit., IV, p. 399. Este trabajo tardío, considerado como uno de los más importantes, es una refundición de todos los artículos sobre literatura rioplatense que publicara en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*.
- (34) *Ibid.*, p. 400.
- (35) Cfr. *El americanismo literario*, op. cit., I, ps. 65-108.
- (36) *Ibid.*, p. 69 y ps. 71-72.
- (37) *Ibid.*, p. 77.
- (38) *Ibid.*, p. 77.
- (39) *Ibid.*, p. 67.

- (40) Cfr. Juan María Gutiérrez y su época, op. cit., IV, ps. 443-444.
- (41) Esta fórmula está inspirada en ideas de Arturo Ardao. Cfr. Rodó. Su americanismo, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, p. 22.
- (42) Cfr. La tradición intelectual argentina, en El Mirador de Próspero, op. cit., IV, p. 165.
- (43) Cfr. Ibero-América, en El Mirador de Próspero, op. cit., IV, p. 395.
- (44) Cfr. /Prólogo a "Narraciones" por Juan C. Blanco Acevedo/, O. C., Ed. Monegal, 968.
- (45) Cfr. Juan María Gutiérrez y su época, op. cit., p. 411.
- (46) Cfr. Juan Carlos Gómez, Ed. Of., I, p. 45.
- (47) Cfr. Menéndez y Pelayo y nuestros poetas, Ed. Of., I, p. 148.
- (48) Cfr. op. cit., p. 184.
- (49) Cfr. op. cit., p. 145.
- (50) Ibid., p. 143.
- (51) Cfr. El americanismo literario, op. cit., I, p. 75.
- (52) Ibid., ps. 69-70.
- (53) Ibid., p. 105.
- (54) Cfr. Montalvo, en El Mirador de Próspero, op. cit., IV, p. 221.
- (55) Cfr. El americanismo literario, op. cit., I, p. 97.
- (56) Cfr. De dos poetas, op. cit., I, p. 125.
- (57) Cfr. Un poeta en Caracas, Ed. Of., I, p. 239.
- (58) Cfr. Rubén Darío, Ed. Of., II, ps. 101-102.
- (59) Cfr. Carta a Miguel de Unamuno del 12 de octubre de 1900. O. C., Ed. Monegal, p. 1304.
- (60) Cfr. El americanismo literario, op. cit., I, p. 68.
- (61) Cfr. Menéndez y Pelayo y nuestros poetas, op. cit., ps. 150-51.
- (62) Ibid., p. 151.
- (63) Ibid., p. 151.
- (64) Ibid., p. 145.
- (65) Ibid., p. 148.
- (66) Cfr. Una bandera literaria, en El Mirador de Próspero, op. cit. ps. 292-93.

Homenaje a Armonía Somers

Diálogo con Miguel Angel Campodónico

En primer lugar, es necesario subrayar el hecho de que Armonía Somers se encuentre realmente entre nosotros y que todo lo previsto no se haya transformado en ficción. Porque haber logrado que ella rompiera su silencio —y más concretamente su aislamiento— es para mí un privilegio, como debe serlo para Enrique Fierro, Director de la Biblioteca Nacional.

Precisamente ese silencio y ese aislamiento —apenas traicionados en el transcurso de largos años— contribuyeron a levantar una leyenda sobre la figura de Armonía Somers, de la que todavía hoy se escuchan algunos ecos. Una leyenda que empezó en 1950, cuando para el escándalo del Montevideo pacato apareció “La mujer desnuda”, novela que le fuera atribuída, en virtud del seudónimo utilizado por la autora, tanto a un conocido hombre de la época como a una supuesta mujer de doble personalidad, como a un grupo experimental, etc. Pero lo cierto es que con la debida perspectiva del tiempo, toda su obra aparece marcada por un sesgo absolutamente personal y sus cuentos o novelas posteriores a la publicación de aquella Rebeca Linke desnuda, siguieron ese camino de independencia generacional que le hiciera decir a un crítico que Armonía Somers era el lobo estepario de la generación del 45. Y ello tanto como llevó a otros a marcar ciertas características de su producción a la que ubicaron alrededor de las ideas del horror, del sexo o de la crueldad. Simplemente —porque de inmediato Armonía Somers se

ocupará de estos temas— conviene recordar que ella, como escritora auténtica, no se detiene ni si detuvo ante supuestas dificultades temáticas o peligrosas caracterizaciones de personajes. Y si tuvo que crear a una lesbiana, lo hizo tan intensamente como creó a una Virgen María en trance de enamorar a un hombre negro que la humaniza para asumir la terrenidad.

Quisiera ahora brevemente explicar de qué manera se dio esto que será un reportaje hablado. A través de extensas conversaciones prolongadas en el tiempo, yo tuve la fortuna de ir descubriendo a esa Armonía Somers que se ha ocultado obsesivamente a la mirada indiscreta de los demás. Y fue al traspasar de ese reconocimiento que empecé a admirar a la autora tanto como a su obra. Pero este reportaje que hoy ustedes van a escuchar estalló una noche lluviosa y amenazante de invierno, en la que Armonía Somers sintió la imperiosa necesidad, empujada por fuerzas que peleaban entre la vida y la muerte, de sistematizar tantas cosas dichas y tantas otras apenas sugeridas.

Allí estábamos, como tantas otras veces, Armonía Somers y yo, en su torre del Palacio Salvo, en esa noche tan tétrica como la tormenta que desde un décimosexto piso parecía dispuesta a terminar con nosotros.

Al costado se encontraba lo que ella llama “la mesa de las ficciones”, sobre la cual descansaban varios diccionarios de distintas lenguas, porque, según Armonía Somers, “las palabras vienen a veces desde otros idiomas y no puedo rechazarlas”, y una lapicera Parker que a 30 años del primer libro “no quiso escribir más y ahí se quedó”. Otros objetos, en ese piso repleto de cosas con historias, nos observaban. Así, por ejemplo, dos pisapapeles sobre los que Armonía Somers me dijo: “Acostumbro a colocar sobre la obras presumiblemente acabadas, ya que nunca lo están del todo, estos pisapapeles que llamo mis casualidades: el tronco fue pulido en Chile y allí me lo regalaron como obra de paciencia de un recluso en 1952. El de vidrio es artesanía de un penado de Montevideo. Cuando entran a funcionar con lo que considero la última línea, siento que los dos desconocidos y yo ganamos la Puerta”. Al otro lado, la revuelta mesa de la correspondencia. Armonía Somers explica: “Contesto a todo el mundo así sea con cuatro líneas. Una carta me parece siempre la transmisión de un latido. Pero el cansancio de todo lo vivido impedirá después el buen propósito de ordenar”. Y los muebles, las bibliotecas con retratos, un barco en una botella, una lechuga, un ángel, los cuadros. “En el segundo anaquel —me dice Armonía Somers— está el retrato de mi padre mientras soñaba con paraísos sociales que nunca llegara a ver; y el barco en la botella que me regalaron. O sea dos versiones de una misma realidad fantástica. El misal diario de mi madre convoca a otros mundos de la fe, aunque todo

fuera lo mismo, una fe que no pude heredar, sólo el barco y al final de todo la tristeza. La tristeza —terminó diciendo— es el último sorbo en la copa de la alegría . . .”.

Por último, ustedes notarán en ciertos pasajes de algunas de las respuestas un evidente tono literario. Esto se debe a que Armonía Somers, pasada aquella noche tormentosa y vuelta a la inestable calma de su mundo interior, quiso reelaborar algunas frases y reformular determinadas afirmaciones. Por momentos, la charla se esfuma y el lenguaje coloquial casi desaparece. No obstante, el resultado se ve enriquecido por el aporte que la autora introdujo a la conversación grabada entre truenos, lluvia y sorbos de café.

Aclaro finalmente que yo estoy acá —como resulta evidente— ejerciendo mi función periodística de meter la nariz en la vida de otro, sin que para nada cuente mi otra actividad, la de escritor, que he podido desplegar, entre otras cosas, gracias al estímulo de la propia Armonía Somers. Y es que a su lado yo no puedo ser más que lo primero. Pasamos, entonces, a escuchar las respuestas de la autora de cuentos incorporados definitivamente a nuestra historia literaria como “El derrumbamiento”, “El entierro”, “La calle del viento norte”, “Muerte por alacrán” o “Réquiem por Goyo Ribera”. De novelas como “De miedo en miedo”, “Un retrato para Dickens”. Y lo aún inédito que, por haberlo leído en sus versiones originales, considero sus obras culminatorias: SOLO LOS ELEFANTES ENCUESTRAN MANDRAGORA, producto de gigantesco aliento, y la extraña “nouvelle” VIAJE AL CORAZON DEL DIA de próxima aparición.

Trece preguntas a Armonía Somers.

¿Las cosas que la rodean tienen con Ud. una comunicación secreta, encierran una peligrosidad?

Sí, son muchas las cosas que hay aquí, estoy arrinconada por ellas, como tratando de dominarlas para que no me posean a mí. El caos que somos pretendiendo controlar al caos que nos rodea, así lo veo todo a veces. Pero las conservo porque en este lugar vivió quien las juntó y amó involucrándome en esa insensata posesión. Un

día u otro serán pasto de remate o inicua repartija, eso nunca se sabe mientras la cosa y su precio de mercado coexistan. Pues si en realidad la muerte de cada cual es también una subasta en la que nadie ofrecerá nada, pero que igualmente se anuncia y congrega público, cómo irían a escapar los objetos que por lo menos incluyen un valor de tasación. Para entonces yo pediría que mantuviesen la *memoria* que hoy se les atribuye a sus moléculas y un no sé qué de diálogo con nuestro cuerpo. Y mi conformidad con esa teoría quizás obedezca a la idea de que no inventamos lo inexplicable, que el misterio nos asedia en mayor medida que en lo que logramos descifrar a fuerza de coraje. Por ejemplo, ese retrato a carbón firmado por Gurevich que se ve en lo alto fue realizado mientras el modelo trabajaba en su mesa. Pero qué pensaba él entonces, tan ajeno y tan lejos de este momento del no ser, ahí está la pregunta que jamás nadie contestará. Las pequeñas acuarelas de Grau Sala las pintó éste en París en 1948 para una historia de amor, el de una mujer madura por un poeta joven. Ella podía regalar nada menos que dos Grau Sala originales como ilustraciones de un libro escrito allá, pero qué sería de aquella feroz confrontación de edades como toda vez que el amor se mete al medio. Cuando miro esas dos pinceladas parisinas, una en verde, el glorioso París del follaje, otra en sepia, el decantado París otoñal, y las mentalizo como únicos rastros de un amor del que no conocí el desenlace, pienso que la vida arranca pedazos que quedan como los vellones de las ovejas en las alambradas de los campos: el testimonio del pasaje forzoso es el vellón; de nosotros o de esas ovejas nunca más se sabrá. Y es por concebirlo así que no acostumbro a ser cliente activa de casas de compraventa, sólo recorro por masoquismo estético los salones, me entristezco y me voy. De manera que está claro, no soy posesiva, más bien veo las cosas por dentro, y creo que aun cuando sean inventariadas y luego sacadas por las garras del Gran Dinero deberá quedar el aura en el lugar que ocuparan, especie de efecto Kirlian, ese descubrimiento impresionante. Y a veces hasta me imagino viviendo así, sólo con esa aura, en una habitación despojada de todo vestigio material del pasado que se esfumó: una simple cama y lo que pudiera llamarse la silla del bombero, o sea un equipo de emergencia para la salida de un minuto cualquiera del que quizás no se vuelva. Porque al fin toda posesión es una forma de tenencia precaria que siempre acaba en despojo y soledad.

¿La creación es para Ud. un fenómeno continuo?

No, a mi entender la creación no puede ser considerada un fenómeno continuo como algunas funciones del cuerpo. No se segrega, no se aspira, no se espira creatividad. Esa imagen del escritor siempre doblado sobre la mesa como en aquellas estampas antiguas

del tenedor de libros con su buena escolosis ornamental, es un invento más del propio ego, un cuadro narcisista que él gusta a veces presentar de sí por la pura pulsión de ser mirado como objeto aparte de los demás mortales.

Hay, es cierto, constantes afloramientos de la memoria o la invención contumaces que están siempre llamando a la puerta de la conciencia. Pero quien diga yo estoy creando en forma permanente por imperiosa necesidad interior, o engaña o ha llegado a una profesionalización tan alarmante que lo transforma en un esclavo de sus automatismos, o de su ansiedad de poder. O es un Balzac, y entonces las cosas cambian. Aunque Balzac, que según se comenta trabajara hasta dieciocho horas diarias, dijese que la creación continua es una pretensión de imitar a Dios.

Pero además de la importancia de perder el tiempo en cosas aparentemente extraliterarias —como el punto de cocción en que queremos nos vendan el pan, la policromía del mercado— hay también períodos de sequía interior, unas veces a causa de la severidad del entorno, otras de las variables del clima propio. Y en ambos casos, por paradoja, el proyecto puede permanecer latente, aunque afuera, es decir respirando a su modo. Narrar es en primera instancia acopiar materiales, sensaciones, situaciones, en un acto a veces involuntario de almacenamiento. Luego adviene una arquitectura que puede resultar estable o venirse abajo según la buena o mala disposición de los elementos. Y en último extremo se trata de formular una invitación a estar juntos con el lector, lo que depende de un soplo vital sin el que aquella forma pura sería sólo eso, forma, aunque con minúscula. Forma con grandes letras hubo en un Miguel Angel, en un San Juan de la Cruz, y en éste se acabó. Pero tal complejo armónico se debilita, salvo en casos excepcionales, si no cae de tanto en tanto como la lluvia mansa un tiempo neutro que en tono de Eclesiastés sería el tiempo de callar.

¿Qué comentario le merece la afirmación de que cada uno lleva una novela interior?

Que eso es muy cierto, y esta cuestión toca a cualquiera, todo el mundo viviente lleva una novela adentro, desde el hombre a una hormiga. La mujer que por su edad y a veces otras contingencias languidece es uno de esos terroríficos depósitos de vejez, esa mujer *es*, y pongo énfasis en el verbo, una novela de mucho aliento. Amó y fue amada, creó vidas, lloró muertes, hizo pan, consoló o pidió consuelo, fue fiel, traicionó o fue traicionada, y protagonizó así lo inimaginable. Había en todo ese tránsito un material, un movimiento de desarrollo y un suspenso tales como para una novela de varios

tomos. Y también un desenlace tan triste, la soledad, como para un réquiem. Pero la señora que quizás cuente ahí pedazos inconexos de su vida con la poderosa memoria retroactiva de la edad no escribió esa novela por la sencilla razón de que entre todas las cosas que fue hubo una que no fue, algo que se llama, para bien o para mal, creador de ficciones, sea o no la realidad su fuente. La vivió y muere con ella adentro: esto es lo más claro y más terrible que puedo decir bajo el apremio de la pregunta. Y quienquiera se la formule a sí mismo que lo haga con la absoluta seguridad de que va a encontrarse con un verdadero yacimiento dramático. Dénme un hombre y os daré una tragedia, dijo Francis Scott Fitzgerald. Pero a sabiendas de que la narrativa es, además, creación, y aquí comienza la diferencia, tanto para la propia vida trágica de Scott Fitzgerald como la de cualquiera. Las trampas del escritor son su potestad, y sin ese artificio el mecanismo narrativo no funciona. También, y por supuesto, cuenta eso que se llama la técnica, palabra que infunde un poco de miedo porque muchas veces ingresa a la petulancia literaria, cuando en tantos esa técnica es intuitiva, al punto de que grandes maestros como Balzac hayan nacido con *La Comedia Humana* adentro, ya estructurada. Pero justamente son ellos los que luego transmiten los resortes secretos del menester en una especie de docencia remota de alto vuelo. De donde se infiere que todo es novela, sí, pero que hay que saberla armar. Esto parecería algo demasiado elemental para exponerlo con destino a un medio literario. Pero si cometo el pecado de hacerlo es porque algunas, o bastantes veces, me ha ocurrido enfrentarme a un fenómeno que yo llamo el desperdicio, la malversación de fondos argumentales por haber caído en manos de cualquiera.

La novela ya está escrita, me dijo cierta vez un buen hombre que contaba hasta los límites de lo repetitivo la historia de un asunto sucesorio de familia: o los avatares de unas grandes posesiones en tierras hasta llegar a su absoluto despojo. En suma quedaba él como sobrino sobreviviente y encargado de un pleito siempre fallido, los letrados que se lo iban pasando de una a otra generación, y una tía soltera a la que ya no le quedaba ni prestigio para enfrentarlos. La busqué y la encontré, por pura casualidad del oficio, viviendo en medio de unos campos escapados del mapa. Vestida de arpillera sostenida con unos ganchos de alambre, tomaba y ofrecía con un jarro de hojalata el vino que sacaba de un balde puesto en el suelo junto a su asiento, mientras unos cerdos entraban y salían no sólo por la puerta del rancho de adobe sino también por los agujeros de las paredes. La mujer, más que un personaje, era un prototipo. Pero su mayor mérito estribaba en el desentendimiento, en el no saberse a sí misma, y principalmente en ignorar que había algo llamado literatura que podría involucrarla. Pero el sobrino del “ya está escrita”, al

volver a la ciudad sacó de una gran caja de hierro la novela, un masacote de esos de “él me dijo y yo le dije, él me preguntó y yo le contesté”, etc., para cuyo sostén hubo que consumir litros de café, desde luego que menos ensoñadores que el vino de la tía. Poco tiempo después el hombre, del que olvidaba decir que era de temperamento apoplético, murió sin rescatar nada de aquellos bienes en cuestión. Yo sólo utilicé en mi provecho la unidad narrativa más transparente, una isla con pájaros de colores situada en medio de un arroyo, isla que se perdió con todo lo demás: campos, aspirante a narrador, mujer de arpillera quizás ahogada felizmente en vino o devorada por los cerdos. Pero ya se ha visto, no me dio los legajos que debieron contener un valor documental de primer agua. Porque ciertos infelices poseedores de anécdotas son como minas de oro sin explotar por falta de implementos, y esa novela de cada cual queda para los roedores o el fuego. Y a mí siempre me ha dolido eso, el argumento perdido, una especie de robo al concierto universal de lo narrado, que es un todo indiviso, aunque parezca lo contrario. Claro que podría argumentarse que lo principal ha sido dado, los personajes, el clima, que lo demás correspondería a la creación, y yo acepto desde ya la observación como válida. Pero no sé por qué aberración leguleya a mí me interesaban entonces los tecnicismos legales que pudieran trasladar una inmensa propiedad en tierras de aquellas pocas manos a otras también pocas, es decir una especie de reforma agraria *pro domus sua*, y eso fue lo que me escamotearon. Ese hombre, y muchos como él, parecen el cazador que se come él solo el venado que ultimó y muere indigestado. Pero entretanto el venado quedó inconcluso, su preciosa vida, que valía más que la del hombre, se suspende en el bosque.

Y de la novela de cada cual yo pienso algo así, muchas veces es el pobre y trágico venado el que muere en el anonimato. Podría decirse también, y esto es un abierto caso de prolepsis de mi parte, que lo importante sería el hecho en sí, la peripecia, se haya o no escrito la novela. Y yo doy también asentimiento. Pero igualmente vengo por mis fueros. Para mí organizar la narración y echarla a andar acabada es como llevar la armonía al caos con que comienza el Génesis. No sé si un plástico sentirá lo mismo, pero puedo imaginarlo en la música, porque esa armonía le pertenece por antonomasia.

¿Cuál puede ser la misteriosa atracción que encierra para los demás el lugar donde Ud. fragua la ficción?

Desvanezco ese misterio así:

La torre del Palacio Salvo es la especie de trampolín de donde saltan las ideas y no sé por qué. Pero mi casa del balneario, pomposamente llamada *Somersville* por el buen humor de un hombre ex-

cepcional que dejó allí esa huella, es mi lugar geométrico de la invención posterior. En ese sitio hay de todo lo que se precisa para concentrarse o desconcentrarse, según venga: la soledad, el silencio circundante, los ruidos propios, la bendita cama, la buena agua incontaminada de la napa. Y sobre todas las cosas, a medida que la vida y la muerte se superponen en nuestra biografía, hay también fantasmas, y a ellos me debo. Yo no voy a intentar legalizar al pintoresco fantasma inglés que abre o cierra ventanas, que sube o baja escaleras, aunque admita el doble etérico en algún rincón privado del sí y el no de mis creencias. Pero si de algo estoy segura es de que los recuerdos habitan las casas cuando alguien se constituye en su conservador natural o por encargo, y no permite que el hálito muera. Pueden, y eso es el carácter cíclico de la vida, entrar nuevos cuerpos y sus almas por las puertas abiertas. Yo sigo creyendo en la convivencia con los espíritus, una familiaridad irracional, quizás, pero que a mí me ayuda para seguir adelantando todos los días un tramo más no se sabe bien hacia dónde. Y así es como esa casa se sigue construyendo, los muertos ponen su piedra cada día, los vivos las acomodan, los que enmudecieron alcanzan silencio para las siestas y las noches, los que aún estamos hablamos o escribimos a veces en voz alta. De modo que crear en esas casas tan vividas es seguir transformando en el sentido biológico más cabal. Y la casa es así el vehículo en que caben todos, aun los nuevos que entran y perciben el nosequé, según dicen. Mientras tanto, protagonizan ellos también un agrandamiento extraño sin trascender el plano arquitectónico inicial, más bien hacia lo profundo, hacia la conciencia sumergida bajo el piso. Y esto lo digo porque lo experimento, en cuanto escribir o guardar manuscritos ya éditos en un lugar especial sea como cortejar en el amor, un trabajo delicadamente estratégico para obtener más amor.

Pero en realidad todo ello es de veinte años para acá, la edad cronológica de la vivienda. Antes no fue así. Con excepción de mi primer cuento “El derrumbamiento”, cuyo borrador primario nació sobre una roca de Pocitos nuevo, luchando con el viento que quería llevarse los papeles y el diablo que pugnaba por mi alma, los demás relatos del volumen y “La mujer desnuda”, fueron de mesa de café después de una larga jornada de trabajo extraliterario. Quizás algún buen catador logre percibir todavía el aroma primigenio, se dé cuenta de que no eran producto del escritorio sofisticado de aquella señorita de buenas maneras que tanto engañó al mundo con su luego comentada doble personalidad. Porque el olor a café no muere aunque sea típicamente del reino de este mundo.

¿Existe una mitología del silencio en Armonía Somers?

Sí, existe, y yo he contribuído a crear esa imagen silenciosa,

pero no lo he hecho en forma premeditada a través de estos 35 años de literatura, sino porque me hieren las vibraciones de la publicidad, las entrevistas, las mesas redondas. Y no en una postura crítica respecto a las mismas como formas que son de la comunicación, sino a causa de mi propia sensibilidad hiperacústica, o algo así.

Vi hace un tiempo, durante un homenaje nocturno con salvas de cañón, unos murciélagos arrojándose en vuelo ciego a contraflecha del ruido, y sólo en eso podría encontrar un símil para mi caso temperamental. Pero existe también, y aunque yo no me lo haya tampoco propuesto, una especie de reverencia ante el lector. Porque lo cierto es que cada uno se forma su imagen del autor, y esa imagen no debería destruirse con la exhibición excesiva. Graham Greene dijo una vez en cierta entrevista muy parca pero muy contundente en las respuestas: "Un escritor debería tener una especie de sobre protector que le impidiera ser reconocido". Y daba sus razones. Las mías son diferentes: no por miedo a transformarse en "vedettes" como él decía respecto a los amigos que salían en TV, sino por lo que ya he dicho, dejar libertad a la imagen de cada cual que es de su propiedad absoluta.

Y, ya que estamos en tren de confidencias, voy a ejemplificar: un pintor brasileño que decía haber sido discípulo de Portinari me envió cierta vez, por supuesto que sin conocerme, un retrato inventado en el que yo aparecía como autora de "La mujer desnuda", y no como una realidad más, sino como la realidad imaginaria del lector. Todavía conservo aquella fantasía delirante en la que me enajenaron de mí trasladándome a la protagonista de la novela, pero aún con más riqueza de la que yo había empleado en la descripción, pues nunca pensé en una cabellera multicolor y esa era la concepción surrealista de mi pelo.

Por razones así, pues, que seguirán siendo siempre las de la sinrazón, poco dejo mi cubil por los foros literarios. Alguna vez, si acaso, admitiría la excepción que confirmase la regla, pero qué cerca del morir estaría entonces. Lo hice en 1968, cursos de verano de la Facultad de Arquitectura, en una invitación a Punta del Este, Centro de Artes y Letras, y en 1969 por la del Centro Horacio Quiroga de Salto. En el 70 le vi la cara a la muerte. No, no me convendrían más experimentos.

Según María Luisa Torrens, con Solari en pintura y Armonía Somers en literatura queda revelado un rostro desconocido del Uruguay. ¿Qué opina de esta afirmación?

Sí, con interés y sorpresa leí yo también ese juicio al visitar una exposición y mirar el catálogo. Creo recordar que estaba seguido de un comentario sobre esas máscaras de Solari debajo de las

cuales la sagaz estudiosa de arte veía esconderse al habitante de nuestras tierras con todos sus defectos, aunque yo agregaría que también su gracia. Muchos años después, en 1982, el crítico francés Jean Andreu de la Universidad de Toulouse al prologar el “Tríptico darwiniano”, lo que entonces vendría a ser una especie de Solari tomando el camino de los simios, habla de una narrativa poblada de monstruos. Y hace asimismo referencia a las máscaras de nuestro pintor Cristiani en las cubiertas de Editorial Arca para “Todos los cuentos”. Tales coincidencias me afianzan en la idea de una materia creativa como algo integrado que luego nosotros despedazamos malamente y rotulamos, aquí la literatura, allí la plástica, allá una escuela, acá otra. Y si alguna vez creo haber dicho que escribir es actuar en un escenario que no cesa, también el teatro pertenecería a ese todo. O lo que se llamara el “dislocamiento de fronteras entre las artes”. Pero lo más subyugante para mí es aquello a lo que se ingresa a través del ojo polifacetado de los otros. Pues de pronto, por más solitario que uno se sienta y hasta se cultive neuróticamente, empieza a saber que pertenece a cierta fascinante familia humana sujeta a una especial consanguinidad.

¿Puede decirse que el sexo es un tema recurrente en su literatura?

Para responder a esa interrogante, con cierta caída a la acusación por lo tan usada que es respecto a mis productos, habría que analizarlos cuantitativamente, operación que nadie ha hecho hasta ahora. Yo, sin haberlo intentado tampoco, creo más bien que el componente sexual se ajusta a la medida que le corresponde también a otros, y que corre parejo con la vida misma. Sé que hay sexo en mis ficciones, pero también hay muerte, locura, angustia metafísica en los personajes y situaciones que, más que crearlos yo, me asedian a mí.

Y si no voy a extenderme mayormente en este punto es porque acabo de ser materialmente saqueada por el cuestionario exhaustivo de un crítico de fuera del país. Desde luego que él tampoco cuantificó los demás elementos repetitivos, de modo que quedó sin aclarar la cuestión de la medida. Como si estuvieran en la otra cara de la luna, los demás ingredientes se sumieron en la sombra. Pero se me sacaron a la luz todas las violaciones, reales o presuntivas, las también verdaderas o supuestas aberraciones, y hasta las autocomplacencias de adolescentes como si fueran, al barrer, cosas de adultos reprimidos o degenerados. Pienso que al fin, después de un largo juicio sin defensor, sólo con acusador público, todo quedó, sin embargo, en claro gracias a mis autojustificaciones minuciosas. Yo no

era el maníaco sexual que había dejado unos manuscritos en la Biblioteca Nacional, bajo un título y un seudónimo allá por los años 50, sino lo que quizás deba ser, alguien que no tiene miedo de presentar a sus criaturas todas enteras, y eso es todo.

Porque aparte del juzgamiento del sexo en sí dentro o fuera de los parámetros de la moral, hay algo más, la propia operatividad de la narración. Una novela o un cuento no son sólo expresiones pasivas de una invención. Tienen que funcionar. Y así como el gran arquitecto Le Corbusier dijera que una casa es una máquina para habitar, la narración es también cierta suerte de máquina, pero para crear sensación de vida. Y si la plenitud del amor incluye el sexo, y la entrada en juego del desamor su declinación, la novela no puede despreciarlo sin caer en riesgo de congelamiento, de pérdida de su dinámica. “Es una gran novela, me decía un muy buen lector y crítico refiriéndose a cierto producto de la generación del 45. Pero le faltó sexo. Habiendo adolescentes en la trama no se lo podía suprimir”. Y tenía razón: aquí por la adolescencia como despertar del potencial sexual, allá por otras exigencias de la realidad tantas veces normales, tantas aberrantes, lo sexual es tan importante en el desarrollo de la narración como lo propiamente digestivo. Yo acabo de agregar dos páginas a una novela porque en la última corrección me di cuenta de que en la casa donde se desarrollaba la acción consecutivamente no se comía. Era una estancia y la gente trabajaba, dormía, bailaba, se moría, pero no había ninguna mención de cómo se generaban las energías vitales para todo eso. Introduje entonces un almuerzo en el circunspecto comedor presidido por cierta dictatorial capataza, desde luego que un guiso de carnero, y hasta el ruido de los cubiertos me fue útil. Porque entró a jugar también la conversación, los misterios de las omisiones que se revelarán en una segunda parte del libro, el sonido de un reloj de cuclillo, los cuadros convencionales del entorno, etc. Lo mismo, aunque parezca no imbricar con el ejemplo ocurre con el componente sexual, pero siendo la consigna que intervenga naturalmente. Y cuando digo esto debo aclarar también lo que expresé para la nota: que el sexo se degrada en el regodeo a que es sometido por la pornografía como gran sector de la sociedad de consumo, y también en el escenario de la literatura meramente descriptiva. Razón por la cual es un arma de dos filos. Y yo creo que hasta ahora la he manejado con tino. Si acaso, ustedes dirán la última palabra algún día.

¿A qué podrá atribuirse la expresión por la cual se afirmó que su obra muestra una difícil lucha con la palabra?

Sí, me dijeron muchas veces, y principalmente en mis comienzos, aunque ahora ya no tanto, que se detectaba en mi literatura un

clima de lucha con las palabras, y hasta me endilgaron lo que nunca tomé como ofensa, sino más bien como un anticipo "pop" de elogio, aquello de literatura despeinada. Debo aclarar que por razones especiales conozco muy bien las reglas de la sintaxis y por lo tanto me puedo tomar la licencia de violarla. Pero opino que no solamente en mi caso, lo que se percibe a veces es el olor de la refriega que trasciende de la literatura cuando por fortuna no es una inocua subliteratura cualquiera. Y creo que la relación entre la palabra y la escritura es como una constante escena de golpiza mutua. Si acaso vencieran las palabras sólo habría eso, palabras, una literatura sin consistencia, fardos de papel que sólo ocupan lugar, porque el valor nace de la persona parlante, de su eficacia para elevar las palabras al nivel significativo. Pero si por el contrario vence el hacedor o manipulador de formas con materiales endeblés, la palabra puede llegar incluso a ofenderse, y su retirada supondrá también un peligro de impotencia de comunicación que lo desmorona todo, la propia forma y hasta el concepto. Esto, lo sé, es algo difícil de explicar si no se lo vive en la propia forja, desde luego que rompiendo papeles hasta llenar el cesto. Pero llevado siempre el asunto al terreno del encuentro violento, se podría decir que cuando ambos contendores han quedado en el suelo, o sea que han mostrado ser de la misma laya agresiva, y se levantan cada cual para cumplir su finalismo, entonces las relaciones se hacen posibles en un clima de conciliación y perdurabilidad.

Aquel ángel de las tinieblas como llamaran en su tiempo a Góngora, y a quien los mismos Quevedo y Lope rindieran pleitesía luego de haberlo escarnecido, remite a ese panorama de lucha entre la palabra y su arquitecto dándose de golpes en la noche oscura del estilo para concederse esa simultánea victoria que atraviese los siglos. Pero de todos modos cabe destacar que esta es una lucha anónima en un campo de honor sin padrinos y con armas desiguales.

Y por lo dicho admiro a la lingüística quizás tanto como a la literatura. Los lingüistas ya no juegan a componer, sino más bien a descomponer, a hurgar en la palabra a solas con ella, casi con el cadáver sobre la mesa en su aspecto formal, pero intentando que la vida de ese cuerpo se mantenga en estado latente. Y si bien ahí ya no hay agresión de puño como en la literatura, sino caricia de significantes, significados, ello conforma un juego amoroso quizás más íntimo que el de la literatura, que al fin es una operación abierta. Pues por más soledad que exista en el acto de crear, también concurre una entrega tácita de lo creado, un dar hijos y esparcirlos. Y al mundo, aunque pretendan deshacerlo, todavía, y excepto algún lugar por donde pasar petróleo, no lo han podido cerrar.

¿Su literatura es hermética o abierta? ¿Qué hay de cierto en esta controversia?

Sí, concedo eso también, que mi literatura pueda juzgarse a veces como poco iluminada, y para algunos de difícil acceso. Confieso que a veces no comprendo que lo parezca, ya que por haber salido de mí tengo confianza de mano a mano con ella. Pero si alguna vez yo misma quedo atrapada en el cuarto oscuro de lo que he creado, un personaje, una situación, un desenlace, me doy a pensar que lo hice para salvar, para rescatar, para no inmolarse a alguien o a algo en la excesiva luz del signo, y en la espantosa claridad que encierran todas las convenciones.

Recuerdo, por ejemplo, mis problemas cuando escribí un relato titulado "El entierro". ¿Qué iban a hacer aquellos borrachos con el muerto? La simple actitud de enterrarlo proclamaba dos desastres para el personaje llamado Honoribaldo Selva: lo que la palabra enterrar tiene de siniestro, y lo que el acto en sí conllevaba de manido para un hombre tan liberado como aquel. Entonces fue cuando el vado crecido vino a salvar la situación: el muerto escapó de la caja perdiéndose en el arroyo . . . Y es claro que yo sé que está mal, que no es lícito clarificar estos resortes íntimos de la invención. Pero alguna vez hay también necesidad de demostrar cuánto puede un autor amar lo que ha amasado para protegerlo hasta de la luz. Mis personajes morirían en esa claridad, e inevitablemente me iría con ellos. Esto es lo más que puedo decir: el día que logre la luminosidad meridiana, quizás como demostración de que sabía hacerlo, yo entraré en mi túnel sombrío para ajustar cuentas conmigo. Y eso no creo que nadie me lo desee, al menos quisiera reservarlo en exclusividad para mí. Porque toda vez que yo hablo de un túnel estoy convocando a mi imagen de la muerte, no puedo concebirla de otro modo.

¿Y en cuanto al alineamiento de su obra en la llamada literatura de la crueldad?

A propósito de la literatura de la crueldad, vi cierta vez un titular que me llenó a mí misma de inquietud: "La insólita literatura de Somers, la fascinación del horror". Tocada en la curiosidad sobre mí misma, y dada la fuente, Angel Rama, me di, luego de leído el artículo, a la tarea de investigarme como objeto, lo que casi nunca se hace, creo. Y encontré algunos arquetipos de relatos que merecían aquel juicio, digamos "Muerte por alacrán", "El ángel planeador". Entonces, y por pura inclinación expiatoria, intenté concebirlas bajo una forma menos ríspida. Por ejemplo: el alacrán punzaba a uno de los verdaderos culpables, el dueño de la gran mansión de las chimeneas, eso era la justicia, un castigo a su perversión moral, a su pasión acumulativa de bienes. ¿Y qué terminaba siendo el rela-

to? Ni más ni menos que uno de aquellos cuentitos de Calleja que hicieran época feliz y luego pasaran de largo. ¿Pues existe, verdaderamente, la justicia o sólo nos pavoneamos con el símbolo? Y en “El ángel planeador” igual fracaso. No era posible que la madre de aquellos pobres mellizos condenados, esclavizados por un ser de ultra tumba, se arrojase sobre ellos a cubrirlos de besos, mientras en la claridad lunar de la azotea planificaban el exterminio del enemigo metafísico. Cierto que una madre normal lo resolvería todo así, y yo hubiera quedado en mi versión angélica más pura como relatora. Pero se trataba de una madre atípica, que las hay tantas como hijos, y era preciso validarla como tal, aun a riesgo de modificar o alterar el patrón de maternidad que nos asiste. Así podría defender en un juicio público todos mis supuestos horrores, aunque deba decir que Rama no me condenaba, al contrario, más bien me catapultaba literariamente con su página a cuatro columnas y su temperamento pasional de crítico sin medida.

Los franceses de la masa media tienen, y hay que oírse lo decir en su propia lengua, esta expresión absolutoria: “No soy yo quien lo inventó”. Y en mi favor, diría que yo inventé ese horror del título de Rama, sólo parecería ser que el horror me eligiera a mí para representarlo, para darle, si acaso, funcionalidad hablante. Y no sé si debo pedir perdón o no por esta toma de lugar, pues el hecho se da sin mi participación, o como alguien lo dijera anónimamente al anunciar “Todos los cuentos” en una revista argentina: “Cómo columpiarse sobre el abismo sin perder la inocencia”.

No sé si tanto, pues qué sabemos nosotros de la inocencia, se preguntó el mejor biógrafo de Wilde. Pero lo cierto es que yo me siento a escribir —y digo me siento porque otros lo han hecho curiosamente de pie, como Nabokov— empiezo mansamente a manejar mis datos primarios, y todo parece deslizarse sin sustos para nadie, ni siquiera para mí. De repente, por lo general en los finales, salta el resorte provocativo, una especie de posesión diabólica, y ya no puedo escribir para los santos, sino para los torturados hombres. Por lo cual he pensado que la aventura literaria debe constituir también una forma de heroísmo, toda vez que pueda sobrevivirse a lo inventado.

Pero no se crea tampoco que siempre me ha de vencer el demonio. Cuando se tiene la paciencia de leerme, hay algunas sorpresas que tampoco me propongo, que juegan solas, como en la pelea de una madre negra, drogadicta, y una prostituta, por un negrito de brazos. El cuento, titulado obviamente “Salomón”, y perdido en una de esas ediciones agotadas, me llevó a un conformismo sobre la eterna cuestión del mejor derecho, así sea en un juzgado como en la puerta de un bar de última clase tal allí se daba el caso.

Y con todo esto, que nunca acostumbro a ventilar, porque hablar en primera persona se me hace duro, no quiero o no pretendo imponer la literatura que molesta, sino y sólo sacarla del banquillo. Como los cuadros que no son para ser colgados en la pared porque no adornan, pienso que puede escribirse para compartir cosas que no levantan el ánimo, pero que igualmente funcionan como cartas a quienes no conocemos, y que en alguna medida son nuestros hermanos de sangre.

Públicamente se conoce como su último opus, “El tríptico darwiniano”. ¿Existen otras obras acabadas o en plasmación?

Este pormenor, más bien de infraestructura, se divide en dos capítulos. Primero las obras ya plasmadas y fondeadas en editoriales irresponsables, aunque formalización contractual mediante, de las que valdría más no hablar. Un libro, amén de lo bueno o malo que pueda contener, representa un entregamiento físico, horas de vida que se fueron en un pretérito absoluto y allí quedaron. No quisiera dar ni títulos ni nombres, por tratarse de un compromiso incumplido con el lector, pero yo declaro en mi descargo.

Luego está siempre esa última de la que tampoco deberíamos hablar, a riesgo de que ocurra lo mismo, crear la expectativa, pero de la que quizás se pudiera dar un adelanto. Si aquella, la sepulta o insepulta, era de 300 páginas, especie de testamento literario con que pensé despedirme, aunque está visto que los testamentos serán siempre cosas de mal agüero, ésta, por ahora llamada “Viaje al corazón del día”, cierta elegía por un secreto amor, según subtítulo, sólo tiene 100, y en ella hice el vuelco de mi narrativa. La nouvelle podría servir para un teleteatro, lo reconozco, pero no sin trabajo cuidé el no caer en lo cursi como un peligro inmanente, lo que creo haber logrado. Y como detalle pintoresco debo agregar que mientras todos los días a las tres de la tarde subía hasta mis altas ventanas un “se va a acabar, se va a acabar”, los dos personajes centrales de mi peripecia redondeaban su delirio amoroso sólo interrumpido por la muerte, tal como debía ser, y el que nunca me parecía lo suficientemente bien descrito. De modo que de haberse puesto en una probeta ambas cosas, la consigna popular y el amor de mi pareja, quién sabría lo que saliera, quizás un niño de dos cabezas. Pero qué lejos estoy ya de mi propio nacimiento, y cuánto ignoro si quisiera volver a nacer de la maravillosa madre que tuve, de las probetas de hoy día, de los experimentos de mañana. El oficio de arrancarse pedazos es una especie de autodemolición que sólo se percibe tardíamente.

Esa distancia entre los personajes centrales de su nouvelle y el “se va a acabar”, “se va a acabar”, significa encierro en la torre de marfil o una indefinición?

En esta última novela parecería que sí por su ambientación fuera de siglo, el pasado, y por su anécdota que hoy no colaría. Pero yo diría que más que evasiva pudiera considerarse defensiva, y más que torre común una torre almenada. Como admiro al hombre, y en eso coincido con un anarquismo individualista, aunque utópico por lo no beligerante, rechazo las muchedumbres que cobran no sólo un cerebro colectivo sino, y además, un pensamiento inducido. Podrá decirse entonces que en la hora de crear ficciones se sea un esquizofrénico, al extremo de que no uno, sino toda la población de un manicomio tomara la pluma para integrar una novela en la que me enrollaría pasionalmente. Pero en la instancia de decidir la posición que va a involucrar a muchos más en un resultado yo me vuelvo cuerda y estoy sola conmigo, pues creo que el ser pensante debe liberarse en cierto momento de todo lo que le pusieron adentro, y asumirse en absoluta libertad de juicio. Recuerdo al respecto que el pedagogo americano John Dewey dijo que en una verdadera democracia no habría que adoctrinar ni siquiera en eso, la democracia. Y esta forma tan delicada de concebir la democracia como quien toma a una libélula por las alas abre un abismo de diferencias con lo que está ocurriendo hoy y lo que ha ocurrido siempre. Desatado el frenesí de la competencia, yo me doy a pensar que con sólo la buena salud del candidato, los antecedentes, o mejor dicho el baremo, el memorial de cuentas ajustadas, y la divulgación de un programa sin arpegios delirantes debería bastarnos. Todo lo demás, a través de personalidades por fortuna de parejo coeficiente intelectual con que nos avasallan cada día, configura una especie de trance hipnótico, corriéndose así el peligro de quedar a merced del mejor medium, bajo el denominador común de la ansiedad. Por lo cual yo creo que una pequeña novela romántica nacida al borde del ruido no fue un divorcio con la realidad, ya que mi aparato conceptual no cesó de funcionar, más bien hubo un desdoblamiento que en nada va a influir sobre mi conducta ciudadana ni el juicio que elaboro sobre los demás.

Pero a fin de no caer en la modalidad tan uruguaya, empezar hablando de literatura y como quien no quiere la cosa terminar en política, desearía agregar algo sobre la novela que va a publicar ARCA próximamente: “Viaje al corazón del día”. Este libro me tiene, sí, intrigada, y yo misma me hago preguntas:

¿Por qué una ambientación de fines del siglo pasado cuando pisamos los umbrales del XXI? ¿Será la necesidad de atajar la guerra de las galaxias con la mano?

¿Por qué una protagonista hija de madre cristiana y padre musulmán si, dada la época de entonces, el conflicto bélico que hoy se vive no tenía siquiera preanuncio?

¿Por qué la guerra franco-prusiana de 1870 a que me llevó otro personaje como si me arrastrara por los cabellos? Ella, alemana, llega a París 5 años después, ve los destrozos y dice: Nunca más esto, Dios mío, nunca más.

Y también, con destino a aquellos del “se va a acabar”, gracias por el hálito conjunto que subía hasta mi ventana del entonces piso 16. Era como la campanilla de Pavlov y sus reflejos condicionados. El estómago del perro alimentado a horas fijas empezó a segregarse sus jugos cuando no hubo sino sonido. Yo segregué una pequeña novela. Quizás se me condene por eso. Pero cada uno ofrece lo que puede dar.

En el libro “Diez relatos y un epílogo”, en el que Ud. aborda una investigación de la generación del 70, cita una frase de Malraux: “Cada generación aporta una imagen del mundo creada por su sufrimiento, por la necesidad de vencer su sufrimiento”. ¿Sigue creyendo en esta aseveración?

Cada vez más en tanto vivo más. El sufrimiento de ustedes fue el silencio. Se escondieron tras los símbolos para expresar. Algunos prefirieron mimetizarse con el agua. En aquellos cuentos yo vi peces transparentes. Y lo que alguien llamó “un bello ramo de flores artificiales” no era tal cosa, sino una necesidad a ultranza de existir en la literatura. Hoy día ha quedado demostrado que las flores no eran artificiales por cuanto no perdieron el color como en aquel cuento del libro de los viejos libros escolares “La primavera del zar”. Y curiosamente subsistieron bajo la lluvia.

Empieza en el 85 —aunque el rigor taxativo sea exagerado— una nueva promoción generacional. Quisiera terminar este encuentro con un vaticinio. Esta generación va a ser la que más sufra. Y su sufrimiento se llamará lucidez. Los idiotas no sufren, son los felices del mundo. Pero nadie aspira a ser idiota para conquistar la felicidad.

2

La independencia y el miedo a la revolución social en 1825

José Pedro Barrán

Los “Nacionalistas”.

Hay dos tesis que son ya tradicionales sobre nuestra aparición como Estado soberano en 1828, la de quienes sostienen que la independencia oriental fue fruto de la voluntad y el sentimiento nacional ya maduros desde 1825, cuando se votaron las leyes de la Florida y, en el bando opuesto, la de aquellos que piensan que mientras los orientales postularon en 1825 su unión a “las provincias argentinas”, la guerra irresuelta entre Brasil y Argentina, dos contendientes de similar fuerza, y la mediación británica, terminaron por imponerles una independencia absoluta que nunca había estado en sus cálculos.

Ambas opiniones tienen excelentes historiadores, muy buenos argumentos y hasta concluyentes documentos de época detrás suyo.

Pablo Blanco Acevedo, entre los independentistas o “nacionalistas” —así llamaremos a los del primer bando— ha aducido, por ejemplo, que la lucha de puertos entre Montevideo y Buenos Aires durante el período colonial es un antecedente económico de primer orden para entender el fundamento material y la viabilidad del separatismo oriental.

Juan E. Pivel Devoto, ha argumentado que los lazos con Buenos Aires, la capital del Virreinato, eran muy débiles ya que éste, en el momento en que se inició la Revolución, 1810, apenas tenía 32 años de existencia contra las tres centurias que llevaba la cohesión

virreinal en torno a Méjico o Lima, y ha aducido también, con cierta lógica, que durante el período artiguista (1811-1820) y la dominación luso-brasileña (1820-1825), los orientales vivieron o una independencia de hecho o bajo otro gobierno que no el de la laxa confederación argentina de la época.

Para estos autores, la Banda Oriental se transformó naturalmente de provincia de una federación artiguista nunca concretada, en nación, tanto más cuanto que Buenos Aires, sabiendo que la Banda Oriental era la cuna y el aglutinante de la oposición provincial a su predominio político y económico, procuró desde 1815 amputarla del resto de las Provincias Unidas ofreciéndole la independencia —así lo hicieron los comisionados Pico y Rivarola—, o atrayendo la invasión portuguesa, como lo hizo su emisario Manuel José García en el Río de Janeiro de 1816.

Por lo demás, aunque la Sala de Representantes de la Provincia Oriental votó el 25 de agosto la Ley de Unión a las demás provincias argentinas, al precederla de la Ley de Independencia, sugirió, al decir esta vez de Pablo Blanco Acevedo, que la “unión” era sólo un tratado de alianza justificado por el apoyo militar y político que los orientales necesitaban en su desigual lucha contra el imperio del Brasil.

En este punto, la mayoría de los historiadores “nacionalistas” hace jugar un papel importante al obligado “disimulo” que debieron utilizar los orientales para lograr el apoyo de la reticente Buenos Aires, engaño que explicaría todo el “argentinismo” que respira la documentación oficial emanada de los revolucionarios de 1825, con Lavalleja y los Treinta y Tres al frente.

¿Acaso no fueron los mismos emisarios del Gobierno argentino ante el Imperio del Brasil, los generales Juan Ramón Balcarce y Tomás Guido, quienes sostuvieron en julio de 1828 que la independencia absoluta siempre había sido para los orientales “objeto de su idolatría, por más que las circunstancias particulares en que se han visto, los hayan reducido algunas veces a adoptar el arbitrio de la simulación?” (1)

De este modo, como Atenea de la cabeza de Zeus, el sentimiento nacional habría nacido completamente conformado, con todas sus notas arquetípicas, ya desde los orígenes del Estado oriental.

Los “Unionistas”.

Eduardo Acevedo, Ariosto González y Eugenio Petit Muñoz, con variantes personales de cierta importancia, constituyen la columna vertebral del segundo bando, los “unionistas”, aquellos que sos-

tienen la debilidad del deseo independentista ante las fuerzas centrípetas que seguían llevando a los orientales de 1825, como a los de 1811, a preferir su unión con “las provincias hermanas”, expresión de época y reveladora de por sí.

Para ellos, las revoluciones de 1811 y 1825 se propusieron, en esencia, los mismos objetivos: la liberación de “la región” de los poderes “extraños” de turno —España, Portugal, Brasil—, y su unión con el resto del Virreinato mediante lazos que el artiguismo definió con cuidado extremo y que los hombres de 1825 trataron un tanto desaprensivamente, al menos si atendemos a la voz historiográfica mayoritaria de esta posición, protagonizada por Eduardo Acevedo y Ariosto González.

En la opinión de este bando, la lucha de puertos no fue mucho más que una querrela de campanario, y el nexos con Buenos Aires, lejos de reducirse a los 32 años de duración del Virreinato, se remontó a un largo siglo, puesto que antes dependíamos de su Gobernación. En este marco se entiende mejor la verdadera obsecación de Artigas por defender la salida federal y negar el separatismo, así como la Ley de Unión del 25 de agosto de 1825, simples desarrollos lógicos de un proceso histórico que sólo pudieron torcer factores exógenos: la ambición luso-brasileña, que obligó a las Provincias Unidas a ceder primero e independizar luego a la Provincia Oriental, y la influencia británica que por motivos comerciales deseaba dividir las costas del Río de la Plata entre dos banderas para internacionalizar la navegación de la más importante ruta de penetración al corazón de América del Sur.

Los testimonios de época que esta posición historiográfica brinda llegan a ser imponentes, variadísimos y, sobre todo, algunos parecen especialmente escritos por los hombres de 1825 para refutar particularmente la endeble tesis de Pablo Blanco Acevedo.

Este insistió en su Informe parlamentario de 1922 en más de una oportunidad en cuán diferente había sido la actitud de los orientales el 25 de agosto de 1825 al establecer con las provincias “un pacto de unión, de alianza”, de la del Congreso Constituyente de esas provincias reunido en Buenos Aires cuando el 25 de octubre de ese año, nos “incorporó”, término totalmente opuesto al oriental puesto que afirmaba el derecho argentino a nuestro territorio aun prescindiendo de la voluntad oriental.

Pero, ¿y la Proclama del jefe de los Treinta y Tres, Lavalleja, a los pueblos orientales comunicándoles la aceptación argentina de nuestra “unión” no dice acaso: “¡Pueblos! Ya están cumplidos vuestros más ardientes deseos: ya estamos incorporados a la gran Nación argentina; ya estamos arreglados y armados”? (2)

Lavalleja, además, llegó a escribir al Ministro de Relaciones Exteriores argentino el 1º de octubre de 1828, comentándole los términos en que la Convención Preliminar de Paz nos había declarado independientes: “Si la guerra no ha podido terminarse, si no desligando a la Banda Oriental de la República Argentina, constituyéndola en un estado independiente; sin olvidar los sagrados lazos con que naturaleza lo ha identificado a las Provincias hermanas, no podrá desconocer jamás los nobles y grandes sacrificios que han prodigado para libertarla de la dominación extranjera hasta constituir la en un Estado independiente” (3)

Pero, ¿entonces Lavalleja llegó a lamentar que “las armas de la Patria” no hubieran tenido la suficiente fuerza como para imponer al Brasil la solución unionista? ¿Qué otra cosa que una aceptación resignada de la independencia oriental es su: “si la guerra no ha podido terminarse si no desligando a la Banda Oriental de la República Argentina . . .”?

Los terceros en discordia.

Creo que ni a mi generación —la formada en los comienzos de la Facultad de Humanidades y el Instituto de Profesores Artigas, hace ya 25 ó 30 años—, ni a la que con tanto brillo ha aparecido en la investigación histórica bajo la dictadura, las ha entusiasmado esta temática.

Varias razones deben haber influido para que la disputa reseñada haya perdido calor.

El sentimiento nacional está conformado y ha madurado; pocos sueñan ya en reconstruir la “Patria Grande” a la usanza de Juan Carlos Gomez en 1879, o la añoran con cierta desesperanza ante lo uruguayo, como Ariosto González en 1921. No hay por qué, ya, defender o atacar historiográficamente las intenciones “orientalistas” o “argentinas” de los hombres de 1825.

El contexto político-partidario, que tanto alimentó esta disputa en las tres primeras décadas de este siglo, haciendo de casi todo investigador blanco un defensor de las tesis “nacionalistas” —por aquello de que Lavalleja y Oribe estaban al frente de la Cruzada de 1825—, y de casi todo investigador colorado un sostenedor del “unionismo”, por aquello de dejar a los héroes del adversario en una falsa postura, se ha modificado radicalmente. Ese contexto político ha perdido el pathos que la violencia le otorgó en los primeros años del siglo XX, y se ha renovado ante la aparición de nuevas fuerzas a las que, muy frecuentemente, los nuevos historiadores se han ligado,

hecho este último que, por cierto, tampoco ha dejado de tener consecuencias historiográficas y ahí está si nó el Artigas héroe social —para mejor, ni blanco ni colorado— que la intelectualidad de izquierda viene construyendo con mayor o menor fortuna desde la década 1960-70.

Por último, la indiferencia de mi generación y de los nuevos investigadores más jóvenes en relación a esta disputa, también se explica porque las dos, más la mía, creo, están marcadas por la influencia de la escuela francesa de los Annales, y allí la preocupación por lo social, económico y cultural eclipsa la consideración de lo político, área que siempre nos pareció como gozando de un espacio desmedido en la historiografía uruguaya que nos precediera.

Pero, ¿por qué no intentar iluminar con nuestra óptica el tema del sentimiento nacional, por otro lado tan afín a la modernísima rama de la historia de las mentalidades? ¿Por qué no infestarlo, también a él, de lo social, si es que precisamente lo social impregna todos los procesos históricos?

El descuido de lo social.

Dos rasgos me rechinan en las tesis “nacionalista” y “unionista”: su carácter excluyente y su total descuido por la posible incidencia de las tensiones sociales de los años 1820 sobre el proyecto independentista.

Ambos bandos historiográficos han pensado en términos maniqueos al suponer que, o toda la sociedad era independentista y odiaba a los porteños al grado que sólo podía utilizarlos contra el más odiado aún brasileño, o que toda ella era “unionista” y veía en las provincias argentinas algo así como el desiderátum de su destino, destino que la mano balcanizadora de Lord Ponsomby se encargaría de frustrar para mayor gloria de los intereses de la City . . . o del comercio londinenses, para no cometer más anacronismos.

El desprecio por lo social alcanza su punto máximo en la tesis independentista cuando algunos de sus autores, al pretender explicar las contradicciones entre la mayoría de la documentación y sus propias interpretaciones, recurren al argumento de que el unionismo era un recurso de circunstancias que utilizaban los orientales, una “simulación”, para así obtener el concurso militar argentino. Argumento que coloca a los orientales de la época ante una disyuntiva cuyos dos términos son igualmente inimaginables: la de toda la población ocultando sus reales intenciones, una especie de engaño colectivo a una escala sin par en ninguna otra historia ni sociedad: o la

de una capacidad fabulosa de la clase dirigente oriental para manipular al resto de la población, por cuanto siendo ellos solos los que simulaban ser argentinistas, las masas se conformaban sin una sola protesta con esta postura que hería, al entender de los defensores de la tesis “nacionalista”, sus más arraigados sentimientos. Realmente, ¡qué poder desmedido concedido a los notables, incluso para esta sociedad oriental que seguramente era de notables!

En ambos casos, lo que no se explica porque ni vale la pena hacerlo ya que lo político es observado fuera del tejido social, es cómo funcionaron esas correas de transmisión entre el sentimiento de la nacionalidad en los dirigentes urbanos y rurales, y el mismo sentimiento en los demás sectores sociales. Nada más ni nada menos.

Ambos bandos historiográficos también, han planteado el problema del sentimiento nacional en 1825, desgajado del problema del mantenimiento del “orden” interno, auténtica obsesión paranoica —tal su recurrencia y vigor— en las clases altas de la época, y eso que, como fue obvio para los contemporáneos, el diferente resultado ético que produciría un sentimiento nacional consustanciado con la independencia absoluta o con la unión a las provincias argentinas, habría de influir en la fortaleza o debilidad del poder central resultante, siendo la naturaleza del Estado a crearse, o garantía del orden social existente o ambientador de su cambio.

Ambos bandos, por último, debido a esa ceguera para lo social que es su sino y el sello de su formación y su clase —sólo podría señalarse en este plano la atipicidad de Pivel Devoto—, han descuidado el nexo de la Banda Oriental de 1825 con la de 1815, de la Revolución de los Treinta y Tres con la artiguista, a no ser para señalar, claro está, sólo similitudes o diferencias estrictamente políticas. A lo sumo, Eduardo Acevedo y Eugenio Petit Muñoz en el bando “unionista” han mostrado, el primero, la ruptura de los hombres de 1825 con el cuidadoso federalismo artiguista, y el segundo, la continuidad con esa tradición. Pero nadie, en ninguno de los dos bandos historiográficos, vio al artiguismo como lo que era todavía en 1825: un cercanísimo hecho revolucionario vivo, pasible de por lo menos dos lecturas, la política y la social, frente al cual cualquier movimiento antibrasileño iba a tener que definirse, siendo incluso una definición —y de las más sugestivas— el no mencionarlo, como lo hicieron precisamente los dirigentes de 1825.

El anti-artiguismo en 1825.

Los protagonistas de la Revolución de 1825 no hicieron, en las Proclamas que explicaban al pueblo oriental sus objetivos, referen-

cia alguna al artiguismo. Es como si la actual revolución nicaragüense se hubiera olvidado del precioso antecedente sandinista. Y los olvidos, en la historia social, como en las historias personales, nunca son casuales.

¿Por qué los hombres de 1825 se negaron a utilizar el capital que hubiera significado la mención de Artigas? ¿O es que ese capital se había agotado y “la porteñada”, y ciertos sectores sociales de la Banda Oriental, lo juzgaban negativo?

Para Buenos Aires y su clase dirigente, el Caudillo había sido el Enemigo, aquél que Carlos María de Alvear caracterizara en sus Memorias de 1852 como “el primero que entre nosotros conoció el partido que se podía sacar de la bruta imbecilidad de las clases bajas haciéndolas servir en apoyo de su poder, para esclavizar las clases superiores . . .” (4) El fundador del federalismo, el jaqueador del poder porteño, en todo lo que éste tenía de fenómeno político, social y económico, no era una buena carta de recomendación para estos jefes orientales que en 1825 iban a pedir el auxilio de Buenos Aires contra el Brasil.

Pero las fuentes documentales de 1825 no revelan tanto el temor de la clase dirigente oriental a perder el apoyo de Buenos Aires si elogiaba a Artigas, como una hostilidad al personaje que le era propia, que no necesitaba de acicates extraños para existir.

Manuel Oribe, al separarse de Artigas en 1817, adujo no querer “servir a las órdenes de un tirano que, vencedor, reduciría el país a la más feroz barbarie y, vencido, lo abandonaría al extranjero”.

Juan Antonio Lavalleja escribió a Carlos María de Alvear el 18 de julio de 1826: “El General que suscribe no puede menos que tomar en agravio personal un parangón (con Artigas) que le degrada . . .” (5).

Fructuoso Rivera, prosiguiendo con esta cadena de negaciones, dirá a Francisco Ramírez en junio de 1820: “. . . para que el restablecimiento del comercio tan deseado, no sea turbado en lo sucesivo, es necesario disolver las fuerzas del general Artigas, principio de donde emanarán los bienes generales y particulares de todas las provincias, al mismo tiempo que será salvada la humanidad de su más sanguinario perseguidor. Los monumentos de su ferocidad existen en todo este territorio . . .” (6).

Similar opinión a la de los caudillos con simpatías federales, puso de manifiesto la clase dirigente urbana. La Sala de Representantes de la Provincia Oriental, dominada por un patriciado doctoral y unitario, en una Proclama que dirigió al pueblo el 9 de abril de 1827, se refirió inequívocamente al artiguismo comparándolo con la nueva y feliz época que se vivía, en estos términos: “Ya era tiempo que nos presentásemos ante el mundo de un modo digno; y que así

como desgraciadamente fuimos el escándalo de los pueblos, ahora sirviésemos de ejemplo . . . Si la anarquía nos hizo gemir bajo el yugo de la tiranía doméstica, si ella despobló nuestra tierra y sirvió de pretexto a un extranjero astuto . . . los principios de orden que hoy practicamos, contribuirán . . . a constituir el país y cerrar para siempre la revolución . . .”.

Quienes querían “cerrar para siempre la revolución” y juzgaban cruel “el yugo de la tiranía doméstica” en que habíamos vivido bajo el artiguismo eran, entre otros, tres futuros Presidentes del Estado Oriental: Joaquín Suárez, Juan Francisco Giró y Gabriel Antonio Pereira. (7).

¿Cuáles eran las razones de este rechazo a la única tradición revolucionaria que podía haberse invocado?

Sólo la historia social puede iluminarnos y ha sido mérito de Lucía Sala, Julio Rodríguez y Nelson de la Torre, haberlo puesto de manifiesto. La violación del derecho de propiedad de la tierra y la guerra continua que el artiguismo protagonizó, desilusionaron primero y tornaron en enemigas de la Revolución después, a las clases altas y aun a ciertos sectores de las medias.

La definición del período artiguista como “el Teatro de la Anarquía”, hecha por Jerónimo Pío Bianqui en el Congreso Cisplatino de 1821, hizo escuela y se volvió una rutina mental para todos los dirigentes de la sociedad oriental, desde los caudillos que encabezaron el levantamiento de 1825, ex-lugartenientes del líder de 1811, hasta los “hombres principales” de Montevideo que lo habían apoyado, aun en esa época, con reservas, y que en 1825 y 1826 integraban la Sala de Representantes de la liberada Provincia Oriental.

El período artiguista fue en los hechos, nuestro primer ensayo de vida independiente puesto que la Banda Oriental se había gobernado como un Estado soberano a pesar de los cientos de proclamas federales que produjo. Debido a ello, para capas importantes de la sociedad oriental, lideradas por los “capitalistas” —expresión de la década de 1820 que aludía a las clases propietarias de tierras, esclavos y dinero metálico—, la independencia absoluta era sinónimo de reparto de tierras, desorden en la producción, mano de obra ocupada en los ejércitos, y lucha entre facciones rivales.

A partir de 1820, consolidada ya la dominación portuguesa, la clase confiscada o arruinada por Artigas, creyó vivir el momento del desquite y así votó por aclamación, en julio de 1821, la incorporación de la Provincia Cisplatina al Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarves, el único “poder respetable” capaz de asegurar “nuestro comercio sostenido por los progresos de la pastura”; así “los hacendados recogerán el fruto de los trabajos emprendidos en sus haciendas, para repararse de los pasados quebrantos”.

Fue el recuerdo de lo que había traído consigo la independencia de hecho vivida bajo el artiguismo, lo que hizo decir a Jerónimo Pío Bianqui en el Congreso Cisplatino: “Hacer de esta Provincia un estado, es una cosa que parece imposible en lo político: para ser Nación, no basta querer serlo, es preciso tener medios con que sostener la independencia. En el País no hay población, recursos ni elementos para gobernarnos en orden y sosiego; para evitar trastornos de la guerra civil . . . Una soberanía en este estado de debilidad no puede infundir la menor confianza, se seguiría la emigración de los capitalistas y volvería a ser lo que fue, el Teatro de la Anarquía . . .”.

“Partidos” y tensiones sociales.

Pero, ¿es que el artiguismo había desaparecido? El que no se haya expresado en la documentación de 1825 de ninguna manera certifica que el artiguismo hubiese muerto el día que Artigas se internó en el Paraguay en 1820.

En Historia hay que aguzar mucho el oído para percibir la voz de los humildes, ellos no dejan casi testimonios escritos pues hasta en eso los sectores privilegiados lo son, en su presente y en su capacidad de modelar la imagen que la posteridad tendrá del pasado.

El artiguismo había encarnado en demasiadas cosas para morir con la desaparición de su líder. Bajo la dominación luso-brasileña, con todo el aparato estatal y propagandístico que procuraba sofocarlo y desprestigiarlo, el artiguismo vivía soterrado y en plena transformación, pues las circunstancias políticas diferentes lo habían obligado a remodelarse.

Entre 1820 —año en que concluyó la resistencia armada artiguista—, y 1825, en que los Treinta y Tres iniciaron su revolución, la sociedad oriental no actuó monolíticamente, tanto menos cuanto que, si el artiguismo dividió, la dominación brasileña, lejos de unificar, sumó nuevos motivos de discordia al dar preferencia a sus oficiales y soldados en los repartos de tierras y concesión de privilegios comerciales.

Ilustra sobre estas tensiones sociales, una carta escrita desde Montevideo y publicada en “El Argos” de Buenos Aires el 30 de junio de 1821. En vísperas del Congreso Cisplatino, este sagaz montevidiano describió así las tendencias o bandos que se percibían: “Son partidarios (de la unión a Portugal) los que se llaman capitalistas o primeros hombres . . . Lo son de la independencia absoluta la mayor parte de los que desean vivir sin Roque y sin Rey. Y lo son

de la incorporación de esta plaza a Buenos Aires, algunos de la campaña y unos cuantos que en la ciudad ni se conforman con el dominio portugués ni con la guerra civil de unos hermanos contra otros”.

He ahí, otra vez, a los que se autodesignaban “capitalistas” o “primeros hombres”, a la búsqueda de un poder externo y extraño a la Provincia que les garantizara contra el desorden interno y el igualitarismo que Artigas había llevado a extremos peligrosos. Esta interpretación recibe otra confirmación. El mismo año y mes, el Ministro de Chile en Buenos Aires, comentó con estas palabras la liberación de 40 oficiales artiguistas por el Gobierno portugués que los mantenía presos en Río de Janeiro: “. . . para quitarles (a los orientales) toda tentación de absoluta independencia, les pone a la vista esos antiguos fascinerosos para que les recuerden sus antiguos males y los que sufrirán si las tropas portuguesas se retiran” (9).

El artiguismo aparecía identificado con la independencia absoluta, la “anarquía”, y aquellos que deseaban vivir “sin Roque y sin Rey”, es decir, en el lenguaje del Ministro de Chile, los “fascinerosos”, y en el del cónsul inglés que en seguida referiremos, “las clases bajas”.

Y la independencia absoluta, vale la pena verla también desde su ángulo, era a su vez identificada con la “anarquía”, el artiguismo y el predominio de “las clases bajas”.

En vísperas del desembarco, en abril de 1825, de los Treinta y Tres, el cónsul británico en Montevideo envió a Lord Canning, su Ministro, un informe fechado el 31 de enero sobre la situación en la Banda Oriental ocupada por los brasileños.

Distinguió varios “partidos políticos”: “*Los negativos*. indiferentes a quien gobierna con tal que el gobierno sea bueno, son de todas clases”; los “*realistas* . . . viejos españoles quienes, al envejecer y no ver acrecentado su partido desde la madre patria, disminuyen diariamente . . . abrigan fuertes prejuicios nacionales contra los brasileños, sin embargo admiten que la tranquilidad, moderación y seguridad que ellos disfrutaban los decide a preferirlos”: “*los imperialistas* . . . compuestos de los antiguos colonos portugueses, nuevos inmigrantes de Brasil, oficiales y soldados . . . comerciantes brasileños, ganaderos y propietarios de tierras. Entre estos últimos hay criollos y viejos españoles con las más grandes propiedades y riquezas de este país”. Este sector apoyaba el dominio brasileño no por “sentimiento” sino por creer “posible el aumento de sus recursos solamente preservando el gobierno imperial, que es el único que promete paz y tranquilidad a la provincia”.

Los “imperialistas” habrían estado muy bien representados por aquella exclamación de Nicolás Herrera al enterarse del desembarco de los Treinta y Tres: “¡Ay de mis vaquitas, cuando acaben con las del Estado!”.

Por último, el cónsul británico definió a “*los patriotas*”.

Estos “comprendían todas las clases bajas de los criollos”; consideraban a la ocupación brasileña “como una usurpación”, se veían “a ellos mismos como un pueblo sojuzgado”, alegaban “que los brasileños han sido invitados por los realistas y los bonaerenses en el período en que éstos se dieron cuenta que la influencia patriota escapaba a su control”, es decir, bajo el artiguismo.

Pero “los patriotas”, “aunque están unidos en la oposición a Brasil”, estaban separados “en otros puntos”, y no de escasa importancia, por cierto.

“La mayoría” eran partidarios de Artigas y sus oficiales, cuyo sistema es la total independencia de todos los otros países, una destrucción o división de posiciones y propiedades, y la igualdad sobre la base de hacer a todos igualmente pobres”. Eran “de índole haragana, licenciosa y vagabunda” y estaban “apegados a una vida militar”. Pocas veces, en verdad un objeto fue observado con menor simpatía.

Para beneplácito del británico, había otro grupo de “patriotas” “la mejor clase . . . habitantes de las ciudades” quienes “han abandonado la idea de constituirse en estado independiente y soberano” y se “inclinan a unirse a la federación de Buenos Aires”. ¿Qué razones los habían llevado a esta posición política? Una de ellas era común a todo el sector dirigente oriental, y ya la hemos visto entre los abrasilados que integraron el Congreso Cisplatino de 1821: la independencia total era imposible “en un país cuya población es tan poca y sus rentas públicas tan insignificantes”.

Pero había otra razón de índole social. Consistía en un miedo, en un temor a convivir con las mayoritarias “clases bajas” a las que el artiguismo diera alas y enseñara la “división de posiciones y propiedades”. Porque esta “mejor clase” de “patriotas” también se oponía a la independencia absoluta debido a que ella hubiera dejado al Estado en manos de una mayoría en la que “poco . . . influye . . . la propiedad, el rango y la educación . . .”⁽¹⁰⁾

Como añadiría 22 años más tarde Manuel Herrera y Obes, digno hijo de Nicolás, ¿cómo gobernar una sociedad en la que “basta el color blanco de la cara . . . para que todos se crean con iguales derechos?”⁽¹¹⁾

La caracterización del cónsul británico coincide con las sugerencias que nos propone la anterior documentación, y si le sumamos un rasgo que la época testimonia, la facilidad con que se pasaba de un “partido” al otro, al menos en los sectores dirigentes de la Banda Oriental, tendremos una imagen realista de las tendencias existentes en 1825.

Es este contexto social de lo político, casi siempre olvidado por las corrientes historiográficas que se han ocupado de la problemática de 1825, el que da una nueva dimensión al bando “argentínista”, un nacionalismo rioplatense prudente en lo político y conservador en lo social con base montevideana; al bando “abrasilerado”, expresión franca y casi caricaturesca del interés de los “capitalistas” de la sociedad oriental, y al bando “independentista”, algo indefinido en lo político, por cuanto aludía a un pasado sólo de hecho soberano, pero claramente cargado de tendencias igualitarias peligrosas para el orden establecido.

La Cruzada de los Treinta y Tres en 1825, obtuvo en la sociedad oriental un apoyo casi total —seguramente lleno de equívocos—, porque logró concitar, la desilusión de muchos ricos “imperialistas”, cansados de la dominación militar brasileña que prefería a sus compatriotas en el reparto de tierras y ganados, las esperanzas de todos los “argentínistas” en el nuevo y fuerte gobierno central rivadaviano que se estaba gestando precisamente ese año en Buenos Aires, como garantía de orden y estabilidad política y social; y el “odio” de “las clases bajas” a los “usurpadores” brasileños, quienes encarnaban la reacción social y la dominación extranjera, una combinación por lo general explosiva.

Lo que ocurrió luego —la caída de Rivadavia en 1827 y el renacimiento de la “anarquía” en Argentina; las ambiciones de los estancieros porteños por las tierras orientales; el apoyo británico al independentismo oriental— provocó otro realineamiento de fuerzas sociales y políticas en 1828 y, entonces, sí, todos terminaron apoyando la independencia absoluta, transformada por esas nuevas circunstancias, en garantía de estabilidad y control por los orientales de su propia riqueza.

Después correspondería a la sabiduría y el poder político de la clase alta jaquear el riesgo social por el que siempre había evitado convivir en un Estado soberano, sin un solo apoyo externo que la ayudara a mantener su “orden”, con las mayorías compuestas de tantos “fascinosos” que se sentían, todavía, artiguistas.

Notas

- (1) Revista Histórica, Tomo VII, año 1915. Alberto Palomeque: El general Rivera y la campaña de Misiones en 1828, p. 618.
- (2) W. Reyes Abadie y A. Vázquez Romero: Crónica General del Uruguay. Tomo II, p. 537.
- (3) Ariosto González: La independencia nacional. Cuadernos de Marcha, Noviembre 1968, p. 84.
- (4) Thomas B. Davis: Carlos de Alvear, hombre de revolución. Buenos Aires, 1964, p. 13.
- (5) Ariosto González y otros: El Centenario de la independencia nacional. Biblioteca La Nueva Era, Montevideo, 1921, pp. 58-62.
- (6) W. Reyes Abadie, Oscar H. Bruschera, T. Melogno: Documentos de Historia nacional y americana. El ciclo artiguista. Tomo II. p. 622.
Opinión similar, contraria a Artigas de Rivera en: Revista Histórica, Tomo III, año 1910: Diario de la Guerra del Brasil llevada por el Ayudante José Brito del Pino, p. 59-60.
- (7) Ariosto González y otros, ob. cit. en nota 5.
- (8) Juan E. Pivel Devoto: El Congreso Cisplatino. Montevideo, 1936.
- (9) Martha Campos de Garabelli: Las corrientes de opinión en los prolegómenos de la Independencia. Cuadernos de Marcha, agosto 1967, pp. 66 y 68.
- (10) Aníbal Barrios Pintos: Cronistas de la tierra purpúrea. Informes de Thomas Samuel Hood, pp. 62-64.
- (11) Manuel Herrera y Obes - Bernardo P. Berro: El caudillismo y la revolución americana. Polémica, Montevideo, 1966, pp. 24-25.

En torno a la nomenclatura de Montevideo y a la formación de una conciencia nacional

Elisa Silva Cazet

A poco de instalado el cabildo de Montevideo, en la sesión celebrada el 31 de mayo de 1730 se resolvió, para evitar equívocos, señalar las calles con los nombres con que ya se las conocía.

Del Oeste al Este las calles recibieron la siguiente denominación: la calle de la Rivera, pasó a llamarse de La Frontera y así sucesivamente: de la Fuente, de la Cruz, Calle Real, de la Carrera, del Piquete, de Afuera.

Las calles que las atravesaban se denominaron: Media Calle, Calle Entera, de la Mecha, de la Iglesia, del Puerto Chico, Traviesa y de Callo. ⁽¹⁾

Esta nomenclatura subsistió hasta 1778. En la sesión del cabildo de 31 de agosto de ese año el gobernador, Joaquín del Pino, dio a conocer un plano en el que se encontraban delineadas las calles de la ciudad con sus nombres y advocaciones a los efectos de que el cuerpo resolviera sobre el particular. El Cabildo lo aprobó por entender que contribuía al "Beneficio y ornato de la población". Aunque en actas no se hace alusión a los nombres que se dieron a las calles, la simple referencia al término advocación indica que en esa oportunidad se recurrió a los nombres del Santoral con que se conocieron las calles de Montevideo hasta el año 1843. ⁽²⁾

Constituido el país en Estado independiente, hacia 1835 comenzó a manifestarse inquietud por modificar la nomenclatura de las calles.

En realidad el problema era mucho más complejo que el de cambiar los nombres de las calles de la “antigua ciudad”; también había que dárselos a las de la “nueva ciudad” surgida por extensión de la primera que no los tenía. A esto se sumaba la necesidad de numerar las casas.

El 1º de diciembre de ese año se señaló en las columnas de “El Moderador” que las calles de Montevideo en lugar de recordar episodios de un pasado de gloria parecían más bien “un gran templo de altares dedicados a los santos”. Opinaba el articulista que la mejor manera de perpetuar la memoria de los que habían sacrificado sus vidas por la independencia del país, sus leyes y el orden constitucional, de evocar los lugares geográficos, escenarios de las victorias militares, así como el nombre de los Estados americanos, era recordarlos en los nombres de las calles. En conocimiento que el Jefe Político y de Policía, Juan Benito Blanco, tenía pensado reformar la nomenclatura de la ciudad sugirió los siguientes nombres: Constitución, Rincón, Sarandí, Ituzaingó, Cerro, Camacúa, Misiones, Cerrito, Las Piedras, Coronel Bernabé Rivera, Comandante Pedro Bazán, ambos muertos en el enfrentamiento con los indígenas en 1832, y el de los siguientes Estados: Estados Unidos, Chile, Buenos Aires, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Guatemala y Méjico. A la plaza principal de la ciudad proponía darle el nombre de Constitución. (3)

De los nombres mencionados puede advertirse algo que será bastante generalizado entre quienes se mostraron preocupados por el problema de la nomenclatura: del levantamiento armado iniciado en 1811 solo se recordaban los encuentros de Las Piedras y del Cerrito. Los que estaban muy vivos en la memoria —y era natural— eran los de la cruzada contra el Imperio del Brasil iniciada el 19 de abril de 1825.

Con razón ha escrito Juan Zorrilla de San Martín: “Este pueblo (el uruguayo) mis amigos ha ido penetrando en su historia y descubriéndose a sí mismo en sentido inverso al orden cronológico; de los Treinta y Tres a Artigas; de Artigas a la reconquista de Buenos Aires; de la Reconquista al significado de Montevideo como metrópoli colonial. Yo mismo, con toda mi generación de la segunda mitad del pasado siglo, abrimos el alma al sentimiento patrio en aquel período que llamamos de los Treinta y Tres e Ituzaingó. Artigas se oía, como se siente, entre dos ráfagas de viento, las voces que éste apaga”. (4)

La inquietud hecha pública en “El Moderador” encontró eco en las columnas de “El Estandarte Nacional”. “Unos reformados” —pseudónimo que utilizaron— se manifestaron conformes con que se sustituyera la nomenclatura de las calles, lo que constituiría a su juicio, un progreso. A la memoria de Bernabé Rivera y de Bazán sumaron la del General Julián Laguna, muerto en Buenos Aires el

31 de octubre de 1835. Propusieron, además, el nombre "De las Leyes" y los adoptados para designar a los nueve departamentos de la República. (5) Dos días después, en el mismo periódico, "Un montevideano" recordó los episodios de los Treinta y Tres, 25 de Mayo, 19 de Abril, 18 de Julio, Juncal y 25 de Agosto. Bajo el pseudónimo "Un patriota viejo y moderno" por primera vez se hizo referencia al "Gral. Artigas". (6) "Varios Orientales" mencionaron también a Artigas. Al señalar que podía nominarse calles con nombres de personas fallecidas como el Gral. Laguna, agregaron: "Del General Artigas decimos otro tanto; porque este soldado de la Libertad ya no existe para la República y tiene los títulos más recomendables su nombre para excitar nuestra gratitud y para eternizarlo, dando su nombre a una calle de la ciudad donde él posee sus fincas y recordarlo siempre con patriótica emoción". Creían que por el momento se debía preferir los nombres nacionales dejando para cuando la ciudad se extendiera el nombre de los Estados americanos. (7)

"Un sereno de prima noche" propuso algunos nombres no mencionados hasta entonces: "28 de febrero de 1811", "11 de Abril de 1826" que recuerda el encuentro naval entre el Almirante Guillermo Brown y la escuadra imperial; "1º de Mayo de 1829", día en que entró en Montevideo el Gobierno Provisorio y la Asamblea Legislativa y Constituyente; "17 de Mayo de 1814", fecha de la victoria naval del Buceo, "Tupambay". (8)

En 1837 fue el gobierno el que tomó la iniciativa para cambiar la nomenclatura de las calles. Por decreto del 31 de agosto se expresa que, convencido el Poder Ejecutivo "de la urgente necesidad de proceder a la reforma de la numeración de las calles y poner la nomenclatura de ellas y la de las plazas públicas en armonía con los recuerdos gloriosos de la Independencia Nacional, con el grado de civilización y del engrandecimiento en que por tantos títulos debe aparecer la capital del Estado, y con lo que reclama, finalmente, el incremento progresivo de su población y de su comercio" designó una comisión integrada por el Jefe Político y de Policía de Montevideo y los Sres. Joaquín Suárez, Luis B. Cavia, Juan José Ruiz y Modesto Sánchez. Sus cometidos eran: 1) Formar el proyecto de una nomenclatura para las calles y plazas de la nueva y antigua ciudad sobre la base de sustituir a las actuales denominaciones, aquellas que eternicen la memoria de las épocas y lugares célebres de la Patria. 2) Arreglar la numeración de las calles de ambas ciudades conservando para la antigua el sistema que en ella existe y tomando por punto de partida para las de la nueva sus extremos occidentales con respecto a aquellas que siguen la numeración de este a oeste y relativamente para las opuestas, la extremidad norte de las mismas". (9)

"Un Oriental" inclinado a colaborar con la comisión nombrada sugirió, además de los nombres propuestos con anterioridad, los de

“De las Garantías”, “Del 4 de Octubre” de 1828 en que tuvo lugar en Montevideo el canje de ratificaciones de la Convención Preliminar de Paz, “de las Murallas” e insistió en los de Artigas, Bernabé Rivera y Julián Laguna. (10) La mención de estos dos últimos nombres provocó, en esta oportunidad, una polémica sobre si era conveniente designar a las calles con el nombre de personas.

“Unos ciudadanos” alegaron que el cambio de la nomenclatura de las calles no podía encararse como una medida pasajera sino como una decisión definitiva, que debía pasar a la posterioridad. A pesar de ser breve la existencia política del país consideraban que ya se habían manifestado divergencias y acontecimientos anárquicos. “¿Quién nos asegura —expresaban— que un hombre que hoy consideramos muy benemérito será considerado tal dentro de un período determinado de tiempo?” Opinaban que no eran los contemporáneos los más indicados para juzgarlos con imparcialidad. “Esta tarea —agregaron— no nos pertenece; ella corresponde a la historia. ¿Por qué hemos de querer adelantarnos a su decisión?” (11)

“Un Oriental” aclaró que no había sugerido nombres de personas que vivieran; que recordar a quienes habían luchado por la independencia y la libertad no significaba adelantarse al juicio de la historia. Agregó que de los nombres de las personas propuestos, del único que no se sabía si había muerto era Artigas, “pero, puntualizó, él no vive para nosotros desde que su destino lo llevó a quedar sometido a la voluntad del Dictador del Paraguay que igual que Aqueronte no da escape a los que pisan sus dominios. La edad del Sr. Artigas es avanzada, quizá no existe a esta hora y es el primer Jefe de los Libres”. (12)

Al replicar, “Unos ciudadanos” se mostraron sorprendidos de que para “Un Oriental” solo tres compatriotas fueran dignos de recordar. Hicieron una excepción con Artigas aunque sin mayor convicción sobre la relevancia de sus méritos”. Pero el Oriental —escriben— propone un hombre que por sus servicios, por el tiempo que ha transcurrido desde que figuró en la escena política y por su misma desgracia que lo condujo al país que para oprobio de América tiraniza el *Dictador Francia* es el único en cuyo favor (sin que por esto aconsejemos a la Comisión que inscriba su nombre en la nueva denominación) haríamos una excepción a la regla general de exclusión”. Sin pronunciarse sobre los méritos de Bernabé Rivera juzgaron que por su “apellido” no era conveniente dar a una calle su nombre en momentos en que el gobierno estaba empeñado en sofocar el movimiento armado promovido por el General Fructuoso Rivera. Recordaron, además, que con el Coronel Bernabé Rivera había muerto también el Comandante Bazán y que no se podía hacer una distinción entre ambos por sus grados militares. Agregaron que sin entrar a hacer comparaciones, el Jefe de los Treinta y Tres y el vencedor

del Cerro, Manuel Oribe, eran tan beneméritos como aquéllos. Entendían que incluyendo en la nomenclatura los nombres de las victorias de Sarandí, Cerrito, Piedras, Ituzaingó y Rincón se recordaba a los jefes que habían obtenido esos triunfos y a los orientales que habían luchado a sus órdenes. “La historia —insistieron— es la que decide de la fama póstuma de los hombres, y cuántas veces su fallo habrá diferido del juicio contemporáneo”. (13)

En las columnas del “Defensor de las Leyes” y “El Universal” opinaron bajo el pseudónimo “Un patriota” y “Dos amantes de la gloria nacional”. Entre los nombres nuevos que sugirieron se encuentran los siguientes: “Libertad”, “Independencia”, “Instituciones”, “Garantías”, “Imprenta”, “Convención de Paz”, “Los dos sitios”, “Legislatura Provincial”, “Biblioteca”, “23 de Abril” (de 1829, día en que las fuerzas brasileñas evacuaron la plaza de Montevideo); “10 de Setiembre” (de 1829 en que se aprobó la Constitución del Estado); “26 de Mayo” (de 1830, en que fue aprobada en Río de Janeiro nuestra Constitución por los gobiernos del Imperio del Brasil y de las Provincias Unidas); “23 de Junio” (de 1814 día en que el gobierno realista de Montevideo hizo entrega de la plaza al gobierno porteño); “Demolición de las Murallas”; “9 de Julio”; “Congreso de Tucumán”; “Salta”; “Chacabuco”; “Maipú”; “de los dos Sitios”; “Yerbal”; “Junta de Representantes”; “de los Muros destruidos”. (14)

La crisis política e institucional porque atravesó el país debió necesariamente desviar la atención hacia otros acontecimientos fundamentales para el destino nacional. Derrocado el gobierno de Oribe en octubre de 1838, el país entró al año siguiente en el conflicto internacional conocido como Guerra Grande. Sin embargo “El Constitucional” volvió a plantear en mayo de 1840 la necesidad de reformar la nomenclatura de las calles de la capital. Recordó que el tema no “era nuevo, que se había planteado y discutido en la prensa desde 1835, que durante el gobierno de Oribe, en 1837, se había designado una comisión para que presentara un proyecto, pero que nada se había concretado hasta la fecha. Algunos pasajes ilustran sobre la situación de las calles y la numeración de las casas. Si a “la inutilidad de las mismas tablillas que hoy existen en algunas calles —se expresa— borradas en el transcurso de los tiempos pasamos a la numeración de cada puerta, encontramos otro punto sobre que llamar la atención del Supremo Gobierno. El incremento considerable que ha recibido la población ha trastornado la numeración de las calles, y en vano será que un forastero, o los que no lo sean, procuren encontrar un domicilio guiándose por su número porque es difícil encontrarlo; tal es el estado de nuestra ciudad, aunque cuesta dolor confesarlo. La mayor parte de los edificios están sin numeración, y este vacío debiera llenarse preferentemente”. Al referirse a la necesidad

de hacer figurar en la nomenclatura de las calles de la capital episodios de un pasado de gloria manifestaban que los tenían “las de algunos pueblos del interior”. (15)

En 1841 “Dos Orientales” dieron a conocer en las columnas de “El Nacional” una Memoria que habían presentado al Jefe Político y de Policía, que contenía un proyecto de nomenclatura de las calles de Montevideo y un plano de la ciudad con los nuevos nombres.

Las plazas se denominarían: Independencia, la del Mercado (actual plaza de ese nombre); Libertad, la de la Matriz (actual Constitución); Constitución, la del Fuerte (actual Zabala) y Cagancha a la denominada así por decreto. Proponían que en el centro de las plazas se levantara un obelisco “coronado por una estatua que represente la Libertad, la Independencia o la Constitución, no obeliscos grandiosos y colosales sino sencillos cual conviene a una Nación democrática y republicana”. El significado de esos obeliscos sería semejante a lo que la pirámide de Mayo era para los argentinos.

Señalaban que lo que podía parecer una empresa difícil, la de grabar los nuevos nombres en todas las esquinas no lo era, dado que la extensión de Montevideo no era muy grande. La ciudad antigua era la que requería una reforma completa pues la ciudad nueva, por lo menos la mitad, estaba aún despoblada.

Los autores acompañaron la Memoria de un cuadro en el que agrupan los nombres de las calles por: *Departamentos de la República*, los once del interior. Sugieren que esos nombres se destinen a la ciudad nueva para que los compatriotas que lleguen de la campaña a Montevideo lo hagan atravesando calles que luzcan los nombres de sus departamentos. *Hechos de armas principales de la primera guerra contra la dominación metropolitana*: Cerrito y Las Piedras. *Hechos de armas en la segunda guerra contra la dominación brasileña*: Sarandí, Cerro, Ituzaingó, Rincón, Juncal, Misiones. *Celebridades históricas*: Colón, Solís, General Artigas, “nombres —anotan— que están al abrigo de las pasiones y partidos y pertenecen exclusivamente a la historia”, Treinta y Tres. *Localidades especiales de la capital*: Cementerio viejo, Murallas, Cementerio nuevo, Parque, Cámaras, Cuchilla Grande, Fuerte. *Ríos principales de la República*: del Plata y Uruguay. *Atributos del Estado*: Victoria, Fama, Comercio, Oriente, del Veinticinco de Mayo, de la Revolución. *Virtudes de primer orden en un Estado republicano*: Orden, Paz, Igualdad, Unión. *Estados Americanos*: República Argentina, Paraguay, Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Nueva Granada, Ecuador, Guatemala, Venezuela, Méjico, Estados Unidos. *Conjunto de estos Estados*: calle de América. (16)

Conocida la Memoria anterior, “El Constitucional” insistió en la necesidad de cambiar la nomenclatura, entre otras cosas, por “el

incremento asombroso que ha recibido la población nos ha dado una nueva ciudad que está agregada a la antigua. Tan hermosas son sus calles como los edificios que la embellecen, y que no podemos mirar sin sentir, un placer interior, porque nos demuestran la prosperidad de nuestra patria; pero a esas calles les falta una denominación, un nombre para conocerlas, para distinguirlas". "Las calles de la vieja ciudad de Montevideo como algunas de la del Cordón tienen sus especiales denominativos y ¿cómo podrán permanecer sin ellos los de la nueva y las principales de la Aguada?". Al señalar la urgencia de proceder a ello, agregaba "no es preciso que en el acto proceda la Policía a inscribir los nuevos nombres en ellas, bastará borrar los antiguos y promulgar el decreto que los sustituya con los que reclaman el estado actual de nuestra sociedad. La mayor parte de las calles se conocen por la denominación que les dio la costumbre, más que por los nombres que se ven grabados en sus esquinas y no será difícil habituarnos también a darles el que hoy acuerde la autoridad, aunque no los inscriba en donde deben fijarse".

Con respecto al proyecto anterior creía mejor denominar Mercedes a una calle en lugar de Minas, por ser ésta de población inferior y por ser la primera un puerto de mar donde existía un gran movimiento comercial. Proponía eliminar el nombre de calle de la Revolución y sustituir el nombre Cuchilla Grande por 18 de Julio y Parque y Juncal por 1^o de Mayo, no solo por recordar ese día la entrada en Montevideo del Gobierno Provisorio y de la Asamblea Legislativa y Constituyente sino porque era el día de los Patronos de la ciudad, San Felipe y Santiago. (17)

El 25 de octubre de 1842 los "Dos Orientales" autores del proyecto de nomenclatura presentado en 1841 al Jefe Político y de Policía se dirigieron a "El Nacional". Manifestaron que esa autoridad había elogiado públicamente el proyecto y prometido darle ejecución tan luego le hicieran llegar el relativo a la numeración de las puertas. A pesar de haberlo presentado, habían pasado varios meses y sus esperanzas se habían desvanecido. Acotaron que la ciudad de Paysandú y otros pueblos habían adoptado ya una nomenclatura racional.

En febrero de 1843 fue designado el Dr. Andrés Lamas, Jefe Político y de Policía. Desde 1835 la reforma de la nomenclatura de la ciudad era una aspiración colectiva. Es natural que al acceder a aquel cargo un historiador, le diera solución inmediata.

El 9 de abril anunció su propósito en estos términos: "Por el término de seis días recibe propuestas para la construcción de tablas que deben contener la nomenclatura de las calles de la antigua y nueva ciudad y para la numeración de las puertas de la misma". (18)

Su decisión fue recibida con gran beneplácito. Se alabó su celo ante otros problemas relacionados con la ciudad, como ser, la limpieza y la higiene.

El 21 de mayo Andrés Lamas elevó al Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, Santiago Vázquez, su proyecto de nomenclatura para las calles y plazas de Montevideo. En el oficio que le dirigió dio cuenta del espíritu que lo había inspirado. “El plan adoptado —expresa— reposa sobre una base completamente nacional, y V.E. encontrará en los pliegos adjuntos las razones que me han decidido a la elección de cada uno de esos nombres. Al paso que me he apresurado a rendir homenaje a las glorias nacionales, que están ya fuera del dominio de la discusión y son objeto de respeto y amor para todos los hijos de esta tierra, me he abstenido de tocar los nombres de contemporáneos ilustres y de sucesos que deben esperar su sanción de la opinión tranquila e ilustrada de nuestros venideros. Cuando desaparezcan las pasiones y los intereses que ha creado la revolución, para dar campo a los fallos severos e imparciales de la historia, Montevideo tendrá muchas y bellas calles que ofrecer a los nombres de los guerreros, de los magistrados, de los hombres públicos que han trabajado y consolidado la independencia y la libertad de la Patria, sin desertar su bandera en los duros trances y tribulaciones con que la Providencia ha querido poner a prueba la pureza y la verdad de sus creencias y de sus sacrificios. Sería una injusticia quitarle a los hombres que realmente merecen ese homenaje el derecho a esperarlos de la posteridad”.

La nomenclatura de Andrés Lamas abarca todo el proceso de la evolución histórica del país, desde la tradición indígena hasta la jura de la Constitución, además de incorporar muchos nombres de accidentes topográficos. Tuvo en cuenta muchos de los sugeridos desde 1835: Constitución, Piedras, Cerrito, Rincón, Sarandí, Ituzaingó, Juncal, Misiones, del Cerro, Yerbal, Camacué, San Gabriel, Vallés, 18 de Julio, 25 de Agosto, 25 de Mayo, 1^o de Mayo, Treinta y Tres, Convención, Florida, Mercedes. Agregó los siguientes: Guaraní, Francisco de Alzáibar, Bruno Mauricio de Zabala, Francisco Antonio Maciel, José Manuel Pérez Castellano y Washington por ser “el grande institutor del gobierno republicano representativo”. Con respecto a los hechos de armas de 1811 omitió el 28 de Febrero pero incluyó el de San José. Tuvo en cuenta nombres vinculados a las invasiones inglesas: Brecha, Buenos Aires y Reconquista. Con respecto a este período omitieron, tanto Lamas como los autores de los comunicados, inexplicablemente, recordar el Cabildo abierto reunido en Montevideo el 21 de setiembre de 1808, del cual surgió la Junta de Gobierno presidida por Elío, punto de partida de la escisión platense. Lamas incluyó en su plan las victorias militares obtenidas en la guerra contra el Imperio del Brasil y agregó las de San-

ta Teresa, Patagones, Yacaré, Bacacay, Laguna Miní. Recordó nombres vinculados a la tradición y a la fisonomía de la ciudad como Ciudadela, Ejido y Médanos y varios accidentes topográficos del territorio nacional: Río Negro, Cuareim, Arapey, Ibicuy, Daymán, Queguay, Yaguarón, Olimar, Santa Lucía, Miguelete e Isla de Flores. Agregó el de Andes en recuerdo de la expedición libertadora concebida y ejecutada por el General San Martín y de las victorias logradas en la guerra por la independencia americana y en memoria de los orientales que participaron en algunas de ellas.

Además del proyecto sobre nomenclatura Lamas presentó uno sobre la numeración de las puertas de acceso a las fincas de la ciudad.

El gobierno de Montevideo, presidido por Joaquín Suárez aprobó el proyecto por decreto de 22 de mayo, concebido en estos términos: "El Gobierno ha examinado con detención e interés las laboriosas tareas que el Jefe Político y de Policía ha consagrado al arreglo de la nomenclatura de las calles, tantas veces intentada y aún pendiente; aprueba en el todo el sistema y su aplicación y resuelve se lleve a efecto, así como la numeración propuesta para las puertas, recomendando la mayor prontitud en la ejecución, con el objeto de que, si es posible, en el día Aniversario del que dio mérito a tantos recuerdos, se vea consagrado el presente".

"El Constitucional" anunció, el 23 de mayo, que sería solemnizado el 25 de mayo con la iniciación de esta obra.

Pedro S. Lamas en "Etapas de una gran política" recordó "aquella madrugada de un 25 de mayo en que la población se despertó al ruido del clavetear de las tablillas indicadoras de los nuevos nombres de las calles de la ciudad sitiada, al propio tiempo que se distribuía un pequeño folleto en que se justificaba la nueva nomenclatura adoptada" y que para su padre, el Dr. Andrés Lamas "el haber bautizado por decir así a su ciudad natal fue uno de los actos de su vida pública que recordaba con mayor placer". (20)

Es necesario vincular la inquietud puesta de manifiesto a partir de 1835 por modificar la nomenclatura de las calles con la conciencia histórica que ciertas publicaciones iban formando.

En 1835 apareció el primer tomo de "El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya", compilación de producciones poéticas llevada a cabo por Luciano Lira. El editor, al anunciar en "El Universal" y "El Estandarte Nacional" su publicación, manifestó que ese volumen constaba de "sesenta piezas poéticas colocadas de modo que por su orden presente una historia de los sucesos más notables que han tenido lugar en este Estado". El 11 de agosto de 1835 fue editado el segundo tomo y, en 1837, el tercero. El Profesor Juan E. Pivel Devoto ha señalado la heterogeneidad del

conjunto, la ausencia de un plan orgánico pero, sí, la existencia de un “propósito de ofrecer al país una visión del proceso histórico de que había surgido la nacionalidad”.

En las composiciones que integran “El Parnaso Oriental” se exalta la resistencia opuesta a las invasiones inglesas y los acontecimientos más sobresalientes de la guerra por la independencia, la organización constitucional hasta la segunda presidencia de Oribe en 1835. “El compilador prescindió —anota Pivel Devoto— entre otras piezas valiosas los Cielitos de “la época de Artigas” no gratos a la memoria de la sociedad montevideana”.

A la aparición del primer tomo de “El Parnaso Oriental” siguió la de “Un paso en el Pindo” de Manuel Araújo, que contribuyó también a reavivar el recuerdo de un pasado glorioso.

El 18 de julio de 1835 se publicó un opúsculo titulado “Templo de la Libertad. El Sol de Julio. Constitución. Libertad” en el que se quiso evocar la acción de los guerreros que fundaron el Estado Oriental.

La exaltación de los hechos del pasado se vio acompañada de la publicación del texto íntegro de la Ley fundamental del 25 de Agosto de 1825 en las columnas de “El Universal” y “El Investigador” de 25 de agosto de 1833. La instalación del Gobierno provisorio el 14 de junio de 1825 fue recordado en “El Nacional” de 15 de junio de 1837.

En 1837 Dámaso Antonio Larrañaga y José Raymundo Guerra editaron el “Almanak de la República Oriental del Uruguay” en el que señalaron las efemérides más importantes del país.

Otra contribución al estudio de nuestra historia, aunque circunscrita al período colonial, fue la “Historia del Territorio Oriental del Uruguay” publicada en 1841 por Juan Manuel de la Sota. Narra en ella los acontecimientos producidos hasta 1776.⁽²¹⁾

Notas

- (1) "Revista del Archivo General Administrativo". Volumen 1, págs. 257 y 258. Montevideo, 1885. El Profesor Alfredo R. Castellanos ha dado a conocer los nombres actuales de las calles señaladas en 1730: de la Frontera (Piedras); de la Afuera (Reconquista); la Media Calle (Juncal); de la Fuente (Cerrito); de la Cruz (25 de Mayo); Real (Rincón); de la Carrera (Sarandí); del Piquete (Buenos Aires); de Callo (Zabala); Traviesa (Misiones); del Puerto Chico (Treinta y Tres); de la Iglesia (Ituzaingó); del Medio (Juan C. Gómez); Entera (Bartolomé Mitre) en su obra "Nomenclatura de Montevideo", Montevideo, 1977.
- (2) "Acuerdos del extinguido Cabildo de Montevideo". "Anexo". Vol. 16, págs. 106 y 107. Montevideo, 1942.
- (3) "El Moderador". Montevideo, diciembre 11 de 1835.
- (4) Citado por el Profesor Juan E. Pivel Devoto en el Prólogo a "La Epopeya de Artigas". "Biblioteca Artigas". "Colección de Clásicos Uruguayos", Tomo I, págs. XIV y XV. Montevideo, 1963.
- (5) "El Estandarte Nacional". Montevideo, diciembre 12 de 1835.
- (6) "El Estandarte Nacional". Montevideo, diciembre 14 de 1835.
- (7) "El Moderador". Montevideo, diciembre 16 de 1835.
- (8) "El Moderador". Montevideo, diciembre 18 de 1835.
- (9) "Defensor de las Leyes". Montevideo, setiembre 4 de 1837.
- (10) "Defensor de las Leyes". Montevideo, setiembre 6 de 1837.
- (11) "Defensor de las Leyes". Montevideo, setiembre 15 de 1837.
- (12) "Defensor de las Leyes". Montevideo, setiembre 18 de 1837.
- (13) "Defensor de las Leyes". Montevideo, setiembre 21 de 1837.
- (14) "Defensor de las Leyes" y "El Universal". Montevideo, setiembre 27 de 1837.
- (15) "El Constitucional". Montevideo, mayo 7 de 1840.
Con respecto a la "Numeración de puertas" ha escrito Isidoro de María: "Las calles de la antigua ciudad tenían nombres desde el año 1778, pero la numeración de las puertas de calle no tuvo lugar hasta principios de este siglo, esperando sin duda, el incremento de la población material. El año 8 cometió el Cabildo esa operación al maestro pintor Puqueli, (italiano), debiendo empezarla por la calle de *San Pedro o del Portón*, que era la principal, fijándose el precio de *cinco octavos* por cada número de puerta. Practicada en mayo de ese año la numeración de la referida calle, continuó en las restantes del este a oeste y últimamente las trasversales de norte a sur, abonándose el costo del ramo de policía. Los números eran pintados en una hoja de las puertas de calle. Recordamos el de la casa paterna, que era 25, en la calle de *Santo Tomás*. Las tablillas no entraron en uso hasta la época del gobierno patrio". ("Montevideo antiguo" Tomo I, pág. 98. "Colección de Clásicos Uruguayos", Vol. 23. Montevideo, 1957).
- (16) "El Nacional". Montevideo, agosto 27 y 28 de 1841. Los montevideanos revelan una preocupación muy grande por recordar las murallas. Los autores de esta memoria al proponer el nombre de "Calle de las murallas" expresan "de estas murallas que hemos visto tan elevadas y desde donde el cañón ha tronado sonoro tantas veces llevando la muerte a las filas de los diferentes asediadores que ha tenido esta ciudad tan codiciada. La calle expresada sigue aproximadamente, a excepción de la parte más al Sur,

la dirección de esos altos y almenados muros que serán siempre de un inmenso interés histórico”. “Nosotros éramos también —agregan— de los que creían que la demolición de las murallas sería obra de muchos años; pero como por encanto han desaparecido en un corto período de tiempo”.

- (17) “El Constitucional”. Montevideo, setiembre 4 de 1841.
- (18) “El Nacional”. Montevideo, abril 10 de 1843.
- (19) “El plan y antecedentes de la nomenclatura de las calles de Montevideo” de Andrés Lamas fue publicado en los “Escritos selectos del Dr. Andrés Lamas”. Prólogo de Pablo Blanco Acevedo. Tomo I, págs. 47-68. Montevideo, 1922.
- (20) Citado por Alfredo R. Castellanos, obra antes citada.
- (21) Estas referencias las hemos extraído de los Prólogos del Profesor Juan E. Pivel Devoto a las obras de Juan M. de la Sota “Historia del territorio oriental del Uruguay”. “Biblioteca Artigas”. “Colección de Clásicos Uruguayos”, Volumen 72, Montevideo, 1965; “El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya” de la misma Colección, Volumen 159, Montevideo, 1981 y de “Francisco Bauzá”, Tomo I, págs. 202 y siguientes. Montevideo, 1968.

3

Ortega como teórico de la novela contemporánea

Emir Rodríguez Monegal

Aunque la crítica y la especulación literarias ocupan un lugar secundario en la vasta obra ensayística de Ortega, algunos de los textos que ha dejado, y en particular, las "Ideas sobre la novela" (1925), constituyen aportes fundamentales sobre cuya influencia no se ha dicho bastante todavía. En esta breve presentación, sólo quisiera referirme a algunos aspectos decisivos del texto ya citado. Fue recogido en libro, como se sabe, junto a **La deshumanización del arte**, en 1925. ⁽¹⁾ Como este último ensayo fue el que dio título al volumen entero, la atención fue concentrada sobre todo en él y no en el que nos interesa ahora. En algunos casos, como pasa con las citas del prólogo de Borges a **La invención de Morel** (1940), de Adolfo Bioy Casares, la referencia bibliográfica directa es al libro de Ortega y no al ensayo. De ahí que lectores superficiales hayan pensado que Borges se estaba refiriendo al otro ensayo y no a las "Ideas sobre la novela". Pero de esto hablaré más adelante.

Como Ortega no se consideraba primordialmente un crítico literario, su ensayo sobre la novela moderna abunda en disculpas: "Aunque soy bastante indocto en materia de novelas" (p. 387); "Si yo viera que personas mejor tituladas para ello —novelistas y críticos literarios—, se dignaban a comunicarme sus averiguaciones sobre este tema, no me atrevería a editar los pensamientos que ocasionalmente han venido a visitarme. Pero la ausencia de más sólidas reflexiones proporciona acaso algún valor a las siguientes ideas que enunció a la buena de Dios y sin pretender adoctrinar a nadie" (*idem*).

El tono coloquial, ensayístico (a la Montaigne) comunica simpáticamente lo que Ortega se propone. En primer lugar, suplir la falta de discusión teórica sobre la novela en el discurso crítico español. Por eso, comienza citando unas conversaciones con Pío Baroja sobre una novela de este último. Se trata de *Las figuras de cera*; en nota Ortega indica que Baroja le ha contestado con un prólogo a la novela, *La nave de los locos*. Mas adelante, detalla alguna discrepancia con Baroja sobre Dostoiewski (*idem*, p. 400).

El contexto español de estas "Ideas" queda así doblemente marcado. La segunda observación que sugieren las disculpas de Ortega es que él no intenta presentar una teoría de la novela moderna sino sólo unas ideas, unos "pensamientos", unas "reflexiones", (*idem*). A diferencia de lo que pasa en otros trabajos del mismo período (*España invertebrada*, 1921; *El tema de nuestro tiempo*, 1923; *Las Atlántidas*, 1924), aquí Ortega se mueve en un campo lateral a sus preocupaciones filosóficas centrales. No se considera, sin embargo, un neófito; por eso, en uno de los capítulos centrales del ensayo (p. 403), él mismo se encarga de citar uno de sus textos fundamentales para el estudio de la novela moderna, *Meditaciones del Quijote* (1914). Pero si no es modesto al citarse a sí mismo, tampoco es orgulloso. Al pasar, y sin modificar el tono ensayístico, Ortega presenta sus credenciales. En el presente trabajo (resumen de uno mayor sobre la teoría de la novela contemporánea) no me ocuparé del sustrato filosófico de las "Ideas sobre la novela" sino que me concentraré en los presupuestos literarios de Ortega y en su inserción en el contexto de la época.

Contra el realismo balzaciano.

El postulado del que parte Ortega es que el género novela "si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su período último, y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela" (p. 390). Ortega se opone aquí a los que consideraban saludable el curso de la novela moderna, y (sobre todo) veían su porvenir en la repetición de variantes cada vez más "comprometidas" del realismo. De su censura no escapan ni los maestros, como se ve por este juicio: "salvo uno o dos de sus libros, el gran Balzac nos parece hoy irresistible (. . .) inaceptable" (*idem*). Dado el descrédito actual del realismo, no me parece necesario examinar este punto en detalle. Prefiero examinar la segunda parte del ataque y situarla en su contexto.

Un año antes que Ortega publicara sus "Ideas sobre la novela", había aparecido en París el *Manifeste du Surréalisme*, de André

Breton. Como fundador y director de la **Revista de Occidente** (1923), Ortega no podía no estar al tanto de lo que se escribía entonces en Europa. Por eso resulta tanto más inexplicable la omisión de toda referencia a Breton en sus "Ideas"; sobre todo si se tiene en cuenta que en el **Manifeste** también se atacaba al realismo y se anticipaba una "psicología imaginaria" mucho más radical que la propuesta por Ortega en su ensayo. Apoyándose imparcialmente en Freud y en Lautréamont, André Breton habría de rechazar el supuesto "racionalismo" de la novela realista, propondría la exploración del inconsciente y la práctica de la metáfora fortuita. En sus comentarios, iba mucho más lejos que Ortega. Su censura de la novela "psicológica", ya sea en la variante Dostoievski o Proust, es tan radical que de hecho casi elimina la posibilidad de la novela tal como se la entendía generalmente entonces. Ortega no parece haber tenido noticia en 1925 del **Manifeste** de Breton, o si la tuvo, es evidente que no dejó que influyese en sus "Ideas".

Tampoco podía conocer entonces Ortega el libro de Mikhaïl Bakhtin sobre Dostoievski, que se publicó cuatro años más tarde y sólo en ruso. Esta obra fundamental sólo se divulgaría en el mundo "occidental" (para usar el concepto de Ortega) a partir de los estudios de Julia Kristeva en París, 1966. En Bakhtin podría haber encontrado Ortega brillantes argumentos para fortificar sus elogios de Dostoievski, y (también) una explicación literaria, no psicologista, de la mayor invención formal del novelista ruso: la novela polifónica. Pero todo esto forma parte de otra historia que he contado en otra parte. (2)

La invención narrativa.

De otra parte del vasto mundo hispánico llegaría una rectificación a las "Ideas" de Ortega. En el prólogo de 1940 a **La invención de Morel**, ya se encargó Borges de censurar irónicamente a Ortega por creer que en este siglo ya no se puede inventar tramas novedosas. (3) Después de citarlo (con página y todo) y de indicar que Robert Louis Stevenson, hacia 1882, había dicho algo parecido, Borges resume así su discrepancia:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. (. . .) Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana, pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como **The Turn of the Screw**, como **Der Prozess**, como **Le voyageur**

sur la terre, como ésta que ha logrado en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares (p. 23).

La discrepancia de Borges es de un orden muy distinto a la que habría presentado, por ejemplo, Breton o Lukacz (si hubieran leído a Ortega). El escritor argentino no sólo censura a la novela realista sino que incluso llega a afirmar: “la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil” (*idem*, p. 24). Por eso, y sólo por eso, concuerda con el maestro español: “Anota con justicia Ortega y Gasset que la ‘psicología’ de Balzac no nos satisface” pero inmediatamente agrega Borges: “Lo mismo cabe anotar de sus argumentos”. (*idem*).

En una palabra: el aparente acuerdo sobre Balzac como escritor realista implica una discrepancia más profunda sobre la invención de argumentos interesantes. En su ensayo, Ortega elogia la novela psicológica, analiza con simpatía a Dostoievski y a Proust (aunque registra también algunas reservas), y adelanta la profecía de una novela psicológica que no pretenda ser “realista” sino “imaginaria”. Por su parte, Borges es más radical en su rechazo de toda psicología. Sin citar a Dostoievski pero incluyéndolo implícitamente en su censura general, al tiempo que cita muy explícitamente a Proust, Borges niega cómicamente la novela de caracteres:

La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad; asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre; delatores por fervor o por humildad . . . Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden . . . (*idem*, p. 22).

El ataque a Proust no es menos lapidario:

Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. (p. 23).

La alusión a Ortega es otra vez muy directa. En su ensayo, el maestro español había observado que la única manera por la cual el novelista podía “evocar” al personaje, y su “sentimiento” era a través de una “generosa plenitud de detalles . . . Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuídas. ¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades?” (p. 414). Sí, habría replicado Borges, pero la vida no tiene la obligación de ser divertida. La literatura, sí. La discrepancia mayor entre Borges y Ortega se concentra precisamente en este punto. Ortega, filósofo, hombre central de la cultura hispánica, asume una posición aristocrática y eurocentrista al estudiar

a la novela. Rechaza la trama porque sólo las novelas de consumo masivo dependen de aquéllas para atraer al lector y subyugarlo. Su única referencia directa a la novela de “peripecias maravillosas” es negativa: “no hablamos ahora del folletín o del cuento de aventuras científicas al modo de Poe, Wells, etc”. (p. 408). Pero precisamente es de este tipo de obras populares de las que quiere hablar, y enfáticamente, Borges en su réplica de 1940. Ya se conoce su entusiasmo por los cuentos de raciocinio o detectivescos de Poe, su admiración por las novelas de ciencia-ficción y en particular las del primer Wells (*The First Men in the Moon*, *The Time Machine*, *The Invisible Man*). Ese mismo año de 1940 vería la publicación en *Sur* de su primer cuento de ficción científica, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Poco después publicaría dos relatos de corte detectivesco: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” (Todos están recogidos, desde 1944, en *Ficciones*).

Es posible imaginar con qué ánimo leería aquellas palabras de Ortega en “Ideas sobre la novela”. Su punto de vista es diametralmente opuesto. Borges cree en la importancia de la trama, admira “el intrínseco rigor de la novela de peripecias” —tema al que había dedicado un ensayo seminal, “El arte narrativo y la magia”, recogido en su libro, *Discusión* (1932) y que es antecedente teórico del Prólogo a *La invención de Morel*.⁽⁴⁾ En su opinión, a diferencia de la informe y arbitraria novela psicológica, la novela de aventuras “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los siete viajes de Sinbad, le impone un riguroso argumento” (*idem*, p. 23).

La discrepancia entre Borges y Ortega llega a detalles de increíble minucia. Así, por ejemplo, al argumentar el maestro español que toda novela debe ser “un orbe obturado a toda realidad eficiente” (p. 412), da como ejemplo de la imposibilidad de incorporar en el interior de la novela nada exterior, la siguiente curiosa comparación: “como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. Nuestro brazo de soñadores es un espectro sin vigor suficiente para sostener un pétalo de rosa” (p. 412).

Es posible que al componer esta elaborada imagen (tan poética en el sentido vulgar de la palabra), Ortega haya recordado el argumento del famoso ballet de Nijinsky, *L'espectre de la rose*. Pero lo increíble es que ya Coleridge había tenido una intuición semejante: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano . . . Entonces, qué? Es claro que la dife-

rencia entre Ortega y Coleridge es precisamente que el poeta inglés apunta su intuición como germen de un desarrollo narrativo posible (un argumento interesante) en tanto que Ortega cancela racionalmente el sueño como imposible.

Es probable que Ortega no conociera el texto de Coleridge (que pertenece a sus *Notebooks*) pero Borges no sólo lo conocía sino que lo cita en uno de sus ensayos más hermosos, "La flor de Coleridge", que pertenece a 1945. El trabajo de Borges desarrolla el tema y lo aplica a otros textos: uno de Wells (precisamente, *The Time Machine*) y otro de Henry James (la novela inconclusa, *The Sense of the Past*). En tanto que Ortega se inclina a considerar el valor racional de la imagen (al fin y al cabo su ensayo se llama "Ideas"), Borges prefiere seguir la pista a las posibilidades narrativas y argumentales de la misma. Su discrepancia no puede ser más radical. (5).

La posteridad de Ortega.

Aunque no se compartan todas las críticas de Borges a Ortega sobre el tema de la novela contemporánea (hoy, tanto Dostoievski como Proust nos parecen más importantes de lo que Borges afirma), es indudable que el desdén de Ortega por la trama y por las novelas de aventuras, detectivescas o de ciencia ficción, no es ya compartible. Tampoco es muy laudable su omisión de toda referencia a la narrativa de vanguardia que en momentos en que aparece su ensayo de 1925 se estaba produciendo en toda Europa. Ni Joyce, ni Kafka, ni los surrealistas parecen haber entrado entonces en su campo de visión.

Esto no impidió que sus "Ideas" circularan vastamente en el mundo hispánico. Su preeminencia era tal en esa fecha que las "Ideas" fueron discutidas, copiadas, asimiladas. No pasó lo mismo con las de Borges en el Prólogo a *La invención de Morel*. Publicadas en un libro que no tuvo mucho éxito y que pocos entonces leímos, su circulación por Occidente no empieza realmente hasta que la novela de Bioy Casares es traducida al francés, la comenta e imita Robbe-Grillet, y la crítica estructuralista empieza a discutir seriamente los ensayos y las ficciones de Borges. Antes, sólo unos pocos citábamos sus trabajos críticos. Hoy sucede lo contrario: todos leen y citan a Borges, en tanto que Ortega se ha convertido en pasto de eruditos, especializados en las letras y el pensamiento españoles de la primera mitad del siglo veinte.

Hay una injusticia flagrante aquí, simétrica de la que ocurrió en 1940 con el prólogo de Borges. Porque las "Ideas" de Ortega

contienen material todavía aprovechable. Hay que volver a ellas, hay que reincorporarlas al discurso crítico de habla hispánica, no para levantar superfluos monumentos a su autor sino para rescatar de estos textos aquellas páginas que aún hoy contienen observaciones perdurables.

Notas

- (1) Citaré el trabajo de Ortega por la edición de *Obras Completas* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1950, III, pp. 387-419).
- (2) Véase mi artículo, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, julio-diciembre 1979, pp. 401-412).
- (3) Citaré el Prólogo de Borges por la transcripción en su obra, *Prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pp. 22-24).
- (4) Para un examen más detallado de la teoría de Borges, véase el trabajo, "Para uma nova poética da narrativa", en mi *Borges: Uma poética da leitura* (Sao Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 125-181), así como el capítulo "A Theory of Fantastic Literature", en mi *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York, Dutton, 1978, pp. 347-355). En este último texto comparo el punto de vista del autor argentino con el de Breton.
- (5) El texto de Borges sobre Coleridge fue recogido en *Otras inquisiciones*, 1952. Para una discusión de este texto, véase el trabajo citado en la nota anterior, "Para uma poética da narrativa".

Lenguaje y Pensamiento: un enfoque abstraccionista

Alvaro Miranda

1. — Planteamiento.

El desarrollo de los estudios sobre las relaciones entre el lenguaje y el pensamiento ha mostrado sucesivas fases de un desenvolvimiento que se procesa dialécticamente en la búsqueda de una síntesis abarcativa y definidora. Entendido el Pensamiento como “pensamiento humano” se abre una compleja problemática que se expresa en un cuestionamiento inicial: la existencia de uno o dos procesos en el marco de las relaciones existentes entre Lenguaje y Pensamiento. Esto es, o bien hay un Pensamiento “puro” cuya expresión “secundaria” posterior se realiza mediante el uso del Lenguaje o, por el contrario, es dable concebir una única instancia procesual de Pensamiento y Lenguaje.

Siendo el Lenguaje un sistema en el cual determinados significados aparecen subordinados a sus portadores materiales (o sea, los grupos vocales) cabe señalar que el ser que no comprende ciertos vocablos como portadores de un significado, no puede apreciarse como usufructuario de algún lenguaje. Por ejemplo: un papagayo repite palabras sin comprensión de significado. De lo antedicho se desprende la necesidad de una “comunicación inteligente”. La utilización del lenguaje se concibe como un proceso intracerebral que se produce dentro del organismo humano, en una especie de “conversación interna” como la que experimenta el escritor que “pone en

pensamientos” el contenido de cada párrafo de un texto por él escrito, antes de la efectiva plasmación en el papel. Se derivaría así en una primera premisa: el uso del lenguaje implica el pensamiento, esto es, implica la comprensión de los significados que se encuentran ligados a sus portadores materiales en un lenguaje dado. Cualquier pensamiento, cualquier forma humana de pensamiento implicaría el uso de un lenguaje determinado y, en principio, uno ya formado y apropiado por el individuo en el curso de la comunicación inter-humana.

De lo cual se desprende una segunda premisa: pensar implica pensar en una lengua determinada. El nexo entre el pensamiento y el aprendizaje de una lengua determinada en una etapa de la vida humana, dentro de una comunidad humana, se evidencia entonces. Al respecto cabe la siguiente digresión: adviértase en las construcciones del estilo personal de Jorge Luis Borges cómo la “conversación interna” a la que aludíamos anteriormente pauta las construcciones sintácticas que revelan una preeminencia de las lenguas anglosajonas sobre las latinas, como resulta de un cotejo riguroso de los adjetivos y sustantivos con la raigambre etimológica de la que proceden, y aún, en construcciones como “*un sueño no soñado por alguien*” (1) se percibe que la “conversación interna” entre lenguaje y pensamiento se aproxima, en mayor medida, a la lengua inglesa (“an undreamed dream”) que al castellano. Ello no es arbitrario ni ocasional en este caso sino que obedece a la consciente función de advertencia y anticipación sobre la identidad del personaje de esa narración (Shakespeare), de modo que, desde el estilo se nos aproxima, sutilmente, a la identificación del personaje central no revelado y ello evidencia, por otra parte, la influencia de las estructuras lingüísticas anglosajonas (en este caso, el idioma inglés) en la expresión borgeana.

2. — Aportes de la Psicología del Lenguaje.

Ubicándonos en una disposición cuestionadora, la filosofía del lenguaje debe atender el amplio espectro investigador procedente de otras disciplinas. En particular, interesa referir ahora la incidencia de la psicología del lenguaje en los estudios atinentes a la interrelación entre pensamiento y lenguaje. En tal sentido, hay dos aspectos que interesa resaltar: los procesos psíquicos desarrollados por los niños en casos de normalidad y de anormalidad comprobada (paranormales, subnormales, incapacidad o defectos, etc.) y la pérdida de capacidad participativa en la comunicación hablada (afasia) con investigaciones realizadas sobre el comportamiento humano ya sea en su estado particular psíquico como en su estado general. Conviene,

en este punto, atender a dos posiciones sustentadas por investigadores en el campo de la psicología del lenguaje. Por un lado, Jean Piaget (2) sostiene la unidad de pensamiento y lenguaje en el niño, sustentándose en la observación de que el pensamiento egocéntrico del niño aparece fundamentado en la comprobación de un lenguaje igualmente egocéntrico practicado, donde el niño habla de sí mismo sin preocuparse de los otros. En torno al punto, la escuela soviética de la Psicología del Desarrollo y Wygotskij (3) en particular, reconociendo la trascendencia del problema expuesto orientan sus investigaciones y consecuentes aportes al estudio de los factores de formación del pensamiento que se aprecian separados de los factores de formación del lenguaje. Wygotskij entiende que el pensamiento es una "auto-orientación dentro del mundo" y sostiene que en la filogénesis y en la ontogénesis: el desarrollo del pensamiento *antecede* al desarrollo del lenguaje. Por otra parte, supone que en estadios tempranos de la filogénesis y la ontogénesis los factores de desarrollo del pensamiento y los factores de desarrollo del lenguaje se aprecian como *independientes* entre sí. Ambas líneas de desarrollo se encontrarían, en determinado momento, formando entonces una *unidad*, momento en el cual el pensamiento humano se volvería verbal. Atendiendo a sus propias palabras: "Para nuestro conocimiento del desarrollo del pensamiento y el lenguaje en el niño, en un momento determinado que se sitúa en una etapa temprana (la edad de dos años, aproximadamente) se unen las líneas de desarrollo del pensamiento y el lenguaje que antes habían estado separadas, con lo que se introduce una forma de comportamiento totalmente nueva". Es el momento en que el niño realiza su máximo descubrimiento: las cosas tienen nombres.

Wygotskij se detiene a considerar un punto importante: la unidad de pensamiento y lenguaje. Identificando el concepto con el significado de la palabra, sigue el desarrollo de la interdependencia entre el aspecto físico y el aspecto semántico en el proceso del habla. Estudia el desarrollo de los conceptos, distinguiendo los pseudo-conceptos (palabras generales utilizadas por los niños sin entenderlas en forma concreta) de los verdaderos conceptos. Analiza la dinámica del proceso que conduce a la formación del pensamiento humano. "El pensamiento no se expresa en la palabra —sostiene— sino que se perfecciona en ella. Por tanto también podemos hablar de la aparición del pensamiento en la palabra". Los estudios realizados sobre casos prácticos como el de los "niños salvajes", el caso de Kaspar Hauser, el de dos niñas-lobo aparecidas en la India, así como casos concretos y conocidos como el de Helen Keller y Laura Bridgman, significaron un aporte de interés para el cauce de las investigaciones teóricas. Se sostuvo, en determinado estadio de las investigaciones que "el niño que no puede hablar a causa de un defecto y que nun-

ca aprenderá a hacerlo, por tanto, no se le comunicará ningún sistema de símbolos (. . .) está condenado a un retraso intelectual permanente (se trata de seres que aparte del defecto son normales y serían capaces de alcanzar gran nivel intelectual)”. De modo que se concluyó: sin la existencia de un sistema de símbolos que permita hacer uso del lenguaje, tampoco existe pensamiento. Se expuso la siguiente tesis: no existe pensamiento “puro” (en el sentido de “libre de alguna relación con el lenguaje”), aun cuando represente un acto individual, el pensamiento es, en definitiva, un producto social.

No es difícil discernir ciertas discrepancias con el precedente enfoque del problema. Ateniéndonos a que es probada la capacidad de ciegos, sordos y mudos, por ejemplo, que encuentran sus propios sistemas de símbolos para expresar su pensamiento. El tacto, en el caso de los ciegos; el lenguaje gestual, en los mudos; la lectura labial, en los sordos, operan como sistemas apropiados de conocimiento y comunicación. Sólo el caso de un individuo ciego y sordo-mudo dificultaría la posibilidad de un sistema de símbolos adecuado para su inserción en el mundo. Sin embargo, cabe preguntarse ¿puede ello anular la posibilidad del pensamiento? Frente al cuestionamiento es posible inferir que el simple desarrollo del individuo estaría implicando un desarrollo, si bien no correlativo (se daría un individuo con “retardo”), posiblemente eficaz del pensamiento. La existencia del pensamiento determinaría la búsqueda de su expresión adecuada, una forma de pensamiento, por mínima que ella sea, requiere el sistema de símbolos correspondiente para su manifestación, pues, de otro modo, nos hallaríamos ante un ser vegetativo, sólo exteriormente humano. Si se aceptara la hipótesis, equivaldría a una negación de la unidad entre lenguaje y pensamiento, por lo menos, en cuanto actividad sincronizada puesto que el pensamiento adviene con anterioridad a su formulación mediante el uso del lenguaje.

Planteada la hipótesis (el pensamiento existe independientemente de la existencia de un sistema de símbolos) la situación de un ser pensante resulta independiente del sistema que exprese sus pensamientos y puede arribarse a un caso hipotético: supongamos un “ser que piensa” impotente para lograr el lenguaje que manifieste su pensamiento. La incognoscibilidad del lenguaje intercomunicativo impediría el conocimiento del pensamiento de ese ser, lo cual no implicaría, necesariamente, que dicho pensamiento no existiera, sino que no se habría descubierto un sistema de símbolos suficiente para la expresión de esos pensamientos. Vista la situación desde el exterior, ese “ser pensante” sería advertido como “no pensante” negándosele, en consecuencia, la conformación estatutaria social que, por derecho, le correspondería. La conjeturabilidad de la presente hipótesis no la invalida sino en la medida en que se avalan otras conjeturas al respecto.

Otra cuestión que ha requerido, en forma recurrente, la atención de los investigadores del lenguaje, ha sido el problema de la afasia. Si bien los actuales conocimientos científicos no permiten afirmar, con certeza, si la pérdida de la capacidad de hablar y la súbita incapacidad en la comprensión del lenguaje son, efectivamente, causa o consecuencia de una perturbación en las funciones intelectuales, lo cierto es que el conjunto del cerebro enferma en el caso de la afasia y esta enfermedad aparece directamente relacionada con las modificaciones en el modo de comportamiento. Una afasia nominal ocurre cuando se pierde la capacidad de dar nombre a las cosas y comienza a percibirse en el desmembramiento de la comprensión de los nombres. Al respecto, apunta Goldstein (4) que “el significado de la palabra no radica en una unión de un grupo de vocablos con el objeto sino en la capacidad de denominación generalizadora del mundo de las cosas, en la denotación que organiza este mundo con ayuda de la abstracción”. Esa función de cohesión, coherencia y consenso social ejercida por el lenguaje es advertida cabalmente en el plano literario con la revertibilidad y violentación que ciertos experimentos literarios han ejercido y ejercen sobre el lenguaje como estructura totalizante y globalizadora. Así, por ejemplo, las búsquedas de Joyce en *Ulysses* y *Finnegans wake*, de Cortázar con la invención del gíglico en *Rayuela*, como Khlebnikov con su lengua zaum, y más recientemente, Julián Ríos en su polémica *Larva*. Todos intentos de desestructuración del lenguaje consensual de una sociedad determinada a través de la mostración de la arbitrariedad de los signos y la exaltación individualista pero también, experiencia límite de interrogación sobre el propio lenguaje como objeto primero y último de análisis. Revalorización del lenguaje, en suma, desde un espectro binario sociedad-individuo proyectándose hacia su propia naturaleza constitutiva.

Todos los modos de comportamiento de los organismos están relacionados con alguna orientación dentro del mundo (el jugador de ajedrez que resuelve su situación en el tablero; la amiba que se contrae en contacto con los ácidos) pero entre los diversos tipos de orientación en el mundo, destaca aquél que sólo es característico del hombre, gracias a la función de abstracción y generalización de los signos lingüísticos. Debe apreciarse la diferencia que existe entre el comportamiento que responde a un reflejo condicionado (la amiba) y el que responde a un proceso de pensamiento (el jugador de ajedrez). Enseñar a un animal a apretar el interruptor en una habitación oscura es una actitud concreta, comportamiento que responde a un reflejo condicionado. Si el animal adiestrado pudiera prescindir de su tendencia porque en esa habitación se encontrara alguien durmiendo, se trataría de una actitud abstracta, en cuanto comportamiento que responde a un proceso de pensamiento.

3. — Monismo y Dualismo.

Volviendo a nuestro planteamiento inicial: ¿hay un proceso único de lenguaje y pensamiento?, ¿el pensamiento y la verbalización del pensamiento son procesos separados? En este punto, existen dos posiciones encontradas: los que sostienen la unidad y suscriben la frase: “la realidad directa del Pensamiento es el Lenguaje” (Herder, Schelling, Humboldt, Steinthal) a los cuales se les clasifica como *monistas* y, desde otra posición, los sostenedores de que la relación lenguaje-pensamiento está trazada sobre el eje de la existencia de dos procesos independientes. Son los *dualistas* (Schopenhauer, Bergson, Bühler, Pick). El nudo gordiano se remite a dos interrogantes: ¿Puede un Pensamiento conceptual aparecer sin Lenguaje? y a su vez ¿es posible que el Lenguaje aparezca sin Pensamiento? Frente al recién nacido podemos dudar que, efectivamente, piense, pero no nos es posible negar que existe en él cierta orientación frente al mundo exterior dado que reacciona ante los estímulos procurando la adaptación. Révész⁽⁵⁾ precisa que “si se acepta que la orientación del recién nacido en el mundo es idéntica a Pensamiento, entonces se debería concluir que los animales piensan” (poniendo en entredicho el carácter específico del Pensamiento humano). La posición monista presume que siendo el Lenguaje la unión del portador material (el sistema de símbolos) con los significados de esos símbolos (sin lo cual los símbolos dejan de ser lenguaje) no puede existir sin Pensamiento.

A este planteamiento es posible ofrecerle la siguiente objeción: el Pensamiento es concebido por los monistas como elemento intrínseco al Lenguaje puesto que va referido a la concordancia Significante-Significado pero el auténtico “grado cero” del Pensamiento es independiente del Lenguaje, corresponde a una realidad extra lingüística, meramente mental y aún *trans-mental*, no singulariza expresivamente, no concretiza, no simboliza, es un Pensamiento en “*estado puro*”. Cuando un individuo “piensa” lo hará, en ocasiones, “pensando con palabras”, o sea, lengualizando el Pensamiento (ej: A piensa: “hay que pintar la mesa” y lo piensa palabra por palabra) pero, otras veces, el Pensamiento se aprecia como una *totalidad convergente*, como una estructura mental, una inflexión intelectual que puede volcarse a lenguaje en forma inmediata pero *no simultánea*, no exactamente correlativa al Pensamiento en sí.

Puede convenirse que no existe Pensamiento “puro”, o sea, libre de alguna relación con el Lenguaje pero es posible considerar la existencia del Pensamiento “*en estado puro*” que marca una sensible diferencia: el Pensamiento “en estado puro” se da como *totalidad temporal y finita*, como estructuración mental (relacionada “a

posteriori” con el Lenguaje); en el instante en que se da existe “purementemente” para, posteriormente, relacionarse con sistemas de lenguaje.

Los automatismos, la repetición de palabras despojadas de Significado, la repetición de palabras en otro idioma sin conocer el Significado, los sonidos que repite el papagayo, son casos de producción de sonidos articulados pero no pueden considerarse Lenguaje en cuanto les falta el Significado que los complementa. A ello podría responderse que los “fogonazos del pensamiento”, aquellos instantes en que se piensa algo repentino o nos sorprende un pensamiento inesperado, algo nos deslumbra y luego lo vaciamos en lenguaje pero por un instante, acudieron al cerebro pensamientos “en estado puro”. Coincidente con la pureza del pensamiento, el Intuicionismo señala que es posible hallar al Pensamiento sin lenguaje y debe ser ésta la fuente del verdadero conocimiento. Desde un enfoque marxista-materialista, Adam Schaff (6) critica la posición dualista, arguyendo que los supuestos son arbitrarios, los argumentos especulativos e irracionales. El dualismo sostiene que “no todos los procesos del Pensamiento tienen carácter hablado, verbal”.

Aportando algunos conceptos más a la discusión, digamos que tal como venimos observando hay en el proceso del Pensamiento un carácter verbal *no simultáneo* con el instante del Pensamiento (“*estado puro*”). Por lo tanto, puede decirse que: 1. — hay *instantes* en el proceso del Pensamiento que no tienen carácter verbal. 2. — hay, por ende, una discorrelatividad, un *discontinuum* entre Pensamiento y Lenguaje (no existe sincronización simultánea entre ambos). 3. — lo cual permite deducir que el Pensamiento es *potencialmente* más rico que el Lenguaje.

En sus especulaciones, Schaff incurre en la antilogía: “No existe ningún proceso del Pensamiento sin proceso del Lenguaje pero esto no significa que en el proceso del Pensamiento sólo se realicen operaciones de lenguaje y que, en consecuencia, Lenguaje y Pensamiento sean idénticos”. Afirma que no existe Pensamiento sin Lenguaje para luego convenir que hay operaciones no lingüísticas, que Pensamiento y Lenguaje no son idénticos. En suma, contra los monistas, niega la identidad L-P. Contra los dualistas, niega la independencia en la relación L-P. Cuando Schaff pasa a aceptar que *sí* existe P sin L (“no significa que en el proceso del P sólo se realicen operaciones L”) ya no puede hablar de que existe un proceso único L-P pues éste puede admitirse en cuanto “encajan” P y L perfectamente y si ello no ocurre tampoco corresponde hablar de “proceso único”.

El dualismo, a su vez, reclamaría algunas precisiones. Si se advierte la coincidencia en el sentido de que existe Pensamiento sin

Lenguaje, tal como señaláramos antes, es un punto de delicado estudio el concebir la posibilidad del Lenguaje sin Pensamiento. Ello sería posible si aceptáramos a los “automatismos” como Lenguaje basándonos en el eventual sentido que un oyente-receptor diere a las palabras escuchadas, lo cual nos ubica en el plano de las funciones del lenguaje. La “escritura automática”, en cambio, plantea una dificultad más concreta: sólo escribiendo a considerable velocidad sería posible anular el pensamiento que diere ocasión a una expresión de lenguaje “puro”, pero aún así, habría de considerarse la significación de las palabras en la ingerencia de factores inconscientes que las determinarían. Y en última instancia siempre cabe la duda respecto a la posible incidencia del Pensamiento en el Lenguaje utilizado.

4. — La Propuesta Abstraccionista.

Admitida la hipótesis por la cual no existiría una sustitución completa y exacta del objeto real por parte del objeto ideal, debería admitirse que ninguna palabra puede captar de modo íntegro y total el complejo objeto que nomina. La palabra “silla” (portador material) es conformación de lenguaje que señala el objeto designado (la “cosa” silla) pero no se aprecia como expresión exacta y total del objeto en cuanto la palabra no designa íntegramente al objeto, lo “merodea” (*surrounded*), capta las características esenciales del objeto para que pueda ser comprendido pero no lo aprehende, no llega a una *integración identificativa* con el *totum* objetual. De modo que las palabras “nominan” objetos, “designan” cosas, aun cuando persisten en su ajenidad esencial al objeto. Los elementos ideales aparecen, entonces, para reflejar a los elementos reales. No existe una *identificación transitiva* total. Obsérvese el caso de las palabras “inexpresivas”, donde la realidad permanece invulnerada, intocada, pues no alcanzan a comprenderla. En la cataresis, por ejemplo, la palabra se revela insuficiente para designar una “realidad objetual” que la preexiste y que aquélla no domina, a veces “merodea” o ronda elusiva pero no aprehende. La búsqueda de la “palabra exacta” que refleje el objeto, la inexistencia —en algunos idiomas— de palabras que expresen determinadas realidades, revelan cierta incapacidad del lenguaje en sus relaciones con la realidad percibida, de modo que, el mundo real se aprecia como potencialmente más rico que la aprehensión lingüística que de él se efectúa.

El concepto aristotélico de la palabra como representación o signo de las cosas es manifestación de una impotencia: no pudiendo traer las cosas a nuestra presencia, las evocamos mediante palabras que las representan. Sustantivación y nominación son reacciones del

espíritu humano frente a los objetos. Siendo los portadores materiales inoperantes en la cabal aprehensión de una realidad objetual resulta imposible concretar la transferencia del objeto al signo. Limitado como está el lenguaje a una cierta combinatoria posible que la realidad de los objetos rebasa, se explica la utilización de la polí-pote, por ejemplo, donde una misma palabra se usa bajo diferentes formas gramaticales y los significados dependen del contexto.

Más allá de lo expuesto cabe aún una formulación por la cual se percibiría la existencia de una propiedad *transitiva* y de una propiedad *simétrica* en la interrelación de los objetos (reales) con los signos (ideales). Siendo el *objeto* = A, y el *signo* divisible en *concepto* (Significado) = B y *palabra* (la Imagen acústica de Saussure; Significante) = C, tendríamos que:

A no permutable en B
 B “ “ “ C
 A “ “ “ C

Asimismo, a la negación en la propiedad transitiva, puede adjuntársele la negación en la propiedad simétrica, donde:

A no permutable en C
 .
 .
 .
 C no permutable en A

siendo positiva únicamente la propiedad *reflexiva* o *refleja*, por la cual:

A permutable con A

Recapitulando, entonces, estableceríamos el siguiente deslinde:

- Plano *Extra-mental* ----- A = *objeto*, “realidad” (vulnerada o
 (objetual) invulnerada)
- Plano *Mental* ----- B = *concepto* mental del objeto
 (individual) (Pensamiento)
- C = *designación* (denominación)
 lingüística del objeto
 (Lenguaje)

Por un lado, se advierten los objetos vulnerados que permanecen sin correlato expresivo, como en el caso de la *catacresis*, que conllevan la idea de insuficiencia del lenguaje para una expresión total de la realidad. Por otro, los objetos vulnerados que obtienen su correlato expresivo ¿ajustan expresamente la dualidad pensamiento-lenguaje (concepto-denominación)? Puede admitirse la afirmativa en cuanto a una codificación inter-subjetiva social para la comunicación, esto es, al nivel de comprensión entre individuos adscriptos al mismo sistema. En ese plano, hallamos una relación pensamiento-lenguaje donde el concepto del objeto y su denominación actúan en concordancia debido a la codificación social común.

Sin embargo, no es en el plano de las relaciones entre pensamiento y lenguaje, sino en el de la relación entre el *objeto* y el *signo* donde se advierten dificultades sustanciales. Frente a una posición positivista que acepte la designación efectiva de la total y compleja realidad del *objeto* por parte del *signo*, admitiendo que la palabra capta y aprehende la totalidad esencial del objeto, se erige una perspectiva *abstraccionista* que niega la aprehensión de la complejidad esencial del objeto o “realidad” mediante el uso del signo. Se sostiene que la palabra “menciona”, “ nombra”, pero no *abstrae*. Es un vuelo de superficie antes que una inmersión profunda. Aún en la exactitud lúcida de la palabra utilizada aplicable al objeto o “realidad”, existirá un “*núcleo esencial*” intransferible del objeto que permanece ajeno, inasible, para la develación lingüística. Por cuanto el objeto posee en sí una realidad inaccesible para el sujeto, es siempre más rico que la denominación que de él se haga aun cuando ésta sea precisa y concreta. El correlato expresivo *ideal* resulta inexpressivo o insuficiente para abstraer lo *real*. El signo, entonces, aproxima a la “realidad” pero *no* devela.

En *El Golem* (7), Borges citando a Platón, refiere: “el nombre es arquetipo de la cosa” y luego: “En las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*”. Allí, el nombre *es* el objeto. En *Los nombres* (8) Jorge Guillén, cautelosamente, expresa: “La rosa / se llama todavía / Hoy rosa . . .”. Aquí, el nombre *no es*, “se llama”, es en el tiempo o parece ser, se aprecia mejor la mutabilidad posible del signo por la dinámica evolutiva del sistema (la rosa “siendo”) y con ello se admite, en la temporalidad, el pasaje y el cambio, la transformación posible del signo, lo cual implica cierta identificación momentánea objeto-signo pero, desde luego, no refiere la aprehensión esencial del objeto y, aún menos, su abstracción. Aún en la arquetipia platónica del poema de Borges, la rosa contenida en las letras r-o-s-a es el objeto vulnerado en su correlato expresivo pero difícilmente sea el objeto abstraído en su núcleo esencial.

5. — Consideraciones finales.

Conociendo la inoperancia del lenguaje en la designación de la esencia intrínseca de los objetos a los que se refiere; conociendo la insuficiencia para designar a los objetos que permanecen sin correlato expresivo, ya se percibe una mayor riqueza del objeto respecto del lenguaje que lo designa, lo que implica una incognoscibilidad de las “realidades” inexpresadas hasta que acceden a la cognoscibilidad y cuando ello ocurre no surgen “nombrándose” sino que aparecen como objetos cuya primera tentativa de conocimiento se produce en el *Pensamiento*, no en el *Lenguaje* y será después que el concepto se vaya definiendo, modelando, adquiriendo forma definitiva que se pasará a la denominación lingüística. O sea que, aún en el caso de los “esquemas conceptuales” que van condicionando el conocimiento del mundo, las abstracciones L-P que utilizamos ya nos llegan *provistas de una existencia del Pensamiento que precede al posterior Lenguaje*.

Y si ya viene dada la diferencia P-L para la construcción de los “esquemas conceptuales”, entonces éstos se construyen con el defasaje P-L y las “realidades” que permanecen incognoscibles, de donde se sigue que cada descubrimiento de una “realidad” altera a su vez dos niveles: el de los “esquemas conceptuales” con los que se forma el *concepto* y el del *concepto mismo*, participando a la vez de ambos planos —que implican, en consecuencia, una serie de niveles infinita— dado lo cual, entabla un encadenamiento limitado por el estado en que forzosamente cabría suponer una inexistencia conjunta de P y L.

Analizando la creación artística, Schaff observa que mientras el artista produce su obra “no se puede separar de la reflexión sobre su propia creación” en una suerte de auto-reflexión que genera su propio lenguaje y cuya formulación no está fuera del acto creativo ni *ex post* a él. Aun cuando, eventualmente, puede aparecer la auto-reflexión fuera del acto de creación y *ex post* pero sólo en una instancia lingüística gráfica, expresiva, etc. ya que, en el momento de la creación, el artista percibe la totalidad del juego de interrelaciones: creación-modelación-autocrítica-ajuste-coordinación-valoración-perspectivación-juicio, etc. y culminada la obra se procede a una reflexión *sobre la creación* que ya está despojada de la *creación en sí* y accede a ella “como extraña” (efecto de extrañamiento, “distanciamiento”). Habría, pues, dos auto-reflexiones: una, integrada a la creación, *intrínseca*, y otra fuera del acto creativo, *extrínseca* y crítica.

Finalmente, no puede decirse que exista un P completo y final que sea válido para todas las lenguas en igual forma. Cada P es colectivo e individual a la vez y refleja una cosmovisión propia del pueblo

en que vive el sujeto pues no puede desprenderse de los factores que influyen formativamente sobre él. Puede ser una cosmovisión "prestada" de otro pueblo pero sólo a título individual, como por ejemplo, en el caso de Borges señalado precedentemente, donde la "conversación interna" P-L responde a su educación europea, con nurse inglesa y aprendizaje del idioma anglosajón con anterioridad al castellano, lo cual explicaría, ciertamente, las elecciones, afinidades y predilecciones temáticas, analíticas, reflexivas, así como también las particularidades estilísticas de su obra.

La cosmovisión es el P colectivo al que corresponde el L adecuado. Un alemán piensa en su lengua y se expresa con los medios que el L pone a su alcance, de acuerdo a la cosmovisión colectiva del pueblo alemán. Aun cuando el P que quiere expresar sea el mismo que se encuentra en un argentino o un uruguayo, lo encarará desde su lenguaje, desde su cosmovisión personal y colectiva y será una visión parcial del P general o común que ambos (alemán y rioplatense) quieren expresar. De ahí que se piense no sólo en un L determinado sino también en una "conformación": L-pueblo-cosmovisión-carácter-situación-ajuste de factores múltiples (por ejemplo: historia, situación geográfica, tendencias de la hora, juego de opuestos, etc.). Y se trata de una "conformación" determinada, de la que el L es sólo un aspecto.

Notas

- (1) **Everything and nothing** en *El Hacedor* de Jorge Luis Borges. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina, 5ª edición, 1967.
- (2) **El lenguaje y el pensamiento del niño pequeño** de Jean Piaget. Ed. Paidós. Bs. Aires, Argentina. Ed. 1965.
- (3) **Pensamiento y lenguaje** de L. Wygotskij. Ed. Lautaro. Bs. Aires, Argentina. Ed. 1964.
- (4) **El análisis de la afasia y el estudio de la esencia del lenguaje** de Kurt Goldstein. En *Psicología del lenguaje*. Varios autores. Ed. Paidós. Bs. Aires, Argentina. Ed. 1967.
- (5) **Origine et prehistorie du langage** de G. Révész. Ed. Payot. París, Francia. Ed. 1950.
- (6) **Lenguaje y conocimiento** de Adam Schaff. Ed. Grijalbo. México D.F. 1ª edición, 1967.
- (7) **El Golem en El otro, el mismo** de Jorge Luis Borges. Emecé editores. Bs. Aires, Argentina. 1ª edición, 1969.
- (8) **Los nombres en Cántico** de Jorge Guillén. Ed. Labor S.A. Barcelona, España. Ed. 1970.

La Literariedad

Roberto Echavarren

Un psiconalista observó que las obras de Jacques Lacan no están dirigidas a críticos literarios. Pero hay que tener en cuenta que tampoco la literatura se dirige a críticos literarios, ni a ningún lector en particular. Un poema o novela testimonian acerca de una falta de acuerdo específico entre el autor y el lector. Este accede indirectamente, y tal vez con indiscreción, a un discurso que no se dirige a él. Empezaré por considerar el rasgo característico de la literatura.

Marcello Pagnini, en *Pragmatica della letteratura* (1) admite un factor constante de literariedad, reconocible como una modificación del modelo comunicativo. Se detecta como una anomalía en el acto de intercambio lingüístico. Lo que se llama "introyección de los referentes" no equivale al concepto de la absoluta autonomía del texto, o no-referencialidad. El texto mantiene una relación azarosa con una serie indeterminada de contextos. Para mostrar la anomalía de la literatura, Pagnini evoca el modelo de la comunicación lingüística de Karl Bühler, (2) el cual distingue tres factores fundamentales: emisor, receptor y las cosas acerca de las cuales versa el mensaje. Pero Pagnini considera que, en el caso de la literatura, cada uno de los factores integrantes del acto de comunicación se desdobra. Por lo tanto, no se puede hablar de comunicación lingüística sino de un proceso discursivo diferente.

En primer término, el emisor se divide en un sujeto de la enunciación y un sujeto del enunciado, entre un autor y un personaje, alguien que escribe y alguien que, dentro de la ficción, narra; entre un sujeto “externo” al texto y un sujeto “interno” a él. El primero está representado por el segundo, pero no coinciden. Cualquier acto de lengua implica una distinción equivalente, (3) pero, en el caso de la obra literaria, su carácter ficticio vuelve tal distinción explícita. aún cuando la obra pretenda testimoniar acerca de una experiencia “real”. En la comunicación ordinaria la distinción permanece latente, salvo en ciertos casos; por ejemplo, cuando el receptor supone que el emisor no está revelando sus verdaderos pensamientos. (4) La literatura, al contrario, parece “institucionalizar” el fenómeno. La separación entre el sujeto de la enunciación y su contraparte ficticia (el personaje o sujeto en el texto) “es responsable de la así llamada naturaleza ‘universal’ del discurso literario, de su ‘eternidad’ como *voz de lo humano* y no *voz de un hombre*; de su naturaleza ‘oracular’ u ‘objetal’”. (5) El texto literario aparece así como una cosa saliendo de otra; un mensaje saliendo de una piedra, un discurso de un libro; una *prosopopeya*,

En relación a este punto no es irrelevante recordar lo que algunos autores han discutido como la cuestión de la tercera persona. Emile Benveniste contrasta los pronombres *yo* y *tú* con *él*. (6) *Yo* indicaría, en cada instancia de enunciación, la entrada de la subjetividad en el lenguaje; *tú*, su opuesto, la persona no subjetiva, aquélla a quien el sujeto se dirige; mientras que *él* indicaría una ausencia, la no-persona. El campo de *él* recubriría el uso impersonal del lenguaje; nadie asume allí la subjetividad: *él* no es persona, es nadie. Ausencia e impersonalidad: a partir de *él* se abriría un discurso descontextualizado, desligado de la instancia de emisión/recepción. Käte Hamburger, en *Logica de la literatura*, (7) establece un lazo entre el relato literario y la tercera persona. La ficción narrativa partiría de una inverosimilitud básica (más allá de las modalidades, realistas o no, del género o estilo de la obra), consistente en atribuir a la tercera persona la subjetividad de la primera. Para Hamburger, el rasgo fundamental de la ficción es el uso de la tercera persona: el personaje es alguien designado como *él*. El uso de la primera persona (por ejemplo en la novela picaresca, o en general en una obra literaria que quiera aparentar un carácter autobiográfico o documental) sería una variante posterior, según la cual el relato, aún siendo ficticio, imitaría el modelo de la autobiografía. Pero aparte de esta variante superpuesta, lo decisivo, en el relato literario, sería el gesto que desdobra al autor (primera persona) del personaje (tercera persona), o a la subjetividad de la impersonalidad. Es imposible —inverosímil— habitar el interior, la subjetividad, de un ausente (*él*); pero

la convención literaria del relato consistiría en esta atribución, marcando el desdoblamiento, con respecto al vértice emisor, entre el sujeto de la enunciación (autor) y el sujeto del enunciado (personaje designado como *él*). Michel Butor coincide con Hamburger cuando afirma: “La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una ‘figura’, nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponerle otra sobre ésta, siempre como sobreentendida”. (8) Hay que hacer notar también que, si la tercera representa a la primera, no es idéntica a ella ni la representa en exclusiva: el personaje designado como *él* es un lugar vacío, un terreno neutral que incluye o representa también al lector, a la segunda forma personal, al *tú*. Para Maurice Blanchot, escribir es pasar del *yo* al *él*; pero la tercera persona “no designa simplemente otro ego”; “queda por saber qué está en juego, cuando escribir corresponde a la exigencia de esa tercera persona incalificable”. Y más adelante: “La tercera persona narrativa, ya sea presente o ausente, ya sea que se afirme o se sustraiga, que altere o no las convenciones de escritura —la linealidad, la continuidad, la legibilidad—, también señala la intrusión de lo otro —entendido en neutro— con su irreductible carácter de extraño extranjero, con su socarrona perversidad. Lo otro habla. Pero cuando lo otro habla, nadie habla [. . .] La tercera persona no es lo englobante [. . .] más bien es un vacío dentro de la obra [. . .], palabra- ausencia”. Ese vacío “no podría ser central, no crea centro, ni habla a partir de un centro, sino que a lo sumo impediría a la obra tener uno”. (9) El pasaje narrativo de la primera a la tercera persona, según Blanchot, equivale a un cambio de posición: se pasaría de la identidad personal (primera persona) a una situación descentrada, ambigua, imprecisa (tercera persona, lo “neutro”). El discurso ficcional en tercera persona no se engendraría a partir de una identidad individual, sino a partir de un vacío causal y posicional, que a su vez efectúa o engendra a un sujeto. Tal observación es rica en consecuencias, que trataré de desarrollar más adelante; abre el camino para considerar el discurso literario como un habla específica, anómala, aberrante, donde resuena la verdad acerca del estatuto simbólico que constituye al hablante.

En cuanto al segundo factor de la trinidad de Bühler, las cosas u objetos y relaciones a que alude el mensaje, en el caso de la literatura se desdobra o descontextualiza. El mensaje sigue siendo referencial, pero puede relacionarse con tantos contextos como lectores tenga la obra. El hecho de que “un discurso poético es legible más allá de las condiciones contingentes de su formulación constituye un rasgo característico de la autonomía textual”. (10) La descontextualización permite una recontextualización en el momento de la lectura.

El tercer factor del triángulo de Bühler, el receptor, está, en relación al texto literario, ausente. Su ausencia lo vuelve virtualmente universal. Hay, por cierto, un receptor interno al texto: puede ser el nombre de la persona a quien la obra está dedicada, o puede ser un personaje dentro de la ficción. Pero el receptor empírico es algo diferente; es una variable que se vuelve un factor abstracto de comunicación en vez de un polo concreto o efectivo. El receptor empírico recibe el texto como un oyente indiscreto, un "overhearer", o como prefiere Barthes, un *voyeur*. (11)

Roman Jakobson, en su ensayo "Lingüística y poética", de 1958, anticipa esta construcción teórica según la cual el discurso literario desmantela el modelo de la comunicación. En literatura, observa, "no sólo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el 'yo' del protagonista lírico o del narrador ficticio y el 'tú' del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas [. . .] Todo mensaje poético es virtualmente un discurso semi-citacional, con todos los problemas peculiares e intrincados que el 'discurso dentro del discurso' presenta al lingüista [. . .] Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido además de una referencia dividida, como claramente aparece en preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquines: 'Aixo era y no era'". (12) Para Jakobson, como para William Empson, la ambigüedad es el rasgo intrínseco de todo mensaje poético. Los tres factores básicos del acto de palabra (emisor, cosas, receptor) aparecen divididos en un aspecto interno y otro externo. Por lo tanto el *contacto* entre emisor y receptor no es efectivo sino virtual, las cosas aparecen separadas de un *contexto* específico, el *código* del autor no es el mismo que el del lector potencial. Jorge Luis Borges ilustra la literariedad en su cuento "Pierre Ménard, autor del Quijote": en el cual el lector, P. M., separado de Cervantes por tres siglos, se vuelve P.M., autor del libro, ya que, debido a una deriva histórica, la novela se lee muy distintamente hoy que en tiempo de Cervantes. La interpretación del texto varía según el momento contextual de su recepción.

En su artículo "La comunicación teatral", Georges Mounin (13) considera que, mientras "la comunicación lingüística está caracterizada por el hecho fundamental, constitutivo de la comunicación misma, de que el emisor puede volverse a su turno el receptor, y el receptor, emisor", en el caso de la comunicación teatral esa posibilidad desaparece, ya que "los emisores-actores son siempre los mismos, y los receptores-espectadores siempre los mismos también". Si se exceptúan manifestaciones marginales a la obra teatral como silbidos, aplausos y otros indicios de una reacción del público, "los

espectadores no pueden jamás responder a los actores". Mounin parte, al hacer esta observación, de un libro de Eric Buyssens citado por él: "los actores en el teatro simulan personajes reales que se comunican entre ellos; no se comunican con el público";⁽¹⁴⁾ y Mounin aclara: "no comunican con el público por el mismo sistema (aquí, propiamente lingüístico) a través del cual se comunican entre sí (salvo el sector muy limitado de las palabras de autor, y las alusiones a la actualidad por ejemplo)". Este rasgo del evento teatral —puede agregarse— es en verdad compartido por la obra literaria (y artística) en general. Mounin mismo advierte lo que tiene de común la comunicación teatral y literaria: "estamos en presencia de una relación en sentido único, y de una comunicación *diferida*, la cual se sirve simplemente del instrumento lingüístico de una manera específica, como toda la literatura".⁽¹⁵⁾ Mounin tipifica la especificidad de la comunicación teatral (y literaria en general) a través de tres características: sentido único (los actores *se* comunican entre sí pero comunican *con* el público); diferimiento (debido a la ausencia del emisor: la obra es actuada, leída, percibida en un momento *diferente* al de su composición; salvo el caso de la improvisación, pero aún entonces habría que tener en cuenta la anterioridad de los módulos sobre los cuales se improvisa) —así como virtualización del destinatario (la obra es repetible *n* veces frente a *n* receptores).

Lisa Block de Behar⁽¹⁶⁾ señala lo que a su parecer son las alteraciones principales que el texto artístico acarrea en relación a las funciones emotiva, referencial y conativa que Jakobson (en el ensayo ya mencionado) toma del esquema triádico de Bühler. Con respecto a la comunicación ordinaria, el texto artístico presentaría cinco alteraciones básicas: "1) Supresión del destinador; 2) Multiplicación abierta (o eventualidad) del destinatario; 3) Ausencia de simultaneidad de la emisión y la recepción (*Différance* [en el sentido elaborado por Jacques Derrida]); 4) Multiplicación abierta del contexto; 5) Asignación definitiva de los roles: el destinador no es sino destinador y el destinatario no es sino destinatario: ningún cambio de rol". Puede verse cómo estas alteraciones se complementan : a la "ausencia de simultaneidad entre la emisión y la recepción" (tercer punto) corresponde la ausencia del destinador (primer punto) así como la virtualización del destinatario (segundo punto); la "multiplicación" del "contexto" (cuarto punto) tiene que ver con la repetibilidad de la ejecución, o lectura, o percepción de la obra; puede advertirse que la unidireccionalidad del mensaje (quinto punto) coincide con la característica ya señalada por Mounin. Behar alcanza una estimulante precisión en el encuadre de nuestro problema.

Si el modelo comunicacional ha sido alterado o desmantelado, cabría preguntarse hasta qué punto no se trata, en el texto artístico y/o literario, de un colapso de esta función ¿Cuál es en efecto, el

importe del texto, de qué modo se relaciona con el emisor y el receptor, qué peso o valor se le presta, cómo ha de ser escuchado? ¿Quién habla aquí, quién toma responsabilidad? Podría responderse que nadie. Aún una obra literaria verosímil es en el fondo inverosímil, doble, ficticia. Lo cual evoca la cuestión de la creencia con respecto a la literatura. Coleridge, en la **Biographia Literaria**, usa la frase "*willing suspension of disbelief*", querida suspensión del descreimiento, para describir la credibilidad que prestamos a los textos. Octave Mannoni (17) nos recuerda que Freud describe el escenario de los sueños y de las fantasías de la vigilia con palabras tomadas de Fechner: *eine andere Schauplatz*, otra escena o escenario. Es una zona donde el signo manifiesta su motivación *equivoca* o *ambigua*.

En su artículo "Sobre el fetichismo" (1927), Freud se refiere a un modo de negación, no, esta vez, la *Verneinung* (denegación de lo enunciado pero no admitido), sino la *Verleugnung*, o repudio de la realidad. Cuando el niño descubre la castración en la madre, sostiene, a pesar de la sorpresa desagradable de la realidad, la creencia de que la madre no está castrada. Pero el contenido de la creencia cambia: el pene se vuelve falo o fetiche. Mannoni nota que Freud, en un artículo inacabado de 1938 ("Escisión del yo en el proceso de defensa"), utiliza una construcción equivalente a la fórmula "ya lo sé . . . pero aún así . . ." para dar cuenta del pasaje del descubrimiento de la realidad al mantenimiento de la creencia modificada: ya sé que no es cierto un estado de cosas, negado por la realidad, pero aún así, creo, me abandono a la representación imaginaria en otro escenario, el onírico, o de las fantasías diurnas, o el enmarcado por el texto literario y/o artístico, para verificar una ley de mi deseo que juega en la significación. "Las dos partes en disputa reciben lo suyo: a la pulsión se le permite seguir con su satisfacción y a la realidad se le muestra el respeto debido. Pero todo esto ha de ser pagado de un modo u otro, y este éxito se logra a costa de un desgarrón del yo que nunca se cura, sino que se profundiza con el paso del tiempo". (18) Tal escisión sostiene un comportamiento ambiguo, por no decir contradictorio. Ante un ilusionista, apunta Mannoni, el público es incrédulo pero exige que la ilusión sea perfecta; en nuestra vida diaria creemos y no creemos en algunas cosas como el horóscopo, la adivinación del porvenir, etc.; ¿cree el soñador en sus sueños mientras sueña? Si los antropólogos hablan con frecuencia de las "creencias de antaño" en las comunidades estudiadas, esta expresión, piensa Mannoni, significa una creencia actual a medias, que fue siempre referida a "antaño" como un modo de negarla sin rechazarla. Si **La interpretación de los sueños** trae al tapete el hecho de que "cualquier cosa puede representar cualquier otra", (19) defender la arbitrariedad del signo (determinando correspondencias convencionales, inequívocas, entre significante y significado) consti-

tuye un intento de controlar al menos ciertas áreas del discurso reservadas a la denotación o a la univocidad. Pero lo que Freud “descubre” es lo que la literatura manifestó siempre. La necesidad, por un lado, de protegerse contra la motivación plurívoca del signo, y la urgencia, por otro, de investigarla, trazaron zonas de discurso, no-literatura y literatura; zona de arbitrariedad y zona de motivación; a esta última podría llamársela *escenario otro*. Allí nadie asume responsabilidad por los contenidos figurados; como en el caso de las “creencias de antaño” o de la astrología, se trata de una responsabilidad “flotante”. ¿Cuál es el estatuto de esta creencia negada por la realidad y sin embargo —aún así— mantenida con modificaciones transfigurada, traspasada a otro escenario? No habría que confundirla con la fe religiosa. La fe resulta equiparada por Mannoni a un compromiso ético o “pacto incondicional” (más adelante llamará a la fe “empeño”). (20) Si recordamos que para Kant el juicio estético no era moral, ni tampoco de conocimiento, podremos captar algo de la distinción entre creencia y fe.

Los mitos evocados o inventados por Sócrates en los diálogos platónicos no son objeto de fe. En el *Fedro*, Sócrates dice que la argumentación dialéctica “ha sido en realidad un juego que hemos jugado”. (21) Refiriéndose a los mitos que él mismo relata, comenta: “Esto, naturalmente, es lícito creerlo o no creerlo”. (22) Fedro, más adelante, le responde: “¡Qué fácilmente, Sócrates, compones fábulas egipcias o de cualquier país que se te antoje!” (23) Sócrates, sin embargo, distingue entre el vehículo ficticio —mito y el sentido verdadero de lo que dice. Para rescatar la credibilidad de los mitos se vale del mismo subterfugio que Mannoni detecta en los informes antropológicos: “antaño se creía en las máscaras”. A la denuncia hecha por Fedro (Sócrates inventa mitos), responde que a los antiguos “les bastaba, debido a su ingenuidad, con oír a una encina o una roca, a condición de que dijeran la verdad”, mientras que su interlocutor, ocupado en examinar “quién es el que lo dice, y de qué país”, no tiene tiempo para considerar si lo dicho “es así o de otra manera”. (24) Es como si reprochara a Fedro no poder desdoblar al sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación: los antiguos oían el mensaje saliendo de un emisor que no era tal (una roca). Esta figura, la prosopopeya, disocia al sujeto de la emisión: alguien (un dios) habla a través de algo que sirve de portador al discurso. Los antiguos creían lo que decía una roca; gracias a su “ingenuidad”, no les parecía inverosímil; podían así captar el sentido de lo que se decía a través de un medio extraño. Fedro estaría diciendo a Sócrates: lo que dices no es más que un mito, pero además no es un mito venerable, sino inventado por tí pretextando una fuente egipcia. Sócrates admite el juego como una necesidad: el concepto que reclama

la dialéctica sólo puede ser aludido a través de mitos, por eso hay que creer en ellos, aunque se trate de la creencia en un juego.

Mannoni reconstruye los avatares de la creencia: habría un momento siniestro, traumatizante, el descubrimiento de la realidad; pero esta desmitificación es repudiada, gracias a una transformación de la creencia. (Antes de seguir adelante quiero aclarar que Freud, en el artículo de 1938 ya citado, distingue entre percepción de una realidad —por ejemplo, ausencia de pene en la madre o en la mujer— y amenaza —por ejemplo, juicio formulado por otro según el cual el interesado es amenazado de castración—; ni una ni otra, dice Freud, es suficiente para producir una experiencia traumática; su eventual convergencia, en cambio, puede tener ese efecto). El repudio de la realidad o transfiguración (desplazamiento, traspaso) de la creencia reconocería diferentes modalidades: una sería pensar que el fenómeno desmitificado subsiste como “verdad mística”; otra sería desplazar el sujeto de la creencia: así los niños pueden ser el sostén de las creencias de una comunidad; la infancia, como “antaño”, puede convertirse en “medio de explicación diacrónica, pero el niño sincrónicamente como figura exterior y presente se hace cargo de nuestras creencias”. (25) El estatuto de la creencia tiene que ver con un escenario desdoblado, donde *otro* fantasea y donde *otro* cree, o donde se cree en *otra* cosa (que lo literalmente representado).

Sin duda la creencia sobrevive al desmentido, afirma Mannoni, por la persistencia del deseo; es como si burla burlando pudiese sostenerse lo que ya ha sido negado: “es como si en el mundo exterior se abriera otro espacio, comparable a la escena teatral, al terreno del juego, a la superficie de la obra literaria —y todo esto en última instancia consiste en un determinado uso del lenguaje y de la negación que él entraña—; y la función de esa otra escena, puede decirse, es tanto escapar el principio de realidad como someterse a él” (26) La creencia supone la negación. El trasvasamiento dialéctico de la creencia negada manifiesta una cierta economía. A través de una puesta en práctica de la negación y su repudio, el sujeto se realiza entre dos escenarios. ¿Dónde está? ¿Dónde es? En el escenario otro de la ficción, “tiene la libertad de estar sin ser”. (27) Tiene, en definitiva, la libertad de desdoblarse con respecto a lo que es literalmente (aunque tampoco coincide con lo que imagina). Se realiza como aventura de la palabra, como creer puesto en acto, que supone la negación como bisagra para su funcionamiento. La salud de un individuo no consistiría en renunciar a la fantasía en nombre de la realidad, sino en creer en una fantasía desdoblada a través de la negación.

Cabe hacer jugar dialécticamente los polos de realidad negadora y ficción que es negada sin ser suprimida. El “placer” sin embargo no debe ser colocado únicamente del lado de la ficción, porque

el principio de realidad no sólo niega la fantasía, sino que puede asegurar el bienestar o por lo menos la sobrevivencia. Del lado de la ficción deriva un deseo desequilibrante porque en definitiva carece de objeto. Lo imaginario, cuando está puesto al servicio de ese deseo sin objeto, busca representar lo irrepresentable. Se engendra así, en otro escenario, una ficción conjetural, una reflexión sin concepto.

El texto literario constituye un marco que mantiene a la creencia “separada” de la realidad. La escritura/lectura se abandona a la creencia negada, ignorada o malentendida; no la glorifica; se limita a experimentarla bajo un desdoblamiento crítico, gracias al cual el discurso deja de estar vinculado directamente a referentes contextuales, a la defensa de intereses dentro de una estrategia de sobrevivencia. El estatuto de la literalidad, al desdoblar la relación contextual e identificatoria del acto de palabra, deja en suspenso su función persuasiva, interesada, ideológica. Puede, sí, reproducirla; pero el desdoblamiento desmonta o desmantela tal función. “El paradigma de todo texto consiste en una figura (o sistema de figuras) y su desconstrucción”. (28)

Lo fantástico, según Mannoni, sería “la otra vertiente” del problema de la creencia, el hecho de que, potencialmente, toda representación pretenda ser realidad y se vuelva alucinación: “la mayor locura se explica sin duda en virtud de una cierta manera de haber perdido esa otra escena, y lo fantástico no es otra cosa que la disolución de la fantasía”. (29) Suprimir la fantasía podría acarrear la irrupción de lo fantástico como una imposición pesadillesca, alucinatoria, sin escape, en el terreno de la realidad. Ya Freud había situado la cuestión en estos términos: “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”. (30) Queda por ver, sin embargo, si lo fantástico equivale al corte que la negación opera sobre la creencia “original” y que lleva a una confrontación descarnada, “traumática”, con la realidad, o si se trata de un regreso o reivindicación de la fantasía no sólo modificada por la negación, sino también suprimida como otro escenario. En el primer caso, la experiencia fantástica sería el descubrimiento de la realidad; en el segundo, una inserción alucinatoria, sin distancia, de la fantasía en el plano mismo de lo real. En el escenario de la fantasía se sostiene, oscilante, una creencia; según la expectativa lo imposible parece posible, la negación (por parte de la realidad) queda suspendida. Pero el suceso fantástico es un cortocircuito: es el momento en que escenario y realidad tienden a coincidir con efecto angustioso; el otro escenario queda traspuesto en la realidad y es o completamente negado o paradójicamente afirmado, causando un terror todavía mayor. Esta última alternativa generalmente se toma por suceso fantástico: la insoportable confirmación de lo irreal co-

mo real, que interrumpe la fantasía, conmociona al sujeto, lo sacude drásticamente.

El suceso fantástico deshace la diferencia, no sólo entre realidad y ficción, sino también entre significante y significado: de arbitrario, el signo pasa a ser completamente motivado, o bien —según Freud— “un símbolo asume el lugar, la importancia, de lo simbolizado”.⁽³¹⁾ Parece claudicar momentáneamente el desdoblamiento constitutivo de los signos. Coinciden la realización y la pérdida de la fantasía, la omnipotencia del sujeto y la inminencia de su aniquilación, el culminar del deseo y el mayor peligro. El suceso fantástico ilumina, desde el reverso, el estatuto de la ficción, del desdoblamiento constitutivo del signo que el sujeto experimenta a través de las regiones contrapuestas de denotación y connotación, de la negación de la creencia y del repudio de la negación.

Si lo fantástico es la pérdida de la fantasía, ¿cómo explicar lo fantástico en literatura, la cual enmarca, precisamente, el escenario otro y mantiene así el desdoblamiento entre negación y repudio, entre realidad y ficción? En literatura, lo fantástico es la *representación* del colapso de la fantasía. Aristóteles, en la *Poética*, indica: “Cosas que vemos con desagrado en el original nos causan placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posible, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o con animales muertos”.⁽³²⁾ En arte se trata de una contemplación a distancia; de hecho, la catarsis supone un movimiento ambivalente de acercamiento y separación; las emociones puestas en juego, compasión y terror, manifiestan una actitud ambigua de distanciamiento (compasión por quien no es el espectador o receptor) e identificación (terror ante un destino que también es el propio). En el caso de lo fantástico, la compasión se minimiza y el terror se maximiza: la distancia tiende a cero, Kant, al escribir sobre lo sublime dinámico considera que la contemplación de la fuerza desatada en la naturaleza provoca una experiencia sublime “con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro”,⁽³³⁾ porque el verse inmerso en el peligro roba al hombre la capacidad de reflexionar: el juicio estético, que es desinteresado, según Kant, requiere la distancia. Aún así, el sujeto puede imaginarse en el lugar del peligro para asumir un coraje superior a la fuerza externa; pero esta cercanía imaginaria supone el desdoblamiento. Lo excepcional del cuento de Poe “Un descenso en el *maelstrom*” consiste en que el protagonista, en pleno vértigo y aterrado al caer en un gigantesco remolino, no pierde la capacidad de reflexión e idea un procedimiento para salir con vida, mientras otro marino, arrastrado como él por la corriente, parece víctima del miedo que lo paraliza.

Al final de su artículo sobre “Lo siniestro”, Freud discute el funcionamiento de lo fantástico en literatura. Un hecho inverosímil,

escalofriante si ocurriese en la vida real, podrá ser tolerado tranquilamente en la ficción; los cuentos de hadas, por ejemplo, admiten cualquier prodigio o maravilla porque, según la convención que los rige, los hechos narrados pertenecen a un mundo diferente de la realidad. Cuanto más neta la divergencia entre ambos mundos, menos amenazante será la fantasía, por más que resulte prodigiosa. El efecto fantástico en literatura es para Freud una cuestión de convenciones narrativas y del equívoco introducido en el texto con respecto a ellas; los portentos de un cuento de hadas o una novela de caballería no producen un efecto sobrecogedor o fantástico porque el mundo ficticio y el real son claramente desemejantes (salvo para cierto tipo de lectores, representados, dentro de la ficción, por el personaje de Don Quijote). En otras palabras: “el dominio de la fantasía supone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad”. (34) Pero “entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar”. Cuando no se pueden determinar claramente las diferencias convencionales entre el mundo ficticio y el mundo real, el escritor puede introducir un efecto fantástico en la ficción, creando la “duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad”. (35) Lo logrará empleando los procedimientos siguientes: o bien puede aparentar “situarse en el terreno de la realidad común” para, repentinamente, introducir un hecho imposible, tomando al lector por sorpresa; o bien “puede dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado”; o bien puede “esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto”. (36)

El yo “escindido” reconoce la realidad aunque cree en la ficción, pero lo siniestro prueba que los escenarios no están tan separados como podrían parecer. En suma: el suceso, el escalofrío, o su efectuación literaria, representa una interferencia catastrófica inevitable, dado que somos mortales, en el (más o menos) equilibrado contrapunto entre realidad negadora y negación suspendida.

La consideración de la fórmula “ya lo sé . . . pero aún así . . .” nos habría permitido describir la coexistencia de los polos de realidad y fantasía. Ahora bien, si la creencia está sostenida por el deseo, podrá decirse, en general, que compromete los afectos del sujeto. Para ilustrar el modo de transferencia afectiva que se lleva a cabo en literatura, permítaseme comparar la práctica literaria y la sesión psicoanalítica. La diferencia es obvia: el escritor, el lector, tienen por delante una página, un libro; el analizando tiene por delante o por detrás a un individuo real, el analista. Mientras autor y lector transfieren a la página, a las relaciones entre personajes, afectos suscitados o suscitables por relaciones reales de su historia. el analizando y

el analista transfieren sus afectos a una relación real, la del análisis. Pero en los dos casos la transferencia afectiva está sujeta a una *condición* común; a saber: en literatura la situación transferencial es inventada o *ficticia*; en psicoanálisis, la relación real entre los participantes está —al decir de Lacan— enmarcada por una *falsa* situación”. (37) Si la dimensión del diálogo es propia de las experiencias del individuo en tanto éstas son humanas, lo específico, tanto de la práctica literaria como de la analítica, es una cierta condición bajo la cual la dimensión intersubjetiva se actualiza, y que otorga a esos discursos más notablemente que a otros, virtud catártica (por no decir curativa). La literatura y el psicoanálisis son prácticas diversas, pero las experiencias que vehiculan pueden resultar equivalentes bajo el ángulo de su condicionamiento: se trata, en ambos casos, de un acto de palabra anómalo, cuyos polos están desdoblados. En literatura, no hay interlocutor efectivo: en vez de hablar a la pared se escribe o lee en la página. En análisis, los participantes se hablan, es cierto, pero tampoco desarrollan una conversación corriente. Lacan considera que el analista interviene en la relación “haciéndose el muerto”, ya que “presentifica a la muerte”. (38) El analista no debe, según Lacan, estar únicamente silencioso; pero tampoco le cabe hablar la mayor parte del tiempo. Al discurso contradictorio del analizando, el analista debe responder con una *verdadera interpretación*. (39) Lo cual implica que no parecerá extemporánea o ajena, aunque es cierto que llega desde otro lugar, o tal vez puede decirse que ocurre en otro plano. La interpretación ha de ser pronunciada en consonancia con la palabra del analizando, como “un discurso dentro de un discurso” (para utilizar la frase de Jakobson, ya citada, acerca del texto poético); al mismo tiempo llega desde otro lugar, como un oráculo o un veredicto. (40)

El aspecto inherente de trasposición afectiva es el factor común de todo intercambio entre los hombres, mientras el desdoblamiento de los participantes, que les permite ingresar al plano de la interpretación, es decisivo en el análisis —y en la práctica literaria o ficcional. Es cierto que el analista “otorga su presencia”, mientras en literatura el escritor/lector es confrontado a una ausencia de interlocutor, pero tal presencia del analista “no es sino la implicación de su escucha, que no es sino condición de la palabra”. (41) Aunque el escritor/lector carezcan de *partenaire*, el texto literario está *dirigido* a otro (destinatario virtual). Si en análisis el analista lleva su discreción hasta despojarse de todas las máscaras (narcisistas) y reducirse a “la sola figura” de la muerte (42), el destinatario virtual del texto literario evoca la misma figura con su irremediable ausencia. La disimetría entre los interlocutores es la condición tanto del discurso analítico como del texto literario, y explica la posibilidad de que los afectos intersubjetivos sean puestos en cuestión, o queden

abiertos, en el texto, al plano de una interpretación desinteresada, es decir que se sitúa no fuera del conflicto, pero si fuera de la órbita de un *yo* implicado en el combate.

A través del trabajo analítico el analizando, según Lacan, termina reconociendo que su “ser no ha sido jamás sino su obra en lo imaginario y que esta obra decepciona en él toda certeza. Pues en ese trabajo que él hace de reconstruirla para otro, encuentra la alienación fundamental que la ha hecho construir como otro, y que la ha destinado siempre a ser sustraída por otro”. (43) El analizando, como el escritor/lector, acabarían por descubrir que aún lo que ellos creen desear y ser, lo que defienden al defenderse, reviste el estatuto alienado de una lengua preexistente. Todo acto de lengua es un dirigirse a otro con la lengua de otro: pero la disimetría entre los interlocutores —tanto en el análisis como en la literatura— permite al individuo interpretar o entender su estatuto de hablante, librándose de una identificación inequívoca y por lo tanto conminatoria.

Esta equivalencia entre ambas prácticas no debe llevarnos a una asimilación fácil, o ingenua, entre la pareja autor/lector y la pareja analizando/analista. El autor *se narra* y *se interpreta*, el lector *se lee* y *se interpreta*: el intérprete es tanto el autor como el lector. El analista no es tampoco el único que interpreta, sino que, hablando en el momento adecuado y diciendo la verdad, debe inducir al analizando a que interprete su propio discurso.

Para el análisis, ya lo he dicho, la transferencia afectiva entre los participantes se resuelve en el plano interpretativo. ¿Pero cuál es la transferencia que se interpreta en literatura? ¿Cómo puede haber transferencia si ni siquiera hay una relación (el interlocutor está ausente)? Tanto el autor como el lector transfieren afectos a la situación ficticia. Aristóteles reconoce el traspaso en la *Poética*, cuando observa que la composición trágica produce terror y compasión. Pero transferir no es identificarse con tal o cual personaje, sino hacerse cargo del argumento, de las relaciones puestas en juego por el texto. El autor y el lector fluctúan, ocupan alternativa o simultáneamente varias posiciones, una red situacional de personajes complementarios, lo cual indetermina la identidad, o vuelve ambigua la identificación.

Freud asigna un síntoma a la transferencia analítica, el silencio: “Podemos comprobar, cuantas veces queramos, que cuando cesan las asociaciones libres de un paciente [en nota al pie: “Cuando cesan realmente y no cuando una sensación de displacer mueve el sujeto a silenciarlas”] siempre puede vencerse tal agotamiento asegurándole que se halla bajo el dominio de una ocurrencia referente a la persona del médico. En cuanto damos esta explicación cesa el agotamiento o queda transformada la falta de asociaciones en una silencianción

consciente de las mismas”, (44) ¿Qué reacción adjudicar a la transferencia literaria, la cual, a falta de un interlocutor presente, puede parecer más impalpable? La decisiva sería, tanto para el autor como para el lector implicados, sentirse morir con los personajes. En “Consideraciones sobre la guerra y la muerte”, Freud nota que, en la vida cotidiana, el individuo muestra una tendencia patente a prescindir de la muerte. Pero, al contrario, busca “en la ficción, en la literatura y en el teatro” (45) un contrapeso: el lugar donde se piensa en la muerte: aunque, en este caso, bajo la protección del desdoblamiento, se trata de la muerte de los personajes. Sin embargo, gracias al traspaso afectivo por parte del autor/lector a la situación del texto, podemos postular una experiencia —que puede desembocar en lo siniestro— según la cual el individuo se sienta morir con los personajes, proporcionando así la medida cabal de su transferencia. La creencia en la ficción permite pensamientos prohibidos, los cuales repercuten en el autor o en el lector, a pesar de que se consideren desdoblados con respecto a la situación ficticia. Macedonio Fernández, en “Para una teoría de la novela”, toma en cuenta la transferencia del lector en relación al personaje cuando determina el efecto —literario o artístico— de la ficción: si el personaje puede dar la impresión de llevar una vida autónoma —de estar lleno de vida y ser capaz de morir— siendo, por otra parte, un ente inventado, entonces, lectores, “tendréis el escalofrío de si no seréis a la inversa vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un personaje sin realidad, fantasma metido en una novela: que os están leyendo en alguna muerta página”. (46) Este efecto sobre el lector, el “mareo de su yo” (como lo llama Macedonio), supone la transferencia, pero a la vez, en base al desdoblamiento que condiciona la lectura, se construye como una interpretación acerca del estatuto del hablante.

Debido a la disimetría de los interlocutores —o a su ausencia recíproca— la transferencia, repito, puede resolverse en interpretación. Este es el efecto catártico que Aristóteles adjudicó a la tragedia. La noción de catarsis tiene implicaciones religiosas y médicas. Para los pitagóricos deriva de la religión: es una purificación del alma a través de la armonía sonora. La analogía entre catarsis y experiencia musical recorre los diálogos platónicos. En el Fedón, Sócrates compara la filosofía con la música; (47) pero en el Sofista la catarsis es la remoción del mal del alma, análoga al arte médico en su operación con respecto al cuerpo; aquí el problema no es tanto un desequilibrio como la presencia de algo ajeno al sistema; Sócrates efectúa su catarsis dialécticamente, por medio de preguntas que limpian al alma de falsas opiniones. (48) Aristóteles, en el último libro de la Política, atribuye a la música virtud catártica, *induciendo* la exaltación, el entusiasmo, *el afecto que se quiere curar* (hoy podríamos decir que opera como la vacuna en relación al cuerpo, que

implanta bajo control un virus para que el organismo aprenda a combatirlo). Pero ya, Platón, en *Las leyes*, había hecho la misma consideración. (49) Aristóteles prosiguió este desarrollo incorporando la catarsis a su teoría del arte, ya que la tragedia, como se sabe, es definida por tal efecto. (50)

Freud, el tío de cuya esposa era Joseph Bernays, comentarista de la *Poética*, llama en 1895 a su tratamiento de la histeria, *método, análisis, o cura catártica*. (51) El préstamo es indicial para advertir la equivalencia —desde el punto de vista de su condicionamiento: disimetría, desdoblamiento de los interlocutores— de la práctica analítica y literaria. Un desprendimiento crítico a partir de la transferencia se hace gradualmente posible a medida que progresa el análisis o la frecuentación del texto. El camino del análisis es “terminable/interminable”; la obra literaria, de ejecución imprevista, sorpresiva, se cierra y a la vez permanece abierta a un horizonte intertextual cambiante.

Escribir y leer implica un duelo, liquidar la relación afectiva con un ausente, o con *lo* ausente, inventando algunos personajes, una nueva situación transferencial, pero ésta, sólo fantasmática. Si se ignora lo que se ha perdido, en vez de duelo se trata de un tenor melancólico. (52) De un ausente, del hueco, sale un texto a ser interpretado. (53) El sentido se desconstruye a partir del marco específico de este acto de palabra, escrita para ser leída por otro. El ausente funciona como excusa solicitante; al interesado el mensaje le llega como de rebote, desde la página dirigida a un destinatario virtual, que puede ser él mismo o nadie.

En el silencio late un cuerpo, el del analista, el del analizando, el del autor/lector, que no puede ser puesto en palabras y que, en rigor, no tiene imagen (no en vano Freud se situaba a espaldas del paciente) salvo al trasponerlo desdoblado en el escenario de las fantasías. De acuerdo a una conversación escénica, ambas prácticas ponen de manifiesto la condición fundamental del hablante; el silencio transferencial del analizando es llenado no con realidades sino con fantasías acerca del analista: su incidencia permite interpretar el discurso; al desdoblar al emisor/receptor en personajes de una situación transferida frente a nadie, la obra muestra la alienación o división constitutiva del individuo por el hecho de estar sujeto a la palabra.

El discurso ordinario pretende ser persuasivo —un efecto buscado por la retórica y criticado por la dialéctica. Mientras los manuales de retórica intentaban enseñar cómo se produce la persuasión, las estrategias dialécticas han tratado de desconstruirla, desde el examen de la retórica desarrollado por Platón en *Gorgias* y *Fedro*, la descripción hegeliana de la conciencia infeliz, la crítica marxista de

La ideología alemana, la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, hasta la semiología barthiana de los mensajes publicitarios. Pero el texto literario, al contrario, no es persuasivo, aunque puede resultar convincente. La obra suspende la persuasión ideológica. Esto no quiere decir que no reproduzca la defensa más o menos persuasiva, más o menos abierta o velada, de ciertos intereses dentro de una estrategia de interacción social. Lo que sí quiere decir es que el marco, el modo de su circulación, provee a la obra con un instrumento de crítica.

Si el rasgo característico de la obra literaria —y del texto artístico en general— consiste en desmantelar las condiciones ordinarias de comunicación (desdoblar los factores relacionables en el esquema de Bühler), este rasgo modifica en cierto modo la experiencia del mensaje, induciendo un tenor crítico en la composición, lectura del texto. La obra dicta una modalidad de transferencia; por referirse a una situación desdoblada, altera los afectos. La versión, más que defensora de una estrategia de interacción social, se vuelve historia interpretable de los afectos de alguien.

El texto resquebraja la voz. La voz ficcional es varias voces; heteroglosia de Bakhtin. El escritor/lector no escucha sólo la voz cuyo metal lo identifica en sociedad (esta voz también es compleja pero a partir de un punto de vista, de un *status* o posición de identidad) sino un conjunto de voces que lo recorren, lo hablan; transfiguran, enmascaran, el cuerpo. La situación así planteada, el sujeto es a la vez acusado, defensor, juez, y testigo de cargo. Cada personaje exige su parte —hablan en conjunto, unos con otros. El escritor/lector se entrega a una situación que lo devora y lo entera.

Notas

- (1) Palermo: Sellerio, 1980.
- (2) *Sprachtheorie*, 1934. *Teoría del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1979.
- (3) “¿Cuál es, pues la ‘realidad’ a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una ‘realidad de discurso’, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de ‘locución’, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. *Yo* significa ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*’. Instancia única por definición, y válida nada más en su unicidad. Si percibo dos instancias sucesivas de discurso que contengan *yo*, proferidas por la misma voz, nada me garantiza aún que una de ellas no sea un discurso narrado, una cita en la que *yo* sería imputable a otro [. . .] Hay, pues, en este proceso, una doble instancia conjugada: instancia de *yo* como referente, e instancia de discurso que contiene *yo*, como referido. La definición puede entonces ser precisada así: *yo* es el “individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*””. Emile Benveniste, “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de lingüística general*, México, Madrid, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, tomo I, p. 173, Traducción de *Problèmes de linguistique générale*, París: Seuil, 1966.
- (4) “En efecto, el *yo* que enuncia, el *yo* de la enunciación no es lo mismo que el *yo* del enunciado, es decir, el *shifter* que, en el enunciado, lo designa [. . .] No hay que ir muy lejos para conseguir un ejemplo —vean la historieta judía del tren que uno de los dos sujetos de la historia afirma al otro que va a coger. *Voy a Lemberg*, le dice, a lo cual el otro le responde —*¿Por qué me dices que vas a Lemberg ya que allí vas realmente y, si me lo dices, es para que crea que vas a Cracovia?*” Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*; Barcelona: Barral, 1977, p. 146. Traducción de *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil, 1973.
- (5) Pagnini, op. cit., p. 23.
- (6) En “Estructura de las relaciones de persona en el verbo” y en “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de lingüística general*, edición citada.
- (7) Käthe Hamburger, *Logik der Dichtung*; Staffhorst: Albrecht, 1972; Stuttgart: Klett-Cotta, 1977. Hay traducción inglesa: *The Logic of Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- (8) El uso de los pronombres personales en la novela”, en *Sobre literatura II*; Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 77. Traducción de *Répertoire II*; París: Minuit, 1964.
- (9) Maurice Blanchot, “La voz narrativa”, en *El diálogo inconcluso*; Caracas: Monte Avila, 1970, pp. 587, 593, 594. Traducción de *L’entretien infini*; París: Gallimard, 1969.
- (10) Pagnini, op. cit., p. 23.
- (11) Cf. Pagnini, op. cit., p. 63.
- (12) Roman Jakobson, “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*; Barcelona: Seix Barral, 1975, pp. 382-383. El artículo es traducción de “Linguistics and Poetics”, en T.A. Sebeok, editor, *Style in Language*; Cambridge, Mass.; M.I.T. Press, 1960. He alterado algún detalle de la traducción española.
- (13) “La communication théâtrale” en *Introduction à la sémiologie*; París: Minuit, 1970, pp. 88, 89, traducción mía,

- (14) Eric Buysens, *La communication et l'articulation linguistique*, París: P.U.F., 1967, subrayado en el texto.
- (15) Mounin, op. cit., subrayado en el texto.
- (16) "Les fonctions de la communication cinématographique, Révision du schéma de Roman Jakobson", leído en el Deuxième Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Viena, Julio de 1979; la cita es traducción mía.
- (17) *Clefs pour l'imaginaire, l'autre scène*; París: Seuil, 1969. *La otra escena, Claves de lo imaginario*: Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- (18) S. Freud, "Escisión del yo en el proceso de defensa", en *Obras completas*, tomo III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, p. 3375.
- (19) Octave Mannoni, op. cit., edición castellana, p. 7.
- (20) Mannoni, op. cit., edición castellana, pp. 12, 15.
- (21) Platón, *Fedro*, en *Obras completas*; Madrid: Aguilar, 1966, 1974; 265 c, p. 876.
- (22) *Fedro*, 252 c, ed. cit., p. 868.
- (23) *Fedro*, 275 b, ed. cit., p. 882.
- (24) *Fedro*, 275 b, ed. cit., p. 882.
- (25) Mannoni, op. cit., ed. castellana, p. 16.
- (26) Mannoni, op. cit., ed. castellana, p. 74.
- (27) Mannoni, op. cit., ed. castellana, p. 74.
- (28) Paul de Man, *Allegories of Reading*: New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 205, traducción mía.
- (29) Mannoni, op. cit., ed. castellana, p. 8.
- (30) Freud, "Lo siniestro", en O.C., tomo III, ed. cit., p. 2500.
- (31) Freud, ed. cit., p. 2.500.
- (32) Barcelona: Bosch, 1977, p. 229.
- (33) Kant, *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1914, 1977, p. 163.
- (34) Freud, ed. cit., p. 2.503.
- (35) Ed. cit., p. 2.503.
- (36) Ed. cit., p. 2.504.
- (37) "No creo que pueda decirse del análisis, pura y simplemente, que hay ahí una situación. Si hay una, de ella se puede decir también: no es una situación, o todavía, es una falsa situación". Jacques Lacan, *Le transfert*, Seminario de 1960-61, clase del 16 de noviembre de 1960, traducción mía. La posición del analista, según el punto de vista del analizando, es la de "sujeto supuesto saber", con respecto a la cual "se producen los efectos de la transferencia", sobre los cuales la interpretación analítica interviene "para rectificarlos en el sentido de la verdad": el analista, según Lacan, está entre "dos sillas: en la posición falsa del sujeto supuesto saber, lo cual sabe bien que no es, y la de tener que rectificar los efectos de esta suposición por parte del sujeto, y esto en nombre de la verdad [. . .] La verdad en el discurso analítico está colocada en otro sitio, en el lugar del que oye. De hecho, el que oye no puede funcionar sino como apoyatura en relación a este lugar, es decir, lo único que sabe es que él mismo, como *sujeto*, está en la misma relación que quien le habla con la verdad. Es lo que se dice generalmente así: que él está, obligatoriamente, como todo el mundo, en dificultad con su inconsciente . . ." Jacques Lacan, *Logique*

du fantasma, Seminario de 1966-67; última clase; traducción mía, subrayado en el texto.

- (38) Lacan, *Ecrits*; París: Seuil, 1966, p. 430, traducción mía.
- (39) Cf. Lacan, *Logique du fantasma*, ed. cit., p. 314.
- (40) Cf. Lacan, *Logique du fantasma*, ed. cit., p. 314.
- (41) J. Lacan, *Ecrits*, ed. cit., p. 618, traducción mía.
- (42) Cf. Lacan, *Ecrits*, ed. cit., p. 348; y también p. 430, referida en la nota 38.
- (43) J. Lacan, *Ecrits*, ed. cit., p. 249, traducción mía.
- (44) Freud, "Dinámica de la transferencia" (1912); en O.C., tomo II, ed. cit., p. 1.649.
- (45) Cf. Freud, O.C., tomo II, ed. cit., p. 2.111.
- (46) M. Fernández, "Para una teoría de la novela", en *Teorías*, Tomo III de las *Obras completas*; Buenos Aires: Corregidor, 1974, nota al pie, p. 258.
- (47) Platón, *Fedón*, 61 a, O.C., ed. cit., p. 613.
- (48) Platón, *Sofista*, 227 d, O.C., ed. cit., p. 1.009.
- (49) Platón, *Las leyes*, 790 c - 791 b, O.C., ed. cit., pp. 1388-89.
- (50) En relación al pasaje anterior acerca de la catarsis, cf. F.E. Peters, *Greek Philosophical Terms*; New York: New York University Press, 1967, p. 98.
- (51) Freud, *Estudios sobre la histeria*; en O.C., tomo I, ed. cit.; cf. especialmente los prólogos y la última sección, "Psicoterapia de la histeria".
- (52) Si el duelo es la tarea de sobreponerse a una pérdida precisa, la melancolía, según Freud, es un estado comparable al duelo, pero correspondiente a una pérdida no sabida. Cf. "Duelo y melancolía", en O.C., tomo II, ed. cit. Cf. también Giorgio Agamben, *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, especialmente las secciones III, IV y V de la primera parte; Turín: Einaudi, 1977.
- (53) Cf. el poema de José Lezama Lima, "El pabellón del vacío", especialmente los versos: "No espero a nadie / e insisto en que alguien tiene que llegar. / De pronto, con la uña / trazo un pequeño hueco en la mesa. / Ya tengo el tokonoma, el vacío, / la compañía insuperable, / la conversación en una esquina de Alejandría". En *Fragmentos a su imán*; México: Era, 1978, pp. 160-162.

Sub Rosa:

la verdad fingida de

Crónica de una muerte anunciada

Gonzalo Díaz-Migoyo

Muchos años después, ante la página en blanco, el escritor Gabriel García Márquez había de recordar aquel lunes aciago en que su amigo Santiago Nasar le sustituyó bajo el cuchillo de los vengadores . . . ¿Sí o no? Sí y no. Basta, en efecto, con que la narración de este “suceso” sea objeto de un relato sedicente e insistentemente novelesco, como lo es **Crónica de una muerte anunciada**, para que resulte (casi) imposible verificarlo. La sutileza de esta tan colombiana y entretenida “mamadura de gallo”, sin embargo, no dejará de recordar al lector asiduo de García Márquez la diabólica escapatoria de Patricio Kelly, aquel espía que el escritor tanto admiraba y cuyo éxito, decía él en una antigua crónica, se cifraba en que había estado únicamente “protegido por el hecho cierto y comprobado de que nadie lo habría creído tan audaz”.⁽¹⁾

El hecho ocurrió el 22 de enero de 1951, en Sucre (Colombia): al descubrir la noche de bodas que su esposa, Margarita Chica Salas, no era virgen, Miguel Reyes Palencia la devolvió a su madre. Esa misma madrugada, Cayetano Gentile Chimento moría a manos de Víctor, hermano de Margarita, como causante de la deshonra de ésta. Fue un crimen sin misterios ni complicaciones, común en sus motivos, circunstancias y ejecución.

Treinta años después, el 29 de abril de 1981, aparecieron no una sino dos crónicas sobre el suceso: **Crónica de una muerte anunciada**, de Gabriel García Márquez, publicada simultáneamente en

Colombia, México, Argentina y España, y “García Márquez lo vio morir”, reportaje de Julio Roca y Camilo Calderón en exclusiva para el número inaugural del semanario colombiano *Al Día* (2)

Probablemente fue el mismo García Márquez quien insinuó a los periodistas su tarea reporteril, pues éstos acaban así su trabajo:

García Márquez ha enriquecido y dramatizado la realidad. Y desearíamos que este reportaje pudiera servir a los lectores para descubrir por sí mismos cuáles son las diferencias y cuáles los elementos nuevos con que el autor ha estructurado tan rigurosamente su historia. (3)

Una intención que, sin duda, está relacionada con esta declaración de García Márquez en México pocos días después de ambas publicaciones: “Lo que a mí me interesa, y creo que debe interesar a los críticos, es la comparación entre la realidad y la obra literaria”. Y pasaba entonces a puntualizar:

La novela apareció el lunes y una revista de Bogotá ya ha publicado un reportaje en el lugar donde ocurrieron los acontecimientos, con fotografías de los supuestos protagonistas. Han hecho un trabajo que periodísticamente creo que es excelente; pero hay una cosa formidable y es que el drama que los testigos contaron a los periodistas es totalmente distinto del de la novela. Quizá no sirva la palabra totalmente. El punto de partida es el mismo, pero la evolución es diferente. Tengo la pretensión de que el drama de mi libro es mejor, está más controlado, más estructurado. (4)

Hagamos, pues, caso a García Márquez. Pero, con una diferencia, porque, en definitiva, lo que interesa no es la comparación entre la realidad y la obra literaria, como él dice, sino la distinción entre dos tipos de relatos: el de los periodistas, que se lleva a cabo como si estuviera predeterminado —prefigurado o preescrito— por los sucesos narrados; y el del novelista, que se sabe en todo momento determinante de los hechos, aun cuando se presente también como si los hechos lo prefiguraran o pre-escribieran. Desde este punto de vista lo interesante no son las muchas diferencias entre ambas crónicas, sino la inherente diferencia categórica de sus detalles coincidentes. **Crónica de una muerte anunciada**, crónica verdadera o simulacro de crónica, aun cuando coincida con la realidad no pierde por ello su carácter ficticio e incontestable: es un relato no por fiel a los hechos menos imaginario y, al revés, no por fantástico menos histórico.

Todo ello resulta evidente, por más que no esté expresamente confesado, en la explicación de la escritura de esta crónica por García Márquez pocos meses después de publicada. En agosto de 1981 apareció en *El País* de Madrid un artículo en dos partes titulado “El

cuento del cuento” que se presenta como la “verdadera historia” de **Crónica de una muerte anunciada**. No es otra cosa, sin embargo, que un tejido de estupendas fabulaciones que justifican ampliamente su irónico título de “cuento del cuento”. Este re-cuento no atañe ni poco ni mucho a los hechos ocurridos aquel lunes de enero de 1951 sino a ese otro relato que los enmarca calladamente y desde el interior de la novela —capítulos II y IV—: el fabuloso idilio de Bayardo San Román y Angela Vicario.

Según García Márquez, fue su compañero costeño, hoy fallecido, Alvaro Cepeda Samudio, quien un día le soltó:

“Tengo una vaina que le interesa”, me dijo de pronto. “Bayardo San Román volvió a buscar a Angela Vicario”. Tal como él lo esperaba, me quedé petrificado. “Están viviendo juntos en Manaure”, prosiguió, “viejos y jodidos, pero felices”. No tuvo que decirme más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda . . . La revelación de Alvaro Cepeda Samudio en aquel domingo de Sabanilla me puso el mundo en orden. La vuelta de Bayardo San Román con Angela Vicario era, sin duda, el final que faltaba. Todo estaba entonces muy claro: por mi afecto hacia la víctima, yo había pensado siempre que ésta era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un amor terrible. (5)

Sin esa información, a la historia, esto es, a la realidad en su versión narrativa, “le faltaba una pata” que, dice García Márquez, “yo seguía buscando en la imaginación tratando de inventarla a la fuerza, sin pensar siquiera que también la vida lo estaba haciendo por su cuenta y con mejor ingenio”. (6) La vida, claro está, no inventó precisamente eso que tan bien redondeaba el imaginario idilio novelesco. Como se desprende de la entrevista hecha al marido real a las pocas semanas del reportaje inicial, (7) Margarita Chica Salas, la esposa devuelta, seguía viviendo sola en Sincelejo. Aquél, después de haber intentado sin éxito anular su matrimonio en Colombia, se volvió a casar en la más permisiva Costa Rica con una tal Enriqueta Obregón. De ella tuvo doce hijos y en su compañía vive, hasta el día de hoy, en Barranquilla, trabajando como agente de seguros.

A quien tenga ocasión de leer esta segunda minicrónica no dejará de sorprenderle, además, el hecho de que su autor describa la visita hecha a Angela Vicario para cerciorarse de la noticia que le dio su amigo con las mismas palabras usadas en la novela por el narrador en semejante circunstancia.

La crónica del crimen resulta, así, estar enmarcada, circunscrita, bien que desde su interior, por un relato fantástico que, a modo

de fronteriza tierra de nadie, lo separa y distingue de la realidad misma. Y, a su vez, este relato aislante se encuentra inscrito en esa micrónica titulada "Cuento del cuento", que, por muy histórica que se diga, no es más que prolongación de un mismo tejido de circunstancias ficticias.

Lo que a García Márquez parece interesarle en su *Crónica de una muerte anunciada*, está visto, no es tanto (permitirnos) autenticar la verdad o la mentira de unos hechos como asegurar el carácter simulado de su relato testimonial; esto es, la impertinencia de un contraste probatorio, judicial, con la realidad. No de otro modo cabe entender el tenor de la última observación del escritor en su "Cuento del cuento":

A propósito: George Plimpton, en su entrevista histórica para *The Paris Review*, le preguntó a Ernest Hemingway si podría decir algo acerca del proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway contestó: "Si yo explicara cómo se hace eso, algunas veces sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación". (8)

La observación no fue óbice, sin embargo, para que en otra ocasión explicara a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza:

La solución [que me permitió escribir *Crónica de una muerte anunciada*] fue introducir un narrador —que por primera vez soy yo mismo— que estuviera en condiciones de pasearse a su gusto al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Es decir, al cabo de treinta años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad. (9)

La aclaración no pudo ser más artera, pues ¿qué otra verdad puede ser ésa que constituye "la mejor fórmula literaria" y se sirve de mentiras tales que las señaladas, sino la clásica verdad del mentiroso, la del tipo "nosotros los cretenses mentimos siempre"? Engañar con la verdad o, al revés, sincerarse al mentir, parecen ser, en efecto, los propósitos de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*.

Para llevar a cabo tan sibilino proyecto el novelista se acoge a la intrincada lógica de lo profético.

La Fatalidad es aquella fuerza sobrenatural, trascendente de lo individual, a la que el individuo atribuye los actos que, de hecho, lleva él a cabo naturalísimamente, pero de cuya responsabilidad quiere desprenderse y en cuyo carácter quiere ampararse. Esta fuerza sobrenatural, como su etimología indica —del latín FATUM, derivado de FARI "decir"—, en todos los casos dice de antemano el hecho resultante, y a eso limita su actuación, a la acción de predecir. La predicción, sin embargo, puede ser, o conocida por adelantado, o

descubierta “a posteriori”. Aunque profetizar un suceso haya de hacerse antes de haber ocurrido éste, la profecía no se realiza sino una vez cumplida: las que no se cumplen no son profecías verdaderas y, en rigor, ni siquiera son verdaderas profecías o profecías a secas. Una profecía, en realidad, se convalida retroactivamente desde el suceso profetizado. Cualquier suceso puede ser objeto de una profecía en ese caso, haya o no haya sido profetizado de hecho, pues sólo por referencia a él se reconstruye ésta como explicación “a posteriori” de algo ya ocurrido.

Según esto, las profecías desdoblan el presente o existen dos veces: una como futuro, hasta tanto se cumplen; y otra como pasado, una vez ocurrido lo profetizado: un futuro dentro del pasado o futuro anterior que no es, sin embargo, más que el presente mismo. El único camino causal del suceso se recorre simultánea e ilusoriamente en dos sentidos contradictorios: uno como tachadura y al mismo tiempo confirmación del otro, visible bajo él. Una profecía es siempre, por tanto, una estructura doble, consistente en la coexistencia de dos miradas, recíprocamente exclusivas, sobre la causalidad única de un hecho único. Más que predicción es, pues, una posición o, simplemente, una dicción, sin más, que, a partir del hecho consumado, se desdobla retroactivamente para presuponer su causa eficiente como antedicha, como predicción.

Esa (pre)supuesta (pre)dicción es, evidentemente, ficticia. (10) Se trata de un engaño, y un engaño muy particular, consistente en creerse engañado sin haberlo sido. Este doble engaño se produce en dos fases. En un primer momento el individuo desdobra la causalidad (pasada o futura, recordada o prevista) en dos actuaciones: la propia y eficiente, a la que tacha de ineficaz, y otra, ajena, pero en todo igual a la propia, a la que considera eficaz. Este primer desdoblamiento ficticio da lugar a una segunda ficción: la consistente en creer que la actuación ajena, a pesar de su eficacia, es una imitación de la (ineficaz) actuación propia, a la que suplanta. Adviértase, en efecto, que, aun cuando la actuación propia se supone tendente a un resultado distinto del conseguido por la actuación ajena, resulta imposible distinguir las, puesto que no es posible precisar ese hipotético resultado alternativo más que negativamente: su única definición se agota en no ser el resultado conseguido, sin más precisiones posibles. Esta realidad ineficaz propia es ilusoria en tanto que ineficaz y simplemente negativa, es decir, inexistente, y la real es la otra, la realidad ajena, en tanto que eficaz y positiva. La Fatalidad, como doble engañoso del individuo, es el doble de una ficción, un falso doble, el engaño de un engaño, producto siempre del desdoblamiento fantasmal de la actuación propia, para que en ella se manifieste una voluntad que trascienda al individuo.

Esta es, sin duda, la pauta de conducta narrativa adoptada por García Márquez mediante el yo de su relato, sujeto del código literario; y ésta es, asimismo, la pauta de conducta atribuida por el novelista a los hermanos Vicario y, a través de ellos, al pueblo entero, cuyo agente trascendental es el código del honor. En ambos casos se trata de protocolos de conducta, literaria y criminal, respectivamente, que no serían tales de no ser obedecidos, es decir, cuya existencia no precede a su actualización sino que depende de su cumplimiento.

En vista de lo antedicho conviene precisar que el repetido anuncio de la muerte de Santiago Nasar por los hermanos no es el verdadero origen de la profecía de muerte, no es la predicción misma. Este anuncio es, por un lado, un repetido intento (ficticio) de evitar el cumplimiento de un anuncio profético ya existente, y, por otro, una verdadera convocatoria o llamamiento al pueblo para que participe en su cumplimiento. No en vano, en efecto, los hermanos se llaman Pedro y Pablo, como los dos principales apóstoles y primeros sacerdotes de la Iglesia; esto es, de una congregación de fieles para la repetición unánime del sacrificio de la misa. Por ello es, sin duda, por lo que se apellidan, además, Vicario: representantes o sustitutos del pueblo entero. Y por ello, también, son de profesión sacrificadores, o sea, matarifes.

El carácter simbólico de la nomenclatura usada en la novela es demasiado evidente para insistir en él más largamente, pero se impone una última precisión: el verdadero anuncio profético está a cargo de quien pronuncia el nombre de la víctima, Angela, que es a quien, por su nombre, le compete etimológicamente esta función. De quién sea, sin embargo, la voluntad que este "ángel del Señor" anuncia, esto es, quién sea su verdadero autor o señor, constituye el intrigante misterio que el novelista sugiere que llamemos Fatalidad, a falta de más precisa identificación. (11)

La pronunciación del nombre de la víctima por Angela Vicario tiene carácter de veredicto. en efecto, el código del honor que así pone en marcha da a sus palabras valor de sentencia —predicente, como todas las sentencias— según una ley penal que preceptúa o predice la muerte del ofensor a manos del ofendido: la reparación de la vertida sangre virginal mediante el derramamiento de la sangre criminal.

Se trata de un código abundantemente escrito y reescrito en la literatura clásica castellana y, particularmente, en el Calderón de los conocidos dramas de honor: *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*, por ejemplo. En ellos Calderón, como todos saben, trata del doloroso dilema que esta obligación codificada plantea al individuo: venganza o deshonor; vale decir, muerte moral o muerte

social. **Crónica de una muerte anunciada** aborda el tema, sin embargo, desde otro punto de vista y con otros propósitos, pues en ella no se trata de elección entre tales males alternativos. Los hermanos Vicario no sufren de indecisión causada por obligaciones antagónicas, como no sufrirán tampoco las consecuencias, igualmente detestables, de elegir entre una u otra desgracia. Para ellos la obligación vengadora no ofrece duda. (12)

Todo ello apunta, para seguir con Calderón, más a su **La vida es sueño** que a los dramas de honor. O, mejor dicho, a un híbrido de ambos, en el que la profecía dimanara del código del honor en vez de hacerlo de un código astrológico.

Dos tragedias especialmente admiradas por García Márquez señalan una diferencia análoga a la existente entre las comedias de Calderón: **Antígona**, la tragedia del deber, y **Edipo, rey**, la tragedia del Destino. Es esta última, naturalmente, la que más concomitancias tiene con **Crónica de una muerte anunciada**, mas tampoco en este caso estamos ante una imitación sumisa del modelo. Este es, más bien, la formulación paradigmática cuyas limitaciones inherentes García Márquez se propone remediar: “La novela policíaca genial”, había dicho en una ocasión el escritor, “es el **Edipo, rey** de Sófocles, porque es el investigador quien descubre que es él mismo el asesino”. A ello añadía, a renglón seguido: “Lo único fastidioso de la novela policíaca es que no te deja ningún misterio. Es una literatura hecha para revelar y destruir el misterio”. (13)

Ahora bien, en **Crónica de una muerte anunciada** no parece haber misterio alguno, sino claridad meridiana. A la pregunta ¿por qué muere Santiago Nasar? parece que ha de contestarse sin duda alguna: porque la Fatalidad le eligió como víctima para un sacrificio ritual comunitario. Tan evidente es el carácter ineluctable de su muerte que, fascinados —y en esta fascinación los lectores nos asemejamos a los matadores— por lo riguroso de la profecía y de la obligación codificada, tendemos a pasar por alto un hecho igualmente evidente en la novela: que Santiago Nasar no fue, con toda probabilidad, culpable de la ofensa de que se le acusa, y que, por tanto, murió por equivocación.

Recuérdese que una de las invenciones novelescas más llamativas de **Crónica de una muerte anunciada** es la relativa a la desconocida identidad del (verdadero) culpable de la deshonra de Angela Vicario y, por ende, de causa en efecto, del individuo a quien el muerto reemplazó. De hecho, no hubo misterio alguno sobre este punto —aunque así lo indique el reportaje periodístico de **Al Día**, dejándose influir, sin duda, por la insistencia con que García Márquez reitera la duda en su novela. En ella el misterio original se espesa hasta el punto de darse por cierto que, fuera quien fuera, quien resulta la

víctima no pudo ser el responsable. Por ello es por lo que no deja de sorprender que esta intrigante incógnita no haya inquietado a nadie. Así, al menos lo afirma el narrador:

Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. (14)

Con este reconcomio se estuvo desviando el escritor durante años hasta, por lo visto, resolverlo mediante la escritura de su crónica: "El muerto le penaba", afirma una entrevistadora, citando a García Márquez,

peor que mis constantes dolores de dientes y de muelas, que no sé por qué no me resigno a sacar de una vez, como me he sacado ahora a Santiago Nasar de un prolongado, agonizante, pero efectivo plumazo. (15)

En *Crónica de una muerte anunciada* cada uno de los participantes —incluido, sobre todo, el anónimo narrador— ocupa, en efecto, el lugar y asume la misión que le tenía reservados la Fatalidad. Pero, sería más cercano a la verdad decir que *Crónica de una muerte anunciada* reorganiza de tal manera el suceso histórico que la evidente impersonalidad de lo fatal llena el vacío creado por la oculta personalidad del verdadero culpable: la impersonalidad se equipara a la personalidad desconocida, trascendiéndola de paso. De eso es de lo que la novela pretende convencernos al sugerir el sensato razonamiento de que ante lo irremediable de cualquier muerte, interesa más saber cómo se produjo, sus preparativos y su ejecución, que saber si debería o no haberse producido. ¿Qué importancia, en efecto, puede tener para nadie la averiguación de un hipotético quién-debía-morir-en-su-lugar, un no-hecho, ante la imperiosa necesidad de entender cómo pudo ocurrir lo indudablemente ocurrido, lo irreparable? ¿Acaso no explica la Fatalidad cumplidamente cómo se llevó a cabo la ejecución con completa independencia de las razones que, de ordinario, justifican (o impiden) una ejecución, a saber, la culpabilidad (o la inocencia) de la víctima?

Así planteada la cuestión, fácil es advertir que el esquema fatalista adoptado por *Crónica de una muerte anunciada* sólo consigue una explicación satisfactoria de la muerte de Santiago Nasar en la medida en que ésta es absurda, es decir, injustificable por falta de culpabilidad probada o indudable. No se debe, pues, olvidar o pasar por alto esta cuestión de la culpabilidad de Santiago Nasar, sino, al revés, tenerla siempre en mientes para que la certeza de su inocencia aumente la impertinencia de la explicación fatalista.

Se dirá que de haber sido Santiago Nasar culpable de la ofensa habría muerto de igual modo: el desarrollo de su ejecución se habría producido por los mismos pasos y mediante las mismas casualidades. Mas, entonces, esa Fatalidad habría sido diferente, menos fatal —si es que cabe disminución en esta materia— en cuanto justificada: en cuanto coincidente con una correspondencia entre culpa y castigo que estamos acostumbrados a considerar pertinente, Fatalidad no habría sido sino el nombre de la Justicia.

La Fatalidad es tanto más fatal cuanto que no es justa ni injusta, sino ajena a ambas nociones. De ahí que la ignorancia de la culpabilidad o la inocencia del muerto, en vez de ser un detalle accesorio en la explicación de su muerte, sea, al contrario, el fundamento que da fuerza convincente, rigor ejemplar, a la explicación fatalista.

La Fatalidad no sólo explica cumplidamente por qué muere Santiago Nasar, sino que también explica —o implica, más bien— la razón de que sea él y no otro quien así muera; esto es, por qué muere un inocente en vez del culpable. Santiago Nasar muere a causa de un desastroso equívoco que el desconocido culpable no tuvo ocasión, o intención, de deshacer; un equívoco que la rigurosa relojería de lo fatal impide corregir y cuya aclaración, en fin de cuentas, resulta impertinente.

Resumiendo, en **Crónica de una muerte anunciada** la Fatalidad no anula el misterio de la desconocida identidad del culpable sino que lo presupone como condición de su propia existencia.

En efecto, la otra cara de este engañoso desinterés novelesco por la culpabilidad o inocencia de la víctima es el segundo de sus inexistentes misterios, el de la identidad del verdadero culpable. ¿Quién mató a Santiago Nasar? Los hermanos Vicario, sin duda; el pueblo entero, quizás. Conocidos son los ambiguos intentos, fallidos en todos los casos, de los personajes de la novela para “evitar” uno tras otro la muerte de Santiago Nasar. Todos, en efecto, habían de fallar, puesto que se dicen sometidos a la fuerza de la Fatalidad, cuya lógica interna, ya se sabe, convierte el acto de esquivar en acto eficaz. Sólo un remedio olvidan todos, el único que habría sido verdaderamente eficaz: el de señalar que el destino de Santiago Nasar no era *su* destino; es decir, el de exculparle de la ofensa que se le achaca y atribuírsela a su verdadero autor.

¿Quién conocía la identidad del culpable? ¿Quién la calló? ¿Quién, en última instancia, fue el responsable de la puesta en marcha de esa implacable e impersonal máquina de muerte?

No es verosímil que, salvo Angela Vicario —cuyo nombre, como ya se ha dicho, indica su carácter de mero portavoz—, nadie en el pueblo pudiera conocer esa oculta identidad, ni, por tanto, ofrecer tal decisivo remedio. Nadie, es claro, excepto el ofensor mismo.

Mas a éste le iba la vida en el silencio, pues exonerar así a Santiago Nasar y morir él mismo habría sido todo uno.

De los personajes mencionados en la novela los únicos, se nos asegura, que no oyeron el anuncio de muerte de Santiago Nasar, la falsa acusación, y no tuvieron, por tanto, oportunidad de intentar atajar su ejecución, siquiera inútilmente, fueron el padre y las hermanas de Angela, su marido y el anónimo "yo" del relato, el primo de Angela. Evidentemente, de una lista de posibles culpables hay que descartarlos a todos menos al último de ellos. ¿Quién es este curioso personaje sin nombre, pero de tan indudable identidad?

Por cuanto el relato trata no sólo de los hechos sino también de su investigación, que el cronista mismo llevó a cabo, la sinceridad le obligaba, en todos los casos, a usar la primera persona narrativa. A lo que no estaba obligado, en cambio, era a confesarse testigo presencial y, menos aun, partícipe en los hechos. No es verdad, sin embargo, que García Márquez haya sido ninguna de estas dos cosas proque no estuvo presente durante el suceso. Según su hermano Luis Enrique, que sí estuvo presente,

no es cierto, como se ha dicho, que Gabito haya visto morir a Cayetano. Gabito ni siquiera se encontraba en Sucre aquel día: estaba en Cartagena, donde era profesor de castellano en el Colegio Departamental Anexo a la Universidad de Cartagena. Y escribía crónicas en *El Universal*. Estudiaba Derecho. (16)

Esta adicional patraña narrativa es de un cariz más inquietante que las ya señaladas acerca de la conducta del investigador; especialmente cuando se recuerda la razón por la que este anónimo participante, el único cuyo conducta no parece haber tenido consecuencia alguna para Santiago Nasar, se mantiene al margen del crimen: ignora tanto su anuncio como su ejecución porque

María Alejandrina Cervantes había dejado sin tranca la puerta de la casa. Me despedí de mi hermano, atravesé el corredor donde dormían los gatos de las mulatas amontonados entre los tulipanes y empujé sin tocar la puerta del dormitorio. Las luces estaban apagadas, pero tan pronto como percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos de leoparda insomne en la oscuridad, y después no volví a saber de mí mismo hasta que empezaron a sonar las campanas. (110-11)

Es ésta una primicia testimonial que hasta hora mismo todos, actores y lectores, desconocíamos. Mejor dicho, lo que ignorábamos era que aquella madrugada pasada en los brazos de esta mujer, antigua amante de Santiago Nasar que todavía le "tenía tanto respeto que no se volvió a acostar con nadie si él estaba presente" (106); que aquella reunión, digo, hubiera sido parte de un secreto celosamente guardado. Pero nos enteramos inmediatamente de ello, pues,

a renglón seguido de las últimas palabras transcritas, confiesa el narrador:

En aquellas últimas vacaciones nos despachaba temprano con el pretexto inverosímil de que estaba cansada, pero dejaba la puerta sin tranca y una luz encendida en el corredor para que volviera yo a entrar en secreto. (106)

El secreto es de monta, tanto más si se empareja con otro "secreto" que el narrador ha puesto en duda poco antes:

Tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar. . . Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetirlo muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir y menos un secreto tan grande. (68-9)

Nadie podía creer tampoco, sin duda, que el narrador tuviera sin compartir un secreto tan importante como el de estar reemplazando a su amigo Santiago Nasar en los brazos de su antigua amante. Este carácter recíprocamente sustitutivo salta tanto a la vista que parece indicar que mientras el inexistente secreto de Santiago Nasar es "revelado" con consecuencias fatales, el hasta ahora no revelado, pero verdadero, secreto del narrador, logró justamente lo contrario: cuando menos, convertirle en el único personaje totalmente irresponsable del crimen; cuando más, librarle de la muerte. (17)

Se objetará que es posible que el narrador no hubiera podido salvar a su amigo porque tampoco él conociera la identidad del verdadero responsable; o que, aun cuando la conociera, su ignorancia del peligro y, por tanto, de la necesidad del remedio, se debió a una casualidad más, similar a las muchas que inhabilitan a los demás participantes; incluso que, de haber oído el anuncio y haber querido hacer algo, su ayuda podría haber sido igualmente ineficaz. Todo ello es posible. Sin embargo, que no sepamos a ciencia cierta lo que él habría podido hacer convierte a su conducta en distinta de la de todos los demás; que en un acontecimiento en el que las de todos estos son, paladinamente, eficaces o ineficaces, haya una, la suya, tan evidentemente ambigua, tan casualmente desconocida, invita a toda clase de especulaciones y, muy especialmente, a preguntarse si, en su inacción misma, no habrá sido ésa, la suya, la más decisiva de todas.

Porque, una de dos: o el primo de Angela no es responsable de la deshonra de ésta, en cuyo caso su pasividad y su ignorancia durante el suceso no tienen significancia alguna —pero ambas, son, como ya se ha visto, poco o nada verosímiles—; o sí es responsable de la

deshonra que pone en marcha la venganza criminal. En este último caso lo que le impide evitarla (y morir) es, bien una casualidad fatal, en todo semejante a la que afecta al resto del pueblo, bien una decisión personal encubierta bajo capa de casualidad fatal. Es decir, su culpabilidad, aun cuando verosímil, no deja nunca de ser equívoca: no permite determinar si su decisivo silencio es voluntario o involuntario. Si voluntario, no hubo fatalidad verdadera, pero sí el engaño de hacernos creer que la hubo. Si involuntario, sí hubo fatalidad, pero entonces se trata, como siempre, de un autoengaño interesado igual al de los matadores: este anónimo amigo se habría desdoblado fantasmalmente, achacando su silencio o inacción a un causante desconocido, la Fatalidad, para considerarse a sí mismo causante involuntario. En ambos casos la (in)voluntariedad del silencio —pues en eso consiste la conducta que mata al inocente amigo— es atribuida a otro como doble del sujeto individual.

Si este sujeto fuera un personaje cualquiera de la novela, no podrían pasar de aquí las especulaciones acerca de la consciencia o inconsciencia de su propio desdoblamiento, es decir, acerca de su responsabilidad. Pero se trata del narrador mismo. La relación especular que la primera persona del relato establece entre actor y narrador permite las siguientes deducciones adicionales.

Cuando el narrador no despeja la incógnita acerca de la voluntariedad o involuntariedad de su silencio como actor, lo que está haciendo, en realidad, es permitirle o, más bien, crearla ahora con plena voluntariedad. Está mintiendo, por omisión, al silenciar actualmente ese (des)conocimiento en el pasado. Mas este mentiroso silencio narrativo, al repetir y prolongar el silencio actor, no hace sino reproducir, en otro ámbito, la anterior duplicación equívoca y fantasmal de sí mismo: ahora reproducida como reflejo especular del autor titular del libro por el narrador en primera persona. En esta nueva pareja se da, en efecto, la misma duplicidad irresoluble de antes: si el mentiroso narrador coincide con el autor, es que éste miente también al crear un cronista mentiroso; si, en cambio, no coincide con él, es decir, si el narrador es una ficción distinta del autor, éste vuelve a mentir, pues no sólo le hace hablar en primera persona sino que, implícita, pero indudablemente, le presta su propio nombre. En ambos casos estamos ante un desdoblamiento narrativo tan engañoso como el desdoblamiento fatal: en el primero, ante un narrador que duplica al autor engañosamente como si fuera su Fatalidad; en el segundo, ante un autor que actúa como si fuera la Fatalidad del narrador —la misma duplicación, pero invertida.

La alternativa narrativa refleja fielmente la alternativa narrada en toda su ambivalencia como Fatalidad (engañosa) conocida o desconocida. La diferencia esencial entre la narración y la acción es que aquélla, pero no ésta, consiste siempre en un desdoblamiento enga-

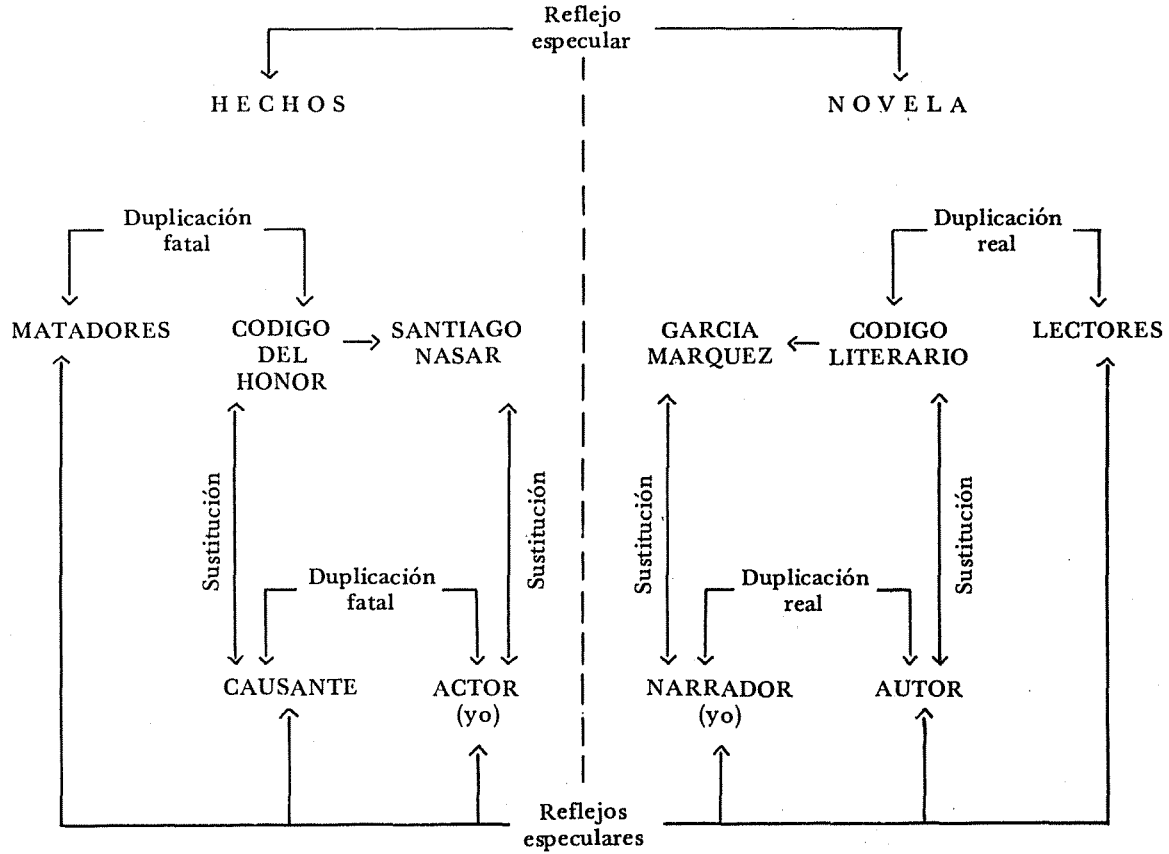
ñoso: la singularidad, la idiotez o unicidad de la narración es la duplicidad misma, puesto que la producción narrativa no puede ser otra cosa que una reproducción.

Así, pues, el desdoblamiento engañoso, optativo al nivel de la acción fatalista, resulta obligatorio al nivel de la narración. En consecuencia, optativo es, también, el reflejar uno en otro. Mas, cuando se opta por crear este reflejo, no puede hacerse sino conscientemente —a menos de querer suponer por parte del autor una docta ignorancia que sería demasiado inverosímil en el caso de García Márquez, autor cervantescamente sabio, si los hay.

Por simples correspondencias especulares se puede deducir entonces que el conocimiento de la eficacia del silencio por parte del autor implica su conocimiento por parte del anónimo actor, y, en consecuencia, que el cronista llamado Gabriel García Márquez fue, según su propia **Crónica de una muerte anunciada**, el responsable de la muerte de su amigo Santiago Nasar.

Esta es la solución, pero solución implícita nada más, digna del E. A. Poe de **La carta robada**, con que esta novela de amor y de muerte, de misterio y de fatalidad, corrige el “defecto” edípico-policíaco de la responsabilidad unívoca e indudable. Lo hace, en realidad, mediante una repetición callada del mismo con la que, jugando con el tema de la sabia ceguera, que tanta importancia tiene para Edipo, pone cegadoramente ante el lector aquello mismo que le quiere ocultar: que el investigador es, él mismo, el criminal. (18)

El siguiente esquema resume gráficamente gran parte de lo antedicho:



Notas

- (1) "Kelly sale de la penumbra", *Momento* (Caracas), 24 de enero de 1958, pp. 24-26; reproducido en *De Europa y América (1955-1960)*, Vol. IV de *Obra periodística, recopilación y prólogo de Jacques Gilard* (Barcelona: Bruguera, 1982), p. 547. Debo el recuerdo, en efecto, a Aníbal Ponce Pérez, lector asiduo y acucioso del novelista.
- (2) *Al Día* (Bogotá), 28 de abril de 1981, pp. 52-60 y 108.
- (3) *Al Día*, p. 108.
- (4) Entrevista con Jesús Ceberio, "Gabriel García Márquez: 'Crónica de una muerte anunciada es mi mejor novela'", *El País* (Madrid), 1 de mayo de 1981, p. 29.
- (5) *El País* (Madrid), 26 de agosto y 2 de septiembre de 1981, pp. 7-8 y 9-10, respectivamente. La cita es de la p. 7 de la primera entrega.
- (6) *El País*, 26 de agosto de 1981, p. 7.
- (7) Entrevista de Julio Roca con Miguel Reyes Palencia, "Sí. La devolví la noche de bodas", *Al Día* (Bogotá), 12 de mayo de 1981, pp. 23-27.
- (8) "El cuento del cuento", p. 10 de la segunda entrega.
- (9) Gabriel García Márquez, *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. El olor de la guayaba (Bogotá: la oveja negra, 1982), p. 28.
- (10) Véase el inteligente y muy ameno ensayo sobre este tema de Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* (París: Gallimard, 1976).
- (11) En cualquier caso, la fallida visita del nuncio religioso, el obispo acompañado por españoles, parece indicar que no se trata del Dios de los cristianos. Este, en la persona de su representante en la Tierra, se limita a bendecir, desde lejos y distraídamente, un sacrificio laico —si es que esto es posible— ya en marcha o a punto de producirse.
- (12) Bien es verdad que hasta el último momento dicen querer evitarla, pero no porque la cuestionen alternativamente: sus ambiguos intentos frustrados resaltan la imposibilidad de sustraerse a la venganza; así como la clásica paradoja profética de que sus acciones obstaculizadoras sean, en realidad, el modo idóneo de llevar a cabo la profecía.
- (13) Entrevista con Manuel Pereira en 1979 para *Bohemia* (La Habana), reproducida bajo el título "Dix mille ans de littérature" en *Magazine Littéraire* (París), noviembre de 1981, pp. 20-25, y citada por Angel Rama, "García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la crónica de una muerte anunciada", *Sin Nombre* (San Juan, P. R.), 13, N° 1, (1982), 18-19. Fue éste el primer comentario crítico sobre la novela —pues era el prólogo de la edición de la novela por Círculo de Lectores (Barcelona, 1981)— y el último de los escritos de este malogrado ensayista. A él debo la fructífera sospecha del doble juego de García Márquez.
- (14) Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Barcelona: Bruguera, 1981), p. 154. Las demás citas de la novela se hacen por el número de página de esta edición, directamente en el texto.
- (15) Entrevista con Graciela Romero, "Crónica de una muerte anunciada. García Márquez. 'Fui testigo del crimen'", *HOY: La verdad sin compromisos* (Santiago de Chile), 12-18 de agosto de 1981, p. 30.
- (16) Entrevista de Juan Gossain con Luis Enrique García Márquez para *El Heraldo* (Barranquilla), reproducida en 3 partes bajo el título general "Una

novela con testigos presenciales: La realidad de la muerte anunciada” en *El espectador* (Bogotá), 10, 11 y 12 de mayo de 1981. La cita es de la segunda entrega, subtitulada “Hermano de Gabo recuerda el día trágico”.

- (17) Debo esta idea de la sustitución a Aníbal González Pérez, cuyo trabajo “The Ends of the Text: Journalism in the Fiction of Gabriel García Márquez”, en Gabriel García Márquez, ed. Julio Ortega (Austin: The University of Texas Press, en prensa) leí antes que el ya citado de Angel Rama, donde también se menciona.
- (18) No me hubiera sido posible coleccionar las muchas noticias periodísticas dispersas sobre el caso y la novela, imprescindibles para este trabajo, sin la valiosa ayuda de dos estudiantes y amigos colombianos que se tomaron la molestia de recogerlas en su país. Quede aquí constancia de mi agradecimiento a Flor María Rodríguez Arenas y a Yván Ulichur.

INDICE

	PAG.
1	
Realismo y creación artística en Soledad de Eduardo Acevedo Díaz	
Hugo J. Verani	9
José Enrique Rodó y la elaboración de la tradición literaria	
Uruguay Cortazzo	19
Homenaje a Armonía Somers	
Diálogo con Miguel Angel Campodónico	45
2	
La independencia y el miedo a la revolución social en 1825	
José Pedro Barrán	65
En torno a la nomenclatura de Montevideo y a la formación de una conciencia nacional	
Elisa Silva Cazet	79
3	
Ortega como teórico de la novela contemporánea	
Emir Rodríguez Monegal	93
Lenguaje y Pensamiento: un enfoque abstraccionista	
Alvaro Miranda	101
La Literariedad	
Roberto Echavarren	115
<i>Sub Rosa</i> : la verdad fingida de Crónica de una muerte anunciada	
Gonzalo Díaz-Migoyo	135

IMPRESORA CORDON
Magallanes 2023
Montevideo – Uruguay
Octubre 1986
Amp. Art. 79 Ley 13.349
Depósito Legal 211.011/86

