

Deslindes



Jean Jaurés en el Uruguay del novecientos, Antonio Souto-Oscar J. Villa

Tiempo de vida y tiempo de muerte en Quiroga, Mónica Mansour

Semiótica de los cuentos de la selva, Michel Boulet

Las medias de los flamencos, Michel Boulet

El espesor textual del "El almohadón de Pluma", Mercedes Ramírez

Quiroga: La oscura intimidad, Teresa Porzecanski

Solo los elefantes encuentran Mandrágora, Elena Romiti

Lo gestual en la obra de Juan Rulfo, María Arocena

La epopeya de Artigas y Tabaré, Rómulo Cosse

Xavier Abril y el "Descubrimiento del Alba", María Luz Canosa



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

DOCTOR GUILLERMO GARCIA COSTA

Secretario de Estado

BIBLIOTECA NACIONAL

RAFAEL GOMENSORO

Director General

ROMULO COSSE

Director de Investigaciones

ISSN 0797 - 6402

Logo, diseño de portada y diagramación : **MARCIA COLLAZO**

IMPRESORA CORDON

Uruguay 1573

Montevideo - Uruguay

D.L. 253.798/91

Amp. Art. 79 - Ley 13.349/92

Deslindes



**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**Nº 1
Marzo de 1992
MONTEVIDEO**

PRESENTACION

*Al inaugurar esta nueva serie de entregas de la **Revista de la Biblioteca Nacional**, se pretende continuar con lo más admirable y destacado de su trayectoria académica, apoyando en lo que sea viable la investigación en el amplio espectro de las ciencias de la cultura. Complementariamente con esa intencionalidad respecto de los materiales que por su intermedio se comunicarán, se ha buscado dotarla de una presentación que conjugue la seriedad profesional con el placer de la lectura que posibilitan las actuales técnicas de diseño e impresión.*

Asimismo, quiero reiterar aquí, lo que ha sido nuestro lema en programas similares, la convicción de que es preciso lograr cada vez un volumen plural en los criterios y discusiones en la praxis, donde las distintas metodologías se dispongan en dialécticas y complementarias oposiciones.

*De ahí ese **Deslindes** que la identificará, en el sentido de distinguos o reflexiones fundadas; de ahí también, la forma plural del nombre, que plasma esa determinación de dar acogida a múltiples enfoques y perspectivas en esta nueva instancia de tan antiguo objetivo, la construcción de conocimientos.*

Para finalizar quiero agradecer al Sr. Director de la Biblioteca Nacional, Profesor Rafael Gomensoro, el amplio apoyo y las inmejorables condiciones de trabajo brindadas a nuestra actividad.

Montevideo, febrero de 1992.

Rómulo Cosse

INDICE

Presentacion.....	7
Jean Jaurés en el Uruguay del novecientos, por Antonio Souto-Oscar J. Villa	11
Tiempo de vida y tiempo de muerte en Quiroga, por Mónica Mansour	35
Semiótica de los cuentos de la selva, por Michel Boulet	51
Las medias de los flamencos (Ejercicio Semiótico), por Michel Boulet	59
El espesor textual del "El almohadón de Pluma", por Mercedes Ramírez	65
Quiroga: La oscura intimidad, por Teresa Porzecanski	75
La aporía como signo de "Solo los elefantes encuentran Mandrágora", por Elena Romiti	83
Lo gestual en la obra de Juan Rulfo, por María Arocena	99
Las dominantes estructurales en la "Epopéya de Artigas" y "Tabaré", de Zorrilla de San Martín, por Rómulo Cosse	117
Xavier Abril y el "Descubrimiento del Alba", por María Luz Canosa	131
Reseñas	141

**JEAN JAURES EN EL URUGUAY DEL
NOVECIENTOS**

JEAN JAURES EN EL URUGUAY DEL NOVECIENTOS

ANTONIO SOUTO - OSCAR JORGE VILLA
*Departamento de Investigación de Historia
Biblioteca Nacional*

Antonio Souto. Uruguayo. Egresado del Instituto de Profesores Artigas, Sección Historia. Ha colaborado en Brecha, Las Bases y en Hoy es Historia. En la actualidad es docente de diversos centros de enseñanza, públicos y privados y en la Facultad de Derecho, en el Instituto de Historia de las Ideas.

Oscar Jorge Villa. Uruguayo. Profesor de Historia. Es autor de un libro todavía inédito sobre la cultura colonial en la Banda Oriental. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Algunas de sus contribuciones han aparecido en la Revista de la Biblioteca Nacional y en Brecha. Es coautor, junto con Gerardo Mendive de La prensa y los constituyentes en el Uruguay de 1830 (1980).

Hace 80 años, en setiembre de 1911 -desde el domingo 3, día de su cumpleaños, hasta el lunes 11- estuvo en nuestro país Jean Jaurès, a la sazón diputado de 52 años, como parte de un periplo que incluía, además, Brasil, de donde venía, y Argentina, a donde se dirigió. Pertrechado con el Quijote y las Luisiadas de Camoens, para robustecer sus conocimientos del idioma castellano y del portugués respectivamente, partió con destino a América. Estaba vivamente interesado en la historia de la América precolombina, en los imperios destruidos por los españoles, en la lectura de Garcilaso de la Vega. Todo ello y la situación de América del Sur, le habían dado la ocasión de exponer sus ideas sobre un gran número de temas que le preocupaban; por ejemplo, sobre la unidad de la especie humana en el pasado y en el porvenir, sobre el aporte de diversas razas a la obra común, sobre las condiciones de la colaboración futura de todos los pueblos.

En Montevideo fue recibido por sus correligionarios, entre ellos, Emilio Frugoni. Visitó escuelas y se compenetró del proceso de conservación de la carne vacuna. Dio a conocer los peligros que se cernían sobre Europa, en especial los que luego estallarían en la Gran Guerra de 1914-1918, y la labor que venía desarrollando la Internacional para sostener y afianzar el entendimiento entre todos los pueblos. Pronunció dos conferencias y lanzó su proclama de fraternidad y mancomunidad entre los pueblos.

QUIEN ERA EL VISITANTE

Jean Jaurès nació en el seno de un hogar burgués y medianamente católico de negociantes y fabricantes, el 3 de setiembre de 1859. Su familia vivía en Castres, departamento del Tarn, región en su mayor parte de vida rural. En 1878 obtiene el primer puesto en el concurso para el ingreso en la Escuela Normal Superior y tres años después es tercero en el concurso para la agregatura de Filosofía. Presentó su tesis doctoral en latín acerca de "Los orígenes del socialismo alemán en las obras de Lutero, Kant, Fichte y Hegel".

Se caracterizó como dirigente socialista, orador, diputado (1885-86, 1893-98, 1902-1914), profesor de Filosofía en Tolosa, periodista (fundador de L'Humanité), escritor de obras de filosofía y de historia ("Historia socialista de la Revolución Francesa", "El Ejército Nuevo"). Según Tom Bottomore, como historiador Jaurès fue un pionero en el estudio de las bases sociales de la Revolución Francesa

e intentó combinar el materialismo histórico con el reconocimiento de los ideales y su influencia. Su meta, afirma, consistía en mostrar que el socialismo era el heredero legítimo y ejecutor de la Revolución.

El 28 de julio de 1914 marchó a Bruselas intentando en vano invitar a los socialistas alemanes a la huelga en lugar de aceptar la movilización de guerra. A su regreso, el 31 de julio de 1914, es asesinado por Raoul Villain, en el "Café de Croissant" ubicado en pleno Centro de París, en el barrio de las tipografías y de las redacciones de los periódicos. El asesino, influenciado por la propaganda nacionalista, la que -como escribe Madelaine Rebérioux- de Peguy a Maurras indica a Jaurès como agente de Alemania, fue inmediatamente arrestado, procesado en 1919 y absuelto. La familia Jaurès, por resolución judicial, debería pagar los gastos procesales.

CRONOLOGIA DE UNA VISITA

domingo 3: Arribo a bordo del transatlántico "Oronsa" a las 9 de la mañana.

Es recibido por socialistas uruguayos -entre ellos, el Dr. Emilio Frugoni- y argentinos -Dr. Del Valle Ibarlucea y Fernando de Andreis-. Pronuncia una conferencia improvisada en la cual manifiesta que la guerra entre Francia y Alemania sería una verdadera locura y un desastre general. Al hablar del Uruguay -según El Día- elogia sin reservas la orientación social y económica del Presidente de la República, José Batlle y Ordóñez.

Posteriormente se dirige a pie al Hotel Lanata, donde se aloja.

Prefiere no usar el transporte presidencial. Para los católicos esa actitud fue una lección de democracia.

lunes 4: Entrevista con el Presidente de la República, José Batlle y Ordóñez.

martes 5: Permanece la mayor parte del tiempo en el hotel recibiendo visitas.

miércoles 6: Durante el día visita al Cónsul de Francia y establecimientos de Asistencia Pública.

Primera conferencia en el Teatro Solís. "LAS TRES CORRIENTES SOCIALES DE LA REVOLUCION FRANCESA".

jueves 7: Visita por la mañana al Cerro. Concorre al saladero Tabares. Plantea su interés por la industria saladeril. Los establecimientos están en ese momento parados por ser la época propicia para ver grandes concentraciones de ganado.

Concurrencia al Centro Carlos Marx.

viernes 8: Excursión a Piriápolis acompañado por el Ministro del Interior, Dr. Pedro Manini Ríos, el Ministro de Hacienda José Serrato, el Secretario de la Presidencia, Virgilio Sampognaro, diputados Frugoni, Freire y otras varias personas de significación política. Recibimiento por el Sr. Francisco Piria.

Por la noche, de regreso, acto de presencia en el centro de la 2a. y 3a. sección que celebra asamblea.

sábado 9 : Visita a la Escuela de Agronomía y escuelas Públicas, así como a la Cárcel Penitenciaria. Banquete otorgado por el Ministro del Interior en el Club Uruguay. En esta ocasión elogia a José Enrique Rodó y su Ariel.

domingo 10 : Segunda conferencia en el Teatro Solís. "TRADICION Y EVOLUCION".

lunes 11 : Recorre las escuelas de aplicación de niñas y de 3er. grado. Palabras de entusiasmo hacia el sistema educativo uruguayo. Posteriormente concurre a la Cámara de Diputados donde es recibido por los secretarios de esa rama legislativa.

Hora 6 p.m.: banquete popular en el Hotel Barcelona, ofrecido por admiradores y camaradas, a dos pesos el cubierto.

Hora 10 p.m.: muelle Maciel, vapor "Eolo" de la Compañía Mihanovich: viaja Jean Jaurès rumbo a Buenos Aires acompañado por socialistas argentinos.

EL SOCIALISMO FRANCES EN EL 900

Hacia el año 1900 existe una peculiar coyuntura histórica en Europa, verdadero cruce de caminos para el socialismo y el movimiento obrero. Su principal característica es, desde el punto de vista económico, la progresiva concentración industrial y financiera del sistema capitalista. Desarrollóse asimismo el imperialismo como acelerador de la división y antagonismo entre las grandes potencias, hecho que culminaría en la Gran Guerra de 1914-1918.

En tierras francesas se había producido un aumento cuantitativo del proletariado y una mayor difusión del socialismo, a pesar de la dura represión de la Comuna de París en 1871. Doce años después de tal acontecimiento representaba el 5% del total de sufragios y contaba con 50 diputados, aproximadamente. En la clase obrera tenía gran peso el republicanismo y las tradiciones democráticas, llegando Jaurès a expresar que "(...) en Francia no había más que un gran partido republicano" ⁽¹⁾ y que el socialismo no era más que "(...) la República potenciada al máximo, mediante la acción decidida del movimiento obrero" ⁽²⁾.

Dos líneas de acción política cristalizaron dentro del movimiento socialista claramente identificadas: (a) la revolucionaria, integrada por los anarquistas, blanquistas y guesdistas que auguraba la inminencia de la revolución y reivindicaba la vía insurreccional para la toma del poder. Decía Kropotkin en 1889: "Señores créame, la revolución social está próxima. Antes de 10 años estallará. Vivo en

medio de los trabajadores y puedo afirmarlo" ⁽³⁾. Y (b) la reformista, integrada por los militantes del F.T.F.S., los antiguos miembros de la Alianza Socialista Revolucionaria y los redactores de la Revue Socialiste.

Jaurès comenzó su carrera política en 1885, como republicano de centro-izquierda; en 1893 se integra a la línea reformista del socialismo y lo hace triunfar en Carmaux, llegando a diputado. Se le describe como: "Niño prodigio, intelectual de formación clásica, para quien la filosofía significa la reflexión sobre todos los problemas del hombre y la sociedad, orador que se transfigura en la tribuna, se orientará hacia el socialismo con paso lento pero seguro. Su conversión vendrá propiciada por la constatación de las lacras de la burguesía adinerada, por la reflexión sobre los pensadores socialistas -incluido Marx- y sobre todo por el descubrimiento... de la lucha de clases. Nole gusta la violencia, pero es capaz de comprenderla en los oprimidos y de afrontarla personalmente con decisión" ⁽⁴⁾.

Hacia 1900 la revuelta y el medianismo son desplazados como consecuencia de un doble fenómeno: el voto sustituye al fusil, y el caso Dreyfus refuerza la ética humanista. Esto desembocará en el año 1905 en la fundición de las diferentes organizaciones socialistas en un partido único: SFIO. La mayor presencia de diputados socialistas en el Parlamento refuerza las tendencias gradualistas y la esperanza de una victoria electoral. Los obreros presionan para que sus diputados (socialistas) formulen proyectos que les permitan tener mejores condiciones de vida. Esto fue muy bien resumido por Millerand, socialista reformista, el 30 de mayo de 1896 cuando expresó en el programa de Saint Mandé que era necesario (...) asegurar a cada individuo el desarrollo integral de su personalidad en el seno de la sociedad", lo que requiere la libertad y la propiedad de todo lo necesario para este desarrollo personal. "Pero esta propiedad individual es rechazada constantemente por el capitalismo, por lo que, según los socialistas debe ir siendo sustituida progresivamente por la propiedad social, que se conseguirá gracias a la conquista de los poderes públicos mediante las elecciones" ⁽⁵⁾.

El socialismo de Jaurès reflejó también su particular concepto de Estado. Este no era considerado únicamente como un instrumento de dominación de la clase dominante, sino como (...) un marco, desde el cual es posible actuar en un sentido democrático, allanando el camino del socialismo" ⁽⁶⁾.

Estos elementos ideológicos y políticos, permiten concluir que existían elementos concordantes entre el socialismo francés (JAURES) y el uruguayo (Frugoni), que la visita protagonizada por el primero no hizo más que profundizar.

SU SOCIALISMO: DEMOCRATISMO SOCIALISTA Y PACIFISMO

Georges Lavau califica de democratismo socialista al pensamiento de Jaurès por no separar socialismo y democracia. Agrega que el primer carácter es contrario a colectivismo. "El socialismo es la suprema afirmación del derecho individual. Nada está por encima del individuo". "El socialismo es el individualismo lógico y completo. Prolonga, engrandeciéndolo, el individualismo revolucionario" (Jaurès).

Según el citado estudioso el socialismo se vincula en el autor de "El Ejército Nuevo" a los recuerdos de la Revolución Francesa. En 1890 habla del "socialismo verdadero, inmenso, humano que está contenido en la Revolución Francesa" y

afirma que sólo el socialismo daría a la Declaración de Derechos del Hombre todo su sentido y realizaría el derecho humano.

"El socialismo de Jaurès (...) es un socialismo de la conciliación" ⁽⁷⁾. A esta afirmación añade el Profesor Lavau que el diputado francés intenta conciliar socialismo y libertad. "Allí donde el socialismo está organizado en partido, actúa en el sentido de las libertades individuales: libertad política, libertad de voto, libertad de conciencia, libertad de trabajo...".

Jaurès admite con muchas reservas nociones como la lucha de clases o la dictadura del proletariado. Su pensamiento sobre este tema -escribe Lavau- evolucionó por razones a las que no es ajena la táctica. Pero los textos que escribe hacia 1890, opina, se encuentran muy alejados del marxismo. "El verdadero socialismo -escribe el 28 de mayo de 1890- no quiere derribar el orden de las clases; quiere basar las clases en una organización del trabajo que será para todos mejor que la organización actual". Se opone, dice, a los "conductores" que "mediante declamaciones violentas y huecas" reducen a una doctrina de clase al socialismo, a la verdadera doctrina socialista" tal como la formularon Louis Blanc, Proudhon, Fourier. A juicio del citado Lavau, Jaurès podía comprender a los marxistas neokantianos como Bernstein, por ejemplo, Incluso podía establecerse, a su entender, un acuerdo superficial entre él y marxistas ortodoxos como Kautsky o Wilhelm Liebknecht, a causa de la moderación de hecho de estos últimos. En contrapartida -escribe Lavau- basta con referirse al riguroso método de Marx y a su crítica de la democracia y de la Revolución Francesa para darse cuenta de que Jaurès no era un marxista. Y precisamente lo que caracterizó al socialismo francés de 1900 a 1914 es que la corriente jaurésista cohabitó con la de J. Guesde, que sí era marxista.

Así como intenta conciliar socialismo y libertad, Jaurès toma semejante actitud con el patriotismo y el pacifismo. Ama y respeta al primero que, como dijera en "El Ejército Nuevo" proviene por sus raíces mismas de la psicología del hombre. El patriotismo es, conforme a su pensamiento, tan compatible con el internacionalismo como lo es el socialismo con el liberalismo republicano. Por eso propone en "El Ejército Nuevo" un plan de democratización del ejército que se convertiría así en popular y nacional. Calcula Jaurès que con semejante milicia le sería extremadamente difícil a los gobernantes llevar a cabo una política de agresión: se trata del ejército defensivo modelo.

A diferencia del socialismo alemán militarizado, nacido del prodigioso desarrollo industrial de Alemania, debido a su vez al dirigismo de Estado, el socialismo francés -escribe Georges Lavau- asimiló todo el republicanismo liberal. Nació afirma, mucho antes de la era imperialista. Además, entiende, acababa de demostrar en el asunto Dreyfus que, gracias a su adhesión a la democracia, había podido vencer, unido a toda la nación, al militarismo. "Por consiguiente la conclusión es clara: el socialismo francés es la mejor defensa contra la locura guerrera de Alemania. Corresponde, pues al socialismo internacional el ayudar al socialismo francés a mantener la paz" ⁽⁸⁾.

Según Jaurès -anota Lavau- el movimiento socialista internacional podría ayudar a los pacifistas franceses de dos formas: (a) siguiendo las vías democráticas,

patrióticas y pacifistas del socialismo francés; (b) introduciendo en la doctrina socialista el imperativo de luchar contra la guerra por todos los medios, incluso la huelga general y la insurrección.

Expresa Lavau que, sin embargo, estas proposiciones fueron rechazadas siempre en la Internacional en provecho de resoluciones "blanco y negro". "En esta cuestión Jaurès careció de clarividencia. En efecto, ¿con qué movimientos socialistas podía contarse para llevar adelante la acción preconizada por Jaurès? Aparte Francia, no quedaba (para hablar sólo de las grandes naciones europeas) más que la Gran Bretaña (donde el movimiento socialista era muy débil), Alemania, Austria y Rusia" ⁽⁹⁾.

En la reunión de Bruselas del secretariado permanente de la Internacional, el 29 de julio de 1914, hubo de rendirse a la evidencia: no había huelga general en Alemania, y ni siquiera protesta contra la entrada en la guerra de Austria, de Rusia, de Alemania. Por consiguiente el patriotismo de Jaures no tendría ya contrapeso: Francia y Gran Bretaña eran atacadas. Sin embargo intentó hasta el último minuto impedir lo irreparable. Lavau recuerda las frases de Kautsky y Rosa Luxemburgo: "En tiempos de guerra todo el mundo se vuelve nacionalista; la Internacional está hecha para tiempo de paz". "Proletarios de todo el mundo, uníos en la paz y degollaos en la guerra".

JAURES COMO HISTORIADOR

"(...) en 1901, un hombre que no era un historiador de profesión, sino un filósofo y un parlamentario, Jean Jaurès, publicó el primer volumen de su *Histoire Socialiste de la Révolution française* (...) Ciertamente se equivoca a veces, por lo cual se han abandonado algunas de sus hipótesis. Pero Jaurès vio claro que la cuestión de la paz y de la guerra se hallaba en el corazón mismo de la historia de la Revolución Francesa, y volcóse ardorosamente sobre este problema, tan cercano a él, que lo evocaba casi a diario en la tribuna de la Cámara. A. Mathiez, que en 1922 fue encargado de reeditar la historia de Jaurès, dijo a propósito del mismo: "Ninguna otra historia de la Revolución ha captado tan de cerca la realidad, ninguna ha hecho avanzar más la ciencia. Es un punto de partida más que de llegada".

Jacques Godechot

JEAN JAURES COMO MARXISTA

"No se adhirió el ala más intransigente o marxista del movimiento socialista, pero tenía un gran respeto por Marx a quien citaba frecuentemente.

Hay que decir que Engels era uno de los muchos marxistas que tenían una pobre impresión de Jaurès, especialmente como economista".

Tom Bottomore

COMO LO VIO UN SOCIALISTA URUGUAYO CONTEMPORANEO

Emilio Frugoni -que también era diputado cuando nos visitó Jaurès y contaba con 31 años- dejó plasmada en sus obras posteriores, semblanzas del tribuno francés, a quien vio como un "intelectual vigoroso", un "apóstol del socialismo" y un orador que podría compararse con Mirabeau ⁽¹⁰⁾.

Según Frugoni hubo tres grandes momentos, "entre muchos otros", que grabaron su figura moral en la mente de las generaciones como pensador socialista en acción. La intervención que le cupo en el asunto Dreyfus, en el que actuó con "sentimiento de justicia, humanitarismo y alto sentido político", por encima de preocupaciones clasistas de correligionarios que por tratarse de una injusticia contra un militar, perteneciente por añadidura a una familia de ricos burgueses judíos, entendían que el proletariado no tenía por qué mezclarse en el debate. En segundo lugar, el compromiso en favor de una política de intervención socialista en gobiernos republicanos de izquierda. Y, por último, su campaña por la paz, su afán de conjurar y contener las potencias oscuras de la guerra. Frugoni se pregunta cuál habría sido la actitud de Jaures ante la guerra (1914-1918) de no haber sido asesinado. Responde que invitar a la huelga general. Fracasada esta medida no habría compartido el criterio de la neutralidad ante la "guerra imperialista" y sería "el más poderoso propagandista de la lucha a muerte contra el invasor" ⁽¹¹⁾.

EL HOMBRE Y EL ORADOR SEGUN UN DIARIO BLANCO

"Mr. Jaurès es un hombre simpático, de corta talla, robusto, de amplia frente, mirada penetrante y de poblada y corta barba (...)

La oratoria de Mr. Jaurès es fácil y agradable, aunque no deja de fatigar el sonsonete declamatorio que ya oímos aquí en boca de diversos actores franceses. La dicción es muy clara y lenta, destacándose palabra por palabra, hasta el punto de poder seguirse con el lápiz al orador, sin los recursos de la taquigrafía. Los ademanes no se señalan por la variedad y se reducen a tres o cuatro simplemente, acompañados por momentos de una expresión mayor y más gráfica que les da el cuerpo de Mr. Jaurès, empleado en secundar a aquellos. En los instantes de mayor vehemencia se destacaban los puños de la camisa, que protestaban a cada rato contra la manga del saco y seguían la acción de las manos, ocupadas en trazar amplias curvas en ciertos períodos de brillantez emocionante o de calurosos anatemas".

(La Democracia)

LA PRENSA CONSERVADORA ANTE LA PRESENCIA DE JEAN JAURES

"El empeño del gobierno en su afán de reformas socialistas tiene por objeto convertir este país en una pequeña Francia"

EL BIEN

Los diferentes sectores conservadores coincidieron en su mira de aprovechar la ocasión de mencionar a Jaures para atacar al Presidente de la República, José Batlle y Ordóñez, señalando sus analogías "socialistas". Socialismo a la francesa, socialismo a la charrúa, decían. Sus órganos de prensa trataron este tema -en momentos que debatían el monopolio de seguros o el aniversario de la muerte de Aparicio Saravia- o lo ignoraron con el afán de atacar a Batlle. Fue "El Siglo" quien señaló esta última actitud, se definió como "conservador" y fustigó el gesto de hacer el vacío al ilustre francés identificando la oposición al mismo con la oposición a Batlle. "El Siglo no ha compartido ni comparte dicha tendencia. Somos hoy conservadores en nuestro país como seríamos liberales en una sociedad en que imperaran tendencias retardatarias, y radicales frente a los excesos del despotismo. Consideramos jurídicamente falso el pensamiento fundamental del socialismo, pero ello no nos impide rendir el debido tributo a la ilustración y al talento personificados en el célebre orador. Además, aún para los que no compartimos las ideas que inspiran su vigorosa acción, ellas son dignas de muy especial respeto. Que el socialismo, como tantas veces se ha dicho, tiene sus raíces en las tendencias más nobles del corazón humano, de tal manera que en cierto sentido, en lo que dice relación con el anhelo generoso del mejoramiento de las clases pobres, todos los que somos capaces de conmovernos con el dolor ajeno, tenemos algo de socialistas"⁽¹²⁾

Es de hacer notar, sin embargo, que dos días antes había publicado una caricatura que tenía como personajes centrales a Batlle y Jaurès. El primero con un garrote atado -"Vd. piensa el socialismo, y lo practico: vea Vd. cómo me lo han puesto"- y el segundo escuchándole "-Pero, ¿qué es lo que piensan del socialismo estos americanos?-".

Veamos la reacción de la prensa católica considerando que el personaje de marras era un tribuno anticlerical y laico, luchador por estos sus principios en la convulsionada Tercera República Francesa. "El Bien", vocero de este sector, afirmaba en su edición del viernes 1º de setiembre que Jaures daría en América del Sur una serie de conferencias que le serían "pagadas espléndidamente" y que salía de Francia en momentos en que el país galo estaba pasando por serios problemas reflejados en el enfrentamiento entre el Gobierno y la Confederación General del Trabajo. "Jaurès que está muy bien enterado de las disposiciones y propósitos de unos y otros, aprovecha con gusto la oportunidad de una ausencia que le evita tener que adoptar una actitud que le comprometa en determinado sentido. Por esto, la partida de Jaurès está muy lejos de ser interpretada como síntoma de tranquilidad durante las vacaciones"⁽¹³⁾.

Por su parte, "El Amigo del Obrero", órgano de los Círculos Católicos de Obreros del Uruguay, afirmaba que Jean Jaurès venía de Río de Janeiro donde sus actos no habían tenido sino poca concurrencia, así como poca repercusión su palabra. "Entre nosotros -agregaba⁽¹⁴⁾- tendrá concurrencia. Así lo ha dispuesto el gobierno, quien ha comprado numerosas localidades de platea, palcos y tertulias para repartir gratuitamente entre el personal administrativo y el cuerpo docente. No tendrá pueblo espontáneo M. Jaurès que vaya a escucharle, pero tendrá gran número de empleados de gobierno. ¡Un auditorio escogido para hacer propaganda socialista"!.

Este órgano de prensa se limitó a publicar la correspondencia de Francois Veuillot, enviada desde París. El director del diario católico "L'Univers" indicaba que en Jaurès declinaba la oratoria y el talento político. "Ese antiguo universitario untado de filosofía espiritualista y materializado por la política" sería un "politiquero" cuyos seguidores se habrían pasado a la burguesía, como él desearía hacerlo a la "sociedad actual" en vez de perseguir con ahínco su destrucción. Para Veuillot representaría una de las dos grandes fracciones del Partido Socialista: el Partido Socialista Unificado, con su portavoz, "L'Humanité", de carácter parlamentario, en oposición a la Confederación General del Trabajo que desprecia la política y a los legisladores. Esta última estaría por la acción directa, por la huelga a todo trance y (como causa de guerra contra el capital) por la persecución a los "carneros" y por el sabotaje.

El día del arribo, bajo el título "Heraldo Rojo", "El Bien" informó del mismo y usó para el visitante dos calificativos: "gran tribuno de ideas avanzadas" y "agitador". "Descontamos de antemano -escribió⁽¹⁵⁾- el éxito de sus conferencias que merecerán las ruidosas ovaciones del gremio, por más que resulten estériles o peligrosas para el público. En el tren de descomposición política que llevamos, la prédica del socialismo moderno puede contribuir a precipitarnos en el abismo de los desenlaces imprevistos que constituyen la consecuencia legítima de sus doctrinas".

Agrega a lo dicho que el socialismo también se embarcó en una aventura sumamente perjudicial para la institución militar. "El socialismo político trae como primer resultado la desorganización del ejercicio". Y añade a ello referencias sobre lo sucedido en la capital de Noruega donde un grupo de 500 soldados portando la bandera socialista liberó varios presos haciendo oídos sordos del llamado a la patria realizado por un coronel. Para aquellos las penas cumplidas ya eran suficientes. "Es verdad -concluía⁽¹⁶⁾- que en este país donde los socialistas parten migas con los directores del ejército, el peligro apuntado carece, por ahora, de importancia. Sin embargo, los socialistas de abajo, que no pueden menos de repudiar esas anomalías de un gobierno que repudiar esas anomalías de un gobierno que predica diariamente la emancipación del hombre y se apoya en lo que ellos llaman la "esclavitud militar, necesitan propagandista de fuste para que el socialismo práctico se arraigue en el ánimo de las masas. Para ellos principalmente constituirá un acontecimiento la presencia y la prédica del heraldo rojo, Jean Jaurès".

Durante la estada de Jaurès en Montevideo no perdió ocasión "EL BIEN" en criticar el plan de banquetes realizados y a realizar en su homenaje. Bajo el título "Los banquetes. Hay que ir poniendo coto" ⁽¹⁷⁾ hacía mención al de Colón, el Club Uruguay y al del Hotel Barcelona, "popular democrático". Todo ello, dice, sin contar "lunches" y almuerzos de que fue objeto. Habla de un hábito de los banquetes que adquiere caracteres de "epidemia". El cronista señala que este tipo de banquetes se une a otros -al que se va, al que llega, al que termina una carrera, al que resuelve casarse, al que presenta en la Cámara un proyecto, al que compone un libro, al que estrena una comedia, al que lo nombran cualquier cosa, al que pronuncia un discurso con éxito, a todo el mundo en fin- lo que a fuerza de vulgarizarse pierde cada día más de su verdadero sentido y significación. Por ello, solicita medios más elevados, discretos y económicos de rendir un tributo de admiración o de amistad a cualquier persona.

"La Democracia", portavoz del Partido Nacional, hizo suyas las reflexiones de su colega "La Mañana", de Buenos Aires, en especial aquellas referentes a las diferencias entre el socialismo "a la francesa" y el socialismo "a la uruguaya". "El líder francés predica la desaparición de la guerra entre los diferentes pueblos de la humanidad (...) Y el "compañero" que, como por generación espontánea, o de semilla traída por viento norte -que es el que por aquellas tierras hace doler las cabezas- está empeñado en eso de hacer a la patria de Artigas ejemplar en el mundo de las ideas avanzadas, se aplica sin timidez el título de liberal y se propone imponer por la fuerza las convicciones suyas que, como las de cualquier vecino, cree mejor que la de los otros, y sintiéndose animado por el mismo furor épico que aquellos antepasados de su país, que se llamaran Zapicán, Abayubá, Tabobey, y cuantos fueran exponentes de la ferocidad de la raza charrúa exterminada, anuncia con toda la clarividencia del hombre que sabe que si lo dejan va a hacer lo que dice y hasta lo que calla. Que si la mayoría de sus compatriotas no se resignan a admitir perpetuamente a él y a los suyos en el poder, como si tuvieran derechos y sin las leyes que en los países se respeta, va a hacer que se hallen en tantos campos de batalla como sean necesarios para que se exterminen y queden sepultados con sus huesos las ideas y sentimientos que él juzga inferiores" ⁽¹⁸⁾.

LA PRENSA PROGRESISTA FRENTE A LA PRESENCIA DEL "ILUSTRE CAMARADA FRANCÉS"

Como es obvio fueron varios los epítetos elogiosos hacia Jaurès por parte de la prensa progresista del 900. "El Socialista", más obvio todavía, lo saludó como "compañero", "famoso tribuno", "gran tribuno", "ilustre camarada francés", que se presentó "sencillo" y "democráticamente ataviado" en la primera conferencia en el Teatro Solís. En pocas palabras se trataba de la presencia en Montevideo de un "camarada", un "insigne camarada".

Por su parte "El Día", órgano batllista, informó detalladamente, con profusión de fotos, sobre la llegada del líder socialista, prueba ello de ese vínculo que había entre batllismo y socialismo pese a las diferencias doctrinarias entre uno y otro.

Esta visita y la reacción que provocó en el diario de Batlle constituye un ejemplo de ese "parentesco de mentalidades" entre la dirigencia batllista radical y la "izquierda", del que hablan los historiadores José Pedro Barrán y Benjamín Nahum ⁽¹⁹⁾. Así, el 2 de setiembre informaba dicho periódico que Jaurès no llegaría en esa oportunidad pero que sí lo haría a la noche siguiente o el lunes de mañana. Para ello, invitó a recibirlo a través de la publicación en sus páginas de la exhortación oficial del Partido Socialista: "El Comité ejecutivo del Partido Socialista invita a los afiliados y simpatizantes, y en general a quienes admiran la obra de Jaurès como paladín de altos ideales modernos, a concurrir al muelle el lunes 4 (sic) del corriente a las 9 p.m. con el objeto de saludar al gran tribuno de la democracia" ⁽²⁰⁾.

Informa que el político francés continuaba recibiendo -en esos días primeros de su estada- los homenajes de cuantos saben consagrar el talento y el corazón con prescindencia de las ideas que los mueven. Lo considera un hombre simpatísimo, a pesar, dice, que los católicos habrán de ver en él uno de esos monstruos que están de moda en Europa. Garantiza "El Día" que -todavía- no se comió a nadie. Concluye recordando que el visitante se interesa vivamente por todas "nuestras cosas". Todo le llama la atención, especialmente lo que atañe a la legislación económica, política y social y a las industrias fundamentales del país. "Tanto es así que dos de los días en que permanecerá entre nosotros, los dedicará a conocer el interior de la República" ⁽²¹⁾.

Con motivo de la primera conferencia invitaba de este modo a la misma": "Intelectuales y obreros, socialistas o conservadores, todos se aprestan a formar el auditorio de Mr. Jaurès porque todos comprenden demasiado que los grandes oradores son escasos y que las ocasiones de gustar de la elocuencia elevada a las más altas cumbres del pensamiento no se manifiestan todos los días. Obvias serían todas las incitaciones que se hicieran" ⁽²²⁾.

"El Día" no eludió elogios para con Jaurès. Ante la charla sobre "Las tres corrientes sociales de la Revolución Francesa" expresó: "¿Qué decir del orador admirable que conocimos ayer? Clemenceau dijo de él que era un águila que cantaba. Nadie puede decir, en efecto, que Jaurès no mostró ayer las garras de un magistral intérprete de las ideas y pasiones generosas. Anoche estaba en un ambiente que no era el propio, aunque no le fue hostil ni mucho menos. A pesar de ello, Jaurès, parodiando al César, bien pudo decir que vino, habló y venció" ⁽²³⁾. Es de hacer notar que en esta ocasión manifestó su opinión el periodista sobre su cualidad de orador, expresando que no es de aquellos que triunfan con solo presentarse ante un auditorio. "Nada en él es elegante y, tanto el traje como las palabras, carecen del atildamiento tan amable a tantos espíritus. Su propio cuerpo macizo, envuelto en la levita "demodé" hace comprender que Jaurès para haber conquistado el renombre universal de que goza, sólo ha debido confiar en su cabeza, en esa cabeza que se destaca del cuerpo bajo el resplandor de sus ojos de inspirado..." ⁽²⁴⁾. No busca -continúa- los efectos impresionantes de la frase correcta, pulida: todo en él es espontáneo. Habla despacio y su dicción es asequible a todos. "En algunos momentos, cuando Jaurès describe, su voz es monótona y las

palabras parecen surgir trabajosamente porque prolonga su emisión como acariciándolas. Pero esta impresión dura poco, todo el tiempo suficiente para que el auditorio esté preparado para recibir las conclusiones formuladas en párrafos de una elocuencia que inhibe y sacrifica toda prevención" (25).

FALTA DE TAQUIGRAFOS

"EL DIA hubiera deseado publicar íntegramente la versión de la conferencia de Mr. Jaurès, pero no lo ha podido conseguir por la falta de taquígrafos que dominen el francés en forma de hallarse habilitados para dar con exactitud la versión en castellano.

Si alguno se considerara habilitado para ello, la Dirección de este diario espera se sirva comunicárselo para utilizar sus servicios. El aviso puede darse hasta el sábado de la corriente semana en todas las horas hábiles del día".

JAURES CONFERENCISTA: SU PRIMERA CHARLA

La presencia de Jean Jaurès en Montevideo confirmó la tradicional francofilia de la sociedad uruguaya. Por ejemplo, mientras la prensa informa y describe detalladamente la numerosa concurrencia que asistió al Teatro Solís (de ambos sexos) para escucharle, por otro nos enteramos que las conferencias las pronunció en francés.

El periodista de "El Socialista" hizo una minuciosa descripción del orador. Director de L'Humanité, agitador incansable del socialismo, "(...) nuestro camarada Jaures -escribe- se yergue, mira bonachonamente al público y reposadamente comienza a hablar, evocando con maestría sin igual el drama estupendo de la Revolución Francesa". Impactan al periodista, que no comprende la lengua del conferenciante, "(...) su mímica, las inflexiones de su voz, las sonoridades de sus párrafos".

A continuación el diario ofrece una selección del discurso del Director de L'Humanité, tomado, según sus palabras, de la "prensa burguesa".

Habló en primer lugar de la función que tenía la historia, de la que se tomaban "las enseñanzas de progreso universal y paz humana". Más adelante expresó que así como el siglo XVIII presencié la batalla encarnizada entre el clero y la nobleza contra la burguesía, el siglo XX se vería dominado por la lucha de dos clases "formidables": la burguesía y el proletariado.

Con respecto a la Revolución dice Jaurès que fue creada por la violenta expansión de todas las fuerzas productivas de la nacionalidad: fuerza de la burguesía, del obrero, del paisano, contra el parasitismo monacal y aristocrático. Desde que los paisanos, los obreros y la burguesía -agrega-, consideraron que contra la voluntad del monarca y de la nobleza tenían el derecho de estar representados en la proporción de sus fuerzas, la revolución estuvo planteada.

Con relación a Mirabeau, "el más conservador de los revolucionarios", destaca su invención de la "huelga general" cuando expresaba: "¡Cortesanos de

la monarquía! No exaspereis al pueblo, tened cuidado de ese pueblo que produce todo. Llegaría a ser formidable con solo quedar inmóvil".

Otros de los temas tocados por Jaurès fue el periodo más fermental de la Revolución: la Convención Montañesa, de la cual expresa que consagra la afirmación consciente e intangible de la propiedad individual, inviolable, base de la libertad y el derecho para cada ciudadano garantidos por la ley. Condorcet, dice, declaraba que la propiedad y el trabajo llegarían a confundirse y a pasar a las mismas manos. En cuanto al fin de la Convención Montañesa el tribuno francés manifestó partidario de la idea de que "la Revolución se devoró a sí misma". "Si los ideales de la Revolución no hubiesen naufragado en el abismo de la guerra, la humanidad no hubiese permitido que niños de 6 años, en Inglaterra, trabajasen durante 14 horas en talleres de ambientes envenenados".

Al final de dos horas de conferencia -según el periodista, "de bella peroración"- Jaurès hizo referencia concreta a la coyuntura europea marcada por dos elementos: el primero, el avance que tenía el socialismo pues, argumentaba, no hay gobierno en Europa, por audaz o conservador que sea, que no cuente con el concurso socialista. El segundo elemento, es el referido a la inminencia de la guerra, que el diputado francés vivía intensamente y a la cual consideraba evitable si se reunían "todos los hombres conscientes del mundo" y si entre ellos confraternizaran "exorcizando de una vez por todas el horrible fantasma de la guerra que hace de nosotros seres frágiles, sometidos a las violencias de una pasión inferior".

UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD PARA EL TRIBUNO FRANCES

Al igual que en la primera conferencia, numeroso público concurrió al Teatro Solís. Al decir del periodista de "El Día": "La sala y los palcos estaban ocupados por lo mejor de nuestra intelectualidad y las alturas, cazuela y paraíso, tenían numeroso pueblo presente allí para celebrar a su generoso adalid" (26).

La conferencia estuvo matizada por algunos provocadores que perturbaron pero no pudieron quitarle brillo a la misma.

Jaurès ocupó la tribuna a las 21.10, saludado por una salva de aplausos y vítores. Agradeció las demostraciones de aprecio y cariño y comenzó su disertación sobre "TRADICION Y EVOLUCION".

Entrando de lleno en su discurso declara que siempre ha sido hombre de combate, nunca de odio, que todas las fuerzas que se disputan el dominio de la sociedad tienen una parte legítima, un elemento vivo palpitante, que se incorpora al organismo y se prepara para una existencia penosa de desalientos, de triunfos, de alternativas. La pasión de más amplia cultura, arguye, organiza, a veces, la victoria de las tendencias nuevas y del perfeccionamiento progresivo. Luego hace hincapié en una definición del socialismo (de la cual Frugoni tenía una concepción muy similar); es la libertad organizada que se esterilizaría si no guardase una forma social superior de ternura, de iniciativa y prosperidad.

Posteriormente cita a Rodó y sus principales obras -"Ariel" y "Motivos de Proteo"- y recuerda el mensaje a la juventud americana, el ideal resplandeciente

de la libertad interior del espíritu frente a las solicitudes de la suerte y al vértigo de la ola material.

En otro pasaje de la conferencia, Jaurès volvió sobre el socialismo estableciendo que, ante todo, es una doctrina de justicia que corona la obra de la Revolución Francesa que agrupa y asocia a los trabajadores en un ideal común de progreso y responsabilidad.

Cerró la Conferencia entre ovaciones y aplausos e invitó al Uruguay a marchar hacia los grandes ideales humanos, motores del deber organizado y de la justicia integral cuya consagración iluminaría las conciencias del mundo entero.

LA REACCION CONSERVADORA ANTE LAS CONFERENCIAS

¿Cuál fue la actitud asumida por los diferentes sectores ante estas charlas? Si bien -como es lógico- la prensa "progresista" aplaudió al líder socialista francés, la conservadora hizo oír su voz de desaprobación, aunque algunas virtudes -pocas- reconoció al conferencista. "El Bien", por ejemplo, con motivo de la primera conferencia, criticó ácidamente la presencia de Jaurès. "No son ni pueden ser simpáticas a la mayoría del público estas conferencias teatrales que se presentan con un carácter enteramente mercantil. Las esferas ideológicas, de suyo generosas y aristocráticas, por más que se vean presididas por un apóstol socialista, se avienen a una transacción utilitaria como la que por necesidad imperiosa vemos realizada en el funcionamiento cotidiano de una compañía de cómicos o de cantantes" ⁽²⁷⁾. Expresa que el nombre de un personaje intelectual pierde "indudablemente" brillo y pureza al verse escrito con letras gruesas en programas callejeros, a cuyo pie figura una lista marcando los precios de las localidades. "Y esto, que pretende hacerse pasar como la cosa más natural del mundo, ofrece ante el concepto público una idea un poco turbia y repelente, que le induce a mirar al personaje en el escenario con desvío y frialdad, a pesar de que los que acuden a oírlo suelen ser sus admiradores y partidarios más decididos, los que están de antemano convencidos de que van a rendir tributo a una simpática celebridad" ⁽²⁸⁾.

Reconoce, sin embargo, que la "elocuencia indiscutible de la palabra de Jaurès" logró conmover y entusiasmar frecuentemente a la "numerosa" concurrencia que acudió al Solís. El diputado francés se habría conducido en su discurso "muy discreta y respetuosamente".

El tono negativo de las primeras palabras, cambia cuando el motivo del análisis es la segunda conferencia pues -afirma- las ocho décimas partes de lo allí vertido se encontraría en la Encíclica Rerum Novarum de León XIII. "La protesta del dominio del hombre sobre el hombre, la condenación del predominio injusto y desproporcionado del capital sobre el trabajo, el derecho de este a organizarse para neutralizar aquel injusto predominio, que llega a ser una tiranía, la especial atención que reclaman de la sociedad las clases desheredadas, todo eso, y mucho más, no es otra cosa que el principio cristiano que se va desarrollando en la sociedad moderna. El paganismo no supo nada de todo eso" ⁽²⁹⁾.

Acepta las críticas de Jaurès a Renan, Taine y Barres quienes imputaban a la Revolución Francesa los perjuicios ocasionados por una violenta ruptura o reacción contra las tradiciones nacionales. Y aprueba la defensa del espíritu democrático republicano sobre el monárquico, así como se alegra por el elogio hecho por el triunfo visitante a la figura de Zorrilla de San Martín. En resumen, se escribe, la conferencia de Jaurès "fue interesante en todos conceptos". Sostiene el diario católico que bien meditada puede ser considerada como un atenuante a las obsesiones (...) de los que, entre nosotros, creen que el progreso social debe identificarse necesariamente con la negación del principio cristiano y hasta con la persecución del religioso" ⁽³⁰⁾.

Sin embargo, y esto es el corolario a la opinión emitida, Jaurès habría caído en error al hablar de "derecho divino". "Esto de 'derecho divino' expresa realmente algo ridículo, como decía el orador, si supone la existencia actual de hombres ungidos por la Divinidad para ser autoridad, si significa la designación directa de Dios. Pero -agrega- contiene una verdad si sólo expresa lo que afirmamos los cristianos con San Pablo: que todo poder legítimo viene de Dios, tanto el del Presidente del Uruguay o de Francia, como el del Rey de Inglaterra o de Bélgica" ⁽³¹⁾.

En cuanto a las condiciones de Jaurès como orador o artista de la palabra afirma que en este caso sus vocablos son descolantes pero no perfectos. Le reconoce dominio del pensamiento y de la palabra, pero observa que su vocabulario no es copioso ni variado. Sería gran polemista pero carece de la suprema condición del orador: no es poeta. Posee, siempre según "El Bien", una voz enérgica y bien timbrada, pero su acento es artificial, demasiado cantante y monótono, falto de personalidad, de calor comunicativo y claroscuro. "No es un artista de la palabra como sonido y tampoco de la actitud como elemento de persuasión; no tiene la 'elocuentia corporis' de que hablaban los antiguos. Es, pues, un mal modelo, pero es un orador que no en vano ha conquistado el renombre de que goza y al que devolvemos el afectuoso y cortés saludo que dirigió a nuestra patria como remate de su notable conferencia" ⁽³²⁾.

Por su parte "El Siglo" manifestó desde el arribo de Jaurès que sus conferencias no serían una de esas "causeries banales", llenas de cosas bonitas pero sin sustancia "con que nos divierten por un par de pesos muchos oradores extranjeros". "Las conferencias de Jaurès son verdaderas lecciones sustanciosas por su fondo, interesantes por el ropaje de su grandilocuencia" ⁽³³⁾. Además de su oposición ideológica que lo distanciaba del visitante, "EL SIGLO" no reconocía en él un gran virtuoso de la palabra. "Jaurès no se impone al auditorio por su figura, que no es elegante ni majestuosa. Tampoco por su voz que, aunque poderosa, resulta velada, fuera de raros periodos en que adquiere las sonoridades de un verdadero clarín. Menos aún por la mímica, que no puede ser más defectuosa. Lo que hace de él un gran orador es la intensidad del pensamiento, formulado con una dicción clarísima, vivificada por la pasión comunicativa que pone en sus palabras" ⁽³⁴⁾. Considera el periodista de marras que Jaurès no es un orador académico; no cree pueda serlo parlamentario, sino en días de gran tormenta política. "Es, ante todo

y sobre todo, un tribuno de vigorosa garra, que sugestionaba desde un principio al auditorio y lo domina bien pronto con el fuego de una elocuencia que requiere, sin duda, para revelarse con todo su esplendor, el teatro de la plaza pública, tribuna consagrada de las arengas" (35).

LA DESPEDIDA: UN "BANQUETE POPULAR"

Organizado por el Comité Ejecutivo del Partido Socialista, se hizo un banquete "popular" de despedida a Jean Jaurès donde concurrieron, según "El Socialista", unas doscientas personas. En el mismo hizo uso de la palabra Emilio Frugoni quien elogió al visitante, hizo una radiografía de los principales problemas del país -el "latifundismo ganadero", verdadera, "piedra de Sísifo sobre las espaldas de la nación", el problema ciudad-campo, el régimen salarial- y expresó que el líder francés había traído el abrazo de los proletarios del Viejo Mundo, llevándose el de "los trabajadores de aquí", de los que en el país luchan por la emancipación del proletariado.

Jaurès, por su parte, indicó que le llamaba la atención las raíces hondas del socialismo en el Uruguay; que el trabajo es la única fuerza viva que subsiste, el único poder esencial y eterno de la humanidad; que ante el "latifundismo" es necesaria la expropiación por el Estado. "Al despedirme de vosotros (...) voy a decir mi última palabra. Uníos, organizaos, agrupaos, constituíd sindicatos, formad la organización política y socialista de la clase obrera. Nuestro gran triunfo va más allá de las fronteras y repercutirá insensiblemente sobre nosotros mismos. Crearemos así el socialismo como una realidad firme en el seno del hogar y de la familia. Haremos obra de conciencia y de razón, obra de grandeza y dignidad humana comprendiendo sin desalientos ni fatigas, que nuestro pequeño corazón individual, tan frágil, tan solitario, vive y palpita en un corazón más vasto, el generoso corazón del proletariado universal" (36).

NOTAS

1. J. Droz y otros. "Historia general del socialismo". 1875-1918. T.I. Edit. Destino. Barcelona 1985. Pág. 181.
2. Idem. Pág. 182.
3. Idem. Pág. 209.
4. Idem. Pág. 226.
5. Idem. Pág. 226.
6. Touchard, J. "Historia de las doctrinas políticas". Edit. Tecnos. Madrid. 1985. Pág. 237.
7. Idem. Pág. 565.
8. Idem. Pág. 571.
9. Ibidem.
10. Frugoni, E. "Génesis, esencia y fundamentos del socialismo". Edit. Americanas. Bs. As. 1947. T. II. Pág. 20-21.
11. Idem. Pág. 33.
12. "El Siglo". 7 de Setiembre de 1911.
13. "El Bien". 10 de Setiembre de 1911.
14. "El Amigo del Obrero". 6 de Setiembre de 1911.

15. "El Bien". 3 de Setiembre de 1911.
16. Idem.
17. "El Bien". 10 de Setiembre de 1911.
18. "La Democracia". 8 de Setiembre de 1911.
19. Barrán, J.P. - Nahum, B. "Batlle, los estancieros y el Imperio Británico". T. III. "El nacimiento del Batllismo". Edit. B. O. Mont. 1982. Pág. 166.
- El término "progresista", como dicen los autores citados, fue de uso cotidiano en el 900, y designaba a los movimientos críticos del orden establecido, cualquiera fuese la entidad de su cuestionamiento.
20. "El Día". 2 de Setiembre de 1911.
21. "El Día". 6 de Setiembre de 1911.
22. Ibidem.
23. "El Día". 7 de Setiembre de 1911.
24. Ibidem.
25. Ibidem.
26. "El Día". 7 de Setiembre de 1911.
27. "El Bien". 7 de Setiembre de 1911.
28. Ibidem.
29. "El Bien". 12 de Setiembre de 1911.
30. Ibidem.
31. Ibidem.
32. Ibidem.
33. "El Siglo". 5 de Setiembre de 1911.
34. Idem. 7 de Setiembre de 1911.
35. Ibidem.
36. "El Socialista". 17 de Setiembre de 1911.

APENDICE DOCUMENTAL

SOLIDARIDAD Y COMUNICACION ENTRE LOS SOCIALISTAS JAURES ESCRIBE PARA "EL SOCIALISTA" DE MONTEVIDEO

"Es sobre todo cuando se está lejos del país en que se ha luchado toda la vida que se mide verdaderamente la fuerza y la extensión de la solidaridad socialista. Al arribar a las playas de la América del Sur, he encontrado muchos hombres que no había visto jamás, camaradas de pensamiento y acción.

Una idea común nos unía de inmediato y también recuerdos, pues los militantes de todos los países interesándose por las diversas manifestaciones de la actividad socialista en el mundo, han tomado parte por el espíritu y corazón en los mismos acontecimientos, en los mismos combates, y hay también entre ellos, a pesar de las distancias que les separan, y que no pueden ser sino raramente salvadas, una comunidad antigua, habitual y profunda de emociones y esperanzas.

Además la costumbre que existe que tienen los socialistas de buscar el fondo económico de las sociedades, de constatar las realidades de la evolución social bajo las formas jurídicas y políticas, les permite poner rápidamente en común su experiencia y el recién venido no tiene necesidad de un gran esfuerzo para penetrar a la luz que le facilitan sus camaradas, la verdadera significación de los hechos.

Existe, por tanto, un gran interés para vosotros, en que las comunicaciones de los socialistas de América y de Europa, se hagan más frecuentes y regulares. No podemos menos que ganar, los unos y los otros, en amplitud de pensamiento y en fuerza de experiencia, al reconocer la unidad fundamental del pensamiento socialista y la diversidad de los medios donde él se desenvuelve y se agita.

Pero, para que estas vastas comunicaciones internacionales lleguen a ser posibles es preciso desde ya que en todas partes los proletarios, los socialistas, tengan una fuerte organización nacional. Es preciso que de más en más en la América del Sur, como en Europa, los trabajadores se agrupen para la defensa activa de sus intereses y para la afirmación creciente de la idea socialista que será la gran salvación de todos.

Yo he traído de mi pasaje por el Brasil y especialmente de San Pablo, la firme esperanza de que los trabajadores y socialistas, brasileños estarán fuertemente constituidos de aquí dos años para participar en el gran Congreso Socialista Internacional de Viena. Yo abrigo el deseo de que el socialismo y el proletariado del Uruguay estén también muy pronto poderosamente constituidos para añadir su fuerza a la gran fuerza internacional que transformará el mundo emancipando al trabajador.

Ellos lo pueden tanto mejor y deben hacer tanto más cuanto su acción se desarrolla en un ambiente de democracia y libertad".

En: "El Socialista". "Organización". 10 y 17 de setiembre de 1911.

JEAN JAURES EN EL CENTRO CARLOS MARX

"Publicamos a continuación, como lo prometimos en el número anterior, el discurso pronunciado por Jaurès en el Centro "Marx", lamentando no poder ofrecer de esa soberbia arenga más que un imperfecto y pálido resumen.

Después de agradecer emocionadamente las sinceras y cariñosas palabras de que fue objeto por parte del diputado Frugoni, empezó su peroración, tomando principalmente como norte la acción del proletariado universal. Las palabras que empleó para ponerlo a la altura que se merece, produjeron una emoción unánime en los espíritus que anhelaban más y más su acertada y vibrante dicción. Habló sobre el movimiento socialista francés actual, haciendo notar que el elemento socialista hacía hoy necesario en Francia, siendo esa la razón que hacía que dichos elementos se vieran en el Parlamento francés.

Se facilita muchísimo por el número de socialistas con que cuenta Europa. Así -dijo- en las últimas elecciones alemanas los sufragistas socialistas pasaron de tres millones cuatrocientos mil; en Francia alcanzaron a cerca de dos millones y en Inglaterra su número fue bastante considerable, lo que prueba que se abre día a día camino, imponiéndose como una necesidad por las bondades de sus principios. Hizo un paralelo entre el movimiento del proletariado europeo y el americano. Cree que en América la organización del proletariado es mucho más difícil que en Europa, pero no imposible, y reconoce como principales causas su gran extensión primero, y después la inmigración europea que hace en América su organización más dificultosa precisamente por su heterogeneidad. Insistió vivamente en que para combatir esos obstáculos era preciso ser perseverante y continuar con bríos y sin desmayos hacia su feliz realización.

En muchas ciudades brasileñas -dijo- como Río de Janeiro, San Paulo, Santos, los esfuerzos tendientes a la unión proletaria se van haciendo patentes.

Vería con agrado que en el próximo Congreso Internacional Socialista a celebrarse en Viena, estuvieran representados el Brasil y el Uruguay.

Tendría muchísimo gusto en mantener correspondencia con nuestros centros socialistas, así como con los periódicos, para estar al tanto de nuestro partido.

Insistió mucho en que el trabajo era la fuerza más potente y necesaria de la sociedad, abundando en esto en hermosas imágenes. Espera ver pronto realizar el sano ideal socialista. El socialismo es para el hoy una necesidad. Es él quien dispone de los verdaderos principios que liberrarán las conciencias y harán que el mejoramiento del proletariado universal sea una realidad.

Su ambición constante es la paz universal. Repudia acerbamente la guerra y cree que debemos declarar abiertamente guerra a la guerra".

"El Socialista". Montevideo, setiembre 17 de 1911. Página 2.

HABLA EL DIPUTADO EN LA CAMARA FRANCESA

"LA IGLESIA Y LA PATRIA"

(Fragmento del discurso pronunciado en defensa de la escuela laica en la Cámara de Diputados, 21 y 27 de enero de 1911)

Para la Iglesia el niño no pertenece al padre de familia, el niño pertenece a Dios, y como Dios no puede manifestar y realizar su voluntad sino por la Iglesia visible, la Iglesia proclama que el niño le pertenece y el jefe de familia no tiene derechos para la Iglesia sino en la medida en que él es intérprete y el agente de los derechos de Dios, por la Iglesia como intermediaria sobre todas las conciencias de los niños.

Lo mismo la patria, que se nos ha opuesto a veces de ese lado de la Cámara (la derecha) como una especie de absoluto inviolable e intangible, la patria misma no es para la Iglesia y no puede ser otra cosa que una realidad subordinada. Yo podría traer el texto reciente de las declaraciones pontificales en que Pío X recuerda, con ocasión de una peregrinación francesa, que la patria no tiene derechos sino en la medida en que ella se somete a la Iglesia.

Yo traeré el texto, señores, pero dejadme decir que aquellos de entre vosotros que conocen el pensamiento de la Iglesia en su verdad, en su audacia, que tiene su nobleza como puede tenerla hoy en día para bien de los espíritus, su escándalo, esos no contestarán lo que yo digo, porque es imposible, cuando se ha proclamado que Dios está tan íntimamente mezclado a las cosas humanas, que él se ha encarnado en un individuo humano y que él ha transmitido a una Iglesia el derecho de continuar esta encarnación, es imposible que Dios no quede encarnado en esta Iglesia como la potencia soberana y exclusiva ante la cual los individuos, las sociedades, las patrias, todas las fuerzas de la vida deban inclinarse.

He aquí la contradicción de dos mundos, he aquí la contradicción de dos principios y he aquí, por consiguiente, cuando llegamos al problema de la enseñanza, la dualidad y el conflicto. Si los hombres de la Revolución llevan hasta el fin el principio revolucionario y si los cristianos llevan hasta el fin el principio de la Iglesia, esto es en una sociedad unida en apariencia, esto es en una sociedad donde todos tenemos la misma figura humana, el más prodigioso conflicto que se pueda imaginar.

Yo leía hace días uno de los sermones pronunciados por el futuro cardenal Newman. Este hombre encantador, este hombre de quien Mr. Morley ha podido escribir que había sido el más grande prosista del siglo XIX, este hombre que ha sido llamado el mago de Oxford y cuyo pensamiento tiene una soberana elegancia, ¡ah! él sabe poner de relieve, con un vigor admirable, la dureza del dogma. El dice: "En la sociedad humana hay individuos que, si muriesen repentinamente, serían salvados; al lado de estos hay otros que, si muriesen estarían perdidos para siempre. Y todos estos hombres hablan, y todos estos hombres se cambian apretones de manos, afecciones, sonrisas, ignorando que un prodigioso abismo y un golfo espantoso los separan".

¡Y bien! En la aparente uniformidad de la vida moderna, en la aparente familiaridad de nuestras relaciones, en la estima recíproca que nos tenemos, que nosotros afectamos que los unos creemos tener para los otros, del campo de los descreídos al campo de los creyentes, si cada uno lleva sus principios hasta el fin, es un golfo terrible que se abre. En cuanto a mí, no he podido leer las palabras de Newman sin experimentar una especie de pesadilla, sin entrever bajo los pasos de todos los seres humanos miserables y frágiles que se creen enlazados por una comunidad de simpatía y de pruebas, sin entrever bajo sus pasos un abismo espantoso dispuesto a abrirse.

En: "El Socialista". Setiembre 17 de 1911. Página 2.

JAURES: EL ESCRITOR. FRAGMENTO DE "EL EJERCITO NUEVO"

"La verdad es que donde quiera haya patrias, es decir, grupos históricos que tengan conciencia de su continuidad y de su unidad, todo ataque a la libertad y a la integridad de estas patrias es un atentado contra la civilización, una regresión a la barbarie. Decir que los proletarios siendo siervos del capitalismo, no pueden sufrir por la invasión por la conquista, una agravación de servidumbre, es una infantilidad. La dominación capitalista y burguesa que se ejerce en todos los países es un efecto natural, necesario, del desarrollo económico. El capitalismo no es eterno, y suscitando un proletariado todos los días más vasto y más agrupado, él mismo prepara la fuerza que lo reemplazará. Se convierte en un obstáculo, en una fuerza de resistencia y de reacción a medida que se desarrollan y se organizan los elementos de una sociedad nueva; pero él ha sido en todo el período en que se ha constituido, una fuerza inmensa de progreso. Y todavía hoy, aunque su poder de comprensión y de explotación sea vivamente sentido por el proletariado que asciende, le queda una gran fuerza de movimiento. Suscitando, organizando las fuerzas productivas, acrece el patrimonio humano que por la apropiación colectiva llegará a ser el patrimonio de los trabajadores mismos; y por el crecimiento de las masas proletarias en que se elabora un espíritu nuevo, hace posible la revolución de la propiedad que liberará a los hombres. En ningún momento, el capitalismo es una pura fuerza de resistencia, una fuerza de reacción sin mezcla. A la vez, por una acción invisible, baja y eleva, esclaviza y emancipa, explota y enriquece. No es por la coacción material, no es por la brutalidad física que se ha impuesto y se mantiene. Sin duda ha usado a menudo y todavía usa de las fuerzas brutales del Estado. Son leyes de coacción las que, durante el reinado de Isabel, contribuyeron a fijar en los talleres a doblegar bajo la disciplina nueva de las manufacturas, los millares de trabajadores arrancados a la vida más libre o a los hábitos menos estrictos de la campaña. Es la fuerza del sable y del fusil la que protege la usina contra los obreros en revuelta. Pero si la fuerza brutal interviene al servicio del capitalismo, ella no lo constituye, y en el fondo no es ella quien lo sostiene. La fuerza interviene aquí y allá para asegurar, en el detalle, el funcionamiento del mecanismo, para proteger tal o cual rodaje, para ayudar en la formación de tal o cual hábito.

Pero no es sobre la coacción que el régimen reposa esencialmente. De hecho, aún los mismos trabajadores sometidos al duro estatuto de Isabel, eran arrojados de los campos hacia las ciudades mucho más por el efecto de las transformaciones agrícolas que sustituían en Inglaterra el pastoreo a la labranza, que por la violencia de los sheriffs o de los arqueros. Y no tardaron en acomodarse al vasto movimiento social que transformó su vida transformando la vida general. Aún cuando una parte de la violencia exterior se añade a la fuerza del movimiento económico, aún cuando tal o cual individuo agrava por su brutalidad la dureza del régimen, los proletarios saben bien que no es por la voluntad arbitraria de un hombre o de un grupo de hombres que ha creado el medio en que actúan el sistema de producción cuyo funcionamiento aseguran. Detrás de la voluntad, detrás del comando de los jefes del capitalismo, reconocen o presienten estas leyes impersonales que dominan todo un período de la historia y que bien a menudo son más fuertes que los dirigentes mismos. Lejos de desconocer estas leyes, ellos, al contrario, las amplifican; les dan de buena gana un valor eterno. Las prolongan en el pasado, y en el porvenir, y se figuran que la forma social en que se mueven, es el destino inmutable de las generaciones.

Es por esta aquiescencia profunda y constante de su ser, de su razón instintiva, que el capitalismo ha durado y dura todavía. La prueba está en que en los países democráticos como los Estados Unidos, la Inglaterra y la Francia, bastaría a la masa de los asalariados quererlo para expropiar a la minoría capitalista. Ella no tendría otra cosa que usar de su fuerza legal y no hay guardia del capital que pudiera detenerla. Ella no lo intenta, o más bien, no lo piensa. Suponed que un país no tuviese sino que votar para librarse de un ejército de invasión que pesara sobre su territorio. Ella se desvanecería como la sombra ante la aproximación de una antorcha. El capitalismo, al contrario, ocupa casi sin combate todo el vasto terreno de las democracias. Aún las revueltas obreras, huelgas, insurrecciones, que se han producido desde hace siglos, no eran una declaración de guerra total al capital. Los insurgentes protestaban contra abusos extremos, pedían un poco más de pan, un poco más de libertad. No querían concluir con el sistema industrial. Semejantes a esas legiones romanas que se sublevaban para obtener un sueldo más alto o un servicio menos largo, pero que lloraban de temor cuando el emperador las amenazaba con abandonarlas, los proletarios insurrectos se habrían creído perdidos desde hace siglos si el patronato contra el cual se levantaban los hubiese amenazado con desaparecer. Se habrían agrupado como suplicantes al borde del manto de púrpura del dominador. No hubieran soñado un instante en colocárselo sobre sus espaldas.

Jean Jaurès

Traducción de María Curutchet de Del Valle

En: "El Socialista". Montevideo, setiembre 17 de 1911. Páginas 2 y 3

TIEMPO DE VIDA Y TIEMPO DE MUERTE

Mónica Mansour, Argentino-Mexicana. Poeta, investigadora y traductora. Posee la Maestría en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Nacional de México. Entre sus últimos poemarios destacan Desnudo (1982) y Con la vida al hombro (1985). Uno de sus más recientes estudios del lenguaje narrativo es Los mundos de Palinuro (1986). Tradujo La forma sonora de la lengua de Jakobson.

TIEMPO DE VIDA Y TIEMPO DE MUERTE EN QUIROGA

MONICA MANSOUR

Se ha repetido en infinitas ocasiones que la preocupación mayor -si no obsesión- de Horacio Quiroga en su obra es la muerte. Esto se ha explicado durante mucho tiempo, y absurdamente, como consecuencia directa de sus experiencias personales: el dolor por la muerte de varias personas cercanas a él. Digo absurdamente porque, si bien toda literatura es de alguna manera un reflejo de la vida del autor, lo es también de uno o varios conceptos estéticos literarios. El tema sólo no puede determinar una obra, ni en lo que se refiere al estilo ni en lo que se refiere a calidad. Por otra parte, no es Quiroga el único escritor que ha sufrido la pérdida de seres queridos.

De todas maneras, decir que la preocupación fundamental en la obra de Quiroga es la muerte me parece o muy general o un error: los cuentos que incluyen la muerte de uno o varios personajes -que son muchos- suelen concentrarse más bien en el momento inmediatamente previo a la muerte, su inevitabilidad, la necesaria soledad y la transformación de la percepción del tiempo, el espacio y la realidad circundante en ese lapso. A mi juicio, pues, y tomando en cuenta los relatos con otros temas, una de las particularidades más importantes de este autor se encuentra sobre todo en la traducción del tiempo "real" cronológico al tiempo vivido en distintas circunstancias. El amor, la locura, la muerte y la selva (fuerzas naturales no controlables por el hombre) transforman el tiempo, realzan su transcurso y desautomatizan nuestra percepción de las duraciones, así como el espacio, su extensión y su relación con el tiempo.

Es indudable que Quiroga suele mostrarse como un maestro en lo que se refiere a la construcción del hilo narrativo y el interés sostenido de un cuento. Pero, si bien ése es su oficio -conocido, trabajado y perfeccionado a lo largo de sus años creativos-, el reto, el gran desafío para él parecería haber sido el descubrimiento y la recreación mediante el lenguaje de distintas duraciones de un mismo espacio temporal. Para lograrlo, eligió penetrar las circunstancias más intensas, por ser incontrolables, a las que se enfrenta el ser humano, y las diferentes reacciones que provocan.

En la narrativa, el lenguaje ofrece diversas posibilidades para hablar del tiempo. En primer lugar -y tal vez el recurso más evidente-, está el orden en que se presentan los hechos narrados. Quiroga suele escribir sus cuentos cronológicamente, pero también suele intercalar recuerdos y deseos o proyectos (pasado y futuro) en sus narraciones, cuando no escribe partiendo del presente y relatando los sucesos anteriores que lo llevan a ese presente del cuento.

En segundo lugar, existe la posibilidad de utilizar los tiempos verbales de tal manera que formen figuras temporales: la alternancia, por ejemplo, de los tiempos pretérito y copretérito o de éstos con presente o con futuro conforma los significados, atribuyéndoles o no perfectividad a las acciones que describen. Si se combina esto con adverbios que indican temporalidad y el uso de los deícticos (temporales: ahora, hoy, ayer, etc.) y todo ello con el tema tratado, se multiplican las opciones combinatorias en los niveles morfológico, sintáctico y léxico.

Por último, un recurso muy rico para el manejo del tiempo en la narratiava es la integración y los contrastes entre el tiempo de las acciones narradas y el tiempo de lectura.

Quiroga usa con maestría todos estos recursos con distintos fines. Aparentemente, la estructura general de sus cuentos es sencilla y lineal, como parecería proclamarlo en el número VIII de su "Manual del perfecto cuentista": "Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver". Sin embargo, al examinar con más cuidado los textos, observamos sutiles intervenciones del narrador o de algún personaje (a veces casi imperceptibles en una primera lectura) que interrumpen la linealidad temporal, así como un manejo variado de verbos y adverbios. Suelen existir por lo menos dos discursos paralelos y distintos que multiplican los planos del relato.

Por otra parte, si bien la brevedad de los cuentos de Quiroga es una característica reconocida, el mismo número de páginas puede ser utilizado para narrar dos segundos, un cuarto de hora o varios días u horas. Este tipo de coordinación entre el tiempo de la narración y el tiempo de lectura trastorna en muchas ocasiones la temporalidad del relato, como luego veremos.

Se ilustrará mejor el uso que Quiroga hace de estos recursos en el análisis -aunque breve- de algunos cuentos, elegidos por sus semejanzas y por sus diferencias: "Los inmigrantes", "A la deriva", "El hombre muerto", "Las moscas", "Síncope blanco", "Más allá" y "El hijo". Todos ellos se refieren de distintas maneras a la percepción de la vida (tiempo, espacio, "realidad") poco tiempo antes de la muerte, y tres de ellos, además, rebasan el límite y describen la muerte con su "realidad" correspondiente. Por otra parte, en todos estos cuentos hay ciertos elementos comunes: la soledad inevitable en el momento previo a la muerte y algún elemento extraordinario que irrumpe violentamente en la cotidianidad y lleva a la muerte. En los primeros cuatro mencionados y "El hijo", la selva provoca -e implica- la soledad en el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. Por su parte, "Síncope blanco" (estado de coma por anestesia), "Más allá" (muerte por suicidio) y "Las moscas" (muerte por accidente) se refieren a la muerte y a la vida desde el punto de vista de la muerte, es decir, después de la muerte. El amor resulta indispensable en "Los inmigrantes", "Síncope blanco", "Más allá" y "El hijo". Por último, cabe señalar que los personajes de "El hombre muerto", "Las moscas", "Síncope blanco" y "Más allá" llegan a tener -con mayor o menor resistencia- una conciencia clara de su propia muerte; en "El hijo", la conciencia de la muerte ajena desencadena la locura, y en los dos cuentos restantes la resistencia a la muerte impide la aceptación de su inevitabilidad.

En los cuentos seleccionados destaca la abundancia de referencias temporales y las distintas percepciones del transcurso del tiempo: en la vida cotidiana, el recuerdo, el delirio o la alucinación, la conciencia de la muerte y el amor (con su intento de trascender los límites de esta vida: veremos que en "Síncope blanco" parece ser posible que se logre, no así en "Mas allá"). En esta ocasión, no me referiré al espacio y sus transformaciones o trastornos. Las dimensiones espacial y temporal suelen estar estrechamente relacionados -en estos ejemplos, sobre todo en "Los inmigrantes" y "El hombre muerto"-, pero debido a la insistencia y preferencia del mismo Quiroga, examinaremos aquí únicamente la dimensión temporal.

"Los inmigrantes" (publicado en 1912, recogido en *El salvaje* en 1920) es un cuento que narra la muerte de los únicos dos personajes. Muy al principio muere la mujer y al final del texto muere el marido; el espacio intermedio es el relato del transcurso del tiempo entre ambas muertes. Es notable en este cuento -como en tantos otros- la gran abundancia así como la especificidad de alusiones directas (en complementos circunstanciales, sobre todo) al tiempo. Comienza con la hora precisa del inicio de la caminata que es la acción principal del relato: las cuatro de la mañana. La lluvia cae durante exactamente una hora. Después se especifican varios "ratos" (un rato, al rato, una larga mirada, un cuarto de hora, un rato, al rato) combinados con algunas acciones inmediatas (por fin, en seguida, al fin). Después del proceso de muerte de la mujer, el hombre se esfuerza "entre tanto por precisar lo que había pasado" ("entre tanto" corresponde al momento en que piensa en la fatalidad).

El punto medio del texto es una reflexión del hombre -o del narrador- en que se detallan los antecedentes de la caminata y sus motivos, así como la razón por la que habían quedado "retrasados" y solos la mujer estaba encinta. La oposición de vida y muerte en la misma persona vuelve el cuento directamente al hombre, quien se sienta "de nuevo", "vuelve" a su acción anterior y piensa durante "cuatro horas" en lo que debe hacer. Dice el narrador que el personaje no piensa en nada; sin embargo, sí toma la decisión de reanudar la caminata, pero en dirección contraria.

A partir de este momento el discurso queda totalmente a cargo de la voz del narrador, y las especificaciones temporales se hacen cada vez más frecuentes. La caminata del hombre cargando a la mujer muerta se inicia "cuando la tarde caía", continúa a través de "la noche plateada" hasta el agotamiento, cuando "él quedó un instante de pie, rígido, y se desplomó tras ella", dormido. Despierta al día siguiente, cuando "el sol quemaba" y en ese momento el hombre calcula que "debían pasar días aún" antes de llegar a su destino. Las acciones del hombre se repiten "otra vez", "de nuevo". Continúa "durante tres días" la caminata de día y de noche con la única obsesión de "arrancar al país hostil y salvaje el cuerpo adorado de su mujer". Al día siguiente el hombre morirá de fatiga, debilidad y fiebre; y este día el tiempo se especifica aún más: "la mañana del cuarto día", "de tarde", "cuando el sol se hundía", "la noche había caído ya", "la luna ocre en menguante había surgido por fin", "ahora".

Cuando ha caído la noche, el cambio de ritmo se acentúa por la transformación del pretérito como tiempo de la enunciación a un copretérito continuo, que representa el momento de la muerte del hombre y lo prolonga lo suficiente para dar lugar al último párrafo en que se unen el presente del relato, el pretérito de la enunciación y el futuro provocado por el delirio.

Además de las referencias directas al tiempo (cantidad, hora del día, duración), el texto juega muy obviamente con los tiempos verbales. El discurso directo naturalmente está en presente, sus acotaciones en pretérito. El principio, el recuerdo central, parte de la descripción de la caminata de regreso, el momento justo anterior a la muerte del hombre y una parte del delirio están en copretérito. El resto del cuento -que ocupa la mayor parte del texto- está en pretérito, siempre en la voz del narrador, que relata en tercera persona. Este, tal como Quiroga afirma que debe hacerse, sigue de cerca las acciones y los pensamientos del personaje principal: el hombre. Así, los cambios de tiempos verbales reflejan las sensaciones temporales del personaje y transmiten, sin decirlo explícitamente, su percepción de alargamiento o brevedad de un mismo lapso temporal conforme a las circunstancias en que se encuentra, dentro de una duración total de cinco días.

Los textos de Quiroga que incluyen el tema de la muerte suelen subrayar la percepción del tiempo; tanto el narrador como el personaje se refieren a él claramente, siempre en un intento de dominar su transcurso racionalmente. Otro ejemplo interesante es el cuento llamado "A la deriva" (publicado en 1912, recogido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* en 1917), que también se refiere al momento anterior a la muerte.

Este cuento transcurre en un solo día, unas horas. El inicio del texto -la razón inesperada de la muerte por una mordedura de víbora- se da con dos recursos muy evidentes. En primer lugar, está la repetición del sujeto y la estructura sintáctica como inicio de los primeros tres párrafos: el hombre pisó, el hombre echó, el hombre se bajó; esto se repetirá de manera más aislada y menos obvia en la continuación del texto. En segundo lugar, encontramos un contraste muy marcado entre estos tres párrafos y el siguiente, en que el sujeto es el dolor y el tiempo verbal el copretérito: el dolor aumentaba. Estos dos tipos de construcción forman la base de la estructura del cuento: el hombre se caracteriza constantemente por la perfectividad, por el aspecto consumado de cada acto, mientras que el dolor y el veneno de la mordedura se caracterizan por el movimiento y la continuidad.

En la primera parte del cuento -desde la mordedura hasta el intento de mejoría del personaje en el rancho⁽¹⁾- hay algunas indicaciones temporales que apoyan la estructura antes señalada; respecto del hombre encontramos: en seguida, veloz, durante un instante, apresuradamente, de pronto, por fin, a punto de, medio minuto; y respecto del dolor se dice: continuos y ahora.

La segunda parte del cuento está marcada también por un cambio de tiempo verbal, referido a los pensamientos del hombre y sus cálculos del tiempo: no quería morir, lo llevaría antes de cinco horas, no podría jamás llegar (copretérito y pospretérito); estos pensamientos se alternan con el pretérito de las acciones del personaje y con el copretérito de la indicación de la hora del día ("el sol, que ya trasponía el monte").

Aparece entonces un paréntesis, marcado por el tiempo presente en los verbos, que es un instrumento muy utilizado por Quiroga: la descripción -breve- del paisaje, que determina como fatalidad las acciones del relato. En este caso, el personaje va en su canoa a la deriva de la corriente, tratando de escapar de la muerte. Sin embargo, está rodeado por un paisaje de muerte:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobran una majestad única.

Esta descripción refleja la circunstancia y representa al hombre ya práctica o fatalmente muerto y hasta enterrado, sin salida.

Pero inmediatamente después en el texto -cuando "el sol había caído ya"-, el personaje "de pronto" se siente mejor (la mejoría, puesto que se refiere al dolor, también se describe en copretérito). El dolor se transforma en bienestar, pero las acciones del personaje conservan su perfectividad, su calidad de hechos consumados (en pretérito). Así, "calculó que antes de tres horas" llegaría a su destino para curarse y salvar la vida.

Este bienestar produce otro viraje en el cuento, dado que provoca recuerdos en el hombre, los cuales se dan en forma de dudas respecto del presente de acciones del pasado (interrogaciones y pospretérito). El autor introduce aquí otro paréntesis, paralelo y opuesto al anteriormente descrito, ya que el paisaje representa ahora la vida, en lugar de la muerte:

El cielo, al Poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Después de esta descripción de esperanza de vida, los recuerdos y las dudas del personaje se concentran cada vez más en los cálculos temporales: "pensaba entre tanto en el tiempo justo que había pasado", "¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente", "un Viernes Santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...". Los cálculos son cada vez más precisos, aunque haya poca relación entre uno y otro.

El cuento termina con la recreación de la estructura sintáctica del inicio del texto y una indicación temporal intencionalmente ambigua, ya que puede referirse tanto a los recuerdos como al presente del relato:

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

Un jueves...

Y cesó de respirar.

El discurso de "A la deriva", así como su estructura, determinan desde el principio la imposibilidad del personaje de escapar de la muerte. La alternancia que se ha señalado entre lo perfectivo y lo imperfectivo, lo consumado y lo

continuo, la inercia (de estar a la deriva) y el movimiento (del dolor y el veneno) está marcada sobre todo por la alternancia paralela de los tiempos verbales (pretérito y copretérito). Simultáneamente, se da el contraste entre la percepción humana del tiempo, de la vida y la muerte, y la permanencia de la naturaleza, también marcado sobre todo por tiempos verbales (las descripciones de la naturaleza se escriben en tiempo presente).

Otros dos cuentos muy interesantes en lo que a este asunto se refiere son "El hombre muerto" (publicado en 1920, recogido en *Los desterrados* en 1926) y "Las moscas", que lleva el subtítulo "Réplica del hombre muerto" (escrito aparentemente en 1923⁽²⁾, recogido en *Más allá* en 1935). Estos dos cuentos tienen en común no sólo la referencia al momento previo a la muerte, sino la conciencia del personaje de la inminencia de su propia muerte. En ambos está presente la preocupación por comprender y sentir el transcurso del tiempo de una manera racional, "normal". En ambos, también, el título, inicio absoluto del texto, indica la muerte como un hecho ya consumado y concluido.

En "El hombre muerto" se trata de lo que suele llamarse una muerte instantánea, aunque el narrador -con indicaciones específicas- le da una duración de aproximadamente quince minutos. El texto se inicia con la introducción de su sujeto doble: el hombre y su machete. Este tipo de personificación de un objeto no es muy común en Quiroga, pero en este caso el machete se convierte en personaje. El hombre y su machete son, pues, los sujetos de las primeras acciones: acababan de limpiar, faltábanles aún, tenían por delante; algunas de estas acciones tienen proyección hacia el futuro. El hombre toma la decisión de descansar "un rato", cruza el alambrado y resbala; el machete se le escapa de la mano y se le entierra en el pecho; las acciones de ambos personajes son simultáneas y esto está subrayado por "a tiempo que" y "mientras". En ese momento de acciones simultáneas pero distintas, el hombre empieza a alternar nociones irreales del tiempo y el espacio con un gran esfuerzo por recordar las proporciones "reales" y cotidianas de tales dimensiones. En el momento del accidente tiene una "impresión sumamente lejana" de no ver el machete. El hombre cobra conciencia de las partes de su cuerpo y el narrador insiste en que su posición es "tal como él quería", "como hubiera deseado estar". Pero el narrador lo describe como una imagen visual estática, inmóvil, con la sola excepción de un movimiento casi instantáneo: "La boca, que acababa de abrirse en toda su extensión, acababa también de cerrarse". El narrador hace la descripción desde un ángulo que intenta ser el mismo del personaje, por lo que del machete "el resto no se veía". Después de una mirada desde la inmovilidad, el personaje "adquirió, fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia" (nótese la marca de instantaneidad en el uso repetido -a lo largo de todo el texto- de la forma verbal "acabar de").

Ante esta conciencia tan precisa e indudable de la muerte, el narrador entra directamente a presentar una reflexión acerca de la vida y la muerte, la distancia entre ellas y lo imprevisto de ambas. Estos dos párrafos del narrador están escritos en tiempo presente con proyecciones hacia el futuro, marcadas por la insistencia en la palabra "aún".

El relato se reanuda -todavía en la voz del narrador- precisamente cuestionando esa misma palabra. Para el personaje "acaban de resolverse (...) las divagaciones a largo plazo". Se nos aclara que en este primer tercio del cuento "no han pasado dos segundos". Pero el hombre "se está muriendo" (lo cual indica que aún no está muerto).

La descripción de la cotidianidad, además, indica la hora precisa: las once y media. Poco antes el hombre había calculado que pronto serían las doce, que el sol estaba a la mitad del cielo ("sol a plomo"), y ahora lo comprueba con la presencia (por el sonido) del muchacho que pasa a diario a las once y media.

Toda esta alternativa de descripciones y cuestionamientos presenta abundantes indicaciones temporales que marcan la continuidad, como: siempre, uno de tantos días, todas las mañanas, un natural mediodía, como de costumbre, y otros.

La continuidad debería demostrar que "nada ha cambiado". El único cambio está en el personaje: "desde hace dos minutos" el que ha cambiado respecto de la cotidianidad es este hombre, que ya no cabe en ella: "ha sido arrancado bruscamente, naturalmente". El narrador insiste con el cálculo temporal: "hace dos minutos, se muere". Entre los proyectos para el futuro, el narrador hace que el personaje piense en el machete y su mango: "pronto deberá cambiarlo por otro; tiene ya poco vuelo", cuando ese machete, introducido también como personaje, ha sido el causante del único cambio en la rutina cotidiana, la muerte del hombre.

Siguen las indicaciones de continuidad: todos los días; tras diez años; como de costumbre; "todos los días, como ése, ha visto las mismas cosas". El moribundo observa que todo está igual, las hojas inmóviles y el sol que "cae a plomo" todavía. Sin embargo, sigue tratando de calcular el tiempo: "deben de haber pasado ya varios minutos" y piensa que en el futuro próximo, a las doce menos cuarto, oír a su familia: está esperando la señal. Y en efecto llegan las voces, que lo devuelven a la cotidianidad: "a mediodía como ahora", con su machete como compañero.

En este momento, casi al final del texto (penúltimo párrafo), comienza una especie de delirio: "si quiere" puede desdoblarse, separar "durante un instante" el pensamiento del cuerpo moribundo y observar en su tránsito todo el paisaje, su obra de años para controlar la naturaleza, y el bulto de un cuerpo moribundo que "descansa" sobre la gramilla. Recordemos que desde el principio se insiste en que está "como hubiera querido estar", pero también desde el principio se resiste a la idea de morir. Sin embargo, aquí el cuerpo se ha convertido en "bulto", visto así tanto por el pensamiento desdoblado del hombre como por su caballo que, al contrario del personaje, no puede hacer lo que "desearía", cruzar el alambrado, precisamente por cautela.

"Las moscas" presenta también a un personaje que está solo en el monte y ha sufrido un accidente que lo llevará irremediamente a la muerte, y él está consciente de ello:

Clarísima y capital, adquiero desde este instante mismo la certidumbre de que, a ras del suelo, mi vida está aguardando la instantaneidad de unos segundos para extinguirse de una vez.

Esta es la verdad. Como ella, jamás se ha presentado a mi mente una más rotunda.

Igualmente -como en "El hombre muerto"- el personaje recuerda la cotidianidad anterior a este instante previo a la muerte: año anterior, invierno pasado, han transcurrido cuatro meses; esto marca un contraste con la conciencia de la muerte próxima: "desde hace un instante", "desde este instante mismo", "de aquí a un instante", "¿qué segundo, qué instante son éstos?".

Este cuento está narrado en primera persona (la mayoría de los textos de Quiroga están más bien en tercera persona), lo cual establece desde el principio una contradicción -¿cómo puede narrar la historia un hombre muerto?-, que se resuelve al final mediante una metamorfosis. Como en otras ocasiones, no falta aquí la intervención del narrador que reflexiona sobre la muerte, sobre la mínima importancia de la muerte de un ser dentro del conjunto de la naturaleza y el universo, en contraste con la enorme importancia que el mismo hecho tiene para el ser que muere, para quien la conciencia es una "tortura psicológica". La conciencia del yo respecto de su propia muerte está acompañada constantemente por un zumbido, que el personaje interpreta primero como consecuencia del dolor físico. Pero en el instante inmediato anterior a la muerte, tiene una alucinación (que se narra también en primera persona, en presente y con un transcurso marcado por la repetición de "ahora"). La alucinación es grotesca (como a veces le gusta a Quiroga): se trata principalmente de un cuarto de hospital en que un médico tiene -y alquila a precio módico- una jaulita de moscas que olfatean y distinguen la muerte un poco antes de que ésta se consume⁽³⁾.

Esta alucinación revela para el personaje el significado del zumbido que ha estado escuchando desde el momento de su accidente: son moscas las que lo provocan, y el significado es la proximidad de la muerte. Sin embargo, esto es sólo una confirmación, porque el personaje lo sabía con certeza desde mucho antes. La confirmación hace que el hombre deje de resistirse a la muerte y se entregue al delirio. Al igual que el personaje de "El hombre muerto", desprende su pensamiento de su cuerpo y -"libre del espacio y el tiempo"- logra verse a sí mismo como un hombre muerto. Se alegra con esta posibilidad y experimenta en el texto, mediante el lenguaje, una extraña metamorfosis. Continuando con la descripción en primera persona, dice "puedo alzarne y volar, volar...", y con ello se transforma en mosca: "y vuelo, y me poso con mis compañeras".

Este recurso es poco usual dentro del conjunto de los cuentos de Quiroga, pero funciona perfectamente para subrayar la continuidad de la naturaleza, otorgándole a las moscas una tarea de "renovación vital". El hombre muerto se reintegra a la naturaleza que le rodea.

"El síncope blanco" (publicado en 1920, recogido en *El desierto* en 1924) es un cuento muy diferente -en lo temático y la ambientación- al resto de la obra cuentística de Quiroga. La escenografía principal es un hospital donde el personaje es operado y anestesiado con cloroformo. El cuerpo de la narración es la alucinación provocada por la anestesia. Antes de esto hay una breve parte dedicada a los antecedentes, y la última parte del cuento es el regreso a la realidad despierta y la unión de esa realidad con lo sucedido dentro de la alucinación.

Nuevamente, como en los cuentos que ya he descrito, aparece el frágil límite entre la vida y la muerte, que se relaciona directamente con la conciencia del transcurso del tiempo. Pero hay otro límite aún más frágil: el que determina hasta dónde llega la "realidad". Quiroga utiliza en ocasiones -en este texto- frases idénticas para describir la realidad del cuarto de hospital y para describir la realidad de la alucinación. En primer lugar, es notable que después de respirar el cloroformo, el personaje "vuelve en sí" para tomar conciencia de inmediato de que ha muerto; hacia el final del cuento también vuelve en sí y toma conciencia de que está vivo. Evidentemente, al final él mismo se cuestiona respecto de cuál interpretación es la correcta.

El texto está escrito en primera persona, como "Las moscas". Pero en este caso, debido a la alucinación, es mucho más abundante y variado el juego de la perfectividad del hecho de la muerte: el personaje, en primera persona, afirma sin ningún titubeo frases como "he muerto", "estoy muerto", "yo había muerto", combinadas a veces con otros usos del concepto de la muerte, como "matar el tiempo". Este cuento también llama la atención por el frecuente recurso a la ironía y el humor, que se da sobre todo en relación con dos temas: el concepto tradicional de lo que es estar muerto y de lo que es el cielo, y el tiempo y su interpretación⁽³⁾.

En lo que se refiere al primero, después de afirmar el concepto más usual de la separación de cuerpo y alma, de la muerte del cuerpo y la vida del alma ("Ahora ese cuerpo se queda allá; no tengo ya nada que ver con él. Estoy en el cielo, vivo, pues soy un alma viva"), resulta que en el cielo los muertos y los moribundos tienen cuerpo y están vestidos de acuerdo con sus circunstancias cotidianas, mantienen todas las características físicas de su edad, actividad, nivel económico, etc., y no parecen tener la menor conciencia de que su estado ha cambiado. Por otra parte, el cielo, que tiene dos construcciones blancas "con aspecto de templo griego", parece una estación ferroviaria, con mucho tránsito de gente, con hombres "en uniforme de portero o de guardián" de distintos niveles en la jerarquía de poder, que se tocan la gorra y se cuadran ante un reclamo y que responden a la situación de la manera más burocrática (con fastidio e indiferencia), por lo cual también cometen errores. El personaje, poco después de llegar, dice que "comenzaba a hallar todo aquello un poco fuera de lo común, aún para el cielo"⁽⁵⁾.

El cálculo y la interpretación del transcurso del tiempo están constantemente presentes en el cuento y en la conciencia del personaje, que está casi muerto, en estado de coma. Al principio, al tomar conciencia de que ha muerto, habla naturalmente de ayer y ahora, el primero respecto de la vida y la operación, el segundo respecto de la muerte y el cielo. Pero poco después percibe una distancia mucho mayor entre vida y muerte: "instantáneamente, en una lejanía inmemorial de tiempo y espacio, me vi tendido en una mesa, en un remotísimo pasado...". Más adelante, cuando los médicos lo "reviven" de su síncope, el personaje recuerda a la joven a quien había conocido en el cielo y de quien se había enamorado, con la misma distancia: "lejos, quién sabe a qué remota eternidad de tiempo y espacio", o bien "viva, tangible, como lo estaba en un pasado remoto, infinitamente anterior, en la luz tamizada de una sala de espera ultraterrestre".

Pero durante toda su estancia en el cielo, el personaje percibe el tiempo de la misma manera que en la tierra: por ahora, hace rato, por fin, perdió otro minuto, aún, por el momento, cada dos o tres minutos, en un momento dado, antes de entrar, de una vez, a altas horas de la noche, en el primer momento, con alguna prisa, no siempre, un largo rato, de un momento a otro, otra vez, de nuevo, un breve momento, durante tres cuartos de hora, sin cesar, como todos los días, en ese instante, por primera vez, antes de un segundo, menos quizás, para siempre jamás. Sólo una vez se cuestiona el personaje este parecido en la percepción del tiempo estando vivo y muerto:

(...) sé que durante tres cuartos de hora -si es posible contar con el tiempo mundano el éxtasis de nuestros propios fantasmas- su voz y la mía, sus ojos y los míos hablaron sin cesar.

Por otra parte, desde el mundo de la muerte, la vida parece breve y trivial ("nunca, en los breves días de mi vida anterior"), pero también hay otra muerte que dura "el más infinito jamás": la imposibilidad del amor.

Cuando el personaje sale de la alucinación y se encuentra nuevamente en el hospital, intenta encontrar la relación entre sus dos realidades para rescatar el amor. La única posibilidad para establecer ese puente desconocido es el tiempo: "¡La hora! ¡Sí! Sólo ese dato preciso tenía, y podía bastarme". Pero después de establecer esa relación -"al mismo tiempo", "a la misma hora... O un momento antes, si acaso"-, también vuelve la percepción de la distancia temporal: ahora, en aquel momento. El recuerdo de la alucinación, sin embargo, aunque remoto, tiene límites precisos de duración: "yo había estado haciendo el amor, cuarenta minutos, a una joven ya muerta, que por error me sonreía y cruzaba aún los pies". La distancia incorpora medidas indefinidas de tiempo (siempre, jamás, nunca más, espera, impaciencia).

Pero otro elemento fundamental que es constante a lo largo del texto y dentro de ambas realidades (médicos, guardianes del cielo) es el error. El personaje, por ello, no puede resolver la duda respecto de cuál es la realidad "real", cuál es la alucinación, y el discurso empieza a llenarse de interrogaciones, con lo cual el relato termina en la imprecisión:

¿Pero yo? ¿Es real esta cama la qué, o sueño con ella definitivamente instalado en la Gran Sombra, donde por fin los jefes me abren paso irritados ante el nuevo error, señalándome el Síncopa Blanco, donde yo debía estar desde hace un largo rato?... (subrayado mío)

Al igual que en los otros cuentos descritos -aunque aquí se presenta mayor número de planos-, en este texto Quiroga crea ambientes y tonos, así como precisiones y vaguedades, mediante el juego y la alternancia o combinación de los tiempos verbales (presente, copretérito, pretérito, pospretérito y futuro), con lo cual logra que los hechos se vuelvan posibilidades y lo contrario. En el cuento, el discurso de la alucinación, tanto en descripciones como en diálogos, es tanto o más coloquial y cotidiano que la realidad del hospital y los problemas de salud.

Al recuperarse de la anestesia y cobrar conciencia de que está vivo -según el punto de vista de los médicos- el personaje recuerda su experiencia de amor dentro de esa otra realidad que es la alucinación, y decide respecto del amor que: "eso

sólo había sido, era y sería mi vida en adelante". Este tiempo indefinido, pero presumiblemente prolongado, parecido al concepto de eternidad (pasado, presente y futuro), se da en relación con la vida y no, como suele ser, con la muerte. Con base en esta percepción del tiempo, es absolutamente natural y lógico que el personaje dude respecto de cuál es la realidad de su existencia y prefiera su imagen de la muerte a la de la vida.

Hay otros dos cuentos que, aunque no describiré en detalle, deben mencionarse en relación con este tema. "El hijo" (publicado en 1928, recogido en *Más allá* en 1935) trata del amor de un padre por su hijo y de la locura del padre ante la muerte accidental del hijo. El padre, debido a la edad y sus circunstancias de vida en la selva, "sufre desde hace un tiempo de alucinaciones" que desembocan en la locura total con la pérdida del hijo. El paso del tiempo cristaliza en el hombre la certeza de que su hijo ha muerto, pero al verlo se cristaliza también la locura, en la que reclama al hijo no haber respetado los cálculos previos de su tardanza en el monte (como si estuviera vivo). Ya dentro de la alucinación, el tiempo vuelve a transcurrir "normalmente".

El cuento llamado "Más allá" (publicado en 1925, recogido en *Más allá* en 1935) describe el amor imposible de una pareja joven. Ante la imposibilidad, la pareja decide suicidarse en un hotel y de inmediato "vuelven en sí", se desdoblan, separando cuerpo y alma con tiempo y espacio, para observar sus cuerpos muertos y la gente y la vida que les rodea. A partir de allí, los personajes muertos continúan un ritmo de "vida" absolutamente normal -duermen y despiertan, se encuentran y se separan- dentro de un noviazgo enamorado y puritano. Así transcurren varios meses, hasta que les gana la pasión y la necesidad de un contacto físico más íntimo. En ese momento reaparece la imposibilidad del amor, debido a la incorporeidad de sus cuerpos: después de la muerte por amor, es inevitable la muerte de amor. Y con toda conciencia de lo que deberá suceder, los enamorados se unen físicamente "de pie sobre la lápida" común de ambos para volver a morir, ahora de manera definitiva. Es interesante este cuento por la interpretación de lo que son el amor, la muerte y el tiempo, y el modo en que se relacionan. Los personajes varían su percepción del tiempo debido al enamoramiento y luego a la pasión, pero la muerte no transforma en nada la duración de las horas.

A partir de estos ejemplos, puede decirse que la preocupación o indagación fundamental de Quiroga está en la delimitación entre vida, muerte y estos dos "estados" dentro del conjunto de la naturaleza, que parece ser lo único intemporal y eterno. La naturaleza, el universo, el mundo, incluyen la vida y la muerte dentro de su cotidianidad y su funcionamiento, y son totalmente independientes -con indiferencia y distancia- de los casos particulares de los seres que la integran. Es notable sobre todo, en este aspecto, el cuento del "Hombre muerto", dado que el personaje ha intentado controlar y dominar la naturaleza: lo que había sido monte virgen era capuera él llegó y él mismo había creado el potrero, el bananal, la gramilla, la casa; sin embargo, nada se mueve, "nada ha cambiado", la naturaleza inmutable, y su poder y permanencia rebasan infinitamente las posibilidades del hombre.

Para los seres particulares que integran la naturaleza, sin embargo, hay un límite por lo menos conceptual entre la vida y la muerte propias y, por lo tanto, en general, una resistencia angustiosa ante la muerte (una excepción notable es "Síncope blanco"). Pero la vida y la muerte implican necesariamente el transcurrir del tiempo y aquí es donde Quiroga complica las cosas. Como hemos visto, todas las experiencias intensas de un ser humano -la selva, el amor, la locura y la proximidad de la muerte- provocan delirio, fantasía y alucinación y éstas, a su vez, transforman la percepción del tiempo de distintas maneras. Por lo tanto, el problema fundamental parece ser no tanto el límite entre la vida y la muerte, sino entre la "realidad" y el delirio. Ambos límites son difíciles de determinar, pero el último es mucho más frágil e incomprensible que el primero.

En sus cuentos, Quiroga marca el tiempo y su duración dentro de la vida y dentro de la muerte exactamente de la misma manera y con las mismas palabras: es un tiempo cotidiano que puede medirse siempre con iguales resultados. Ejemplos claros de esto se dan, como hemos visto, en "Síncope blanco" y en "Más allá"; en el primer, el cielo funciona igual que la tierra, en el segundo, después del suicidio de la pareja, el novio sigue visitando a la novia "dos veces por semana. Llegaba a las nueve en punto, sin que una sola noche se hubiera retrasado un solo segundo". La falta de intensidad de lo cotidiano permite el fluir regular del tiempo, independientemente del límite entre la vida y la muerte. En otras palabras, el tiempo cotidiano pertenece únicamente a la naturaleza, al universo como unidad eterna. Para el ser humano, sin embargo, el tiempo es interno: depende de la razón, la evocación, la impaciencia, el dolor, la locura, el amor, la pasión, la desesperación. En "Síncope blanco", por ejemplo, el amor acelera el tiempo, mientras que el recuerdo (de la "vida" o de la "muerte") lo retrasa, lo hace lento y remoto. En "Más allá el amor acelera el tiempo:

Durante quince segundos nuestras miradas quedaron ligadas con tremenda fijeza. En ese tiempo, pasaron por ellas, corriendo como por el hilo del destino, infinitas historias de amor trucas, reanudadas, rotas, revividas, vencidas y hundidas finalmente en el pavor de lo imposible.

Igualmente, en "El hombre muerto", después de seis párrafos de recuento "no han pasado dos segundos" y transcurre más de la mitad del relato -con una revisión de la vida y el trabajo realizado- cuando apenas "hace dos minutos: se muere". El contraste entre estos dos cuentos es notable. En éste, la aceleración del tiempo se retrasa en el tiempo de lectura, mientras que en "Más allá" el mismo fenómeno se escribe con un tiempo de lectura menor al que se enuncia. Lo contrario sucede, por ejemplo, en "El hijo", en que basta un párrafo para que transcurran tres horas, después de lo cual el padre comienza a actuar y caminar mientras la naturaleza está detenida. La rapidez de esas largas horas se justifica repetidamente con un razonamiento de la "nimiedad" de lo que podría ser preocupación o impaciencia. En el cuento "Los inmigrantes" este recurso resulta ser el principal para estructurar tanto la narración como el personaje: la mitad del texto se dedica a "un rato", un párrafo breve basta para cuatro horas, otro para tres días; la proximidad de la muerte propia intensifica la conciencia del tiempo, mientras que el delirio -en medio párrafo- se refiere a un tiempo futuro sin fin.

Así, pues, se advierte que son los estados de ánimo los que transforman las medidas del tiempo, pero sólo los estados de ánimo provocados por experiencias intensas, entre las cuales resaltan la evocación, el amor, la alucinación, la proximidad de la muerte. La razón, por su parte, entra en la cotidianidad que caracteriza el funcionamiento de la naturaleza y, por lo tanto, no transforma el transcurrir de esa dimensión que nos envuelve y nos controla con indiferencia. Los personajes de Quiroga luchan constantemente entre esos dos polos, para intentar controlar el tiempo. Ninguno de ellos lo logra. El único que logra dominarlo es el mismo Quiroga, a través del lenguaje: sólo el escritor puede retrasar la brevedad o abreviar la eternidad, dado que el lenguaje es temporal en todos sus niveles y planos. Y Quiroga lo sabe.

Además del contraste entre el tiempo del relato y el tiempo de lectura, no puede dejar de mencionarse otro recurso específico que utiliza el autor para señalar las contradicciones que este problema implica: la presencia del narrador. Es cierto que la mayoría de los cuentos de Quiroga están escritos en tercera persona, lo cual necesariamente introduce un narrador que describe el mundo interno y el externo, pensamiento, sensaciones y acciones del personaje principal. Pero ese narrador también se toma la libertad de alejarse brevemente del contexto para opinar o reflexionar respecto de su propio relato. El cambio de discurso es sutil, pero muy efectivo. Por ejemplo, en "Los inmigrantes" el narrador asume en la primera parte la descripción que el hombre haría de su mujer, mientras que en la segunda el narrador describe directamente al hombre. En "A la deriva" el narrador interviene con distancia para describir la fatalidad del personaje reflejada en la naturaleza de dos maneras distintas. En "El hombre muerto" el narrador se aparta para hablar de las diferencias y las semejanzas entre la vida y la muerte. En "Las moscas" (escrito en primera persona) se da un cambio repentino, dentro de un mismo párrafo, de la voz del yo a la del narrador que describe al hombre para reforzar la metamorfosis del yo-hombre al yo-mosca, además de una intervención anterior en que el narrador integra la circunstancia del personaje a la naturaleza en general. En "Síncope blanco" y en "Más allá" los personajes principales son los que presentan dos discursos distintos; en ambos casos, con ligeras diferencias, se trata del discurso desde la vida y el discurso desde la muerte, los cuales permiten la distancia para opinar con "objetividad" respecto del otro estado. Por último -entre los ejemplos señalados-, en "El hijo", el narrador relata tanto la preocupación como el dolor y la alucinación del personaje, pero en este cuento también integra al lector como espectador y testigo de los acontecimientos ("nada se ganaría con ver el color de su tez y la angustia de sus ojos" o también "y si la voz de un hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama en aquella voz").

Estos sutiles cambios de discurso y de punto de vista subrayan los trastornos de la percepción del tiempo y la duda respecto de cómo determinar cuál es la percepción correcta o real o natural de la duración de distintos tipos de experiencias para un ser humano. Quiroga se empeña -con su manejo del lenguaje y de su oficio-

en señalar que no es nada fácil definir la duración de un segundo, una hora o un día: el tiempo no es encasillable, sino que sólo existe dentro de los seres humanos, porque la naturaleza es indiferente e invulnerable al tiempo.

Y yo me pregunto, ¿habrá quien se atreva a desmentir a Quiroga?

NOTAS

1. Es notable que en este cuento, tan importante en la obra de Quiroga, tanto el personaje de la mujer como todo el incidente que se refiere al rancho sean tan débiles en su construcción y en su función dentro del texto.

2. Raimundo Lazo de esta fecha, especificando "según Quiroga en una lista cronológica inexacta, fiándose en sus recuerdos", en H. Quiroga, Cuentos, selección, estudio preliminar y notas críticas e informativas por R. Lazo, México, Porrúa, 1975.

3. El personaje tiene también otra alucinación antes que ésta. Comienza viendo rombos verdes en la tiniebla (la naturaleza, las hojas, que después se convertirán en moscas verdes) y una puerta por la que salen potros blancos a la vez que entran hombres decapitados (la puerta como el límite entre la vida y la muerte es también muy importante en la descripción de las visiones con anestesia del "Síncope blanco").

4. No son comunes la ironía y el humor en la obra de Quiroga; al contrario, sus cuentos se caracterizan por la seriedad, la fatalidad y a veces la tragedia. Es interesante que se utilicen en esta indagación respecto de la diferencia entre vida y muerte, precisamente con el fin de ridiculizar las convenciones establecidas socialmente en lo que se refiere a ideas y costumbres sobre la muerte. En algunos de los Cuentos de la selva y en "Anaconda", por ejemplo, se utiliza también el humor para ridiculizar las jerarquías sociales, la envidia y la vanidad. Este aspecto ha sido poco estudiado en la obra de Quiroga.

5. Entre sus muchas particularidades, este cuento se distingue por la atmósfera creada dentro de la imagen del "cielo", ficción y burlona en comparación con la escenografía más usual de la selva y el monte. Lo único que se mantiene dentro del concepto convencional de la muerte es el frío, que se repite dos veces: "me asomé a la puerta; más allá no se veía nada, todo era tiniebla. Y se sentía una impresión muy desagradable de frescura" y después: "una puerta abierta detrás de la cual no hay más que tinieblas y una sensación de fresco muy desagradable".

SEMIOTICA DE LOS CUENTOS DE LA SELVA

Michel Boulet. Francés. Ingeniero civil. Doctor en planificación y urbanismo. Enseñó en la Universidad de París VIII. Fue alumno de A.J. Greimas en los años 70. En Montevideo enseña Semiótica en la Alianza Francesa y colabora con trabajos en el mismo campo en Relaciones y Graffiti.

SEMIOTICA DE LOS CUENTOS DE LA SELVA

(MICHEL BOULET - 11/91)

"Había una vez un hombre que vivía en Buenos Aires, y estaba muy contento porque era un hombre sano y trabajador. Pero un día se enfermó, y los médicos le dijeron que solamente yéndose al campo podría curarse". Tal es el comienzo de "La Tortuga Gigante, primer relato del libro de Horacio Quiroga, "Cuentos de la selva para los niños"⁽¹⁾, cuyo final narra el retorno a Buenos Aires del cazador enfermo y su reencuentro con la civilización. "Y cuando era de madrugada todavía, el director del Jardín Zoológico vio llegar a una tortuga embarrada y sumamente flaca, que traía acostado en su lomo y atado con enredaderas, para que no se cayera, a un hombre que se estaba muriendo. El director reconoció a su amigo (...) "⁽²⁾. Este cuento, así como otros varios de los que componen el libro, habla del campo, del monte, de los animales y de sus relaciones con el hombre.

En casi todos ellos, aunque los animales tienen el papel central de sujetos de las acciones y pasiones, está presente el hombre. La presencia humana se manifiesta a menudo en un individuo que viniendo de la ciudad, vive en el campo, en medio de la naturaleza. A veces sin embargo se trata de los hombres en general o de algunos de ellos y las relaciones no son siempre buenas entre hombres y animales. Tal es el caso en la historia de las rayas que salvaron a un hombre de los tigres: "Como en el Yabebirí hay también muchos otros pescados, algunos hombres van a cazarlos con bombas de dinamita. Tiran una bomba al río, matando millones de pescados"⁽³⁾.

En este "corpus" de ocho cuentos, hay dos excepciones donde el hombre o los hombres tienen un papel de menor importancia. En la historia de "Las medias de los flamencos"⁽⁴⁾, el hombre aparece solamente en la figura de varios almaceneros que echan a los flamencos porque no tienen las medias que buscan para ir al baile de las víboras. En la historia "La abeja haragana", último cuento del volumen, la referencia al hombre en general, es indirecta e ideológica, al hablar del trabajo y del sentido de la comunidad, comparando a las abejas con los humanos⁽⁵⁾.

Tomando como "corpus" de lectura seis de los ocho cuentos mencionados, trataremos aquí -con métodos semióticos- de presentar el lazo entre la naturaleza y la cultura (o la civilización) y el tipo de relación que existe entre el hombre y la naturaleza, principalmente a través de su encuentro con los animales de la selva.

UN MODELO GENERAL

Con su antropología, Lévi-Strauss introdujo y generalizó el uso de la dicotomía naturaleza-cultura. En los cuentos estudiados, esta categoría semántica se inscribe

inmediatamente en el mundo particular presentado por Quiroga, con sus dos polos, la ciudad de Buenos Aires y la selva de Misiones. También en la selva misma, se distinguen dos polos con los pueblos del campo y los animales del monte o del bosque. Pero también el mundo de Quiroga pertenece al mundo humano y a su cultura caracterizada por la ciencia, la técnica y aún, parcialmente, por axiologías comunes. Es así que en estos cuentos hay numerosas referencias a las herramientas del hombre: limas, muebles de la casa, buques, etcétera. A nivel axiológico, aparece varias veces la distinción entre lo bueno y lo malo.

En cuanto a la naturaleza, no se trata nunca de una naturaleza en sí, sino de lo que podría considerarse en relación con la naturaleza, dentro de una cultura particular. Se trata entonces siempre de una naturaleza culturizada. Proyectada sobre el cuadro semiótico, la categoría cultura-naturaleza da lugar a cuatro posiciones que permiten interpretar las situaciones concretas encontradas en los cuentos de la selva.

1	2
CULTURA	NATURALEZA
hombre	animal salvaje
animal doméstico	hombre en medio natural
animal amansado	cazador
NO NATURALEZA	NO CULTURA
3	4

Se presentan así cuatro posiciones que permiten organizar ya una tipología del mundo de Quiroga:

En la posición 1, la de la cultura, encontramos al hombre de la ciudad o al que vive en una casa en el campo. En esta posición, se pueden contar los animales domésticos tradicionales tales como perros o gallinas y también el loro de la historia del loro pelado y el coaticito de la historia de dos cachorros de coati. En la posición 2, la de la naturaleza, están todos los animales salvajes de la selva y a veces el hombre en el medio natural. La posición 3 es el lugar de un animal salvaje amansado que se encuentra bajo la dominación de la cultura. La posición 4 es la del cazador, hombre o animal ayudando al hombre en su caza de los animales salvajes (perro, loro, etcétera). En esta posición, hombres y animales domésticos se encuentran bajo la dominación de la naturaleza.

NATURALIZACION DEL HOMBRE VS. CULTURALIZACION DEL ANIMAL

El cuadro semiótico anterior puede leerse de dos maneras, estática o relacional, como lo hicimos en el párrafo anterior, y dinámica u operacional, como lo vamos

a hacer ahora. Del punto de vista de la teoría semiótica, las posiciones 1 y 2 forman la categoría de base que genera los dos contrarios (3 y 4 forman los sub-contrarios). En cuanto a los términos 1 y 4 (o 2 y 3) son los contradictorios: 1 y 4 no pueden coexistir. Para pasar por ejemplo de la cultura a la no cultura, se necesita una operación de negación de la cultura, tal es el caso del cazador que niega su calidad de ciudadano para entrar bajo el dominio de la naturaleza. Teóricamente, todos los caminos orientados que utilizan una parte de la serie dinámica 1 -> 4 -> 2 -> 3 -> 1 son posibles. En estos cuentos de la selva, se encuentran principalmente dos caminos realizados concretamente:

La culturalización del animal salvaje, ejemplificado con varias figuras, tales como el loro o el coaticito. Consiste en amansarse (camino 2 -> 3) y normalmente (por la implicación 3 -> 1) volverse un animal doméstico. De esta manera, el animal cambia no sólo de ambiente, sino de modo de vivir cesando de buscar su comida y escapando a los peligros normales de la selva. En dos historias de nuestro corpus, los cuentos comienzan con los consejos de las madres a los pequeños que se independizan. La gama ciega comienza así con la oración de los venados y los peligros enumerados son las hojas venenosas, los yacarés, el tigre y las víboras⁽⁶⁾. En cambio, el único peligro para un coati de la selva es el campo, donde viven los hombres, por oposición al bosque, porque es el lugar donde hay perros y "detrás de los perros vienen siempre los hombres con un gran ruido, que mata"⁽⁷⁾. El camino 2 -> 3 -> 1 a veces se continúa cuando el animal amansado y ahora doméstico acompaña al hombre en la caza como lo hace el loro (1 -> 4).

En oposición a la culturalización del animal salvaje, se presenta la naturalización del hombre y en este tipo se encuentran todos los cazadores del libro. En los seis cuentos estudiados, hay un hombre o varios hombres cazadores. Con el camino (1 -> 4) los hombres niegan parcialmente la cultura y se encuentran en la posición 4 bajo el poder del destinador natural. Quiroga va también a veces más allá, en su desarrollo imaginativo, poniendo al hombre radicalmente en medio del mundo natural como es el caso del hombre que al final del cuento del paso del Yabebirí se queda a vivir en la isla cerca de los peces y de las rayas amigas (4 -> 2).

LA RELACION ENTRE EL HOMBRE Y EL ANIMAL

El cuadro semiótico anterior permite también presentar una taxonomía de las relaciones entre el hombre y el animal, con sus tres maneras que podríamos llamar domesticación, tipo cazador con su variante ecología y tipo "natural".

La domesticación consiste en sacar un animal de su medio natural para amansarlo y transformarlo en un animal domesticado. Es el caso del loro pelado⁽⁸⁾. "Un día un hombre bajó de un tiro a un loro centinela, el que cayó herido y peleó un buen rato antes de dejarse agarrar. El peón lo llevó a la casa, para los hijos del patrón, los chicos lo curaron porque no tenía más que un ala rota. El loro se curó muy bien, y se amansó completamente. Se llamaba Pedrito"⁽⁹⁾. El tipo clásico de animal doméstico es el perro, presente también en algunos lugares de los cuentos

analizados. El loro vive en la casa, come la comida preparada por los hombres, vive suelto y normalmente no vuelve a la naturaleza. El coati⁽¹⁰⁾ vive más o menos en las mismas condiciones. En este encuentro entre el hombre y el animal, hay un intercambio de amistad y de cariño. A veces, también, el animal, al igual que el perro, ayuda al hombre a cazar animales salvajes como el loro en la caza del tigre.

En estos cuentos de Quiroga, hay numerosos hombres que van a cazar animales a la selva, desde el hombre de la tortuga gigante hasta los hombres del Yabebirí donde hay muchos pescados, que van a cazar "con bombas de dinamita"⁽¹¹⁾. Los hombres cazan generalmente en estas regiones tigres, víboras, venados, etcétera. Pero Quiroga hace una distinción entre el que destruye la naturaleza y el que hace una caza selectiva (ecológica) de los animales. De esta manera, un solo hombre puede oponerse a las malas prácticas y volverse defensor de la naturaleza. En el río Yabebirí se ponían bombas para matar los animales. "Los hombres que tiraban bombas se enojaron al principio, pero como el hombre tenía un carácter serio, aunque era muy bueno, los otros se fueron a cazar a otra parte, y todos los pescados quedaron muy contentos"⁽¹²⁾.

Encontramos también en estos cuentos un último tipo que llamamos "natural". Se trata de un cazador que entra en amistad con los animales como el hombre de la tortuga gigante, el de la gama ciega o el de las rayas en la historia del paso del Yabebirí. En estos casos, el animal no está domesticado, el encuentro es "natural" y está figurado por un intercambio de objetos de valor: vida (la tortuga gigante), miel y plumas de garzas (la gamita ciega) o simplemente tranquilidad (las rayas del paso del Yabebirí).

HORACIO QUIROGA, PRECURSOR DE LA ECOLOGIA

Los Cuentos de la selva para los niños hablan de los animales que como en otros cuentos de este tipo, adquieren características humanas (habla, etcétera), aunque sin suprimir algunas de sus limitaciones físicas: las tortugas no suben a los árboles, los peces no salen del agua, los coatis deben utilizar las limas del hombre para cortar el hierro, etcétera. En las fábulas de Esopo o de La Fontaine se prestaba a los animales una psicología humana. Nada de eso en Quiroga donde el animal se presenta generalmente (como en Lautréamont) en sus funciones directas, es decir de agresión. La "animalización" del animal aparece muy a menudo en estos cuentos de la selva.

Estos cuentos (para los niños) contienen también algunas lecciones útiles para el hombre adulto y de manera más amplia para el mundo moderno. De su experiencia de vida en la selva, Quiroga trajo un amor excepcional por la naturaleza, por las plantas y por los animales del monte. Lo que encontramos en este libro de los Cuentos de la selva está comprobado por la lectura, por ejemplo, de otro libro del autor: "De la vida de nuestros animales".

En los cuentos mencionados y también en el libro sobre la vida de los animales, Quiroga aparece como un precursor de la ecología. Pero, permitiendo la caza y la domesticación de algunos animales, su idea de la defensa de la naturaleza no se

muestra radical, sino en una posición equilibrada y siempre alejada de una matanza sin discriminación.

En algunos pasajes de estos dos libros, se encuentra un mensaje que va más allá de esta posición. Se trata de la vida "natural" del hombre en medio del bosque: posición casi mítica donde la cultura parece reconciliarse con la naturaleza. Es el mensaje que encontramos en el "cuadro final" del libro "De la vida de nuestros animales" y cuya transcripción clausura este trabajo en homenaje a Horacio Quiroga.

"Algún día, sin embargo, hemos de retornar a nuestra meseta, no sé si por nuevos diez años, pues la vida es breve, pero sí por el indefinido tiempo que ve tenderse ante él, quien vive y se halla tan a gusto entre la naturaleza como dentro de su cuerpo mismo"⁽¹³⁾.

NOTAS

1. Quiroga, Horacio: "La tortuga gigante", en Cuentos de la selva para los niños, Decimocuarta edición, Buenos Aires, Losada, 1969, pág. 9.
2. Ob. cit., pág. 16.
3. Ob. cit., pág. 89.
4. Ob. cit., pág. 21-28.
5. Ob. cit., pág. 119-120.
6. Ob. cit., pág. 61-62.
7. Ob. cit., pág. 76.
8. Ob. cit., pág. 31-40.
9. Ob. cit., pág. 31.
10. Ob. cit., pág. 75-85.
11. Ob. cit., pág. 89.
12. Ob. cit., pág. 90.
13. Quiroga, Horacio: De la vida de nuestros animales, Montevideo, Arca, 1986, pág. 165.

LAS MEDIAS DE LOS FLAMENCOS

Michel Boulet. Francés. Ingeniero civil. Doctor en planificación y urbanismo. Enseñó en la Universidad de París VIII. Fue alumno de A.J. Greimas en los años 70. En Montevideo enseña Semiótica en la Alianza Francesa y colabora con trabajos en el mismo campo en Relaciones y Graffiti.

LAS MEDIAS DE LOS FLAMENCOS

(Ejercicio Semiótico)

(MICHEL BOULET - 10/91)

“Las medias de los flamencos” es el segundo relato del libro de Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva para los niños* (1918) ⁽¹⁾. Buscando medias para participar en el baile de las víboras, los flamencos -que tenían antes patas blancas- se visten, con la ayuda de la lechuza, con cueros de víboras que a primera vista parecen medias. Esto les vale un éxito y luego un daño cuando las víboras se dan cuenta de la realidad. Las mordeduras de las víboras no los matan pero la sangre se queda en sus patas. Hoy los flamencos tienen patas coloradas y se echan al agua para apagar el dolor.

Las marcas temporales permiten establecer dos tiempos principales: el de antes (“cierta vez”, “entonces”, “hace de esto muchísimo tiempo”) y el de hoy (“ahora”). Como en muchos relatos míticos, el cuento de las medias de los flamencos pretende explicar una situación actual (las patas color de sangre, el supuesto dolor) por algunos acontecimientos del pasado lejano ⁽²⁾. Todo esto hace que este cuento -a pesar de presentarse como una historia muy sencilla- sea mucho más complejo que los otros del mismo volumen.

EL BAILE DE LAS VIBORAS

El baile es una configuración compleja, del punto de vista temático y figurativo: implica la temporalidad (el comienzo del baile con los flamencos sin adorno, la búsqueda de las medias, la vuelta al baile y luego el drama), la espacialidad (la orilla del río como lugar utópico de la “performance” de los flamencos y los otros lugares preparatorios), la sociabilidad (todos los animales presentes) y eventualmente la sexualidad (“las víboras de coral se van a enamorar de nosotros”, piensan los flamencos) ⁽³⁾. El baile de las víboras es un baile de disfraces. Puede concebirse el adorno como un tema y el hecho de adornarse como una tematización, “la figuración” de los adornos es muy variada: collar de bananas, escamas de pescado, traje de bailarina, medias, etcétera. Adornarse para participar del baile parece una condición indispensable, lo que pone al principio a los flamencos en una instancia de carencia, por falta de adorno adecuado.

En términos narrativos, el baile representa así el programa narrativo principal, con la participación de todos los animales disfrazados. Pero un programa de uso que consiste en la búsqueda de las medias por parte de los flamencos, es necesario y lógicamente anterior al cumplimiento del programa principal. Este programa instrumental en realidad tiene gran importancia y ocupa casi la mitad de la totalidad del texto, por tener los flamencos un papel central en este cuento.

EL RELATO DE LA DECEPCION

El programa de uso que consiste en la búsqueda de las medias, tiene una estructura que lo asemeja a los cuentos populares (Propp). En la historia de los flamencos, la narratividad es bastante explícita. Como lo indica el título, se trata de un sujeto, los flamencos y de un objeto, las medias. Los flamencos buscan medias para participar en el baile de las víboras. En la presentación inicial, los últimos personajes que aparecen son los flamencos que justamente no supieron como vestirse para participar de la fiesta. Si se define a los flamencos como el sujeto principal o héroe de este cuento, los mismos se encuentran al principio de la narración en un estado de carencia.

Este programa secundario o de uso no se cumplirá sin una búsqueda, primero en los almacenes del pueblo, y después, con la información dada por el tatú, en la cueva de la lechuza. Luego de varios fracasos, que representan una lucha simbólica, los flamencos encuentran el objeto deseado. No obtienen sin embargo las medias (que son en realidad cueros de víboras) a través de la lucha, sino por un conjunto de ayudas (información del tatú, don del Destinador-lechuza).

Del esquema de Propp, surge también otro tipo de regularidad. Se trata de la estructura contractual que encuadra todo relato y que puede presentarse, con algunas simplificaciones, de la siguiente manera: contrato - aceptación - realización - sanción. En el caso de los flamencos, el contrato con la lechuza consiste en la atribución del objeto casi mágico (las medias) y a la vez en la obligación de "bailar sin parar". La lechuza como Destinador manipula a los flamencos, utilizando su poder y su saber y dejando a los flamencos "en la imposibilidad de rechazar" esta proposición tentadora y peligrosa. Los flamencos aceptan implícitamente el contrato, pero no pueden realizarlo y llega entonces la sanción negativa o punición.

Cuando los flamencos reciben las medias, no se dan cuenta que son en realidad cueros de víbora. A esta altura del relato, sólo la lechuza (Destinador) y probablemente el tatú (informador), saben que las medias coloradas, blancas y negras son cueros de víbora. Al volver los flamencos al baile, todos los presentes se encuentran en la misma posición que ellos, la de la ilusión o mentira y la del no saber. Pero, en un momento las víboras se dan cuenta de la verdadera naturaleza de las medias. La acusación se hace directamente contra los flamencos, porque las víboras no saben nada del papel jugado por la lechuza. Los flamencos pagarán por este engaño. La transformación sobre el cuadro de la veridicción (ser/estar + parecer) es una revelación sobre la diagonal de inmanencia con el cambio del no ser al ser (cueros)⁽⁴⁾.

UN SIMULACRO PASIONAL

Al relato de la "decepción" que tiene una estructura bastante clásica, como lo vimos más arriba, se agregan algunas formas pasionales, sobre todo con la "envidia" y la "desconfianza", que dan una especie de "perfume humano" a todo el cuento.

Según los diccionarios, hay dos formas de envidia. Por una parte, es un sentimiento de tristeza, de irritación o de odio que nos anima contra quien posee un bien que no tenemos; por otra parte, es un deseo de gozar de una ventaja, de un placer igual a lo del otro. Se encuentran entonces una relación polémica entre sujetos y una relación de objeto. En el primer tipo de envidia, es el actante objeto (adorno) que mediatiza la envidia de los flamencos en relación con los demás animales y sobre todo con las víboras. En el segundo tipo de envidia, es el éxito de las víboras que mediatiza el deseo de los flamencos.

En el cuento de Horacio Quiroga, los dos movimientos o los dos tipos de envidia son posibles. Hay una emulación que con la carencia de adorno, mueve a los flamencos para que operen una transformación a través de su programa de búsqueda de las medias. También, la mediatización del deseo de los flamencos por parte de las víboras tiene un cierto papel. Pero en este caso, la figura de la "rivalidad" no se desarrolla completamente. Son las víboras mismas, objeto de la pasión de los flamencos, que movilizan sus deseos (el coqueteo), y no los otros animales presentes. En cambio, a la vuelta al baile con el éxito que tienen los flamencos con sus "hermosísimas" medias, la figura de la "rivalidad" se explicita más: ahora el rival de todos los animales, el que baila con las víboras, es el flamenco.

Horacio Quiroga no nos dice como nace la "desconfianza" de las víboras, al parecer, por algo instintivo. En el caso de los celos, a través de algunos "indicios", la confianza se transforma en sospecha, luego se buscan "pruebas" que, si son positivas, colocan al sujeto celoso en la desconfianza. Al parecer, aunque no se trate de celos, se encuentra una estructura parecida en el cuento que analizamos. Faltan los indicios, pero las pruebas se encuentran explícitamente cuando cae el primer flamenco: "en seguida las víboras de coral corrieron con sus farolitos, y alumbraron bien las patas del flamenco. Y vieron qué eran aquellas medias (...)".

A nivel de la sintaxis narrativa, la presencia de algunas pasiones humanas fuertes (envidia, desconfianza) prepara el programa de venganza de las víboras, como en algunas configuraciones de la ira o de los celos. Pero, en otro nivel de análisis, se ve que la diseminación de algunas pasiones en este cuento, deja muchas virtualidades pendientes. En particular, la virtualidad del modelo de los celos, con un triángulo "flamencos-víboras-otros animales", no se utiliza en toda su amplitud posible.

UN RELATO MITICO

En el tiempo de "entonces", se presenta un relato que analizamos a partir de sus dos programas: el programa principal del baile de las víboras a la orilla del río, el programa secundario (o de uso) de la búsqueda de las medias. En el tiempo de "ahora", el cuento se dirige a los niños que miran los comportamientos extraños de los flamencos en los zoológicos. Ya en el cuento de la tortuga gigante, había tal preocupación por parte de la enunciación. Todo este cuento parecía dirigido a los niños para explicarles la presencia de la gran tortuga en el jardín zoológico. Pero en el caso de los flamencos, la intención de la enunciación parece ir más allá.

Una lectura completa del cuento de las medias de los flamencos consiste en tratar de reunir los dos tiempos del enunciado ("entonces" vs. "ahora"). A nivel de la enunciación enunciada, lo único que puede comprobarse realmente, es la intencionalidad del narrador que consiste en poner marcas explícitas para relacionar la conclusión del cuento y el cambio de estado de los flamencos con la historia misma del baile. Los fundamentos míticos tienen una marca clara con la intervención del tatú legendario en el momento de la búsqueda de las medias. El tatú comparte con la lechuza un hiper-saber sobre los hechos y la caza secreta de las víboras se revela solamente al final del cuento.

Pero hay otra marca explícita que consiste en la presencia de un observador (los peces) en los dos tiempos: el de entonces y el de ahora. Los peces no participan del baile, porque no pueden caminar. Son observadores de los hechos en el tiempo de "antes". Sufriendo también daños (los sapos utilizan "escamas de pescado" como adorno), los peces tienen una reacción irónica. Lo mismo, en el tiempo de "hoy" cuando conservan la memoria de la historia de los flamencos: programa pasional que tiene como resultado la venganza de los flamencos al comerse algún pescado. Los peces-observadores aseguran la relación entre el mito y el cuento, entre el tiempo de antes y de una bella historia para niños y el tiempo de hoy. El observador es el simulacro por el cual la enunciación puede manipular, por intermedio del enunciado mismo, la competencia de observación del lector.

Esta reunión de la conclusión con el cuento, permite también tomar la historia de los flamencos como un mito de origen. Hay marcas y símbolos suficientes como para comparar este cuento con mitos del origen del mundo y en particular con los que presentan la caída del hombre. Los flamencos (hombres) vivían al principio en un estado paradisíaco (las patas blancas); un Destinador (dios), la lechuza, les presenta un contrato donde todo está permitido, salvo una sola cosa: parar en el baile de la vida. La caída de los flamencos (hombres) no es una muerte sino una vida de sufrimiento.

NOTAS

1. Quiroga, Horacio: Cuentos de la selva para los niños, Décimocuarta edición, Buenos Aires, Losada, 1979.

2. La marca se entiende como el destaque de un carácter específico de un conjunto ya analizado. Sirve de señal o de signo de reconocimiento.

3. La "performance" es el resultado de la prueba principal. Corresponde a la adquisición del objeto de valor. Para el programa de uso que consiste en la búsqueda de las medias por parte de los flamencos, la performance es la conjunción con el objeto "medias". Para el programa principal, la performance es el baile de los flamencos con las víboras. La "performance" presupone la "competencia" que es el resultado de la prueba inicial.

4. La teoría semiótica no inscribe entre sus preocupaciones el problema de la verdad, sino el de decir-verdad, es decir el de la "veridicción". En las modalidades veridictorias, hay cuatro posiciones: verdad (ser/estar y parecer); secreto (ser/estar y no parecer); falsedad (no ser/estar y no parecer); ilusión o mentira (parecer y no ser/estar).

EL ESPESOR TEXTUAL DE "EL ALMOHADON DE PLUMA"

Mercedes Ramírez. Uruguaya. Profesora de Literatura; fue Inspectora de su materia en Secundaria y realizó tareas de investigación en el Dep. de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Ganó en los años 1988 y 89 el Concurso de la Academia con estudios sobre Tabaré y Leandro Ipuche Rivas. Entre sus publicaciones destaca el "Prólogo" a la Correspondencia de Quiroga y José María Delgado. (Cartas inéditas T. 2).

EL ESPESOR TEXTUAL DE "EL ALMOHADON DE PLUMA"

MERCEDES RAMIREZ

Una vez escrita la primera línea de un relato, todo está elegido, tanto el estilo como el desarrollo de los hechos. Dada la primera línea, el resto es cuestión de paciencia: todo saldrá de ella.

Cesare Pavese

"El almohadón de pluma" fue escrito en 1907. Diez años después, Quiroga crea un espacio estético, extraño y lúcido, Cuentos de amor de locura y de muerte, en el que este relato, junto con otros catorce, queda perfectamente integrado. Extraído de las páginas efímeras de Caras y Caretas, en aquella antología personal, el cuento cobra su dimensión magistral. "El almohadón de pluma" es uno de los diez mejores del autor y, sin duda, el que plantea el más interesante problema exegético de toda su producción.

Tanto por el tema que enuncia el título como por la fecha de su composición, este cuento está incluido en el corpus de la primera parte de la obra quiroguiana, aquella en la que se registra un predominio de la estética decadente, de la influencia de Poe y la tensión conseguida en base a la temática del horror. Tiempo es de decirlo, esta zona de la cuentística de Quiroga ha sufrido menosprecio en relación con el entusiasmo despertado por la literatura "sana", la de los cuentos de monte, que se han constituido en un aura casi emblemática del escritor. Tiempo es también de decirlo, el cincuentenario de la muerte del narrador salteño ha permitido evaluar la distorsión operada por análisis que discurren en el nivel periférico de los textos -la sintaxis discursiva y temática- o divagan por el arrabal crítico del biografismo.

Este cuento se plantea en ciento veintidós líneas y un título. En tan ceñida economía narrativa, regida por un título ambiguo, que desorienta y encubre el verdadero tema, hay materia para intentar un análisis que no pretende ser ni exhaustivo ni ortodoxo, pero que asume el texto literario como una estructura acabada y organizada con cohesión que no impide la fluida interdependencia de los núcleos temáticos.

PRIMERA ARTICULACION

La articulación interna nos permite distinguir siete secuencias. Marcaremos la oración inicial de cada una de estas lexías (Barthes), de cuya enunciación consecutiva resulta la línea argumental del cuento.

1) Su luna de miel fue un largo escalofrío. 2) No es raro que adelgazara. 3) Fue ese el último día en que Alicia estuvo levantada. 4) Pronto Alicia empezó a tener alucinaciones. 5) Fue extinguiéndose en sub delirios de anemia. 6) Alicia murió por fin. 7) Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual llegan a adquirir, en ciertas condiciones, proporciones enormes.

Pese al rumbo que toma la fábula -hacia el almohadón de pluma-, afirmamos que el cuento enteramente está contenido en las primeras ocho palabras y que es esa la historia que crece en sucesivas instancias: incomunicación-dolor de amor-enfermedad-alucinación-agonía-el monstruo en el almohadón-coda explicación.

Si la conexión entre el título y "su luna de miel fue un largo escalofrío" parece inexistente, la progresión de la historia y, sobre todo, la lectura psicoanalítica final -que no es posible eludir- la ponen en evidencia.

SEGUNDA ARTICULACION

Las siete secuencias que enumeramos son fragmentaciones de otra articulación más amplia. Así podríamos considerar la narración como la sucesión de tres sub-relatos independizables aunque absolutamente interdependientes. Esos sub-relatos son: a) Una historia que versa sobre la soledad en el amor. Ella se extiende desde el comienzo hasta "quedó largamente escondida en su cuello, sin moverse ni pronunciar palabra". b) Una historia de enfermedad y muerte que empieza con "fue ese el último día en que Alicia estuvo levantada" y termina con "En el silencio agónico de la casa no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama y el sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán". c) Una historia de terror que comienza con "Alicia murió por fin" y llega hasta "No es raro encontrarlos en los almohadones de pluma".

Cada sub-relato es una unidad narrativa armada con rigor.

Una lectura que los considere aisladamente permite, por un lado, reconocer la perfección de su estructura y la fuerza con que cada uno atrae el interés del lector. Por otro lado, esa lectura que los independiza es la que, a la vez, habilita la reconstrucción de la unidad profunda del texto. Unidad que transita por las líneas de isotopía y más allá, en un nivel profundo, que, como hemos dicho, sólo puede abordar la interpretación psicoanalítica. La crítica le debe todavía a Quiroga un estudio que urge: el análisis que la titulología -disciplina recientemente inaugurada- podría practicar en la vasta producción que va desde *Los Arrecifes de Coral* hasta *Más Allá*, pasando por todas las publicaciones aún no relevadas de las revistas argentinas.

El cuento que estamos considerando es un ejemplo de la maestría quiroguiana en el manejo del título. El almohadón de pluma, de hecho, rotula al sub-relato c), el cuento de terror que cierra la narración total. Vale decir, que el título empieza a funcionar cuando la protagonista de la fábula ya ha desaparecido. Esto es tanto más significativo desde que los sub-relatos a) y b) le están íntegramente dedicados.

La primera línea del cuento es una señal unívoca para el lector. "Su luna de miel fue un largo escalofrío" embreta la atención y la conduce por una (aparentemente)

falsa vía: una mujer "rubia, angelical y tímida", frustrada en su amor, muere de una enfermedad misteriosa. El sub-relato c) es como la maniobra de un guarda-aguja que, con un movimiento de palanca, conduce el tren hacia una estación no prevista. El análisis textual nos permitirá comprobar que el autor ha excluido los indicios, pero que, en cambio, ha tejido un entramado de líneas isotópicas, temas y signos. Calando el espesor de ese entramado es posible registrar lo que Greimas llama *el valor generativo de sentido del texto*.

Procederemos al análisis de los tres sub-relatos marcando fundamentalmente sus códigos y sus líneas isotópicas. A este respecto, nos apoyamos en la definición de Greimas: "Par isotopie nous entendons une ensemble redondant de categories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique ⁽¹⁾". O más sencillamente: "L'isotopie constitue une matrice de lecture qui rend homogène la surface du texte puisqu'elle permet d'éliminer ses ambiguïtés ⁽²⁾".

SUB-RELATO A)

Habíamos definido el argumento de este sub-relato como una historia sobre la soledad en el amor. El tema estaba implícito en la primera línea del cuento. El predicado nominal de luna de miel, "largo escalofrío" adelanta lo que inmediatamente será el desarrollo de una situación sentimental con planteamiento, nudo y desenlace.

Esa historia tiene como cifra un código: el código del desamor. A su vez, ese código se va comunicando a través de los cuatro signos que lo integran: frío, silencio, enfermedad y llanto.

El ámbito espacio-temporal (tres meses, casa hostil) encuadra adecuadamente el código y sus signos.

Frío - En las primeras veintidós líneas encontramos las siguientes menciones: escalofrío, heló, estremecimiento, mármol, glacial, despacible frío.

Silencio - En las primeras treinta y dos líneas se hacen las siguientes referencias: carácter duro, mudo, sin dárlo a conocer, severidad, rígido cielo de amor, impasible semblante, la contenía, patio silencioso, eco en toda la casa, espanto callado, sin pronunciar palabra.

Enfermedad - No es extraño que adelgazara, ataque de influenza, arrastró insidiosamente, no se reponía nunca.

Llanto - Rompió en seguida en sollozos, lloró amargamente, redoblando el llanto, los sollozos fueron retardándose.

El listado de los signos que integran el código están entretejidos con dos acciones que permiten el avance de la fábula de esa historia de un desamor.

La primera es la caminata nocturna en la que la protagonista "echaba una mirada furtiva a la alta estatua de Jordán, mudo desde hacía una hora". La segunda acción es el paseo por el jardín, en el que Alicia "miraba con indiferencia a uno y otro lado", para llorar luego "todo su espanto callado".

Entre estas dos acciones, ha mediado otra, solo conocida por el narrador omnisciente: Alicia había concluido por echar un velo a sus antiguos sueños".

El sub-relato a) maneja una versión sentimental -represión y duelo-, a través de la focalización externa de una tragedia de amor planteada en el nivel consciente.

SUB-RELATO B)

Tema: una enfermedad misteriosa y mortal. Abarca cincuenta y seis líneas y transfiere dos códigos sucesivos: código muerte anunciada y alucinación reveladora.

Signos de muerte - Amaneció desvanecida, el médico ordenó cama y reposo absoluto, seguía peor, anemia de marcha agudísima, se iba visiblemente a la muerte, amanecía lívida, en síncope, (somo si) de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre, fue extinguiéndose en un sub delirio de anemia.

Alucinaciones reveladoras - Las alucinaciones están tratadas con doble procedimiento: referencia y aun objetivación de la alucinación misma, o descripción de la transformación física que experimenta la alucinada. En veintiséis líneas se hacen las siguientes menciones: alucinaciones confusas y flotantes, a ras del suelo, ojos desmesuradamente abiertos, abrió la boca para gritar, narices y labios perlados de sudor, rígida de espanto, alarido de horror, hubo un atropoide apoyado en la alfombra que tenía en ella fijos sus ojos, sub delirio, terrores crepusculares, monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha, deliró, delirio.

Silencio - Los signos del silencio prosiguen sosteniendo la trama del sub-relato. Como antes fueron parte del código del desamor, ahora son funciones distribucionales de catálisis (Barthes) del *código enfermedad*: (dormitorio) en pleno silencio, sin que se oyera el menor ruido, pleno de silencio, mudo vaivén, ahogaba sus pasos, el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio.

Sangre - La sangre es un signo que se modifica adaptándose a las necesidades de la fábula. Recorre todas las variaciones sobre la anemia (falta de) hasta llegar a la "bola (de sangre) viviente y viscosa, tan hinchada que apenas se le pronunciaba la boca". En cincuenta y ocho líneas se encuentran estas referencias: anemia agudísima e inexplicable, desangrándose, muñeca inerte, anemia, en síncope, (como si) se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre, manchas de sangre, chupándole la sangre, la sangre humana.

Decíamos que el sub-relato b) es independizable. Lo es, pero está privado de la globalidad de su sentido si no se le integra su doble funcionalidad: 1º como introyección del conflicto sentimental del sub relato a). 2º copreámbulo del relato de terror y material de nivel subconsciente que proporciona material para la psicoanalítica del relato c).

Las cuatro series de signos que responden al código enfermedad -muerte, alucinación, silencio y sangre- se entretajan con dos acciones cardinales, como habíamos visto en el sub relato a).

La primera acción ocurre cuando después de una "estupefacta confrontación", Alicia puede separar a Jordán de la figura alucinatoria y le acaricia la mano por

media hora, temblando. Esta acción es simétrica de aquella del jardín en que Alicia queda largamente escondida en el cuello de su marido, sin moverse ni pronunciar palabra. La otra acción es el gozne sobre el que rota todo el discurso. Por ese motivo la analizaremos en particular.

LA TERCERA Y GRAN ARTICULACION

Implicito en "El amohadón de pluma" hay otro (y es el mismo) cuento que pudo llamarse "Morir por amor".

La acción a la que nos hemos referido antes, el gozne que articula el relato, está constituido por un parlamento de cuatro palabras pronunciado por Jordán. "¡Sólo esto me faltaba!". Esta exclamación unida al tamborileo de los dedos sobre la mesa es la revelación, que permite atar todos los hilos sueltos de la trama: el escalofrío de la luna de miel, el redoblar del llanto a la menor tentativa de caricia, el espanto callado, el alarido de espanto cuando Jordán entra al dormitorio. Cuatro palabras alcanzan para que Jordán sea monstruo en la realidad, monstruo en la alucinación y simbólicamente el monstruo del almohadón.

La relación isotópica entre los sub-relatos reside justamente en la internalización en el sub-relato b) del conflicto emocional del sub-relato a).

La protagonista está en un trance intermedio: ni está sana ni está muerta. Está enferma y en ese estado de debilitamiento, le crece desde lo más profundo del inconsciente la alucinación reveladora que replantea el juego actancial entre *el agresor* (Jordán-antropoide-monstruo trepador) y *el dador* (Alicia-rubia-angelical-tímida-dominada-succionada-anémica).

Advirtamos que en ese juego actancial, el dador estaba condenado a morir y, además, quería morir. El médico de Jordán condena a muerte a Alicia cuando le ordena "cama y reposo absoluto". En forma inconsciente Alicia quiere morir cuando "no quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón".

Al finalizar el sub-relato b) han transcurrido noventa de las ciento veintidós líneas de la narración.

La presentación de los sucesos se hace mediante una focalización externa (heterodiégesis) que aunque a veces invade el terreno de la narración omnisciente, es la habitual de Quiroga. Aquella que le confiere ese tono distante e impertérrito; displicente y elegante que aprendió de su primer maestro, Edgar Poe.

Es también cosa consustancial de su estilo el uso cauteloso, espaciado y muy deliberado de ciertas palabras de ponderosa fuerza. Así en este fragmento: escalofrío, furtiva, incauta, hostil, insidiosamente, perlando, confrontación, porfiadas, antropoide, subdelirio. Desde luego que esta descontextualización de los términos los vuelve casi insignificantes. En sus respectivas ubicaciones funcionan asegurando la consistencia del espesor textual.

Dentro de los mecanismos de productividad de cohesión encontramos en el texto tres miradas de Alicia que se corresponden con otras tantas instancias de la fábula: 1) mirada furtiva en el regreso nocturno (expectativa-temor), 2) mirada indiferente en el paseo del jardín (pérdida-desinterés por la vida), 3) mirada extraviada en el lecho (revelación de la identidad del monstruo de la alucinación).

La zona espacio-temporal del sub-relato b) se ha reducido en sus dos dimensiones: un dormitorio, cinco días. El recorte espacial es aún más estricto desde que el paseo de Jordán alrededor de la cama delimita la zona a lo estrictamente indispensable: "A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar a su mujer".

Este paseo de Jordán aporta su carga de ambigüedad: es la extroversión de un amor desesperado o el cerco que pone la fiera a su presa.

SUB-RELATO C)

En este sub-relato funciona el código más tradicional de los cuentos de terror. Ese código obliga a partir de lo sólito a lo insólito; de lo habitual a lo excepcional; de lo normal a lo monstruoso. Apoyándose como se apoya en el mecanismo de la sorpresa debe fundamentar suficientemente el hábito de lo cotidiano posible para que se suelte con toda su fuerza el resorte que provocará el terror.

Este sub-relato se inicia con una oración que tiene un efecto distensivo: "Alicia murió, por fin". Descargado de la opresión de la agonía que el escritor tensó hasta sus más recónditas posibilidades, el lector pasa a ser testigo de una escena habitual, la limpieza de una habitación.

Los efectos se van escalonando: (la sirvienta) miró un rato extrañada el almohadón; vió manchas que parecían de sangre; Jordán ve manchitas oscuras; la sirvienta afirma que son picaduras; la sirvienta levanta el almohadón por orden de Jordán. Hasta aquí lo cotidiano. Lo insólito ya asociado con el terror, aparece cuando la mujer deja caer el almohadón. Es éste el momento en que se produce la articulación con los dos sub-relatos anteriores. Cada gesto de severidad o rechazo; cada prolongado silencio interpuesto ante la calidez y enamoramiento de Alicia; aquél "sólo esto me faltaba", pueden estar implícitos como dolorosas reconveniones en este escalofrío de Jordán que es el precio de todos los escalofríos callados que jalonaron la luna de miel de Alicia.

"Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban". La riqueza polisémica de esta oración puede ser equiparada a la de las conocidas reticencias de Dante. ¿Premonición del trance de horror que está próximo a acontecer?. ¿Simple miedo ante lo extraordinario? (Un almohadón de pluma es liviano). El monstruo presentido -todavía no está a la vista- ¿se le revela como idéntico al que siente en ese momento, que él lleva adentro?. ¿Podría interpretarse este pasaje como una auto-anagnórisis?.

A partir del momento en que Jordán abre el almohadón desaparece como personaje del cuento.

Cabe señalar en este núcleo del relato el cambio del punto de vista del narrador. La omnisciencia se había ejercido en la zona espacio temporal de la realidad. Ahora la omnisciencia se ejerce en una delimitación temporal que duró cinco días y un espacio que fue el interior del almohadón. Más aún, el narrador asume la focalización interna del monstruo. "Noche a noche desde que Alicia

había caído en cama había aplicado sigilosamente su boca-su trompa, mejor dicho-a las sienes de aquella...".

Este procedimiento narrativo permite reconocer la necesidad, -a los efectos de la fábula- de menciones de detalles aparentemente prescindibles como: "El médico de Jordán le ordenó cama y reposo absoluto" y "no quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón". Observemos la doble función de esas acotaciones del relato que ya habíamos aplicado a la tesis del dador condenado a muerte cuando consideramos el nivel actancial del texto.

Las tres líneas finales de "El almohadón de plumas" cumplen con un de los preceptos más tradicionales y cultivados del código de la literatura de horror: a) lo monstruoso es necesariamente posible; b) lo monstruoso debe ser una posibilidad inminente; c) lo monstruoso puede ser racionalmente comprendido.

Un narrador inesperado cierra el cuento asumiendo la triple tarea: "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual llegan a adquirir, en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en almohadones de pluma".

La displicencia elegante del tono, la pretensión científicista de la explicación, la distancia fría que se interpone ante lo insólito nos permiten reconocer algunos de los rasgos más sostenidos del estilo de Horacio Quiroga.

NOTAS

1. A. J. Greimas. *Du sens. Essais semiologiques*. Paris. Seuil. 1970.
2. A. J. Greimas et J. Courtes. *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. Hachette. 1979.

QUIROGA: LA OSCURA INTIMIDAD

Teresa Porzecanski. Uruguaya. Narradora, poeta, antropóloga. Entre sus últimos escritos narrativos figuran *Ciudad impune* (1986); *Mesías en Montevideo* (1989) (Segundo premio, novela, Concurso Municipal) y *La respiración es una fragua* (1989). Destacados ejemplos de sus investigaciones antropológicas son *Inmigrantes judíos al Uruguay* (1986) y *Curanderos y caníbales* (1989). Colaboró en *Armonía Somers - Papeles críticos* (1990) (R. Cosse: Coordinador).

QUIROGA: LA OSCURA INTIMIDAD

TERESA PORZECANSKI

Se ha aludido a *El Desierto* como a un relato autobiográfico y son muchas las pistas que lo habilitan como tal. Sin perjuicio de ello, su lectura admite al menos una interpretación que involucra variables de corte antropológico relacionadas con determinados elementos del contenido.

La narración se abre al encuentro de su protagonista, Subercasaux, remando una noche de tormenta en medio de un paraje selvático de "bosque en el que las tinieblas eran un sólo bloque infranqueable que comenzaba en las manos del remero y subía hasta el cenit" ⁽¹⁾. De entrada el cuento plantea una situación de peligro, vertebrando lo que será, a lo largo de la historia, un enfrentamiento cataclísmico entre hombre y naturaleza, ésta entendida en términos de agresión y de amenaza.

Subercasaux no se halla sólo en la canoa. Quiroga utiliza la palabra "acompañantes" sin especificar de quienes se trata, y sigue haciéndolo durante la lenta peripecia de atracar la canoa en la costa ante la inminencia de una lluvia torrencial. Vuelve a referirse a ellos como tales cuando dice: "Y dejando de guardia junto a una rueda a sus dos acompañantes...".

La transición desde esta indistinción hacia el reconocimiento -insólito para el lector- de que se trata de los propios hijos del protagonista opera la alteración inmediata del tono en que hasta ese momento se había desarrollado la narración: lo que había sido ajenidad, extrañamiento, distancia, se torna ahora afectuoso, tierno y seguro: "Su voz había bajado dos tonos; y nadie hubiera creído allí, al oír la ternura de las voces, que quien reía entonces con las criaturas era el mismo hombre de acento duro y breve de media hora antes".

Esta dicotomía entre lo conocido, lo "humanizado" y aquel otro ámbito encarnado por una alteridad peligrosa y enigmática, desconocida por el hombre, será la clave de un proceso acumulativo de oposiciones, en el que la vida será plantecada drásticamente en términos de sobrevivencia frente a las fuerzas que determinan su finitud.

Entre *cultura* y *natura* se debate un protagonista Homo Faber, hacedor, inquisidor y eficiente, que enseña a sus hijos a superar vicisitudes y a entenderse con esas fuerzas naturales dadas en su tremenda omnipotencia original. La arcilla encontrada a la vera del río Yabebirí será moldeada por los niños y el padre, en lo que deja de constituir solamente una tecnología o industria utilitaria, para volverse paradigma del ejercicio del poder humano de dar forma al entorno, organizarlo y mantenerlo, por lo tanto, bajo control. Así, "disecar animales, fabricar creolina, extraer caucho del monte para pegar sus impermeables", "teñir las camisas", "construir palancas de ocho mil kilos para estudiar cementos", "fabricar

superfosfatos, vino de naranja", aparecen como las actividades por las que el hombre opera sus transformaciones del mundo. Y en el sentido más amplio del concepto antropológico de cultura, estas actividades y sus resultados materiales y simbólicos integran ese espectro de artificios e industrias que constituye la base tecnológica de los estilos de vida.

No sorprende, por lo tanto que educar a sus hijos aparezca como la preocupación mayor de Subercasaux: "*Y entre los escasos consuelos de un padre que queda solo con huérfanos, es el más grande el de poder educar a los hijos de acuerdo con una sola línea de carácter*". En el contexto afectuoso y seguro de ejercer dominio sobre el mundo, se dirimirán los pequeños problemas de la vida cotidiana, mientras que los viscerales, las preguntas centrales de la existencia, serán colocados más allá, en el "afuera".

Ese otro extremo, representado por "*la cercanía del abismo*" ("*Y seguros, por fin, se sentaban a dejar jugar las sandalias sobre el abismo*"), el peligro, los insectos que invaden el patio e infestan los pies, la lluvia torrencial, los venados muertos que flotan río abajo, el pantano-pajonal, el "barro pestilente" constituyen lo dado pre-existente y autónomo, cargado de oscura voluntad de daño y de designios no comprendidos por el hombre. Pero, además y sobretodo, se trata de un ámbito cargado de exigencias para con él: "*la vida tiene fuerzas superiores que nos escapan...*".

De este modo, el mundo humano, comprensible pero contingente, y el mundo natural -por momentos, sobrenaturalizado- remontan los extremos de la tensión del cuento. ¿Hasta cuando Subercasaux, por su sola capacidad, que es la de sus fuerzas físicas, sin ninguna ayuda, podrá impedir el avance de la lluvia diluvial, del desamparo, del hambre, sobre sus hijos? El desdoblamiento del rol padre en el de padre/madre omnipotente opera como compensación por la ausencia dejada por la madre perdida ("*conoció la necesidad perentoria y fatal, si se quiere seguir viviendo, de destruir hasta el último rastro del pasado*"). Se busca recomponer las tareas que domesticar y moldean, tanto al nuevo ser humano, -los niños- como al entorno que se vuelve amenazante si no se cuidan los ritos cotidianos de la vida.

La educación de la que parece enorgullecerse el protagonista tiene que ver, consecuentemente, con enseñarle a los niños -débiles y dependientes- a adquirir conciencia de sus propios límites -que son los de la condición humana- y a no sobrepasarlos: "*Conocían perfectamente -como toda criatura libre- el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban*".

UNA CUESTION DE LIMITES

Planteadas entonces la humanidad como "*capacidad de hacer*" frente a la amenaza de aquello otro saturado de potencia, el equilibrio se derrumbará cuando el protagonista enferma y va gradualmente tornándose incapaz de realizar. O sea, el hombre sobrevive cuando su acción mantiene bajo control ciertos avances de la naturaleza, pero si se detiene, si flaquea, estos lo tragan, aniquilándolo.

El anuncio del fracaso comienza con la imposibilidad de encontrar una sirvienta, quien cumplirá, como la *esposa/madre* muerta, la tarea cotidiana de

mantener los ritmos (barrer el patio, lavar las tazas, aprontar el café). Existir cada día es mantener domesticada la violencia inherente a esa alteridad antropomorfizada en la que el protagonista proyecta su propio terror y su propia violencia. Siguen la infección, el imposible remontar del río, la inminente crecida, la inundación que corta los accesos a la casa, la leche para los niños, que no llega, el desamparo: "*Y como si estuviera ya desprendido de sí mismo, vió a lo lejos de un país un bungalow totalmente interceptado de todo auxilio humano, donde dos criaturas, sin leche y solas, quedaban abandonadas de Dios y de los hombres, en el más inicuo y horrendo de los desamparos*".

Dos líneas narrativas paralelas se abren y alternan en el desenlace del cuento. El protagonista afiebrado, gravemente enfermo, entrará por canales independientes tanto al mundo de la conciencia objetiva, en que se "ve" morir a sí mismo, como al mundo de la alucinación en que "regresa" a un delirio de descanso y felicidad, "escuchando" a una primera sirvienta ocuparse de la cocina y de la alimentación de los hijos. La alternancia de estos dos planos está equilibrada hacia el final del relato en cuanto a su peso expresivo, y no podría decirse, a ciencia cierta, cuál es el ámbito alucinatorio y cuál el de la realidad objetiva, si no fuera por el cierre con el que el narrador omnisciente describe a los niños silenciosos y expectantes afuera de la habitación de su padre, quien "vestido y calzado bajo el impermeable yacía muerto a la luz del farol".

LOS ANDAMIAJES DEL TERROR

Se ha hablado de Quiroga como receptivo a Poe. En su ensayo *Poe en Quiroga*⁽²⁾, Margo Glanz analiza en profundidad esta cuestión. Mientras que en Poe encuentra "*la tendencia irracional que precipita al hombre a los confines*" en que locura y sin razón lo acercan "*al abismo de la muerte*"⁽³⁾ entendiendo esa muerte como otredad (lo desconocido, lo radicalmente diferente), "*Quiroga utilizará siempre este recurso matizándolo luego a su manera y definiendo su propia concepción de la "perversidad" que él llamará "lo turbio"*"⁽⁴⁾.

Este concepto de "lo turbio" introduce la zona de ambigüedad, los umbrales que borran los límites claros de las categorías e instalan gradaciones, descolocando las estrictas clasificaciones que establecen fronteras entre lo conocido y lo desconocido: "*el aspecto equívoco del agua enturbiada, en un río que habitualmente da fondo claro a los ojos hasta dos metros*". Aquí se anuncian, asimismo, los estados de confusión que conducirán la narración al plano de lo fantasmático. Tanto en Poe como en Quiroga, este tipo de tránsito posibilita dos descensos: "*vuelto hacia sí mismo, encuentra el demonio de la perversidad, el abismo larvado de lo inconsciente; vuelto hacia afuera, encuentra el desamparo, la nada, el espacio infinito*"⁽⁵⁾.

ALUCINACION Y ESPACIO SIMBOLICO

Es el manejo de la imagen, la posibilidad de alucinar, la que determina, en Quiroga, la inmersión en un espacio simbólico. En nuestro cuento, la fiebre motiva

un delirio y la ilusión de plenitud: “¿Cuándo, en qué época anterior había él soñado estar enfermo, con una preocupación terrible?... ¿Qué zonzo había sido!... Y que bien se está así, oyendo el ruido de centenares de tazas limpiísimas...” Aparece además otra alucinación en la que el rol esposa/madre muerta es cubierto por una sirvienta imaginaria, cuidadora de los ritmos, conservadora de los rituales domésticos, que impide el avasallamiento de lo natural -desordenado- perverso: “El murmullo monótono del agua en el cinc lo arrullaba, y en su rumor oía distintamente, hasta arrancarle una sonrisa, el tintineo de los cubiertos que la sirvienta manejaba a toda prisa en la cocina. ¡Qué sirvienta la suya!”.

De esta manera, se alude a la plenitud de un estado sin preocupaciones y a la seguridad brindada por la recuperación de la madre perdida, en contraste con una situación real de desamparo y muerte. La alucinación representa aquí algo imposible de ser manifestado en forma directa⁽⁶⁾. Y es en este proceso que deviene la simbolización, porque el contenido descrito en lo alucinado remite justamente a su contrario: la contundente ausencia de felicidad y bienestar. Así, el símbolo invoca inevitablemente la grieta de su opuesto, y lo incorpora en reflejo al discurso, que se instala, desde ahora en la ambigüedad. Es esta ambigüedad la que atenta contra una interpretación unívoca de la realidad y despliega el abanico polisémico de alternativas que estimulan la libertad de interpretación en el lector. La quiebra del discurso omnisciente provoca la apertura insólita, el desencaje entre el acontecimiento y sus versiones posibles, de cuya interpretación se hará cargo inevitablemente el lector. Hacia el final del cuento, por lo menos dos alternativas disyuntivas (muerte real objetiva/recuperación plena infinita) congregan sentidos que, por un lado pueden oponerse, y por otro asimilarse: será la inmersión en la muerte -desconocida, intimidante- lo que posibilitará la plenitud.

LA FASCINACION DEL MIEDO

Pero la naturaleza, a la vez que terrible y amenazante, existe como lo absoluto, entidad independiente de las voluntades humanas -y hasta indiferente a ellas- que trasciende los límites de la comprensión del hombre. Más aún, los desafía. El cuento desemboca en ese descubrimiento finalísimo de la fatalidad que se yergue sobre los avatares humanos en forma de pavor, de caos o destino.

Lo inexplicable todopoderoso que en su autonomía se muestra independiente (“Las gotas caían ahora más densas, pero también con mayor intermitencia. Cesaban bruscamente, como si hubieran caído no se sabe de dónde. Y recomenzaban otra vez, grandes, aisladas y calientes, para cortarse de nuevo en la misma oscuridad y la misma depresión de atmósfera.”) ejerce, al mismo tiempo, su amenaza y su seducción. Pavor y fascinación serán las reacciones humanas, frente a aquello que se muestra, a la vez que terrible, maravilloso. Según R. Otto, se construye aquí una dimensión sagrada, “numinosa”⁽⁷⁾ en que lo natural se convierte en sobrenatural. Así, en Quiroga, la naturaleza ultrapotente adquiere caracteres de cratofanía: el diluvio, la inundación, los insectos que invaden el patio y los cuerpos, el abismo sobre el que se balancean los pies de los niños, el Yabebirí

que cierra los accesos a la casa. Hay un proceso de sacralización, de sobrenaturalización de los fenómenos y el descubrimiento de la distancia -insalvable- entre ese ámbito absoluto, y el otro, el de la contingencia humana.

Las cuestiones que deja planteadas *El Desierto* tienen que ver con esa confrontación de la que emerge, a la vez, introspección y religiosidad: ¿hasta dónde llegan los límites del hombre?, ¿qué hay detrás de esa presencia de la fatalidad, inexorable?, ¿por qué, en definitiva, ese desenlace de los acontecimientos?

Las temáticas que se engendran en una conflictiva del hombre con lo exterior a él, se deslizan, sin embargo, en el plano alegórico, hacia la experiencia interior. Hay al menos una instancia de conciencia de sí mismo, que marca el proceso paralelo por el cual el protagonista, al mismo tiempo que volcado al “afuera”, atraviesa un arduo camino hacia sí mismo: “sin cerrar los ojos, pensó un rato en lo que aquello significaba dentro de sus escalofríos (...) y adquirió entonces, nítida y absoluta, la comprensión definitiva de que todo él también se moría, que se estaba muriendo. (-) Hízose en su interior un gran silencio, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubieran retirado bruscamente al infinito”.

Para Bataille⁽⁸⁾, “el orden íntimo no puede destruir verdaderamente el orden de las cosas, de igual modo que el orden de las cosas no ha destruido nunca el orden íntimo hasta el final. Pero este mundo real llegado a la cumbre de su desarrollo puede ser destruido, en el sentido de que puede ser reducido a la intimidad”. Así, es la intimidad la que en definitiva interpreta el mundo exterior, lo codifica y lo resuelve, aunque no sea en la claridad del día sino en la profundidad de la noche⁽⁹⁾. Porque, en Quiroga, es el delirio el que gesta y promueve esa oscura intimidad en la que se macera la enajenación de la realidad y la plenitud del ser. Alucinación y locura destapan, entonces, victoriosamente, el límite impuesto por la muerte. El sujeto alcanza su existencia esencial en esa misma desaforada y oscura intimidad.

NOTAS

1. Todos los textos entrecomillados y sin más referencia pertenecen al cuento “El Desierto” en Horacio Quiroga, *Selección de Cuentos*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1966. Vol. 102. T.II. pp. 196-217.
2. Glanz, Margo. 1980. “Poe en Quiroga”, en *Intervención y pretexto*, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
3. Ibid. Pág. 57.
4. Ibid. Pág. 57.
5. Ibid. Pág. 67.
6. Durand, G. 1964. *La imaginación simbólica*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1971. Perfrasis pp. 1 2 y sig.
7. Cf. Otto, Rudolf. *Lo santo*. Alianza Editorial, Madrid, 1980.
8. Bataille, G. 1973. *Teoría de la Religión*. Taurus Ediciones, Madrid, 1975, Pág. 103.
9. Ibid. Pág. 103.

**LA APORIA COMO SIGNO EN
"SOLO LOS ELEFANTES
ENCUENTRAN MANDRAGORA"**

Elena Romiti, profesora de literatura, es autora de: *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas*. Ed. Trilce, Montevideo, 1990; y de: *Los ejes ideológicos de Ismael: la solidaridad y el progreso*, (Primer Premio de la Academia Nacional de Letras -1988-, y Primera Mención de Honor de la Intendencia Municipal de Montevideo -1991-).

LA APORIA COMO SIGNO EN “SOLO LOS ELEFANTES ENCUENTRAN MANDRAGORA”

ELENA ROMITI

EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACION

Leer en estos tiempos una novela, como la que tenemos entre manos, puede promover reacciones disímiles en relación al problema teórico del significado y la interpretación de los textos. En el mundo, se reconoce una gran crisis desde que con el post-estructuralismo crece la sospecha y la certeza de la inefabilidad última de los signos. Es elocuente, la vinculación de la deconstrucción con esta problemática porque no explica los textos captando significados o contenidos positivos sino que registra movimientos contradictorios, generadores de una lógica doble, en sus distintos niveles. El significado se ve como dependiente del “contexto indomable”, -en términos de Jacques Derrida-, por su apertura hacia el inconsciente y por la ausencia de fronteras entre lo literario y lo no literario, o lo interior y lo exterior.

Desde su mismo título la novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* se ubica en el centro de la discusión, sugiriendo esa búsqueda infinita detrás de significados, que finalmente escapan, porque el ser humano está excluido literalmente de la especie de los paquidermos. Es posible rastrear, a lo largo del extenso relato, toda una serie de referencias al tema de la interpretación, según una estructura asociativa de cabos sueltos.

Reafirmando la sugerencia del título, el personaje Sembrando Flores expresa en su primer período cromático:

Y quiero sueños en colores como el de anoche, y además nada de interpretaciones, los sueños son las ventanas que el Ateo entreabre a sus criaturas, y tratar de descifrarlos es como hacer sopa de pollo en tu Capilla Sixtina. -Pero hay que averiguar aún como se capturan-. Este es mi período naranja, no ?, y desde que él nació en mí yo sólo sugiero, lo que en realidad interviene en eso, la virtualidad sugerente ⁽¹⁾.

Pero no todas las referencias están dentro de esta línea, tras una serie de sueños relacionados al tema de Dios, el personaje se asoma al principio de contradicción:

Estaban todos vivos aún, y había que seguir remando sin saber para qué. Esa ignorancia era lo mejor o lo peor: hacia dónde se iba? (Pág. 56).

Desde un plano metafísico teológico estas palabras se revierten sobre la búsqueda de significados de un texto literario, en que no apresar el misterio puede ser lo bueno o lo malo. Y más avanzada la obra, como a medio camino entre lo teológico y lo textual, mirando los ojos de un cura:

Y de nuevo le vio sus ojos que eran como la inalcanzable mandrágora o el unicornio, la existencia de lo inexistente, algo que la traía poseída desde siempre (Pág. 142).

Cuando Sembrando Flores recuerda un tratado de Botanomancia y enumera alrededor de veinte plantas y sus significaciones amorosas, explica su mecanismo de memorización:

Muy fácilmente en cuanto al orden de su precedencia: una B, dos C; una D, dos C; una H, dos I; una L, dos M; una P, dos R; una T, dos V. De los significados en sí no puedo revelar el mecanismo, simples asociaciones de ideas y ejercicio mental (Pág. 144).

Lo cierto es que hasta ahora, a través de Sembrando Flores, la teoría interpretativa que se hilas trasunta una manipulación que poco tiene que ver con la racionalidad, en abierto contraste a las palabras del doctor Cósimo:

Aquí psiquiatría no, esto es medicina pura! (Pág. 262).

Contraposición que se evidencia aún más, en la carta retrospectiva del personaje central a dicho médico, cuando rememora la experiencia vivida en una clínica psiquiátrica:

Y de pronto vi que me había perdido, que estaba cayendo por los caminos de alta traición del subconsciente. Pero si todo podía ser leído del lado de atrás, era mejor, pues, decir la verdad, y de tal modo la interpretación sería la mentira perfecta (Pág. 273).

Porque aquí no sólo "la medicina pura", sino la misma psiquiatría se vuelve inoperante como vehículo interpretativo.

El proceso referencial culmina con las siguientes palabras de Sembrando Flores:

... y vivan las misteriosas parejas de los signos que nadie descifrará, que mueran de una vez todos los topes del mundo tratando de descubrirles un sentido lógico, por qué nacieron así de inútiles para enfrentar la aporía... (Pág. 324).

La aporía es la duda ante la contradicción y ella responde a la lógica doble del texto ⁽²⁾.

La racionalidad entra en el relato, encarnada en los personajes que enfrentan a Sembrando Flores, -el doctor Cósimo con su propia paradoja-, y en el mundo frente al cual ella es un ser marginal:

... sintió que todo aquello le sería necesario en adelante, que debería dejar de sumarse al safari racional que orillaba sin atravesar la selva oscura (Pág. 39).

El doctor Nessi, anunciando la intervención quirúrgica, es opuesto a Sembrando Flores:

El tiempo de la mujer, en cambio, aún con participar de la misma transcendencia, era distinto. Lo llenaban imágenes coloreadas, fotografiando sus retinas se hubiera hallado una mezcla especial en que debería resolverse al fin la última mirada sobre el mundo. Pero siempre habrá un breve lapso para la razón, y la razón acostumbra a ordenar sus esquemas. Se imaginará que ese rojo de la carta va a ser mi sangre, y el amarillo una aproximación a mi linfa. No escaparía de ningún modo, los colores están echados (Pág. 216).

Y es aquí, donde la propia Sembrando Flores, enemiga de la interpretación, interpreta los colores de la carta del Carro del Tarot. Porque el propio tema de la interpretación queda finalmente envuelto en el término "aporía", como todo el mundo de la novela.

La misma narradora al definir la estructura del relato con la imagen de los "cabos sueltos" indica, elípticamente, que pueden ser atados, encontrados, induce a la búsqueda interpretativa. Contradicción, movimiento de oposición dentro de la obra, que ella misma se constituye en mandrágora: un misterio que pone en movimiento al lector.

LA TECNICA DE LA SUPLEMENTARIEDAD

Jacques Derrida identifica una estructura en varios textos que denomina "lógica del suplemento", usando un término que Rousseau aplica a la escritura:

Un suplemento, nos dice Webster, es "algo que completa o suma"... El suplemento es un extra no esencial, añadido a algo completo por sí mismo, pero el suplemento se añade para completar, para compensar de una falta con la que se supone se completa a sí mismo. Estos dos significados diferentes de suplemento están unidos en una lógica poderosa, y en ambos significados el suplemento se presenta como exterior, extraño a la naturaleza "esencial" de lo que recibe la adición o en lo que se sustituye" ⁽³⁾.

Es conveniente establecer, por tanto, desde un principio, que no es posible detectar predominios, ni concluir si es el suplemento o lo suplementado quien define la situación de incompletud o completud.

La novela se construye a través de tiempos distintos que podrían ordenarse en cuatro instancias nucleares, y que a su vez remiten a otras muchas: 1. El tiempo en que el personaje Sembrando Flores agoniza en un sanatorio privado. 2. El tiempo de la niñez de Sembrando Flores junto a su madre Marianna Cosenza, que se recupera a través del recuerdo. 3. El tiempo de la adolescencia de Marianna como lectora obligada de Abigail de la Torre, adinerada señora, devota consumidora de folletines narrados por el escritor Pérez Escribá, español del siglo XIX, -época que

se recupera desde la conciencia de Marianna, que fluye a la de su hija Sembrando Flores, y a través de ella a Victoria von Scherrer, y hasta nosotros-. 4. El tiempo anterior, referido a través de estratos míticos, bíblicos o literarios en general, por ejemplo, el Libro de Samuel I, en torno al personaje Abigail quien casara en segundas nupcias con el rey David, o el mito de Pasífae y el Minotauro, o el sugerido por la cadena de textos esbozados a partir del Folletín.

Desde la instancia I de la mujer moribunda, inmóvil en su cama, se inicia la aventura mental, que remonta el tiempo, a través de los distintos estratos, como quien sube por los distintos pisos de una torre iluminándolos sucesivamente, hacia un origen que nunca es alcanzado. Y es así, que dichos estratos se relacionan con sus antecesores, a modo de suplementos.

La técnica del suplemento se clarifica más aún a través de la observación de los personajes de esos distintos tiempos. El personaje Sembrando Flores hereda los contenidos psíquicos de su madre Marianna, y a través de ellos, los que ésta última heredara de su propia madre la abuela Cosenza y de Abigail de la Torre, que ocupaba su mente con las intrigas folletinescas de Pérez Escribá. De modo, que cuando el ser se esconde en la muerte, es un cuerpo el que se esconde, mientras que la descendencia humana y literaria, -corriente psíquica-, sobrevive por la ley del suplemento.

La continuidad suele desarrollarse desde Abigail a Sembrando Flores, haciéndose evidente, entonces, a través del tránsito por Marianna; dentro de esta clase de conexiones, la más frecuente, es cuando Sembrando Flores expresa su propia angustia con la exclamación de Abigail: "Pobre mi hijo Escolástico!", que se repite, sistemáticamente, durante el largo proceso de la enfermedad, que a su vez coincide con el del relato todo. También, se evidencia esta relación de continuidad en lo físico, ya que la protagonista atribuye su enfermedad a una "perversidad genética" que tiene su explicación en el tiempo en que su madre leyera para Abigail de la Torre:

... las novelas a la hora de la siesta luego de haberle dado de comer el plato invariable: claras de huevos fritos siempre sin la yema. Y desde esa simple contrariedad del incompleto huevo, detalle éste muy significativo como se verá, comenzó a desenvolverse entonces la historia (Pág. 13).

La yema era comida por el hijo tuberculoso de "la tiránica mujer", y así pese a la buena salud de Marianna, fue traspasado el mal a Sembrando Flores⁽⁴⁾.

Las relaciones de suplementariedad son múltiples, y sin afán de enumerarlas en su variedad, expondremos dos nexos más. El primero de ellos, entre la abuela Cosenza y Sembrando Flores, en torno al odio por celos, de la primera hacia el personaje conocido como "la pelirroja de la laguna", reencarnada en Erika Fraudenberg, "pelirroja y troglodita", de quien Sembrando Flores dice:

"... y con el mismo color de fuego en el pelo, volvió a saquear, a robar de nuevo a mi abuela, que ya estaba enterrada en su colina verde..." (Pág. 277).

Significativamente, Erika interrumpe su probable relación amorosa con Hans Reinhardt "el inocuo vendedor de golosinas" del colegio de señoritas, y luego "agente secreto del espionaje alemán en el Río de la Plata".

El segundo caso suplementario refiere el vínculo de Abigail de la Torre y dos estratos literarios: el bíblico, en el libro de Samuel I, y el del Folletín. Abigail de la Torre heredaría de la Abigail bíblica, -la relación se apoya en el nombre-, el anhelo de encontrar un segundo marido algo más esplendoroso que el primero, sin duda el rey David superaba en creces al "muy duro y poco recomendable Nabal". Ante la insatisfactoria realidad, encuentra el sustituto folletinesco, donde el trueque amoroso constante y vertiginoso configura la intriga. Si en una de las líneas de la red de relaciones que estamos evocando, Sembrando Flores suplementa a Marianna, y ésta a Abigail de la Torre, que a su vez se suma a textos como el bíblico y el folletinesco, se podría plantear la vida de los personajes como continuación de la literatura. Propuesta que invierte la lógica convencional.

Por último, la técnica de la suplementariedad puede registrarse en las relaciones intertextuales que funcionan dentro y a partir de la novela. El folletín de Pérez Escribá, "especie desaparecida" pero "indestructible", es interpolado a lo largo del relato, creándose aquí también el vínculo suplementario. Desde la primera línea de la dedicatoria: "Al Folletín, con respeto", toda la novela se le suma, la completa, siendo así sus personajes derivados del pre-texto.

En resumen, el personaje Sembrando Flores frente a la enfermedad y la muerte, tal vez movida por el instinto de la sobrevivencia, -el deseo de perdurar-, se aferra al pasado, que se vuelve presente por reconstitución de los tiempos idos, de vidas y de textos. Pero no de modo tan sencillo, ya que en el plano temporal la recuperación del pasado en el presente, aunque por vía mental, conduce a la contradicción temporalidad-eternidad. De igual modo, en el plano de las relaciones de los personajes, la suplementariedad descripta plantea la dicotomía individuo-especie. Y a nivel textual, remite a la idea de que un texto puede ser todos los textos, y también a la confusión literatura-vida. La suplementariedad configura, también, la aporía.

En los tres niveles registrados hemos hablado de suplementos, pero ellos sólo pueden ser añadidos a su antecedente siempre que éste no sea pleno o autosuficiente, sólo si hay en él una falta, "una carencia originaria". En la cadena de suplementos de la novela dicha carencia es simbolizada por la mandrágora, ausente, aunque buscada. Ella sugiere la idea del origen porque su raíz tiene forma humana, pero no es hombre, y representa el problema metafísico del origen desconocido y la angustia existencial de no saber quién se es.

Sembrando Flores encuentra en un libro con el título de "Ciencias Ocultas", la siguiente definición de la mandrágora:

Esa planta curiosa tiene una raíz muy parecida a la figura del hombre. Ciertos místicos ven en ella el vestigio umbilical de nuestro origen terrestre. Lévi mismo piensa que el hombre, al principio, tenía forma de raíz. Por analogía, infería que los primeros hombres eran de la familia de la mandrágora... "Y es claro que enseguida quitó la página que hablaba de eso, ya que si todo el

mundo se ponía a leer tales cosas éstas perdían misterio, y sin misterio no quedaba nada, lo restante era un esqueleto al viento (Pág. 130).

Paradójicamente, conviven en el personaje, el deseo de encuentro y desencuentro de la mandrágora, como antes la negación y afirmación de la interpretación. Parece ser que el destino del ser humano es la búsqueda de ese origen ausente. El personaje central cumple plenamente este destino, y consecuentemente, tal vez, sufre en su post-operatorio de "elefancia", -casualidad con sentido-, que consiste en la deformación por el enorme volumen que adquieren las partes del cuerpo, y el endurecimiento de la piel, causado por un parásito de la sangre y la linfa.

El movimiento de la búsqueda es el movimiento de la vida y adquiere formulaciones diversas: la búsqueda médica de la enfermedad; la búsqueda infantil de la mandrágora, de la guitarra, de los misterios del bosque, -tesoro, etc; la búsqueda policial de contraespionaje contra Erika Fraudenberg; la que lleva a cabo el psiquiatra de la carta retrospectiva al doctor Cósimo; la búsqueda del lector. Porque "nuestras mandrágoras, esa puerta que se abre para uno mismo, eran distintas", dice Sembrando Flores a su compañero del piso sanatorial, el alcohólico doctor Liliun. Todas ellas remitiéndose unas a otras, incluida la búsqueda del significado de la propia obra.

SIMBOLOGIA Y EL VIAJE INVERTIDO DE DANTE: OTRA APORIA

Y únicamente dos veces en los largos años que fueron parte del lugar permitieron los de allá arriba tomar la derecha, es decir ser más Cañas que ellos sin saberlo, o el episodio de un loco que marchaba preso, y el de un hombre lleno de lacras escapado de alguna lejana leprosería. Y a esos dos los auxilió Marianna Cosenza en una forma tan sintética que Sembrando Flores no podría ni alargar ni acortar las anécdotas, sólo que alguna vez éstas dieran su vuelta para cobrar vida simbólica (Pág. 87).

Literalmente, la sugerencia al lector está dada: las anécdotas pueden funcionar como símbolos, ocultando significados. El fecundo mundo de los sueños, -las referencias a Sigmund Freud son frecuentes-, se incorpora a la dinámica alegórica y cobra tal fuerza que surge la incertidumbre de lo real-irreal, por ejemplo, cuando alguien dice:

"A veces, dijo, yo no entiendo nada de lo que sueño, pero no quisiera despertar, me parece que el mundo es sólido allá y que lo de aquí se deshace como una nube de humo, o que aquello era el cuerpo y lo de acá la sombra..."

E inmediatamente el registro de la aporía:

El Caso quedó ausente de sí por unos minutos. Desde lo más lejos y hondo de las filosofías llegaban como convocados al impoluto cuarto blanco miles de actitudes posturales ante aquella duda, lo real -lo irreal, lo que es la sombra en la caverna, el río que nunca va a ser el mismo, el hombre que se baña allí tampoco- (Pág. 34).

Las imágenes del aljibe y el bosque; los nombres de los personajes: Sembrando Flores, Abigail de la Torre, la Caña, etc; los números: el siete; y en general y por contaminación todo el universo de la novela se vuelve símbolo porque remite a otro plano. La búsqueda se intensifica a través de diacronías y sincronías, y demás está decir, se vuelve infinita.

Las relaciones con la "Divina Comedia" no se limitan al capítulo diez: "De un memorable danticidio", porque la imagen de "la selva oscura" y la "colina" remite a ella desde el comienzo:

Sintió que todo aquello le sería necesario en adelante, que debería dejar de sumarse al safari racional que orillaba sin atravesar la "selva oscura" (Pág. 39).

Las diferencias contextuales varían la ubicación de la región simbólica. Sin embargo, es en el capítulo diez, que se fortalece la inversión de direcciones de los recorridos de Dante y Sembrando Flores:

Y por ese perfecto dispositivo Morse, el manipulador, el receptor, el hilo conductor, mis dos yo se comunicaron, y uno de ellos, quizás el más pobre diablo por lo comprometido, se echó sobre el libro y empezó a arrancarle paciente y prolijamente sus hojas (Pág. 120).

Aparentemente, asistimos a través del danticidio a la destrucción del concepto del universo cristiano medieval, entendido como aposento seguro. El viaje de Sembrando Flores la lleva por el camino de la interioridad, que no es tan seguro porque es desconocido y oscuro como el aljibe que lo simboliza. Pero la relación no resulta acabada en ese punto porque la protagonista cuenta:

Luego el otro yo, más adiestrado en cosas aparentemente inocuas, iba haciendo unos elementales botes de papel con destino al agua de afuera que ya llevaba dirección definida de corriente: infierno, purgatorio, paraíso, todo sirve para un eclecticismo desenfrenado. Y era una fiesta verlos marchar, algunos tan distraídos que embicaban, pero casi todos muy marineros (Pág. 120-121).

Este episodio puede ser la reminiscencia del canto XXVI del Infierno de Dante, en que se cambia el aire oscuro y pesado del octavo círculo, por la brisa marina, a través del relato de Ulises, que cuenta a dónde lo llevó a morir su dolor. El personaje insta a sus compañeros de viaje a trasponer los límites del mundo conocido y a navegar hacia el hemisferio austral, porque el afán de conocimiento rige su vida. Y por no aceptar la limitación humana muere, al divisar la isla del monte oscuro "como lo quiso Aquél". También los barcos de Sembrando Flores sugieren el trueque del universo cristiano por el camino de la búsqueda. Sin embargo:

Y dicen que los elefantes encuentran mandrágora en el camino del paraíso - habló al fin en el clima de la incongruencia-. Pero existirá entonces el paraíso si es que nadie iría a dudar de los elefantes? (Pág. 323).

Contradictoriamente, el personaje expresa el anhelo por aquello que destruyó: un más allá y su Dios. En el mismo episodio del danticidio, Sembrando Flores comprende:

Fue cuando Marianna pareció acostar con mil precauciones al difunto libro en el canasto, que yo pude verlo todo, nada menos que aquel danticidio, aún innominado por falta de datos filiarios, pero que tanto se parecía al sacrificio de Cantacaro entre las cañas, al oscuro asesinato de Enrique, es decir que entré no sólo en una nueva y última viudez -viuda del Dante, lo que habrásido ese estado civil en la ficha de admisión de Sembrando Flores- sino que accedía fatalizadamente a la angustia de morir la vida de los otros a tanta distancia de Heráclito y al mismo tiempo tan en su órbita como un diminuto sateloide ciego, invisible y por lo mismo sin nombre en las cartas celestes (Pág. 121).

Se trata de la gran aporía metafísica de nuestros tiempos.

Intentar la traducción puntual de las imágenes, los nombres, los números, o colores puede llevar por un camino de aberraciones. El texto se encarga de explicitar muchos de estos símbolos: el episodio del descenso al aljibe transfiere, por ejemplo: "Y la otra comenzó a descender por primera vez, mi querido Sigmund", con nota al pie de la página de V. von Sch.: "Sembrando Flores siempre asoció a Freud con aljibes en sus Cuadernos". Y luego:

Fiorella se recostó en la escalera como lo hacen los infelices del diván en la clínica, y ya no pudo concretar nada más que no fuera el arrepentimiento de haber bajado (Pág. 84-85).

La noción del inconsciente se transporta también, por la imagen del bosque, que presenta una relación de analogía con la del aljibe:

... la otra la encaminaba hacia el bosque y a contramano de lo prohibido entró ella también como al aljibe, aunque esta vez guiada por un cacique (Pág. 99).

Con respecto al apellido de Abigail de la Torre, se descubre:

Y fue por entonces que ella empezara a tener un sueño y tan repetitivo que debió hacer su primera y fatal consulta con un analista. El mundo era, al parecer, una casa tipo torre formada por pisos donde se concentraría la población universal. Y la luna bajaba lentamente de piso a piso iluminándolos

a tal punto a medida que se detenía en cada uno, que todo lo que allí había quedaba al desnudo. Sólo que al llegar a su piso le era imposible saberse a sí misma como espectáculo, pues ella estaba en la incidencia de la luna y no en la perspectiva externa... (Pág. 256).

Y en referencia al nombre Caña, de su amiga María del Huerto, se dice:

Y era algo de no olvidar el ver cómo corrían los árboles, cómo corrían las casas y sus gentes paradas en los umbrales del curioso, cómo todo se iba para atrás mientras ellas y el carro cargado a muerte empujaban hacia adelante. Por supuesto la Caña, elemental y sana cual el propio nombre endilgado, no lo repararía, y por eso su maratón era perfecta, el ojo puesto en Epifanía, las piernas en su cometido, el cerebro comandando tan sólo dos encargos (Pág. 182).

La enumeración no puede acabar, explicitados o no, en diferentes grados, o contradictoriamente, los símbolos se suceden y entrecruzan potencialmente en serie infinita. Recordemos que en el aljibe de Sembrando Flores había mucho barro y no pudo quitar ni un gramo, y un "animal raro", que determinó la retirada del personaje por miedo. Y como luego ella contó a su amiga:

Y ahora vas a saber lo que encontré allí además de un poco de mugre, eso que se podría sacar a mano con un pañuelo, había árboles con pájaros como lo de acá arriba, pero aquéllos hablaban (Pág. 86).

A través de estas palabras, se pueden concluir en la no identidad de lo interior y lo exterior: propuesta que conduce a la ya mencionada aporía de la interpretación. A pesar de esa falta de identidad, se sugiere su vínculo de continuidad, -la suplementariedad-, como acontece en las relaciones de los personajes, que se distinguen y contradicen entre sí, pero se suplementan. El saber de Sembrando Flores se vuelve no saber, pero el uno completa al otro, misteriosamente.

LA DISEMINACION DEL LENGUAJE: EL NOMBRE SEMBRANDO FLORES

Jacques Derrida afirma sobre el término "diseminación":

Esta palabra tiene suerte... tiene la capacidad de condensar económicamente, al tiempo que desenreda el ovillo, la cuestión de la différence semántica (el nuevo concepto de la escritura), y el flujo seminal, la irrecuperabilidad (nomocéntrica, paternal, familiar) total del concepto y el esperma⁽⁵⁾.

La producción lingüística se encuentra, en esta apreciación, con el concepto de la fecundidad, y este mismo encuentro tiene lugar, prácticamente, en el nombre Sembrando Flores. En este nombre, se relacionan los significados vegetal y humano. Nexa que se tiende continuamente en la novela: en la mandrágora, cuya

raíz tiene forma humana; en la acción de guardar las hierbas entre las páginas de los libros, -dónde yacen las producciones lingüísticas-, cuyo papel se pudre y regresa al origen vegetal "de donde le sacaran en mala hora", siguiendo el movimiento ascendente de la novela que remonta el tiempo. El rasgo semántico común a ambos significados es la vida, y el rasgo diferencial: la psiquis del hombre. Por un lado, se produce la aproximación de la especie humana a la vegetal, de cíclica reproducción, y por otro, se aleja, a causa de su psiquismo: estamos frente a la irresolución especie-individuo.

El nombre Sembrando Flores también repercute sobre todos los niveles del relato: *el textual*, ya que la suplementariedad o intertextualidad implica la idea de que de un texto derivan otros, a través de un fecundo mecanismo de reproducción; *el de la historia*, en las relaciones de los personajes, que heredan huellas o marcas, se reencarnan y continúan fértilmente unos en otros, y en los tiempos que se superponen como los pisos de una torre y los ciclos vegetales; *el del lenguaje*, productor de signos, que remiten a cosas nunca presentes, según un sistema de diferencias vasto y fecundo como el crecimiento vegetativo, y que provocan una búsqueda continua de significados evanescentes.

El gerundio "Sembrando", -además de sugerir continuidad por su valor aspectual-, indica que las flores aún no son, y ello hace que luego sean irrecuperables, por su mutación: crecimiento y muerte⁽⁶⁾. El nombre Sembrando Flores promueve el concepto de creación o producción como movimiento que no remite a una presencia concreta, sino que proyecta presencias diferidas, sin posibilidades de reencuentro. Sin embargo, la novela implica esa búsqueda de presencias ausentes: tiempos idos, personajes, significados inefables, y un Dios que no aparece -"viuda del Dante"- y al cual en fórmula invertida refiere como el Ateo. Este problema de la no presencia, -formulado a través de la mandrágora-, es una constante epocal. La irrecuperabilidad del "concepto" y del "esperma" de Derrida, es la irrecuperabilidad de la mandrágora, con todos sus infinitos significados, -Dios entre ellos-, en Armonía Somers. Incansablemente, al movimiento de creación irrecuperable se le opone el de la búsqueda: la aporía.

FEMINISMO Y DECONSTRUCCION

No se encuentran tradiciones literarias femeninas, en el ámbito de la narrativa nacional, para la obra de Armonía Somers, en 1950, -fecha de su primera publicación: "La mujer desnuda"- . Esta comprobación no involucra, en absoluto, la negación de tradiciones literarias generales para su obra, que se tienden fluida y conscientemente, a través del tiempo y el espacio, con textos antiguos y modernos, -ejemplo explícito de ello surge a partir de las numerosas interpolaciones bíblicas con que la escritora practica la intertextualidad-. Pero la interrogante retorna: es o no una cuestión diferencial la escritura de las mujeres? Virginia Woolf señalaba como "herencia" de la mujer, lo que han recibido, "la diferencia de punto de vista, la diferencia de modelo" ⁽⁷⁾.

La crítica feminista es uno de los movimientos más extendidos y significativos de nuestra década, aunque no en el Uruguay. Según su enfoque se relaciona con las

corrientes que estudian a los lectores y la lectura. Sus integrantes proponen la continuidad entre la experiencia vital de la mujer y su experiencia como lectora. Pero señalan, también, que las mujeres suelen leer y escribir como hombres, en contra de sus propios intereses. Sobre la mujer escritora, Elaine Showalter explica:

Gynocriticism se refiere a mujeres como productoras del sentido del texto, a las historias, temas, géneros, y estructuras de la literatura escrita por mujeres. Incluye como asignaturas la psicodinámica de la creatividad femenina; la lingüística y el problema del lenguaje femenino; la trayectoria de la carrera literaria femenina, individual o colectiva; historia de la literatura; y por supuesto, estudios particulares de obras y escritoras ⁽⁸⁾.

Descubrir críticamente las visiones o mitos de la mujer que manejan los distintos autores, ha sido desde obras como "El segundo sexo" de Simone de Beauvoir, -que los estudia en Montherlant, Lawrence, Claudel, Breton y Stendhal-, un camino de la crítica feminista. En este sentido, la novela que nos ocupa, desde su personaje central femenino registra una relación de movimientos contrarios.

En el capítulo diecisiete: "En donde se habla de capturar al monstruo y alguien resurge desde los ferrocarriles", Sembrando Flores recupera el momento en que descubrió que su padre Pedro Irigoitia o de Medicis era bigamo. El texto continúa:

Ya había sucedido la cosa, algo que demostraba que todas las hembras, por ser tales, podían caber en tres categorías a lo Pérez Escrich: las pobres Angelas de las que Marianna no tendría ni un pelo, las Marquesas del Radio, así sí ella, y algún otro tipo intermedio de buscadoras de mandrágora que adornaban el mundo. Pero también una cuarta: Marquesa más mandrágora (Pág. 227).

En el folletín interpolado, efectivamente, se esquematizan a través de los personajes, tales tipologías, y ello de alguna manera trae a colación no sólo el tema de la vinculación de dicho folletín con el argumento primario de la novela, -en el primero también hay un caso de bigamia: Pedro Lostán-, sino el problema de la falta de fronteras entre literatura y vida. De allí, en adelante, se llega al problema de la identificación de la mujer lectora con clasificaciones y características masculinas, en este caso provenientes de Pérez Escrich.

Hay otros juicios masculinos que se suman, como el de Pedro Irigoitia:

... las mujeres son como el grande de Schopenhauer lo ha dicho, animales con cabellos largos e ideas cortas (Pág.89).

Y como el del Conde del folletín:

La mujer, ciertamente, era algo que sólo servía para reírsele en la cara (Pág. 90).

La relación logocentrismo-falocentrismo se hace sentir al lector en pasajes como el que sigue:

El tiempo de la mujer, en cambio, aún con participar de la misma transcendencia, era distinto. Lo llenaban imágenes coloreadas, fotografiando sus retinas se hubiera hallado una mezcla especial en que debería resolverse al fin la última mirada sobre el mundo. Pero siempre habrá un breve lapso para la razón, y la razón acostumbra a ordenar sus esquemas (Pág. 216).

Sembrando Flores enfrenta aquí al logos del Doctor Nessi que le propone "capturar al monstruo": la intervención quirúrgica. El registro del "breve lapso para la razón" evidencia la falta de pureza en la oposición hombre-mujer. Las contradicciones nunca son simples y los personajes opuestos contienen en su ser los caracteres diferenciales, aunque de hecho, parece indicar el texto, en distinta proporción.

La protagonista es el "Caso", en el tiempo de su enfermedad, un ser marginal e irracional, por su extraña afección linfática y por sus comportamientos verbales, que hacen decir al doctor Cósimo, desde el primer momento:

Pero esta mujer está como para bandera roja en una subasta de la locura. Abrirle la cabeza y sacarle la piedra como en aquél cuadro de no sé quién, eso es lo que se prescribiría ab initio (Pág. 39).

La marginalidad ha sido considerada como estrategia interpretativa por la deconstrucción. Al respecto dice Jonathan Culler:

Puesto que la deconstrucción está interesada en lo que se ha excluido y en la perspectiva que ofrece en el consenso no puede haber duda en la aceptación del consenso como verdad o verdad limitadora de lo que es demostrable dentro del sistema. Efectivamente, la noción de verdad como lo aprobado por métodos aceptados de convalidación se usa para criticar lo que pasa por verdad. Puesto que la deconstrucción intenta contemplar los sistemas desde el exterior tanto como desde el interior, intenta mantener en pie la posibilidad de que la excentricidad de las mujeres, los poetas, los profetas y los locos puede esconder verdades sobre el sistema del que son marginados -verdades que contradigan el consenso y no demostrables en un marco aún no desarrollado⁹.

Es así que esta novela puede resultar deconstructiva por centrarse en el personaje Sembrando Flores, -mujer y marginal-, que pone permanentemente en evidencia, a través de su aventura interior innumerables contradicciones del universo logo-falocéntrico:

NOTAS

1. Somers, Armonía: *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Legasa, Buenos Aires, 1986, pág. 35. En adelante se dará la paginación.
2. Aporía: "Este término ha sido usado en el sentido de duda racional, es decir, de dificultad inherente a un razonamiento, y no de estado subjetivo de incertidumbre. Por lo tanto, es la duda objetiva, la efectiva dificultad de un razonamiento o de la conclusión, a la cual pone fin un razonamiento. Por ejemplo, "las aporías de Zenón de Elea sobre el movimiento": Abbagnano, Nicola - *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
3. Culler, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984, pág. 94.
4. Obsérvense las palabras: "contrariedad", "incompleto" y "significativo", porque remiten a la estructura básica de suplementos.
5. Derrida, Jacques: "Avoir l'oreille de la Philosophie", en Lucette Finas, "et. al., *Ecarts: Quatre essais a propos de Jacques Derrida*", París, Fayard, 1973, p.p. 301-312. (citado por Jonathan Culler, op. cit., pág. 130).
6. La variación Sembrando Flores, Fiorella, Florencia, con que se nomina al personaje central, en el relato, corrobora esta afirmación.
7. Woolf, Virginia: *Collected Essays*, Hogart, Londres, 1966.
8. Showalter, Elaine: "Towards a Feminist Poetics", en "Women Writing and Writing about Women", Ed. M. Jacobus, Londres, Croom Helm, 1979, p.p. 22-41. (citado por Jonathan Culler, op. cit., pág. 49).
9. Culler, Jonathan: "Sobre la deconstrucción", op. cit., pág. 137.

BIBLIOGRAFIA

- BENEDETTI, Mario: "Literatura uruguaya siglo XX", Alfa, Montevideo, 1969.
- BLOOM, H; De MAN, P; MILLER, J.H.; y otros: "La deconstrucción - Los Críticos de Yale", Comisión Fulbright, Montevideo, 1985.
- CAMPODONICO, Miguel Angel: "Homenaje a Armonía Somers", Revista de la Biblioteca Nacional N° 24, Montevideo, 1986.
- CULLER, Jonathan: "Sobre la deconstrucción", Cátedra, Madrid, 1984.
- HARTMAN, G.; KOFMAN, S.; DERRIDA, J.; y otros: "Jacques Derrida. Primeras (P) Referencias", Maldoror N° 21, Montevideo, 1985.
- PAGANINI, Alberto: "Los cuentistas del 45", Capítulo Oriental N° 34, Montevideo, 1968.
- RAMA, Angel: "La Generación Crítica", Arca, Montevideo, 1972.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Literatura uruguaya del medio siglo", Alfa, Montevideo, 1966.
- RUFFINELLI, Jorge: "Crítica en Marcha", Premia Editora, México, 1982.
- SOMERS, Armonía: "Sólo los elefantes encuentran mandrágora", Legasa, Buenos Aires, 1986.
- WOOLF, Virginia: "Collected Essays", Hogart, Londres, 1966.

Posteriormente a 1987, año en que se escribió este artículo, se publican:

COSSE, Rómulo (Coordinador): *Armonía Somers - Papeles críticos*, Colaboran: Arbeleche, J.; Campodónico, M. A.; Cosse, R.; Dapaz Strout, L.; Martínez, E.; Olivera Williams, M. R.; Penco, W.; Perera San Martín, N.; Porzecanski, T.; Picon Garfield, E.; Risso, A. J.; Rodríguez Villamil, A.M.; Ulla, N.; Verdugo, I.; Visca, A. S., Linardi y Risso, Montevideo, 1990. Pág. 330.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, Ana María: *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1990.

LO GESTUAL EN LA OBRA DE JUAN RULFO

LO GESTUAL ⁽¹⁾ EN LA OBRA DE JUAN RULFO

MARIA AROCENA

*"Si, cerrado a nuestro lenguaje, no escuchas nuestras razones, a
falta de voz, h blanos con gestos bárbaros"
Esquilo, "Agamenón"*

1.1 EL LENGUAJE INAUGURAL

Escrib a Cortés a Carlos V, "como ignoro el nombre de las cosas, no puedo expresarlas" ⁽²⁾. Esta intención de nombrar para expresar el "nuevo mundo" fue desde las primeras crónicas hasta la actual literatura latinoamericana, la más sostenida y voluntaria ambición de sus escritores; lugar común -por lo demás- y patrón valorativo en que la crítica puso el acento.

"Nombrar las cosas...", el conquistador no equivocaba su papel inaugurando las complejas relaciones entre el poder y el lenguaje. La palabra funcionaba como mecanismo de llamado, como el señuelo que atrae, extrae y clasifica esas rarezas sobre las que vela. Como si para dominar lo real hubiere sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre vinculación con el discurso y atrapar la deslumbrante libertad del mundo que se hacía presente con excesivo vigor y exuberancia.

"Nombrar" es poner el fruto al alcance. Se contabilizan árboles, ríos y metales preciosos y "nombrados" en sordina se intercambian a "precio fuerte". La palabra cumplía esa doble función que le atribuye Foucault, "develar y dominar": y pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a luz y por otro lado somete, ordena, exige, califica y clasifica. Captación y seducción, enfrentamiento entre conquistador y conquistado.

Junto a la cultura de la lengua y a contra-cara, el hombre latinoamericano se reflejó en el gesto grabado en la piedra, en la muela tallada, en la madera retorcida de los altares. Al texto escrito se superponían las biblias iconográficas que expresaban de otra manera todo lo que la historia callaba; el centro vital de un dolor para el cual la palabra no alcanza.

Al gesto le toca ahora "tomar la palabra". El artista excava en los cuerpos y brota en los ojos el sueño congelado del "pongo", la indignación se retuerce sobre huesos y piel dejando al ser en su verdad desnuda, en la dramaticidad total de su opresión. Se lee en la piedra y en el utensilio cotidiano y se tiene siempre la impresión de asistir a una secreta confesión que se le arranca al cuerpo.

*María Arocena. Egresada del Instituto de Profesores Artigas, año 1974.
Investigaciones publicadas: "El cuerpo como signo poético en la poesía de
Delmira Agustini" Delmira Agustini, Seis Ensayos Críticos, Editorial Ciencias,
1982 "Las escrituras corporales en Franz Kafka". Poética, Revista de Cultura
Nos. 2-3, 1985. Actualmente es docente del Liceo Nocturno N  1.*

1.2 JUAN RULFO Y LA TRADICION GESTUAL

En las páginas de J. Rulfo, como no se da en ningún otro escritor latinoamericano, la literatura quiere ser algo más que literatura y parecería invadir en su deseo de sensación completa el campo de la gestualidad. No es sólo la palabra la que delata al hombre, sino un conjunto de impresiones en relación directa con su corporeidad en la que participa la vista y el oído, el olfato, el tacto, el grito, la dinámica externa e interna.

Quizás no hay otro escritor que recoja la "esencia" y la tradición del gesto de la cultura latinoamericana como lo hace Rulfo. En él, el acontecer narrativo está siempre incorporado y desde allí el hombre se centra en su posibilidad de "ser" y "estar" en el mundo.

Este privilegiar el gesto sobre el lenguaje resulta sorprendente e inaugural en una literatura que desde hace cuatro siglos está preocupada por nombrar.

1.3 CONFIGURACION Y PRIVILEGIO

"Se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida". Gabriel García Márquez encuentra, en este hallazgo, la síntesis poética de la creación y el punto de apoyo de "El oficio"⁽³⁾ de escribir. En Rulfo, la clave es otra, la imagen nítida está en un segundo plano. En un reportaje que Ernesto Parra realizara en 1979, el autor mexicano se refiere entre otros temas al silencioso proceso de la elaboración literaria. Acerca de ella dice:

"El pueblo donde yo descubrí la soledad, porque todos se ven de braceros, se llama Tuxcacuesco, pero puede ser Tuxcacuesco o puede ser otro. Mira, antes de escribir Pedro Páramo tenía la idea, la forma, el estilo, pero me faltaba la ubicación y quizás inconscientemente retenía el habla de esos lugares. Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas pero, si tú te acercas, se callan. Para ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible, tal vez oír su lenguaje cuando era chico, pero después lo olvidé y tuve que imaginar cómo era por intuición. Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron".

No son las palabras las que acuden a la memoria, ni siquiera el lugar o los rostros. Sin embargo, están allí, incorporados. El núcleo germinal crece desde un oscuro ritmo interno, a veces una memoria fisiológica que pulsa el relato. Sonido residual que guarda la memoria, circula y es el nervio de sus personajes.

Los personajes de Rulfo parecerían no tener voz sino gestos. La comunicación gestual tiene tal fuerza que la palabra queda a veces opaca o en franca oposición al movimiento. Junto a la piedra, al muro y al viento, la presencia del hombre parecería un medio más confiable para expresar una realidad despojada y primaria.

La palabra, aunque paradójico, apelaría a la comunicación no verbal, integrando el espacio corporal al espacio del lenguaje. Más que el discurso o la imagen, podría verse como una elección anterior al mensaje representado y representable.

1.4 LA PALABRA Y EL GESTO

Palabras y gestos, de un modo general, estarían siempre juntos en un texto literario. Todo lenguaje está acompañado de gestos o presupone los mismos, pero no siempre se valorizarían de un mismo modo. El cuerpo puede ser instrumento de la palabra, la palabra puede pulsar el cuerpo o simplemente el cuerpo puede ser caja de resonancia y extensión de la voz.

Protagonista del relato o inductor de significados y acciones, gestos y palabras intercambian vibraciones en variados y múltiples planos de superposición. Lo que uno afirma puede ser lo que otro niega, lo que uno expresa el otro neutraliza. Las relaciones son múltiples y variadas, expresiones ya de una armonía o una disonancia. Sincrónicos o discordantes la extensión del brazo o el grito, la estridencia del gesto y el silencio, el andar o el fluir del discurso orquestan en contrapunto rítmico el espacio del hacer.

Tomaremos como ejemplo algunos fragmentos del cuento "El día del derrumbe". Allí lo gestual se valoriza y privilegia desde diferentes ángulos. Desde el comienzo es la propia materia animada la que inaugura la visión doblemente gesticulante de la catástrofe:

"Hasta vi cuando se derrumbaron las casas como si estuvieran hechas de melcoche, nomás se retorcián así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo". (Pág. 151)

Planteada la situación límite quedan dos planos bien delimitados: por un lado los sobrevivientes, por otro los que vienen a prestar ayuda.

El curso anárquico de una memoria oscilante alterna gestos y discursos pautando las complejas relaciones entre el dar y el recibir, verdadero núcleo temático del cuento.

La figura del gobernador, cacicazgo mexicano y autoridad máxima es convocada como "curador". Su sola "presencia" ha venido a zurcir la grieta de la desgracia general:

"Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal que la gente lo mire, todo se queda arreglado". (Pág. 152)

Otros gestos develan su corporeidad en actos siempre primarios: comer, beber e "ir al cuarto de baño". La primera acción es comer. Los gestos que acompañan la ingestión de alimentos transforman sorpresivamente la acción en espectáculo:

"... la gente estaba que se le reventaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajolote y de que si había chupado los huesos... Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta..." (Pág. 152)

"Todo lo que se come es objeto de poder", observa Elías Canetti. El ejercicio del poder -uno de los temas recurrentes de Rulfo- estaría materializado en la gestualidad del personaje: "El hambriento siente vacío dentro de sí y supera el malestar que le provoca este vacío interior colmándose de alimentos. Hay grupos humanos que en un comedor máximo ven a su cacique. Su apetito siempre saciado les parece una garantía de que ellos mismos nunca padecerán hambre mucho tiempo" (7).

El lector advierte progresivamente un deslizamiento de significados. Las relaciones entre el dar y el recibir se vuelven confusas. Y es aquí donde la dinámica de los gestos ocupa un primer lugar. Los que han venido a prestar ayuda comen y beben. Los sobrevivientes miran y acompañan la fiesta que la catástrofe también ha desatado. Si bien esta dinámica podría ilustrar el aforismo bíblico "el que da recibe", hay una voz alerta y lúcida que contabiliza las pérdidas y arriesga la hipótesis que podrían quedar "desfalcados" con el recibimiento:

"Oye Melitón ¿como cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?" (Pág. 152)

La presencia del gobernador y sus acompañantes toma gradualmente otras connotaciones. Sorpresivamente nace en el epicentro de la catástrofe "la felicidad". Nada se ha solucionado pero se pasa del duelo a la alegría. Una frase emblemática introduce la nueva situación: "él era feliz porque su pueblo era feliz". A partir de este momento las líneas del cuento se confunden y no se sabe quién tiene la dicha y quién sufre. La memoria de otra voz narrativa toma objetividad y arriesga una nueva lectura de los hechos:

"La cosa es que aquello, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas". (Pág. 154).

De la conciencia se pasa a la inconsciencia, del duelo a la bacanal, de la necesidad a la comilona y la borrachera descomunal.

"Lo cierto es que apenas les servíamos un plato y ya se querían otro... y luego tú, Melitón, que por ese tiempo eras presidente municipal, y que hasta te desconocí cuando dijiste: "que se chorrié el ponche, una visita de éstas no se merece". Y así, se chorrió el ponche, esa es la pura verdad; hasta los manteles estaban colorados..." (Pág. 154)

Sorpresivamente en la dicha aparece un exceso y el desborde de la alegría desata una violencia nueva. Otra situación límite abrirá un nuevo ciclo. La fiesta rápidamente finaliza y los hombres quedan solos, despojados, verdaderamente "desfalcados".

La rebelión apenas se insinúa en otras voces que a gritos intentan callar los discursos vacíos e incoherentes:

"Exacto, señor gobernador! Usted lo ha dicho. Y luego otro de más acá que dijo: "Callen a ese borracho!" (Pág. 156)

En síntesis, palabras y gestos abren una zona de intensidad y desgarramiento. Zona de choque donde la realidad compleja y dramática se desnuda. Zona de devastación en la cual los sobrevivientes quedan al fin sin palabras y los poderosos sin gestos:

"Y el gobernador ni se movía. Oye, Melitón, cómo es esa palabra que se dice... -Impávido". (Pág. 157)

1.5 EL GESTO COMO SIGNO

El cuerpo del hombre, su dinámica y su adinamia constituyen la expresión de su estructura fisiológica y de su subjetividad, pero en la medida en que se presenta en un contexto literario adquieren otra significación. Se trataría del gesto con valor puramente poético, ni el gesto como acto, ni como signo social, ni siquiera como representación teatral de un acontecimiento; el gesto único que se convierte poco a poco en un punto inmóvil dentro del círculo que nos rodea. Alcanzaría, como el del mismo en el escenario, una función a la vez metonímica y metafórica. El gesto despojado, reducido al significante de sus únicos rasgos pertinentes, connotativo e inductor de otros espacios verbales, psicológicos, sociales o biológicos. Por ese mecanismo el relato quedaría encajado en una zona gesticular que compone un sistema dinámico de interrelaciones.

Un ejemplo que alcanzaría esta síntesis sería el final de la novela "Pedro Páramo":

"Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una palabra. Dió un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras". (Pág. 195)

Este final responde como signo total a la visión del mundo del autor. Todas las vidas de Rulfo son frustradas y oscilan en el límite, en "el no encuentro dónde poner los pies". Los personajes de "Pedro Páramo", dijo Rulfo, "No tienen un asidero, una cosa donde aferrarse" (entrevista de Joseph Sommers, 1973). De ahí que el gesto cinético del desmoronamiento alcance simultáneamente la similitud y la contigüidad -fundamentos respectivos de la metáfora y la metonimia- según

Jakobson, en relación a una misma y constante falta de apoyo. El gesto descubre una de las claves: el desarraigo del hombre, el desamparo esencial de todo acto.

En síntesis, el gesto connotaría una apertura y extensión dentro del lenguaje. Esta función ampliatoria y "analógica"⁽⁴⁾ ha sido estudiada por Julia Kristeva, quien confirma dicha hipótesis en los datos de los etnólogos: "Para los dogos el sistema semiótico reposa en la indicación: aprender a hablar para ellos es indicar trazando (Amma que crea el mundo mostrándolo, significa "apertura", "extensión", "eclosión de un fruto"). En otros términos, la función gestual en el texto es una posibilidad constante de "producción de significados" y apertura a otros espacios semióticos.

1.6 AMPLITUD Y ALCANCE

El hombre -según se expresa en el discurso narrativo- está en relación con el mundo exterior como ser expresivo y comunicante frente a otros. Ingiere, se mueve, canta o baila como personaje que se actualiza en su corporeidad. El gesto nunca se agota en lo visible a los ojos, se prolonga en la interioridad orgánica y se sustenta en su propia anatomía. Comprende la totalidad del ser: exterior e interior, el adentro y el afuera. Se llega a las cavernosidades secretas, se investiga en la frondosidad de órganos internos. El paisaje visceral se ofrece con la misma convicción que una escena de baile. Regodeo de un ojo que apunta a los intersticios, a la corriente sanguínea y a las estructuras recónditas.

Al gesto de la cabeza del Padre Rentería -desmoronamiento del personaje- le acompaña el desintegrarse por dentro "haciéndose añicos"

"...su cabeza se dobló como si no pudiera sostenerse en alto. Luego vino aquel mareo, aquella confusión, el irse diluyendo como agua espesa, y el girar de luces; y ese sabor a sangre en la lengua". (Pedro Páramo - Pág. 144)

Susana San Juan recuerda la "calavera del muerto", que se deshace "como si fuera de azúcar" en sus dedos de niña. El esqueleto se desarticula "pedazo a pedazo", digitando "coyuntura tras coyuntura"; desde la quijada que se desprende hasta los dedos de los pies.

En la agonía el cuerpo se dobla, se quiebra en su estructura:

"...sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche". (Pedro Páramo - Pág. 185)

Los cuerpos se consumen, se retuercen o "achaparran" obedeciendo a una secreta ley interna. La protección, que el padre asegura al hijo, viene de la fortaleza de los huesos:

"Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero..." ("El hombre" - Pág. 64)

Lo orgánico está aún en los sueños, Dolores ve un santo que *"hunde una de sus manos en su estómago"* como si la hubiera hundido en *"un montón de cera"*; en la urdimbre misma del recuerdo. La vivencia del hijo es conservar en sus dedos la impresión de sus ojos dormidos y *"el palpitir de su corazón"*. (Pedro Páramo - Pág. 129)

1.7 VIVENCIA Y VIBRACION

Ni la proximidad de la muerte, ni la muerte misma, expone un cuerpo rígido tendido en disección. En la obra de Rulfo no hay descripción de cadáveres. El cuerpo en tránsito hacia el más allá -constante temática en los textos- tiene la misma vibración que el del hombre en plenitud *"La boca retorciéndose en mueca, la gelatina de los ojos"*, el *"arder de los cabellos"* en la agonía de Susana San Juan, revelan el bullir de la materia, el hormigueo de la etapa de tránsito, más próximo a la vida que a la muerte.

El cuerpo deja huellas, conserva su aura aún después de la muerte:

"Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste". (Pedro Páramo - Pág. 188)

La sensualidad, la calidad de la piel, la tonicidad del gesto, nada se abandona:

"Suave, restragada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche". (Pedro Páramo - Pág. 194)

El escarpelo se hunde en el cuerpo aún gesticulante, urge en sus profundidades, va hasta las pequeñas descomposiciones y se aventura en el más allá:

"El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego". (Pedro Páramo - Pág. 184)

Transformaciones secretas de la materia, alquimia última del cuerpo, todo se revela. Lo informe y el miasma visceral trasmutado en *"hilos de fuego"*. El espectáculo llega al cuerpo encendido, concentración máxima y poesía de la materia. La carne en transformación tiene la incandescencia de la molécula en la poesía de Lucrecio, del "punto vivo" en Diderot. La descripción alcanza esa intensidad de visión, "don de segunda vista" para acceder a lo visible y lo invisible que Balzac perseguía para su obra, "el aire de la locura y la atmósfera de los sueños" que Diderot pedía para la expresión de las ideas.

El gesto y su realidad tienen una apertura, una extensión fuera de su corporeidad y estado. "El hombre vivo se proyecta, imagina y se anticipa"⁽⁵⁾. No hay razón para que la muerte corporal agote la proyección argumental de la vida, parecen expresar los personajes de Rulfo. La muerte no trae opacidad al cuerpo, ni anulación de su transparencia. Porque nada se pierde. El hombre está en su circunstancia en cada pasaje. Se ha ido; queda el espacio, luz, viento, movimiento en el aire, vibración en otro.

Las múltiples gesticulaciones del movimiento interno se proyectan y son la mirada, el andar, el darse vuelta del personaje que transita en los textos. Una anatomía invisible, pero presente, que levanta o pone en movimiento la figura total.

CONTEXTO VIVENCIAL

Muerte y vida se entrelazan en irónico acto de amor. Así la existencia del hombre es la yuxtaposición de vida y muerte: omnipresencia de vida, omnipresencia de muerte. Este sentimiento de la existencia es el natural correlato del contexto vivencial.

El culto "fúnebre y funerario"⁽⁶⁾, la fanfarria de la muerte -pan cotidiano del pueblo mexicano- es lo constitutivo del hombre de Rulfo, siempre próximo al límite. No es casual que los grabados de José Guadalupe Posadas ilustren sus páginas o sean portada de sus obras. Además del tema obsesivo de la muerte, hay mucho en común en uno y otro. La mirada es la misma, lo interior y lo exterior. Posadas mira adentro y ve el esqueleto, pura calavera; pero se retoma en el sombrero o la flor que hace visible al burgués, al monje o al revolucionario. El esqueleto expresa más la actividad de la vida que la rigidez mortal. La muerte no pesa en la estructura orgánica, la vida se levanta aún después de su extinción. Si el "ejemplo" de lo perecedero y el "ser para la muerte" están presentes, es obvio que apuntan a lo ligero, a la levedad, al gesto trivial, a la pantomima macabra; "cierta alegría del espíritu hecha de desdén de lo fortuito" como señalara Rabelais. Nada se retiene, es la renuncia total. Porque el drama no es morir y está en otra parte. El hombre de Rulfo lleva el mismo signo, sólo hay diferencias de volumen y espacio. Posadas es más ascético, elige el trazo óseo despojado. Rulfo convoca al cuerpo como presencia total: músculos, entrañas, vértebras, ligamentos, sudores, excrecias, todo está allí. Y el cuerpo no es nunca un cadáver sino materia, que se resiste a serlo, que gesticula en el aflojamiento y se manifiesta en el corte de las ligaduras.

"La diosa se reveló por su manera de andar"

Virgilio

2.1 "EL HOMBRE": UNA PROPUESTA DE ANALISIS

Tomaremos sólo algunas de las modalidades que asume la gestualidad en un relato de Rulfo, como propuesta para una investigación que no agotaría la polisemia del texto.

La obra literaria es producto de la reducción múltiple que el escritor va ejecutando: idiomática, formal, conceptual, de personajes, etc. De este centro de elección van surgiendo las zonas de emergencia del signo que preside y organiza. El espejo selectivo de Rulfo trabaja en la reducción mínima: del paisaje, una loma, una piedra, una línea en el camino. Del hombre toma el paso. No son todos los pasos, es sólo uno que irá marcando el programa narrativo y el devenir del sujeto narrante o protagonista del relato.

2.2 EL PASO Y EL ANDAR

"El hombre ha prestado siempre atención a los pasos de otros hombres"⁽⁷⁾. El relato "El hombre", más que otros, atiende al paso y está hecho de esa atención: ausculta, pondera, mide e interpreta las múltiples manifestaciones del caminar y desde allí levanta la estructura y la dinámica del cuento. Es el centro de gravedad del hombre lo que se pone en movimiento, su propia y original ley interna, el espacio y el tiempo, la proyección hacia los otros.

El andar es, posiblemente, el gesto más significativo del hombre y del "ser" hombre. Todo hombre tiene la funcionalidad de caminar, pero se diferencia por su andar. Con intención de comunicar o sin ella⁽⁸⁾, le compromete en el "ser", en el "hacer" y en el "estar".

"Los pies del hombre se hundieron en la arena... hacia arriba..." (Pág. 60)

El sujeto protagónico lleva en sus pies el itinerario y la ambigüedad del acontecer.

"Pies planos - dijo el que lo seguía..." (Pág. 60)

Otros pasos le salen al encuentro oponiendo dos programas narrativos. La huida de un sujeto se ve amenazada o impedida por la de otro sujeto. El segundo es oponente del primero y éste en el de aquel. Para uno es venganza, para el otro es acoso. La relación puede leerse como la oposición de dos modos de desplazamiento. El programa del primero está en conjunción con su vida y se desplaza para conservar un bien; el del segundo es la disyunción, es decir, separar al primero de la vida. El relato focaliza el diagramado de estos pasos, el camino, el trazo, el indicio y la señal. El andar "es" cuento y tiempo narrante. No se narra el caminar; el relato "es" el propio caminar.

2.3 EL INDICIO

La "huella" en la arena es el primer indicio de "El hombre" que individualiza al posible protagonista.

Señala Martinet en "Claves para la Semiología": "lo que caracteriza al indicio es que está ahí, perceptible, manifiesto a disposición del lector a quien correspondería identificar por qué está allí, atribuirle dónde y cuándo se manifiesta. Se piensa en general que, ya que el indicio descubre lo que se había querido ocultar, es en cierta manera la voz de la verdad, y que el que sabe "levantar" los indicios como se levantan las piedras para descubrir lo que hay debajo tiene las claves o el ábretesésamo que le permite conocer la verdad". Pero los indicios tienen sus trampas y las huellas caminos secretos o circulares. La relación es de una gran complejidad y está pautada por la dimensión tiempo-espacio; no hay simultaneidad sino un antes y un después, un arriba y un abajo. Sin duda, los dos deben en cierto momento "coexistir", pero eso no implica que se pueda hacer coincidir el sujeto y el indicio como dos figuras geométricas. Sólo coincidirían temporalmente, cuando el perseguidor alcanza al perseguido y consume su fin.

El hombre está entero en el paso. La ligereza o el peso del pie, la dificultad de flexión, la eminencia carnosa de la planta lo determinan e identifican:

"no abundan fulanos con esas señas" (Pág. 60)

La huella acusa un trazo de bestialidad, que se correspondería con el pseudo-carácter de persecución animal de la acción. El pie es garra o pezuña, el andar es rastro:

"...se hundieron, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose... raspando las piedras con las uñas". (Pág. 60)

Está la pista, el asedio apremiante, luego los atajos con saltos hacia el pasado y hacia el futuro; la noche del crimen, las vacilaciones, el posible arrepentimiento y, finalmente, la detención y el alcance. La acción de dar caza está implícita y anticipada en los verbos de movimiento: encontrar y atrapar.

"Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre..." Estás atrapado - dijo el que iba detrás de él..." (Pág. 61)

La naturaleza -escenario o espejo indiferente del padecer del hombre- registra la coreografía de un circuito de pasos cerrados dentro de otro circuito. Vengador y fugitivo, vuelven sobre las huellas; muerte, venganza, persecución, muerte: posible cifra cíclica del proto-cuento del texto. El pendular de uno a otro es la

corporización de una mirada cósmica que confronta lo temporal y lo intemporal, "tierra" y "cielo", lo individual y lo eterno. Alternancia de movimiento y contramovimiento entre la fuga y "la condena". Rulfo toca así el punto a que aspiraba André Breton en su "Segundo Manifiesto Surrealista": "Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente". El río que busca el hombre en la etapa final aproxima la imagen total y el símbolo:

"El hombre bajó buscando el río..."

"Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo como una serpentina enroscada sobre la tierra verde..." (Pág. 62)

El corazón que "resbala y da vueltas en su propia sangre..." tiene el mismo pulso y evidencia, más allá del ritmo cíclico, la unidad de un mismo latir.

2.4 SECUENCIAS DEL ANDAR

"La vereda subía... Subían sin rodeos hasta el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos..."

Entre un paso y otro está el ritmo del camino pautando la relación; los pasos narrantes se dividen así entre los dos sujetos. Retenidos o apresurados, calculado o irreflexivo, aproximan o alejan las distancias entre ambos. Al comienzo es el pie el que lo guía, luego es el camino; *"los pies siguieron la vereda sin desviarse", el cálculo y la medida; "deteniéndose en cada horizonte para medir su fin", ...desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos". Luego, entre el pie y el camino se interponen "el ansia": "Subió por aquí, rastrillando el monte ... Cortó la rama con un machete; se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre". No son ya sus pies los que caminan, ahora camina la ansiedad. El hombre pierde pie, el centro de gravedad se desplaza y se anticipa su fin: "eso lo perderá".*

Las etapas del caminar siguen otros caminos posiblemente secretos e interiores, repartidos los pasos de una conciencia escindida. Perseguido y perseguidor, víctima y victimario, pueden ser sólo "uno"; "El hombre" de la titularidad. Cuando el pie se proyecta hacia delante, algo deja atrás. Entre un paso y otro está el antes y el después, el pasado y el futuro. El presente y el ahora está en la huella todavía indeleble en la arena, en el calor de su cuerpo *"todavía palpable de la tierra húmeda"*, en *"el peso de la muerte"* que lleva adentro:

"Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire"

Los pasos se han desplazado hacia arriba, el camino *"sube"* y el caos interno ahora le invade. "Si la mente es tiránica, en vez de majestuosa, el cuerpo se venga;

cuando los nervios permanecen tensos en el reino de los fantasmas, suelen acudir los ardidés habituales de los exhaustos; la lentitud para acudir, la languidez para obedecer, síntomas decisivos para Elemire Zolla ⁽⁹⁾ de la "imaginación viciosa" y de las enfermedades ocasionadas por la fantasía. La relación perseguido-perseguidor, ya sea el mundo interno de uno o la realidad de dos, estaría expresada en los pasos certeros o caóticos de las diferentes etapas del caminar.

2.5 "CAMINO Y CAMINO Y NO ANDO NADA"

Hay un momento en que el tiempo de la persecución se detiene en una larga pausa de apaciguamiento. El texto se bigemina estructuralmente y focaliza al personaje desde la perspectiva de un espectador:

"Lo vi desde que se zambulló en el río"
"Lo vi que temblaba de frío"
"Vi que no traía machete"
"Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente"
"Lo vivenir más flaco"
"Lo vi beber agua"
"Le vi los ojos" (Págs. 66 y 67)

Desaparecen los pies y aparecen los ojos de un tercer sujeto indiferente, que nada tiene que ver con la pasión; un borreguero que es testigo ocasional y no conoce la historia. A la distancia le sucede el acercamiento: el borreguero aproxima "el hombre" mostrándolo en lo que comía, el hambre, cómo es la boca, la saliva, el cansancio, la flacura. Nos trasladamos al terreno de lo cotidiano, los chamacos, la mujer. Es la ingenua simpatía del pobre con otro pobre, porque él tiene la visión de un hombre que tiene hambre, que no tiene qué comer y está desesperado. Hay suspensión de juicio, no está el bien ni el mal. Para el pobre borreguero "el hombre" es el pobre prójimo. La muerte final del protagonista tiene ahora otro sentido; "el difunto" era "el, enterito". No es una presa de caza lo que se alcanza; es "El Hombre" genérico e individual comprendido en la amplitud de la titularidad.

3.1 LO ITINERANTE: EXILIO Y NACIMIENTO

La obra de Rulfo está permanentemente transitada, "*pies que caminan, que raspan el suelo, que van y vienen... rumores de pasos que pueblan el aire*" (Pedro Páramo). Basta esta imagen obsesiva -ley recurrente de la fantasía- para llegar al mito de peregrinación del hombre sobre la tierra. "El hombre es un ser indigente y no suficiente. Su vida consiste en cambiar hacia lo que le falta" ⁽¹⁰⁾.

Todo camina y se desplaza: los animales, los objetos, las fuerzas de la naturaleza; caminantes son la mayor parte de sus personajes. De un lugar a otro, de un pueblo, de este mundo al de más allá; nada permanece en su espacio y tiempo.

La dinámica narrativa se manifiesta en el verbo "transitar" y sus variantes: "salir", "entrar", "pasar", "huir", "recorrer", etc. Todos están de paso en Comala, en el viaje a Talpa a Tanilo Santos se le "aflojaron los huesos de tanto caminar", Justino camina para impedir que maten a su padre, a Feliciano Ruelas le "urge llegar pronto". A veces el andar es sólo interior, por los laberintos de la memoria, pero siempre suponen una búsqueda: del Padre (en sus múltiples sentidos), del milagro (Talpa), de la buena tierra ("Nos han dado la tierra"). Se camina para regustar la soledad: "*Ustedes saben, uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos*" ("La herencia de Matilde Arcángel").

El mundo es itinerante: la vida es un caminar fatigoso "*sin llegar jamás*", una eterna peregrinación, un "*andar a tientas entre tinieblas*". "Las imágenes de los caminos que se reiteran son siempre penosos", señalan Peralta-Boschi ⁽¹¹⁾: huidas de las piedras afiladas y de los gritos de las ánimas en pena (Macario), senderos sin orillas, arroyos secos, ríos que se enroscan sobre sí mismos como serpientes. "Talpa" es una peregrinación por caminos de polvo donde el andar se hace "*lento y violento*". Los campesinos de "Nos han dado la tierra" emprenden la travesía por "*un blanco terregal endurecido donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando*".

Todo desplazamiento es un acto de exilio y un acto de nacimiento. El caminar, en los textos de Rulfo, participa de la lontananza de la utopía. Antes o después está el paraíso perdido, la tierra edénica de los sueños y las madrugadas, "un pueblo hermoso, lleno de vida, de luz, de fragancia" (Pedro Páramo). La tierra "seca y polvorienta", la tierra "rajada" no es el lugar para descansar los dos pies.

"Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada había después; que no se podía encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos. Pero sí hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca".
 ("Nos han dado la tierra" Pág. 39)

Con puntos en común a los personajes de Alejo Carpentier, cada ser humano posee un "yo presente y un yo a que aspira" (*Los Pasos Perdidos*) y se mueve entre la felicidad que ansía y la paupérrima porción de dicha que le ha sido otorgada. Su drama es justamente este ir y volver para ir de nuevo, "agobiado de penas y tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas" (*El Reino de este Mundo*).

El andar es recurrente y constante en la literatura latinoamericana. El viaje, el exilio, es, además de una realidad del "ser", "la expresión de una insatisfacción y un desajuste entre el yo y el contorno" ⁽¹²⁾.

El hombre de Rulfo se desplaza y gesticula en un espacio y en un tiempo propio; inaugura y preside una nueva posibilidad de "nombrar" la realidad latinoamericana; su exilio, su utopía, su afán.

Otros textos iluminan el testimonio de su errancia sobre la tierra y su despojo.

¿Víctima de las fuerzas de la naturaleza?

¿Víctima del poder del hombre?

NOTAS

1. No me limito a la concepción reducida del término: "pequeño movimiento o expresión del rostro" (Dicc. R.A.E., 1979). Me remito al sentido amplio que le asigna George Mounin (1970) comprendiendo en él todo movimiento e insertándolo en el hacer. "El lenguaje gestual no es sólo un lenguaje sino también acción y participación en la acción". La amplitud del término compartida por los nuevos estudios de cinesis amplían las posibilidades de estudio de la comunicación no-verbal.

2. Cortés, Hernán. "Cartas y relaciones de...", 1866.

3. García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*, 1982, pág. 44.

4. Kristeva, Julia. *Semiótica*, T. I, 1981, pág. 125.

5. Laplanche, Jean. *Diccionario de Psicología*, 1971.

6. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, 1970, pág. 42.

7. Canetti, Elías. *Masa y poder*, 1981, pág. 26.

8. Se ha propuesto una clasificación de los signos pertenecientes al lenguaje gestual en tres categorías: 1) "comunicación sin intención de comunicar y sin intercambio de ideas", 2) "comunicación con intención de comunicar pero sin intercambio de ideas", 3) "comunicación con intención de comunicar e intercambio de ideas" (Julia Kristeva, *Semiótica*, T. I, 1981, P. 135). En la primera categoría hallamos solamente una señal que desencadena un acto sémico y éste, naturalmente, no es susceptible de llegar a término más que en la medida que haya un receptor de la señal. En la segunda categoría se da el caso de un movimiento expresivo, mera traducción de la subjetividad. La tercera categoría implica la existencia de gestos que se elevan por encima de la mera expresión para ascender al nivel de pensamiento representativo o abstracto. El campo gestual en Rulfo abarca los tres niveles. Es posible leerlos en orden gradual de comunicación, en superposición, o en una sola de sus manifestaciones.

9. Zolla, Elemire. *Historia de la imaginación viciosa*, 1968, pág. 189.

10. Laplanche, Jean. Op. cit.

11. Peralta, Violeta-Befumo, Liliana. Rulfo. *La soledad creadora*, 1975, pág. 49.

12. Ainsa, Fernando. *Los caminos de la utopía*, 1977, pág. 136.

(*) Las fichas completas de las obras citadas aparecen en la "Bibliografía".

BIBLIOGRAFIA

- Ainsa, Fernando *Los caminos de la utopía*, Monte-Avila, Venezuela, 1977.
 Canetti, Elías *Masa y poder*, Muchnick Ed. Barcelona, 1977.
 Cortés, Hernán *Cartas y relaciones de...*, P. Gayangos, París, 1866.
 Foucault, Michel *Historia de la sexualidad*, SXXI, México, 1979.
 García Márquez, Gabriel *El olor de la guayaba*, Bruguera, España, 1982.
 Paz, Octavio *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1970.
 Peralta, Violeta-Befumo Liliana Rulfo. *La soledad creadora*, F.G. Cambeiro, Buenos Aires, 1975.
 Kristeva, Julia *Semiótica*, Ed. Fundamentos, España, 1978.
 Laplanche, Jean *Diccionario de Psicología*, Labor, España, 1971
 Jakobson, Roman *Lingüística, Poética, Tiempo*, Editorial Crítica, España, 1981.

Zolla, Elemire *Historia de la imaginación viciosa*, Monte Avila, Caracas, 1968.

Rulfo, Juan *Pedro Páramo*. Cátedra, Madrid, 1985. "Nos han dado la tierra" *El llano en llamas*. Cátedra, Madrid, 1985. "El día del derrumbe", *El llano en llamas*, 1985. "El hombre", *El llano en llamas*. Cátedra, 1985.

**LAS DOMINANTES ESTRUCTURALES EN
"LA EPOPEYA DE ARTIGAS" Y
"TABARE", DE ZORRILLA DE
SAN MARTIN**

Rómulo Cosse. Uruguayo. Fue Investigador Invitado en la Universidad Veracruzana y enseñó en la Universidad de Washington. Su último libro sistemático es *Fisión literaria* (1989). Coordinó *Borges-El último laberinto* (1987); *Onetti-papeles críticos* (1989) y *Armonía Somers-Papeles críticos* (1990). Realizó el estudio "El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad", para la antología *20 años del cuento uruguayo actual* (1991).

LAS DOMINANTES ESTRUCTURALES EN LA EPOPEYA DE ARTIGAS Y TABARÉ, DE ZORRILLA DE SAN MARTÍN

RÓMULO COSSE

EL AUTOR Y LA EPOCA

Como es sabido Zorrilla se inscribe, en términos generales, en la línea predominantemente romántica de la literatura latinoamericana, que se consolida en la segunda mitad del siglo XIX. Esta afirmación aparentemente elemental y obvia (y en cierto sentido lo es) impone dos distinciones. Por un lado se dice "en términos generales", con lo cual estamos relativizando su alcance, en virtud de que tal caracterización es aplicable a textos como *La Leyenda Patria* (1879) y *Tabaré* (1888), pero no a *La Epopeya de Artigas* (1910), que constituye sin embargo una producción fundamental, de un realismo "esencial y sintético" a un tiempo⁽¹⁾. En segundo término, no hablamos de *período romántico* sino de *línea*, con el propósito de anticipar el hecho de que en la misma etapa del desarrollo social de los pueblos latinoamericanos -que rápidamente podría caracterizarse en este caso como la del establecimiento del "estado oligárquico"⁽²⁾-, distintas tendencias coexisten en el tiempo y pueden llegar a hacerlo inclusive en el interior de una misma obra. Sobre el primer problema -caracterización global de la obra de Zorrilla- regresaremos luego, y sobre el segundo -el romanticismo latinoamericano-, debido a la índole de este trabajo sólo propondremos algunas escuetas observaciones.

Como ya ha señalado Jean Franco, el romanticismo latinoamericano fue básicamente conservador, católico e imitativo. Lo cual puede entenderse, en oposición con el europeo, por la ausencia de un fuerte proceso de industrialización y la presencia en cambio, del mundo del estanciero, del cafetalero, etc., o sea de la estructura latifundiaría del capitalismo durante buena parte del siglo XIX (piénsese en *Cumandá y María*)⁽³⁾. De manera que si en Europa es posible hablar de tendencias románticas contradictorias (unas conservadoras y otras adyuvantes de las luchas antif feudales y de liberación nacional -como en Italia, Polonia y Hungría-), en América Latina el movimiento parece dominado hegemoníicamente por la dirección conservadora⁽⁴⁾. Y es en este marco donde encuentra su sitio buena parte de la obra de Zorrilla, como ya lo apunta Federico Alvarez:

Defiendo la idea de que la incipiente burguesía hispanoamericana se expresa literariamente, a raíz de la independencia, en el marco de un extenso eclecticismo, del que muy pronto se va desgajando el realismo cimero, progresista, social, de nuestras más altas figuras decimonónicas. Junto a él se desarrolla también un

extenso y caótico movimiento de imitación servil a los modelos románticos europeos, cúmulo de *pastiches* ... y por último un romanticismo cabal, forzosamente tardío y mitigado (del que es ejemplo, para este autor, *Tabaré*)⁽⁵⁾.

Introducimos ligeras puntualizaciones a estos conceptos. Una, que el modificador *mitigado* parece responder todavía a una pauta europea, puesto que mitiga al parecer respecto al modelo canónico. Sería más justo hablar de especificidad, en cuanto a su peculiar combinatoria con elementos realistas. Dos, al ejemplo de *Tabaré* hay que sumar *La Epopeya*, cuando menos en ocasión de mencionar la citada imbricación romántico-realista, que medularmente los encuadra.

EL AUTOR Y LA OBRA

Perteneció Zorrilla a una vieja familia patricia en cuya intimidad, rodeado de tías y abuela -su madre había muerto cuando él tenía sólo un año y medio y el padre entre austero y distante venía a verlo una vez cada día-, creció hasta los nueve, edad a la que fue enviado al Colegio Jesuita de Santa Fe, Argentina⁽⁶⁾. Una vez terminada la enseñanza media se traslada a Chile para cumplir la etapa universitaria, de donde regresará a los veintitrés años, en 1878, con el título de abogado. Fue durante todos estos años, constante visitador de ambientes conventuales, de forma que patios, claustros, soles y silencios, alternados con exitosas lecturas públicas darán la tónica de su vida juvenil. Y al respecto vale decir, sin pretensiones de extrapolaciones fáciles y mecánicas del tipo vida-obra, que es posible establecer algunas relaciones entre ambas esferas, no para explicar el sistema poético en sí, sino el acto de su producción. En tal sentido, no son intrascendentes para esclarecer el origen de la faceta más conservadora de su escritura su extracción social -hijo de un poderoso terrateniente, español, conservador y católico- y la formación obtenida en colegios e instituciones privadas, lejos del liberal y polémico clima universitario montevideano. Por ahora subrayamos tales hechos y proponemos la hipótesis de trabajo, de que éstos actuarán como poderosos determinantes de la producción en su línea conservadora. Pero, y para no olvidar la dialéctica de lo real, simultáneamente consignamos como los factores de incidencia opuesta, o sea favorables a las transformaciones sociales progresistas, el conocimiento y la investigación histórica sobre las luchas independentistas y en especial artiguistas. (Cabe consignar aquí, que con miras a la escritura de *La Epopeya de Artigas*, Zorrilla intensificó sus lecturas históricas y puede decirse, estuvo al más alto nivel de su tiempo)⁽⁷⁾.

Ya en Montevideo, apenas un año después de su regreso de Chile, en mayo de 1879, realiza la célebre lectura de *La Leyenda Patria*, clamorosamente recibida y que en cierto modo lo instituyó poeta nacional⁽⁸⁾. Un año antes se había casado con Elvira Blanco.

En 1878 fundó el periódico católico *El Bien Público*, desde el cual participará durante los 80, muy activamente, en polémicas ideológicas, tanto en el terreno más abstracto como en el de la realidad política concreta e inmediata. Hay que recordar

que por entonces se encontraba en Uruguay la sangrienta dictadura de Máximo Santos (que abarcó el período 1882-86), representante de los sectores más definitivamente oligárquicos y reaccionarios del país. Zorrilla, desde posiciones cristianas, criticó violentamente el régimen y tuvo finalmente que asilarse en Argentina. Será entonces en Buenos Aires, donde se verificarán dos instancias decisivas de su historia personal. Una, la muerte de su esposa:

Llegaron los demás; un nudo estrecho
De aquellas ropas se formó.
Yo estrujaba la noche sobre el pecho.
La noche eran mis hijos, y era yo.
(*Despoblación*)

La otra, la conclusión de *Tabaré*, cuya dedicatoria estaba consagrada a aquella que luego se habrá de coronar con esta inscripción desgarrada:

Después de escrita esta página, que respeto hasta en sus incorrecciones, y antes de darla a la prensa, mi esposa ha muerto... He bendecido la voluntad de Dios que me la dio y me la quitó: he ofrecido a Dios, como holocausto propiciatorio, los pedazos de mi corazón que El destrozó. Con la absoluta evidencia que da la fe, sólo veo en el dolor el nuncio de las divinas misericordias. Sea⁽⁹⁾.

Ya caído Santos retorna a Montevideo y al periodismo, que interrumpirá cuando pase a desempeñar tareas diplomáticas en Madrid y París; terminadas las cuales cumple funciones docentes, una vez más en Montevideo, enseñando Derecho Internacional Público y Teoría del Arte en la Universidad de la República, en tanto que estudia Historia y se prepara para producir *La Epopeya*. Arribados ya a la década inicial del siglo XX, como se sabe el momento de mayor expansión del modernismo, Zorrilla levanta por fin, en 1910, aquel texto según otros objetivos estéticos e históricos y en consecuencia en virtud de otros procedimientos. Aquí se plasmará en efecto, el paradigma adelantado a propósito de *Tabaré*: el arte es "la alta verdad inoculada en la ficción", o como señalaba Goethe, "afán de verdad y placer en la ilusión"⁽¹⁰⁾.

Morirá el escritor en Montevideo, en su casa de Punta Carretas, a comienzos del verano de 1931.

LA EPOPEYA DE ARTIGAS⁽¹¹⁾

Una primera cuestión: como casi todos sus escritos, también este inusual friso histórico-epopéyico, se inaugura a partir de una ruptura tan clara con las formas narrativas institucionalizadas, que puede sostenerse que él mismo constituye una nueva e inédita variante genérica. Así y descartada obviamente la posibilidad de que se trate de una novela histórica, veamos rápidamente algunas de sus complejidades

compositivas, tomando como criterio diferencial las funciones del lenguaje según Jakobson, lo cual al mismo tiempo involucra la consideración implícita de los géneros (la épica "centrada en la tercera persona implica con mucha fuerza la función referencial; la lírica orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa (...)" ⁽¹²⁾). Con esta base pueden detectarse algunos pasajes dominados por la función conativa, materializada en las invocaciones del narrador al lector o a los sujetos del propio discurso (que se desdobra por tanto en un metalenguaje) ⁽¹³⁾; otros por la referencial (como cuando se acerca al estilo del historiador que sistematiza hechos y transcribe documentos o al del poeta épico que despliega el relato de la hazaña) ⁽¹⁴⁾; pero los hay todavía donde se privilegia la función poética por la acentuación de la metáfora ⁽¹⁵⁾. Tan compleja y pendular estructura en una obra extensa, constituye una seria dificultad para el análisis; pero ello no es todo, puesto que en la misma se encuentran presentes y actuantes como diseñadores de su lenguaje y de su organicidad, elementos ideológicamente conservadores y otros democráticos y progresistas. La primera de estas tendencias se puede apreciar por ejemplo, cuando acepta la colonización como una especie de don superior; en tanto que la segunda, al hacer luego y contradictoriamente el análisis objetivo, da la real sustentación del fenómeno colonial: esclavitud y monopolio ⁽¹⁶⁾. Frente a estos problemas, optamos en consideración al breve espacio disponible, por tomar el orden de componentes, la metáfora, que adquiere el carácter de dominante para trabajar otros con mayor brevedad aún y en su condición de variable o dependiente ⁽¹⁷⁾. Por lo tanto, proponemos la metáfora como el rasgo específicamente poético del texto, como su constante estructuradora más fuerte y subordinante.

A su vez y en cuanto a los pocos ejemplos factibles de examen, hemos elegido pasajes que ilustran la figura de Artigas, sin duda el eje -en lo que atañe a los sujetos de la acción- del libro. Así, al narrar el llamado *Exodo del pueblo oriental*, que en 1811 dejó semidespoblado el territorio de la antigua Banda Oriental, se lee:

Y Artigas tomó entonces a su pueblo, a todo su pueblo, y lo cargó en sus hombros de gigante. Y dijo: ¡Vamos! (T. 3, pág. 263) ⁽¹⁸⁾.

Como pocas, esta metáfora se satura de una rica implicación ideológica; "lo cargó en sus hombros", ahí está plenamente encarnado el concepto de dirigente -en el fondo tan opuesto al de líder-, como el de un representante y responsable a un tiempo de las determinaciones populares.

Entre tantos otros pasajes, podemos apelar a uno donde las funciones del lenguaje que arriba se reseñaron entran en espléndida combinación. Se trata de una de las últimas batallas exitosas de Artigas, acosado por la alianza de la oligarquía porteña y el imperio portugués, en 1919, es la victoria de Santa María, sobre el brigadier Abreu:

Es un relámpago agonizante, a cuya luz se ve a Artigas, franjeado de fuegos de fragua cósmica, altivo, firme en su propósito, sereno como un mito, escribir sobre el arzón de su caballo sudoroso, su postrera imprecación: (al Congreso de Buenos Aires)

Merezca o no Vuestra Soberanía la confianza de los pueblos que representa, es al menos indudable que debe celar por los intereses de la Nación. Esta protestó contra la páfida coalición de la administración directorial con la corte de Brasil; los pueblos, revestidos de dignidad, están alarmados, justamente, por la seguridad de sus intereses y los de América (T. 5, pág. 36).

Es un fragmento que constituye una audaz solución, ya que al párrafo inicial dominado -en razón de la preeminencia estilística metafórica- por la función poética sigue un segundo que en términos aristotélicos instituye la mimesis absoluta, esto es, la cita ⁽¹⁹⁾. O sea que Zorrilla logra la intersección operativa de dos conceptos de productividad textual: el primero según la combinatoria -la metáfora-; el segundo, según la incorporación o inserción -la interpolación. Veamos la situación más de cerca. El párrafo inicial aprehende lo particular anecdótico -la batalla, el heroísmo de unos hombres concretos en un minuto concreto de su existencia-, del que retiene y expresa lo fundamental y deja de lado lo accesorio. Porque el lector ya sabe de la redistribución de las tierras fértiles, de las bibliotecas fundadas, del "sean los más infelices los más privilegiados", del efectivo funcionamiento de la representatividad política. Por eso sabe asimismo lo sustancial de ese "relámpago" que agoniza y no se interesar por detalles superfluos del combate. De manera que ese particularse carga inmediatamente -en el proceso de la lectura- de un alcance general y la derrota -"ese relámpago agonizante"- de un hombre y su ejército es entonces la derrota de las posiciones más avanzadas del proceso independentista. Más aún, la inmediata interpolación del texto de la carta de Artigas -con lo cual la estructuración del libro no se basa en nuevas combinatorias del lenguaje sino en la combinatoria *intertextual*, o sea en la recuperación e integración de otros textos- eleva el sentido a un mayor grado todavía de generalidad, por cuanto abarca la situación política de gran parte de la costa atlántica del continente ⁽²⁰⁾. Magnífico ejemplo de un particular que expresa la totalidad. Es la misma técnica constructiva que cuando relata más adelante sus últimos momentos:

[Artigas] camina sobre los aires negros; (...) es serenidad flotante entre las ráfagas.

El coronel Cáceres, que, de antiguo soldado de Artigas se ha convertido en brazo de Ramírez, escribe en sus Memorias: "Era tal el prestigio de este hombre que, a pesar de sus continuas derrotas, en su tránsito por Corrientes y Misiones salían los indios a pedirle la bendición y seguían con sus familias e hijos en procesión detrás de él, abandonando sus hogares" (T. 5, pág. 75).

Y si en cierto sentido, como apunta Zorrilla una página más adelante, "los verdaderos poetas no inventan nada *propriamente*; no conducen a sus héroes (históricos) sino que son conducidos por ellos" (T. 5, pág. 76) *sí inventan la dicción de la historia*. Inventan La Epopeya, el canto que expresa en la metáfora y en la interpolación la más alta tipicidad social ⁽²¹⁾.

TABARE

Acerca de *Tabaré* (1888) hay que reasumir, pero en distintos términos, la cuestión del género como estructura, ya que tampoco aquí es posible sin violencias, una inclusión en los modelos canónicos. Por ello es ocioso plantearse como Valera, el problema, retórico en verdad, de si el texto es épico o lírico, a partir de paradigmas europeos ⁽²²⁾. En *Tabaré* la cuestión es otra, para cuya distinción retomaremos la categoría de dominante, pero dándole en este caso una acentuación particularmente dialéctica, tal como se la concede Lotman. En efecto, cuando éste analiza la estructura del significado recuerda que no se puede descubrir la función de sus elementos si no se establece *la relación* entre los diversos órdenes de los mismos (por ejemplo, entre los sintácticos y semánticos, entre los espaciales y los temporales, etc.) ⁽²³⁾. Más aún, en muchas obras se presentan diferentes "estratos", pero ninguno de ellos contiene por sí solo el significado de la totalidad, el que surge como "resultado de su proyección mutua" ⁽²⁴⁾. Así ocurre exactamente en *Tabaré* con la descripción espacial y la historia; la obra existe, se levanta y adquiere una significación a partir y con fundamento en esa dualidad, en esa diferencia, que es también una conjunción.

Según todo esto distinguimos dos series de componentes: tramos descriptivos y tramos narrativos, cuya relación dialéctica constituye el fundamento organizativo del poema. Pero veamos esto mejor. Los tramos descriptivos pueden ser relativamente extensos (como en el Libro I, Canto I, series 1, 2 y 3; L. II, C. V, serie 1 y C. II, serie 1) o tan breves como dos versos (L. III, C. I, serie 6, estrofa 5ª ver 3ª y 4ª - que constituyen una inolvidable captación de los silencios) - ⁽²⁵⁾. Los tramos narrativos (L. I, C. I, serie 7; L. II, C. I, serie 5; L. III, C. II, serie 4 y ss.) refieren una historia que puede retenerse por lo menos en lo sustancial, en esta reseña: el cacique Caracé, después de un ataque al invasor español, conserva una cautiva - Magdalena - con quien tendrá un hijo: Tabaré. Años más tarde y al avanzar las guerras de la conquista otro jefe español hace prisionero a un indio de ojos claros y aire extraño: Tabaré. No obstante, Gonzalo, el español, resuelve dejarlo en libertad, en parte conmovido por la profunda tristeza que refleja continuamente su rostro. Pero es entonces cuando las tribus también charrúas acaudilladas por Yamandú atacan el fortín y el propio Yamandú rapta a Blanca, hermana de Gonzalo. Tabaré, que amaba de manera distante y silenciosa a la joven, da muerte a Yamandú y cuando regresa al campamento con Blanca en sus brazos para restituirla a los suyos, es a su vez y por error muerto por el jefe español. La obra se cierra con el llanto de Blanca ante el cadáver del charrúa. Esta historia, así tomada, con abstracción de los restantes elementos que componen su totalidad, no es sino una trama convencional; pero es justamente a partir de aquí cuando los conceptos de Lotman cobran vigencia: el sentido verdadero de la obra es el producto de la interacción entre el orden narrativo y el descriptivo. De manera que comenzaremos por analizar algunos factores del campo narrativo para luego ver cómo se vincula con la descripción y se produce la interpenetración entre ambos ordenamientos.

LOS SUJETOS DE LA ACCION

En este plano, Tabaré aparece como el personaje protagónico (en el sentido de sujeto del quehacer transformador y dinámico del relato) ⁽²⁶⁾. En efecto, éste asume el carácter de impulsor de la acción durante considerables segmentos narrativos (escenas del fuerte en el L. II, C. II y ss. y del rescate de Blanca, que obviamente incluyen la secuencia de su combate con Yamandú, en L. III, C. IV), al mismo tiempo que con su historia se abre el poema, así como con su muerte se clausura. Esto lo coloca claramente en un sitio privilegiado en cuanto a cohesión y solidaridad compositiva se refiere. Pero hay que apuntar asimismo que comparte dicha función con el resto de los personajes: con Caracé, que la ejerce en el asalto inicial de los charrúas a los conquistadores -L. I, C. II-; con Abayubá, en una secuencia de batalla -L. II, C. I-; con Yamandú, que lleva adelante el ataque al fortín y rapta a Blanca -L. III. Este equilibrio inestable respecto del ejercicio de la función protagónica constituye un gran acierto, puesto que se trata de cantar no al héroe individual sino la elegía por el trágico fin de una colectividad a la par que señalar el hecho histórico de la conquista como aniquilador y fundador a un tiempo.

Se pueden considerar ahora algunas de estas figuras con cierto detenimiento, por ejemplo, Gonzalo de Orgaz, de quien se dice:

*Olvidó muchas veces en la lucha
el toque a retirada;
era noble y valiente, noble y bueno,
bueno y celoso desu stirpe hidalga (página 84)*

notoriamente idealizado -parece un Cid en América- al margen de la realidad de la conquista, cuestión que el propio autor corregirá en gran parte en *La Epopeya* (ver aquí n. 16). En cambio da al texto, trágica y bellamente algunos momentos de la resistencia charrúa, como al referir la muerte de Abayubá:

*¡Cómo cayó! Al sentirse
pasado por el hierro de una lanza,
trepó por ésta, hasta morir, cortando
con el diente afilado por la rabia,
la rienda del caballo, en cuya grupa
el español acaba
con el puñal, la destructora brega
que la ocupada lanza comanzara (pág. 77)*

Dos cosas hay cuando menos para indicar sobre el pasaje. Primero, la fuerza y crueldad del realismo profundo (que nunca hay que confundir con "verosimilitud", porque nada hay tan inverosímil -increíble- como esta escena) condensado en ese verbo, "trepó", que materializa el esfuerzo empeñado en una batalla perdida, en

un ir a la muerte. Y luego, que el procedimiento narrativo privilegia semánticamente al héroe charrúa, puesto que al consignar una acción en pasiva ("pasado por el hierro") se minimiza la importancia del español, y al narrar la otra metafóricamente ("trepó"), se instituye al cacique como coprotagonista de su propia catástrofe. Sin duda es Abayubá el modelo heroico propuesto. Y son versos como los citados los que expresan la aprehensión poética de "la tribu errante del Uruguay" (pág. 83) en el instante histórico de su desaparición como colectividad independiente.

LA FUNCIONALIDAD, RESPECTO DEL RELATO, DE LOS ELEMENTOS ESPACIALES

Con esta designación queremos destacar el carácter relacional de la descripción y por lo tanto su justificación en la obra. (Recordemos que el sentido de ésta es, justamente, tal relación). Ahora bien, si partimos de que en todo relato es posible inscribir descripciones funcionales -aquellas que están al servicio del desarrollo de la acción o de la caracterización de sus protagonistas- o decorativas -desde luego, las que no cumplen dichos objetivos, como el célebre pasaje dedicado al escudo de Aquiles en la *Iliada*-, podemos advertir que en *Tabaré* la espacialidad satisface un profundo papel constructivo, aunque a primera vista en muchos casos parezca desvincularse de la acción⁽²⁷⁾. Según esto, se impone distinguir en el poema dos órdenes de segmentos especiales, pero ambos con la calidad de variantes de la *descripción funcional*. Veamos uno. A veces la unidad espacial es introducida en virtud de una articulación sintáctica, como ocurre cuando configura una oración subordinada adverbial destinada a plasmar una de las célebres fórmulas comparativas de tan ilustre línea epopéyica. Así pasa con las manos de Abayubá:

(...) sus manos, que, hiriendo con la maza,
eran rudas y fuertes, como el viento
que sopla al Uruguay desde las pampas.
(77. *Subrayado nuestro*)⁽²⁸⁾

Como se ve, la esfera descriptiva está directamente -para ser más específicos, sintácticamente- ligada a la narración por el relativo "como". De tal modo que lo descriptivo-geográfico, se incorpora inmediatamente al relato por la vía del eslabón sintáctico que otorga una modalidad atributiva al sujeto. Bien, pero ahora cabe la pregunta: ¿es importante la comparación o no? Cuestión que permite observar un segundo plano del texto. Tal vez la referencia modal al viento no aporte una especificación importante sobre cómo eran las manos del cacique, pero no obstante ello instauran un elemento globalmente operativo: el famoso viento "pampero", nota sustancial del conocimiento empírico del campo rioplatense. Esta referencia fija y localiza fuertemente la acción en un contexto cultural. Así, más allá de desempeñar el papel de apoyo inmediato y directo al relato, crea y constituye una especie de sustrato sugeridor de significados de la clase fundamental que Gramsci llamó "humus cultural"⁽²⁹⁾. De manera que estas comparaciones, por

su identidad en este aspecto con las del segundo orden que veremos enseguida, actúan como poderoso homogeneizador de la totalidad.

El segundo tipo de segmentos espaciales puede representarse con los versos siguientes:

*El Uruguay y el Plata
vivían su salvaje primavera;
(...) Aún viste el espinillo
su amarillo tipo y; aún en la yerba
engendra sus vapores temblorosos,
y a la calandria en el ombú despierta.*

En cuanto al movimiento de los protagonistas, nada aporta fragmentos como el copiado. Es cierto. Empero, y recuperando la categoría gramsciana de "humus cultural", encontramos que estas circularidades, estas lagunas descriptivas puestas en medio del drama constituyen *también* la expresión de un tiempo histórico remoto y primigenio⁽³⁰⁾. Esos espacios acuáticos, esos verdores, que por un momento ocupan el sitio relevante de sujeto del enunciado, colaboran, pues, a levantar la obra como unidad; y digámoslo por fin, *la dialéctica espacio-temporalidad organiza la plasmación elegíaca de la muerte de la cultura indígena, en las serranías orientales del río Uruguay.*

NOTAS

1. Ver al respecto, *Vida de Juan Zorrilla de San Martín*, de Domingo Luis Bordoli, Rex, Montevideo, 1961. Este libro, como tantas obras capitales, significa mucho más de lo que su título -circunstancial- parece indicar. Acerca del realismo y del romanticismo en *Tabaré* y en *La Epopeya*, son particularmente reveladoras las págs. 53 (donde entre otras cosas se recoge un certero análisis formulado por Gabriela Mistral); 86-87 y 101.
2. Para un acercamiento sociológico a este concepto, ver de Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo Veintiuno, México, 1977; en tanto que para considerar sus relaciones con las tendencias literarias del siglo XIX, Rómulo Cosse, *Crítica latinoamericana* Universidad Veracruzana, México, 1982, págs. 37 y ss. (sobre periodización).
3. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 97, 115-116.
4. Roberto Fernández Retamar, Para una teoría de la *literatura hispanoamericana*. Nuestro Tiempo, México, páginas 105-106.
5. Federico Alvarez, "¿Romanticismo en Hispanoamérica?", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, págs. 75-76.
6. El término "patricio" alude a las viejas y aristocráticas familias, descendientes de los colonizadores, a veces -como en el caso de Zorrilla- decorado su pórtico con algún des pintado blasón y al presente dueños en su mayoría de considerables extensiones de campo. Ver al respecto, de C. Real de Azúa, *El patriciado uruguayo*, Asir, Montevideo, 1963.
7. D. L. Bordoli, ob. cit., págs. 85-88.
8. Todo el episodio del concurso para celebrar, conjuntamente con la inauguración de un monumento conmemorativo, la independencia, su descalificación del mismo por no ajustarse el texto a las bases, la lectura en el acto y la reacción del público han sido contadas detalladamente por Lauxar. Ver Lauxar, *Motivos de crítica*, Barreiro, Montevideo, 1965, págs. 79-80.

9. J. Zorrilla de San Martín, *Tabaré*, Porrúa, México, 1976, pág. 40. (En adelante se identificarán solamente los números de la paginación).
10. *Tabaré* (38); Fausto (Trad. Rovinalta), Porrúa, México, 1974, pág. 5.
11. En 1907 el autor fue encargado de redactar una Memoria del proceso artiguista que sirviese de documentada información a los escultores concursantes para un bronce en homenaje a Artigas, que se emplazaría en la Plaza Independencia. Esa Memoria fue *La Epopeya* (5 ts.).
12. R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, págs. 352-360.
13. "Quisiera que os asomárais un momento"; y "Sangre fría de la raza muerta (...) indio sin patria y sin sepulcro: Andrés Artigas, simbólico Andresito!". *La Epopeya de Artigas*, Barreiro, Montevideo, 1963, T. 3, pág. 93 y T. 4, página 241 (En adelante daremos el Tomo y la página).
14. "La invasión portuguesa hace irrupción por tres puntos del Norte (...) " (T. 4, pág. 21).
15. "(Artigas) infunde alientos en sus huestes fieramente agonizantes, que, con sólo mirarlo se consideran inmortales (...) en esas ásperas serranías todo sangraba, todo se inmolaba" (T. 4, pág. 171).
16. Una concreción de la inclinación neocolonizada: "No seremos nosotros, los americanos, los que le reprochemos (a España) la genial locura que nos engendró (...)" (T. 1, pág. 93. Subrayado nuestro); en cambio la tendencia liberal y crítica se objetiva en estos términos: aquella *servidumbre del pueblo*, y sobre todo del indio; (...) aquel orgullo, sobre todo, aquel desdén del español (...); *aquel monopolio comercial de la metrópoli*; aquella prohibición, en América, de toda industria o cultivo que pudieran hacer competencia a los de la península (...) (T. 1, pág. 93. Subrayado nuestro).
17. Para el concepto de dominante ver: J. Tiniánov, "La noción de construcción" y "La evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Brik y al., Siglo XXI, México, págs. 87, 97-98; R. Jakobson, "La dominante", en *Questions de poétique*, Seuil, París, 1973, páginas 145 y ss. Para el de variable, J. Labastida, "Marx: ciencia y economía política", *Plural*, Segunda época, Vol. VI, número 74, nov. 1977, pág. 52.
18. En 1811, los orientales estaban acosados desde el norte por la invasión portuguesa, y tenían en el sur al Virrey Elío en Montevideo, y más allá en Buenos Aires una Junta capaz de cualquier alianza -con un representante en Río- para aislar al mayor dirigente revolucionario del Plata (muerto el argentino Mariano Moreno, con quien compartía esa vanguardia). Pero aún por encima de todas esas fuerzas, Inglaterra. Artigas entonces levanta el sitio de Montevideo, para cruzar el río Uruguay y al norte y acampar con su pueblo en Entre Ríos, Argentina.
19. Aristóteles, *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, pág. 76; G. Genette, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, Barthes y al., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, págs. 193-194.
20. Acerca del concepto de intertextualidad, ver: J. Kristeva, *Semiótica* (2), Fundamentos, Madrid, 1978, páginas 66-69; Theorite d'ensemble, Du Seuil, París, 1968, páginas 298-299, 311-312; A. Greimas, *Sémiotique*, Hachette, París, 1979, págs. 310-311; 194.
21. Esto implica el carácter instrumental de la literatura, que, entre otros, destacó ya Portuondo. Ver, J. A. Portuondo, "Literatura y sociedad", en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/Unesco, México, 1978, pág. 391.
22. J. Valera, "Carta a don Luis Alfonso", en *Tabaré*, Estrada, Buenos Aires, 1950.
23. I. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, pág. 56.
24. *Ibid.*, págs. 58-59 (ver también 240-241).
25. El poeta ha fijado el puro movimiento de los espacios acuáticos: "Esos remolinos que las barcas / hacen surgir del fondo de las linfas" (pág. 144), estos espirales silenciosos interiores están puestos para sugerir el ensimismamiento doliente de Tabaré.
26. Sobre personajes y función protagónica ver: A. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, páginas 263-284; *Sémiotique*, ob. cit. (donde el concepto de actuante reemplaza al de personaje), págs. 3-4 y 150-153; Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", en *Poétique du récit*, Du Seuil, París, 1977, págs. 136-139; J. Courtés, *Introduction à la Sémiotique narrative et discursive*, Hachette, París, 1976, págs. 60 y ss.
27. Los criterios manejados aquí son debidos al estudio de G. Genette, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, ob. cit., págs. 198-201.
28. Otros ejemplos semejantes: "sobre sus rostros penden los cabellos (de las indias viejas) / que el tiempo no blanquea / como retoños lacios y marchitos, / que aún de sus troncos vacilantes cuelgan. /" (153); "Y, en sus ojos, (de Yamandú) pequeños y escondidos, / las miradas chispean, / como las aguas negras y profundas, / tocadas por el rayo de una estrella. //" (159).

29. A. Gramsci, *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1968, págs. 268-270. Ver también G. Della Volpe, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966, págs. 26 y 49-51.
30. Al respecto ha escrito Bordoli: "Es difícil dar con un detalle más tierno, donde la mezcla de lo mental y lo sensual dando una idea de comienzo y una imagen de bruma, mantiene su carácter indeciso al mismo tiempo que hace entrever una pulsación exuberante, y como apenas detenida. Ver: D. L. Bordoli, ob. cit., pág. 199. Queremos hacer aquí un modesto y silencioso homenaje (el único que le habría sido tolerable) al viejo y querido maestro."

BIBLIOGRAFIA

OBRAS

- Notas de un himno*, Santiago, 1877.
La leyenda patria, Florida, Uruguay, 1879. (Se trata de una lectura pública).
Tabaré, Montevideo, 1888.
Descubrimiento y conquista del Río de la Plata, Madrid, 1892.
Resonancias del camino, París, 1896.
Huerto cerrado, Montevideo, 1900.
Conferencias y discursos, Montevideo, 1906.
La epopeya de Artigas, Montevideo, 1910.
El libro de Ruth, Montevideo, 1928.
Obras completas, Montevideo, 1930.

CRITICA

Histórica

- a) *Sobre el tiempo de la historia*, es decir, el tiempo del universo evocado -en Tabaré, la conquista y en *La Epopeya*, el ciclo artiguista, fundamentalmente-.
 DE LA TORRE, N., y al., *Estructura económico-social de la Colonia*, Montevideo, 1968.
 - Artigas: tierra y revolución. Montevideo, 1967.
 b) *Sobre el tiempo del escritor*, instauración del estado oligárquico y fase propiamente burguesa.
 CUEVA, A., *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, 1977.
 ODONNE, J. A., *La formación del Uruguay moderno*, Buenos Aires, 1966.
 REAL DE AZUA, C., *El patriciado uruguayo*, Montevideo, 1963.

Literaria

- ANDERSON IMBERT, E., "La originalidad de Tabaré, en *La cultura y la literatura Iberoamericana*, Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, 1957.
 BORDOLI, D. L., *Vida de Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo, 1961.
 CARILLA, E., *El romanticismo en Hispanoamérica*, Madrid, 1958.

LAUXAR-O., ACOSTA, C., *Motivos de crítica*, tomo III, Montevideo, 1965.

PEREZ PETIT, V., "Juan Zorrilla de San Martín", en *Nosotros*, núms. 124, 125 y 126, año XIII, vol. XXXIII, Buenos Aires, 1919.

ZUM FELDE, A., *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, 1941; "Prólogo" a *Tabaré*, Buenos Aires, 1950.

XAVIER ABRIL Y EL "DESCUBRIMIENTO DEL ALBA"

María Luz Canosa. Montevideo, 1946, Prof. de Literatura egresada del Inst. de Prof. Artigas. Ha realizado publicaciones e investigaciones DIESLA (Univer. Católica), CELA (Uruguay) y dictado múltiples conferencias en instituciones nacionales y extranjeras. Ha sido invitada por la Fundación García Lorca para continuar en 1992 en España sus estudios sobre X. Abril, García Lorca y Vallejo.

De la muerte de X. Abril es apoderada literaria de la totalidad de su obra y archivos.

XAVIER ABRIL Y EL “DESCUBRIMIENTO DEL ALBA”

(Una propuesta de interpretación de los textos poéticos)

MARIA LUZ CANOSA

“La poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intensidad y de todo límite. No creo en las recetas preceptivas. La poesía es un duelo a muerte que se realiza sin que nosotros podamos resistirnos, al contrario, nos gana y enajena. Esta es su virtud. No hay zonas neutrales para la terrible experiencia que significa. Todo el ser le pertenece. En la medida que nos devora, salvamos en pura imagen lo perdido. Salimos ilesos de sus furias. No puede haber engaño: su temblor espasmase en la muerte”. (X. Abril. “Descubrimiento del Alba”. Ed. Front, Lima, 1937). Esta declaración formulada por el creador y crítico peruano X. Abril puede ser tomada como pauta para iniciar una interpretación crítica de su obra, o como alerta para hacer una “lectura” válida de los textos poéticos. ¿Podrá el crítico hacer un estudio de su creación desde una perspectiva objetiva, con una metodología estructuralista estrictamente científica?. ¿Será certero buscar el sentido en el “objeto-texto” para encontrar la función de un elemento de la obra en relación con otros y con la totalidad de ella, pensando que tiene un sentido en sí misma y que es autosuficiente e independiente del autor y del crítico como descubridor del sentido?. Mi respuesta es un no rotundo que surge de la propuesta del autor-emisor del mensaje literario y de mí como receptora del mismo. El propio autor nos está diciendo que no cree en las recetas preceptivas; yo tampoco. Pienso que no podemos ni debemos quedarnos en el plano denotativo, en el texto signo, donde importa la función referencial y la realidad concreta representada, porque el ámbito de la poesía es aquél que pone el énfasis en la realidad concreta y espiritual a la vez, en la realidad simbólica que es trascendente, que irradia del texto, que no se agota en él, y ese es el plano connotativo que para ser descifrado debe apelar a la subjetividad total del crítico porque a su vez fue creado por la subjetividad total del creador. Cuando hablo de subjetividad “total” estoy incluyendo, por supuesto, la objetividad del sujeto, o dicho en otros términos, estoy retomando el concepto de Carl Jung de las cuatro funciones de la psique: pensar y sentir, percibir e intuir.

También me remito a las más modernas investigaciones científicas neurológicas vinculadas a la conducta cerebral según las cuales la actividad racional y la erracional, estarían repartidas entre los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho.

La puesta en marcha del pensamiento lógico racional para decodificar, describir y encontrar el sentido de un texto o para enfrentar la interpretación de realidad en general, si bien es imprescindible no es suficiente por sí sola. De allí

obligatoriamente surgirá una interpretación "hemipléjica" puesto que se han olvidado las otras funciones que son tan reales e importantes.

Como el terreno de la poesía es totalizador, necesariamente debemos emplear un pensamiento totalizador de opuestos para abordarlo y ese es el pensamiento simbólico que exige para manejarlo poner en movimiento los dos hemisferios cerebrales y las funciones psíquicas contrarias en comunión.

Así como el hombre que crea lo hace poniendo en juego su conciencia y su inconsciente "personal y colectivo" a la vez, también el crítico debe poner en juego esos dos mecanismos para poder captar y descifrar el mensaje que se nos comunica.

¿Y qué es la comunicación además de las relaciones existentes en un sistema codificado, fijo, de signos, señales y símbolos, si no un juego de intersubjetividades que es cambiante, móvil porque depende más allá de sus conexiones cerradas entre significante y significado, de la ideología, de la época y del mundo psíquico del emisor y del receptor del mensaje escrito u oral?

El filósofo del lenguaje Mikhail Bakhtine en sus trabajos sobre formalismo ruso objetó la concepción de un objeto texto fijo y lo vio en cambio como un ámbito de encuentro entre el yo del autor y el tú del lector: no como un monólogo estático sino como un discurso dialógico, dinámico y "polifónico" entre el yo del creador y el del lector, que es un tú, con respecto al primero.

Creo que el lector puede habitar ese lugar de encuentro que es el texto o puede dejarlo vacío. Lo habita cuando se deja "ganar" por el mensaje, por el yo del emisor que se entrega intencionalmente a través del objeto creado, que se sale de sí mismo para reconocerse en el tú del receptor y en ese otro tú que es la obra misma en la que se ha proyectado. El emisor está buscando encontrar su yo en el espejo del tú que es a la vez el texto en que se proyecta y el receptor hacia el que éste se proyecta. El texto no es entonces sólo el objeto (ello, él o tercera persona) creado por el yo del autor, sino que es el sujeto mismo (primera persona) que está cautivo en ese producto creado (objetivo y subjetivo a la vez) y que es también en tú (segunda persona) en cuanto espejo.

El texto es un objeto y un sujeto a la vez plantea Julia Kristeva en "Semanálisis"; el texto deja de ser enunciado para ser enunciación.

Yo creo que el texto es un "ser" y un "estar" a la par; no es ni un yo, ni un tú, ni un ello o él independientes, sino las tres personas en interrelación. Para Xavier Abril la poesía es un espacio donde corre el riesgo de perderse, de ser devorado, donde el ser entero se crea y a la vez se destruye en una dinámica de vida-muerte constante.

¿Pero cómo ese sujeto "enajenado", "ganado", perdido en y por el espacio poético encuentra la salvación?. A través de la creación poética renace, "salvamos en pura imagen lo perdido". Lo que ya no es ni está, la realidad concreta, pasa a integrar el nivel de la "pura imagen" y lo perdido se recupera y lo muerto renace en una nueva dimensión: la de la imagen poética.

..."Si existe una solidaridad total del género humano no puede sentirse y "actualizarse" sino en el nivel de las imágenes....Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad..." (Mircea Eliade, "Imágenes y Símbolos", Ed. Taurus, 1979 - pág. 17 y 20).

Las imágenes nos conectan con la realidad profunda de nuestro espíritu, de nuestra vida y de la de los otros porque además de las personales tenemos las compartidas, las arquetípicas; además de las contempladas en la vigilia tenemos las de los sueños: además de las presentes tenemos las pasadas y las futuras, las percibidas y las intuídas, las reproducidas y las inventadas y su significado es siempre múltiple.

"Toda la parte del hombre esencial e imprescriptible que se llama imaginación nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos de teologías arcaicas" (Mircea Eliade, Ob. cit., pág. 19).

¿No es acaso una imagen arcaica la de las "furias" de la poesía que siente X. Abril que le devoran y le devuelven el ser?. Pero no solo se lo devoran al emisor sino al receptor; el espejo devorador (el texto poético) me encierra a mí también cuando me dejo "ganar" por la poesía, cuando habito ese espacio del espejo simbólico que guarda y devuelve todas las imágenes de los seres que allí nacen, viven, mueren y renacen. En el espejo del texto poético pierdo y recupero mi yo, allí, donde el emisor creó y perdió su yo, allí, nos encontramos y nos perdemos recíproca y mutuamente.

Ese viaje de ida y vuelta por el espejo debemos hacerlo a la luz del pensamiento simbólico porque "en su perspectiva el universo no está cerrado, ningún objeto está aislado de su propia existencialidad; todo se sostiene unido por un sistema de correspondencia y de asimilaciones" (M. Eliade, Ob. cit.).

¿Acaso el tiempo-espacio del símbolo, que es también el de la poesía, no coincide con el concepto del campo unificado del genial Einstein, con la teoría general de la relatividad que plantea la indivisibilidad de ese continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones que es el universo? Así como en el terreno científico de la física y de la matemática Einstein hizo patente a través de la teoría del campo unificado, la profunda unidad del Universo, y como en el mundo de los sueños estando vivos podemos vernos muertos, retroceder mientras avanzamos, quedar estáticos mientras corremos y al fin podemos ser no siendo y estar en un lugar sin estarlo; también los poetas y los creadores de todos los tiempos o los iniciados y los místicos en experiencias rituales y o religiosas han logrado a través del lenguaje simbólico plasmar esa profunda y misteriosa unidad del cosmos que es su esencia real, lógica y supra-lógica, material y espiritual, consciente e inconsciente, individual y colectiva, buena y mala, estética y antiestética pero siempre maravillosa.

Como receptora en el acto de la comunicación pienso y siento que no tengo otra opción que la de hacer una lectura hermenéutica -o lo que es lo mismo- simbólica del texto poético como experiencia descubridora, liberadora y totalizadora de las tres personas que se encuentran en el espejo de que hablé antes.

"Las hermenéuticas más opuestas apuntan cada una a su manera en dirección de las raíces ontológicas de la comprensión. Cada una en su forma dice la dependencia del sí a la existencia. El psicoanálisis muestra esta dependencia en la arqueología del sujeto; la fenomenología del espíritu en la teleología de las figuras; la fenomenología de la religión en los signos de lo sagrado".

..."Los verdaderos símbolos, son núcleo de todas las hermenéuticas, de aquella que se dirige hacia la emergencia de nuevas significaciones y de aquella que se

diege hacia el resurgimiento de los fantasmas arcaicos". (Paul Ricoeur, "Le conflit des interprétations"). Traducido en *Hermeneútica y Estructuralismo*, Ed. Megápolis, Arg., 1975, pág. 28-29.

"(Realidad, incierta realidad o sueño. / Mujer siempre dormida en el poema. / Gacela despierta en suave paisaje de nube, / ausente de césped y horizonte. / POESIA ES A CONDICION DE OLVIDO)" (XI. Abril, "Descubrimiento del Alba").

La poesía es realidad poética a condición de dejar de ser realidad concreta, está como realidad poética cuando se olvidó, cuando desapareció del tiempo y del espacio la realidad objetiva que le dio vida y a la que hace y a la vez no hace referencia. El referente no existe más con sus características primarias, por eso no hay plano denotativo sino connotativo, se ha creado una nueva realidad supralógica, simbólica, poética, que contiene en su ser y en su estar todos los contrarios sintetizados y unificados.

Si interpretamos la gacela como la representación del alma o de la sensibilidad del poeta (según Cirlot en su "Diccionario de Símbolos") vemos que toda la obra poética de X. Abril no es más que un viaje que emprende como la gacela "sin césped" ni "horizonte" por el mundo de la "realidad", la "incierta realidad" o el sueño, siempre bajo la guía rectora de la mujer que queda finalmente "dormida en el poema".

Este es un viaje objetivo y subjetivo, físico y espiritual, que implica mucho más que un desplazamiento en el espacio (desde Perú a Europa) un movimiento de búsquedas interiores afectivas, ideológicas y estéticas. "Yo he traído a la poesía sudamericana el surmenage, la taquicardia, (1926), el temblor, el pathos, el "terror al espacio" (1927). Después de mis primeros ensayos y experimentos literarios (1923-25), hice un viaje a Europa. Asistí al debate del surrealismo; pero a mi vuelta a Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui. (X. Abril. "Autobiografía o invención" de "Hollywood", 1931), Madrid Ed. Ulises.

En 1930 el poeta regresó a Europa y permaneció en España hasta principios de 1937. El resultado de esa estadía en el viejo mundo fue "Hollywood" y "Difícil trabajo" y el producto del retorno al nuevo mundo fue "Descubrimiento del Alba".

El viaje exterior por la superficie de las aguas y por las calles, puertos y lugares europeos que realiza en "Hollywood", se vuelve viaje interior por las profundidades de las aguas de su inconsciente, de su mundo psíquico en "Difícil trabajo" y finalmente es un viaje por las profundidades de la sangre, por el mundo afectivo y soñado en "Descubrimiento del Alba".

Estas tres etapas del viaje representan simbólicamente tres instancias del ser en evolución: la búsqueda, la caída o perdición y el reencuentro o salvación. Coinciden con la salida de Perú en busca de la aventura erótica y estética; con la crisis del americanismo revolucionario, enfermo y solo en Europa en un entorno de guerras intestinas y con el retorno a América y a sus raíces.

El periplo del creador se ha cumplido. A partir del "Descubrimiento del Alba" se impone el crítico literario que sin renunciar a la creatividad poética, re-

recrea a través de la creación de sus maestros: Mallarmé, José María Eguren, Julio Herrera y Reissig, César Vallejo entorno a los cuales crea lúcidos y conmovedores estudios. Esta etapa es de viajes frecuentes de América a Europa y por América pero siempre teniendo como puerto nuestra tierra.

Si hacemos un recorrido por sus textos líricos vemos que siempre la mujer poseída o poseedora, deseada o rechazada, presente o ausente, es la rectora de su decir poético. Aparece en la primera obra ("Hollywood") como sirena, como la bella que encanta y divierte, como la que llama a vivir la aventura de la vida, a salir de la "casa" y a romper con la "madre". Esta mujer que se goza, está vinculada al aspecto sexual del erotismo, a la sensualidad lúdica. Podría ser interpretada como la Venus que invita a tentar el "dulce veneno del amor".

El yo en esta primera etapa del viaje se ha alejado de la Madre entendida simbólicamente como la Patria (Perú), y como la naturaleza (la PACHAMAMA ha sido reemplazada por la Europa). También se ha alejado definitivamente de la madre biográfica iniciando así en el plano simbólico el proceso de la maduración psíquica y espiritual y el de la "individuación" (según Jung). La madre arquetípica, que está en el fondo del inconsciente de cada uno (la que jerarquiza Jung) y la biográfica (la que jerarquiza Freud), han sido dejadas atrás en el momento de la iniciación del viaje. Por eso ha desembocado el yo del viajero en esa mujer tentadora, "Venus o Eva" que es el núcleo de "Hollywood" publicada en Madrid en 1931.

En "Hollywood" o "Relatos contemporáneos", X. Abril no sólo hace una "crónica poética" (como dijera Marcel Brion a propósito de su libro) de su viaje por la geografía de Europa, sino que es un viaje por su mundo erótico a la vez. Viajando por las diferentes ciudades del viejo mundo va recorriendo el viejo mundo del amor y la mujer. Un continente físico ofrece sus paisajes y se los presta a la mujer o a la inversa, por eso nos dice el poeta en "Geografía": "La piel de estas tierras la he gozado en las cocottes cosmopolitas de Europa que llevan en sus cuerpos verdaderos países, mares, cielos y montañas".

El paisaje natural, marino, que va observando en el viaje en barco se va transformando en un paisaje de mujer a medida que se va identificando con las diferentes partes del cuerpo de Baty: "Baty, cintura de mar, ola de caricia... Baty, cuerpo de mar y cielo... Por eso ahora junto al mar el mundo se adelgaza en su cuerpo... Baty, color de sol por donde me voy a viajar el mundo" ("Nombre y playa de Baty", de "Hollywood").

El nombre de la calle Fortuny hace que ésta (la calle) se identifique con la mujer y surja un romance imposible y extraordinariamente poético con la mujer-calle o con la calle-mujer creada: "Ella dobla este momento -sin hora casi, pero con árboles- la calle Fortuny, donde voy a verla todos los días en una cita imaginaria... nadie recuerda yo mismo olvido el lugar, el color de ubicuidad de la cabellera. ¿Es un amor con la calle trasunto de mujer?... Qué piensa el olvido, así, doblado de rodillas, tan pálido, en la calle Fortuny?... ("Fortuny", de "Hollywood").

En este texto se marca la evolución poética y simbólica de la mujer. En "Hollywood" aparecen múltiples y sucesivas mujeres-sirenas, rubias o morenas,

sensuales o angelicales de todas las nacionalidades siempre nombradas, no importaba si con nombres reales o inventados, pero generalmente vinculadas -excepto en el caso de Fortuny que es un antecedente de la mujer desconocida y espiritual que aparece en "Descubrimiento del Alba"- con la Eva tentadora o la Venus vencedora, pero siempre como imagen carnal.

En la segunda etapa del viaje que significa "Difícil trabajo" la mujer fatal desaparece. No hay en esta obra erotismo alguno. Este libro, que fue publicado en Madrid en 1935, por la Ed. Plutarco es el resultado de una crisis interior tremenda.

El poeta ha estado enfermo ("Taquicardia" es el título de una de las secciones que constituyen el libro), invadido por los fantasmas del miedo a la muerte y a la soledad, dominado por imágenes pesadillescas de terror y desequilibrio. La aventura del erotismo se transforma ahora en la de la enfermedad y la muerte, en el viaje de descenso a los infiernos del inconsciente. El ser está fisurado, perdido, caído, en la oscuridad, en la cima en un naufragio permanente.

La Madre está ausente o muerta; la mujer "Eva" ha desaparecido; el yo está escindido, solo, abandonado; la "casa" está "vacía y ausente": "Me acuerdo de mi casa lejana del Perú. ¡Aquella casa viva en la memoria!. La misma y diversa a través de los años y de la ausencia... Paredes curvadas, negra pátina, yedra trepadora y obstinada como las desgracias de la casa... Me invade el día en que murió mi madre. Cuando la sacaron para enterrarla, se quedó sin fondo, temblando, la morada" ("Casa ausente" de la sección "Guía del sueño" de "Difícil Trabajo"). "Esta vez que vengo de viaje no hallo a mi madre muerta, sólo la casa vacía, hundida del lado de su ausencia... Más ella me falta como puede faltarme el corazón, la boca, las manos o el despertar" ("Retorno a lo perdido" de "Difícil trabajo" incluido posteriormente en "Descubrimiento del Alba").

El viajero está como la casa -símbolo de la personalidad según Jung- perdido, desmoronado, abandonado como el niño desamparado por la mujer-madre ausente y además está enfermo. Comienza ahora el viaje nocturno, el viaje a los infiernos de que hablé antes. El descenso en la oscuridad es necesario para que después pueda producirse el ascenso hacia la luz.

"Nos encontramos en un hospital. Pero en la sala han desaparecido las puertas y no hay salida..." "...Y se espera amargamente el alba". "...Salimos en busca de lo que hemos perdido y no encontramos camino. Y se va hablando solo y se quisiera estar en todas partes... han tocado una puerta... y tampoco se puede abrir por el temor de no encontrarse con nadie" ...Y siempre he esperado estar bueno para la aurora del día... En tanto oigo mi nombre y voy en busca de la puerta. Más es inútil: las manos de la noche la han cerrado... No se duerme. Imposible. La oscuridad me sepulta más adentro de la carne... Veo mi propia fuga... Había necesidad de irse por uno mismo. Trepase por la carne o asesinar los ojos, de buena gana me escondería tras de mi pellejo hasta la muerte. Pero hay que vivir, hay que sostener la casa... Y para todo esto los viajes que no nos alejan nunca de la playa más mísera. (Fragmentos de "Taquicardia").

Todas estas imágenes nos sugieren el embudo infernal, son el símbolo del caos del inconsciente que no podemos guiar si no es con la luz de la conciencia. El yo

no se pertenece, la tercera persona sustituye a la primera, por momentos la recupera para volver a perderla. Está buscando el camino pero se le cierran las puertas aunque la búsqueda del alba, de la salvación, es una constante; quiere sostener "la casa".

"En la rocalla caí de bruces, heríme, al punto de no poder pensar sino en la mala ventura del que sin hembra cae y no se levanta... por no querer desfallecer no me dí lástima en soledad tan propicia. En el momento de la ira sentí despeñarme. Pero un cardo que salió de su borrosa y oculta grieta -como de ausencia de mujer- sin más lamento que su propio tinte me hizo caer en un mundo penitenciario en que por igual hombres, piedras y vegetales habemos de sufrir" ("Riesgo" de "Difícil trabajo").

..."Después de largas curas estoy ahora enfermo de los sanatorios... Enfermo de gritos sin cielo con los más terribles colores con sobresaltos. Así le he dado honradamente vida a mi fantasma. He sido leal. En ningún momento he huído de él... Itinerario de un viaje submarino a través de las algas y las estaciones de estrellas por una débil luz delgada de pez... Pérdida de la angustia. Pérdida del fuego y de la paloma. Pérdida de la ascensión y de la iglesia. Pérdida, pérdida, pérdida... Malestar de la comunión. Pérdida de la corrección, pérdida completa de las cópulas, completa pérdida. Nada se pierde, uno se pierde de lo más bien". ("Perdido" de "Difícil Trabajo").

Este viaje submarino está poblado de imágenes de opresión, terror, caída y soledad pero el viajero insiste a pesar de la pérdida de la identidad, de la hembra, de la madre, de Dios ("El fuego y la paloma") en buscar la apertura de la puerta, la salida hacia la luz. Sólo después de haberse perdido podrán ser recuperadas todas las potencialidades de la identidad en el nivel psicológico y cósmico.

Después de la "Última Crisis" el poeta viajero se salva de su "recóndito naufragio". Cuando se "encuentra en los límites de lo creado, más allá de la alegría del nacimiento y de la belleza, de acuerdo con el destino": se produce el "Descubrimiento del Alba".

Aparece ahora otra vez la mujer simbólica y ésta no lo va a abandonar como le sucedió en otras etapas del viaje porque ésta es la mujer que está "siempre dormida en el poema". Esta misteriosa, simboliza otro aspecto diferente de las mujeres anteriores que estuvieron presentes o ausentes. Es la mujer innostrada, la única, la amada desconocida.

Es una mujer sublimada, espiritualiza que míticamente se identificaría con la aurora que estaba esperando dormida para ser descubierta. La aurora representa una nueva etapa de inicio, de despertar, de ascenso.

Del naufragio en la cima submarina ha salido el viajero a la luz del alba donde la doncella desnuda lo espera dormida ¿para entregárselo?: "¿Te quieres dar a mí hasta palidecer desmayada en la noche? / ¿Y que tu cabellera encienda a los trópicos íntimos del amor? / ¿Sentir la claridad del alba / anegado en tus senos? / Hundirte en mí, / en la temeraria orfandad de la sangre? / ("Exaltación de las materias elementales" de Descubrimiento del Alba") Lima, 1937, ed. Front.

Esta mujer vuelve a estar identificada con el paisaje, pero ahora es un paisaje soñado, olvidado, es un paisaje paradisíaco, edénico, cósmico.

"Tu vives lenta y suave en tono de nube antigua
 Tu país se eleva a la altura del canto elemental
 de las aves y de las florecillas silvestres.

Tu cabellera es la flora del paraíso". ("Paisaje de mujer" de ob. cit.)

"La leve teoría de su cuello floral, / curvado de alba y de perfume en el atardecer, / duerme un cielo tiernísimo de inocente piel".

... "Los paisajes de nieve se ocultan bajo sus párpados / donde la soledad del corazón se duerme". ("Plenitud de los seres matinales" de "Descubrimiento del Alba") "Las estrellas no saben sino por lejanía del vibrar tan profundo y musical de tus ojos: ignoran la aurora de tus senos boreales: / el paisaje absoluto y universal de tu vientre". ("Recuerdo de la mujer entregada entre vegetales" "Descubrimiento del Alba"). Esta mujer es una transfiguración de las anteriores, es la síntesis de los opuestos y está allí, "adormecida en el alba entre dos rayos", entre los dos rayos del olvido y el recuerdo, del sueño y la vigilia, de la pureza y la sensualidad, de lo mítico y lo profano.

"(Se la reconoce perdida ya entre las brumas: / solitaria, azul, puros cabellos" ..)

... No eres más que silencio, / apenas el rocío sobre la muerte: / flor, minuto, perfume olvido". ("Elegía final de los recuerdos bajo cielos oscuros" de ob. cit.). Esta mujer misteriosa, innombrada, "puros cabellos", se identifica con el alba y con la poesía misma. Es esencialmente sugeridora; "¿Quién conoce el nombre de esa mujer / que olvida su cabellera en los ríos del alba?". ("Elegía a la mujer inventada" de "Descubrimiento del Alba").

El ámbito del alba es el de la poesía y a la inversa; es el mismo ámbito de esta mujer-Poesía que es tanto olvidada como soñada, que es una "pura imagen" que salva al poeta de lo perdido, que se salva a sí misma de perderse y que nos salva a nosotros de perderla porque quedamos asidos a sus cabellos y a la energía que ellos simbolizan.

El tono de serenidad elegíaca que domina en este poemario, expresa constantemente la nostalgia de lo soñado, de lo perdido. ¿No será la nostalgia del paraíso?. Las imágenes poéticas lo están sugiriendo: "Tu cabellera es la flora del paraíso".

La imagen acústica simbolista, la sinestesia, "el vibrar profundo y musical de los ojos", el ojo que oye, el oído que ve, nos conducen al "paisaje absoluto y universal de su vientre". ¿Acaso ese vientre no es la entraña misma del alba, de la mujer-poesía?. El alba, como el espejo del texto poético al que me he referido al comienzo, es un espacio-tiempo de encuentro de opuestos: luz y sombra, de sonidos y silencios, que viven en secreta comunión.

El poeta nos va llevando hacia su "campo unificado" para que se produzca la verdadera comunicación.

Pienso que a la luz de un pensamiento totalizador y universal como el simbólico podremos entrar mejor en el ámbito misterioso del "espejo" que, como el vientre del alba, guarda y devuelve todas las preguntas y todas las respuestas.

NOTA

Este trabajo, que forma parte de un estudio extenso sobre la obra de Xavier Abril, fue leído -como ponencia seleccionada-, en el III Simposio Internacional de Crítica de la Literatura Latinoamericana del Siglo XX, en la Universidad de Salta, en agosto de 1986.

RESEÑAS

Hugo Giovanetti Viola

Creer o Reventar. Novelón de los poetas muertos

Editorial Proyección. Montevideo 1990. 298 pp.

Con la aparición de "Creer o Reventar", Giovanetti incursiona una vez más en la expresión de un nuevo modelo del arte del relato, ya plenamente alcanzado en su novela "Morir con Aparicio" (Arca, 1985. Monte Sexto, 2ª ed. 1989) y en sus dos libros de cuentos: "Que se rinda tu madre" (Signos, 1989) y "Cantor de mala muerte" (Monte Sexto, 1986).

La anécdota nos plantea la experiencia en París, de Abel Rosso, un joven uruguayo escritor y cantor pasaplatos conviviendo en la bohemia con personajes marginales (ladrones, drogadictos, cantores de mala muerte, homosexuales, prostitutas). El sueño de tantos jóvenes intelectuales latinoamericanos de alcanzar París (lo soñó Quiroga en 1900, lo siguen soñando hoy), se transforma para la mayoría de ellos, en una pesadilla. Pesadilla que se roza con el hambre, la extrañeza, la soledad, el amor, la locura; temas que se ocultan en las cartas por no ser "aptos para madres", como dirá Abel. París se convierte así en el "Cul de sac", como titula Giovanetti la primera parte de su novela. Y con esta reminiscencia de Polanski, nos introduce en ese mundo anhelado y temido, salpicado de grotesco, donde vamos avanzando en secuencias estructuradas musicalmente a través de leit-motifs, que pautan un continuo retorno a tres escenarios definidos (que también demarcan el tiempo), y que aparecen en forma intercalada: las secuencias de la Chambre 9, Chambre 22 y Saint-Tropez. De esta manera hay una continua ruptura del tiempo cronológico, que nos permite apreciar con mayor dinamismo, la evolución de los personajes.

Si bien en algunos aspectos hallamos una trama policial (el asesinato de Sinclair, las pesquisas del Inspector Bugeía o las del propio Abel), la novela logra trascenderse por la temática humana que plantea. Abel representa la pérdida de la inocencia. Si en algunos capítulos de la Chambre 9 y de la 22 se lo describe como "un muchacho", ya en el capítulo primero en Saint-Tropez se lo definirá como "un hombre". Y esa pérdida de la inocencia, está marcada por la "batalla" que se va volviendo cada vez más agresiva y oprimiente, representada primero en Ray (su compañero de chambre, su amigo), pero que en definitiva es una batalla contra sí mismo, contra el mundo que lo rodea, contra el absurdo. Contra "la Gárgola". Giovanetti toma como símbolo el de las gárgolas, monstruos fabulosos de la mitología francesa medieval que representan el submundo demoníaco; porque en eso se convierte París para él: un submundo poblado de demonios, de maldad, de sordidez. Y la gárgola aparece en los ojos de Ray o en los de Ramón, como una amenaza, hasta que aparece en sí mismo cuando ve sus ojos "hinchados por el brillo del fuego del sótano del mundo", o cuando escucha internamente la voz del "Otro", que es él mismo, y allí surge la angustia. Porque existe en cierto modo,

una calificación moral por parte de Abel, a ese entorno marginal en el que convive y frente al cual se resiste a dejarse absorber. Por eso, el no poder mirarse en los espejos (símbolo de la imaginación, y del pensamiento en cuanto órgano de autocontemplación y reflejo del universo), el asco, la náusea y hasta el vómito frente a determinadas situaciones. Hay una lucha continua entre el bien y el mal en la visión del protagonista, que puede calificarse de maniquea. Y Abel apuesta al bien. Busca la salvación, y la encuentra en esa religiosidad con que se presenta la pureza de su relación con Benedicte. O también en su identificación con las palabras de Sinclair, el ugandés (loco o iluminado?): "No precisamos necesariamente salir a andar a caballo por la Mancha para encontrar la verdad. El amor a la vida y el amor a la gente viven en tu vereda. Aunque no los conozcas" (p. 67). Es allí donde Abel encuentra las puertas de la adultez: en una señal luminosa, en el amor a la vida, en "los que están peleando", en lo indestructible de una pareja, en la patria.

Esa línea central de la novela, que es la lucha del protagonista con ese submundo marginal, el autor logra efectivizarla a través de una gran movilidad de la visión narrativa. Hay un desplazamiento continuo del narrador en primera persona (Abel) hacia la tercera persona (cambio que se da a veces dentro de una misma frase). Así logramos visualizar la perspectiva personal del protagonista, pero además tenemos la perspectiva del narrador clásico exterior a la acción; logrando con la articulación de esa compleja red de sentimientos e informaciones una mayor verosimilitud. Esta nueva forma en el arte del relato, Giovanetti ya la utiliza en "Morir con Aparicio".

Otro elemento a destacar es la presencia de complejas relaciones intertextuales que enriquecen la obra. La novela se relaciona con un enorme corpus literario y artístico en general, que abarca diversos niveles. Por un lado, aparecen nombrados distintos personajes de la ya citada novela y de otros relatos de Giovanetti. Sobre todo la presencia en Saint-Tropez y en París de Pablo Regusci, amigo desde la infancia de Abel, personaje que aparece al final de "Morir con Aparicio", alumno de guitarra de Natacha Regusci Tomillo y sobrino bisnieto de Sabino y Justo Regusci, protagonistas de aquella obra. Por su parte, el propio Abel es descendiente directo de Lucas Rosso, otro personaje de "Morir con Aparicio"; pero además aparece, junto a otros personajes de "Creer o Reventar", como protagonista de algunos cuentos de "Que se rinda tu madre" y "Cantor de mala muerte". Esto hace que Giovanetti cree un universo propio (como Onetti o García Márquez), dándole a su obra en general una continuidad interna que enriquece sus sucesivas lecturas. Por otro lado aparecen nombrados en la novela un sin fin de personajes de ficción, y de personalidades del campo de la literatura, la filosofía y el arte que son conocidos para el lector. Continuas referencias desde Don Quijote y Marlowe y el Inspector Maigret, desde Confucio a Kierkegaard, desde Mozart a Leo Brouwer y Los Beatles, desde Machado y Neruda a Hemingway y Faulkner, y sobre todo Onetti; confluyendo en la novela toda una universalidad microcósmica a la manera de un nuevo aleph borgiano.

Para finalizar, se hace necesario aludir al uso que hace Giovanetti del discurso metafórico. Aparecen en el transcurso de la novela, fragmentos que pueden

calificarse de auténtica poesía. (No debemos olvidar que Giovanetti tiene varios libros de poesía publicados). Y si bien la novela está sostenida por una sólida estructura narrativa, hay momentos en que vemos al autor, al crear la metáfora, como "un hacedor de imágenes" según lo define J. Boccanera en un artículo sobre su poesía publicado en Costa Rica.

"París ponía su huevo celeste a contraluz, cruzándome a un verano donde mi adolescencia se abrigó con la seda materna de la lluvia (...). Yo había perdido para siempre la estación de la música, y un dorado silencio me volvía a transportar desde aquel espejismo hasta este cielo desanclado de los fondos del sur". (Pág. 48)

Citemos a Boccanera una vez más: "Su poesía alcanza sus picos en imágenes potentes que condensan y tensan, quizá las dos premisas mayores de la poesía. Y es por esto, que toda la temática ya analizada, que plantea la novela, puede sintetizarla el narrador-poeta en una sola imagen:

"Ahora estaba distraído en odiar con fervor aquel útero falso donde debía pagarse el sobreprecio dantesco de la promiscuidad". (Pág. 154)

De ahí la disyuntiva del título: CREER como dice Sinclair en la "estrategia de Dios: El hace lo imposible solo bajo la máscara de lo posible. Y eso le otorga al hombre la sobrenaturalidad" (Pág. 39). Creer en los principios, en el amor, en la búsqueda de la identidad de la humanidad. O REVENTAR, convertirse en un "reventado", en un ser marginal, en una "gárgola".

"Pero todos tenemos un lugar en el mundo, padre. Donde quiera que estemos. Y algo que defender y algo que dejar hecho en el vientre del mundo. Padre. Creer o reventar".

Raquel Sabaj

Cristina Peri Rossi:

"Cosmoagonías".

Barcelona, Editorial Laia, 1988, 146p.

El título instaura un rasgo que se mantendrá a lo largo de toda la serie de relatos: se trata de la importancia que adquiere en ellos el plano de la expresión. Una cosmogonía narra la creación de materia y formas. Es un establecimiento del orden en el caos. La creación poética establece un orden estético en la materia informe de la lengua. En el plano de la historia el Creador define un espacio: la ciudad, donde sus personajes viven y agonizan.

Desde el punto de vista del género se trata de diecisiete cuentos breves, en los cuales la anécdota pura es desplazada por la situación, que engendra la absurda y sorprendente existencia moderna.

1. El espacio de la ficción: la ciudad

... "En las ciudades modernas, que se construyen y se destruyen rápidamente, los lugares sacralizados por el amor (cines, cafeterías, hoteles, paseos), los santuarios de la memoria se derrumban vertiginosamente... de modo que solo le queda pasear por la ciudad como un cementerio baldío" ⁽¹⁾.

El tema del primer cuento: "Rumores", es el de la ciudad como espacio inhabitable. "... grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo" (Pág. 11). Este tema se une frecuentemente a la idea de muerte. El orden institucionaliza el suicidio y así confirma su carácter inhóspito, ("Suicidios S.A.").

La ciudad aparece como un espacio que ejerce una fuerza seductora y rechazante, ("La ciudad de Luzbel"). Se registra un esfuerzo de integración por parte del protagonista, pero el éxito depende de una clave secreta y es siempre efímero. En "Te adoro", la ciudad es ese ámbito que no se conoce ni se domina por completo. La adolescente aprende y sorprende con su entusiasmo desprejuiciado que se verbaliza en el leit-motiv: "la adoro".

A veces la ciudad es un orden establecido más que un espacio: "Escribo muchas cartas a la Administración. ... Mis cartas versan sobre el funcionamiento de los servicios públicos, que como es notorio dejan mucho que desear" (Pág. 93), manifiesta el narrador protagonista de "Mis cartas", quien busca insistentemente una comunicación con ese orden regido por el azar. Tanto en el plano de la historia, como en la estructura circular del cuento se sugiere la inutilidad de todo esfuerzo. En "Los Aledaños", se busca la ciudad "centro del mundo". "... un proyecto esencial, definidor, que abarca toda la multiplicidad en un orden lanzado hacia el futuro" (Pág. 122). Pero, "los supuestos centros son: "... frívolos, insolidarios, y egoístas...". La búsqueda que tiende a una suerte de unidad platónica se frustra, ese centro de amor parece no existir, surge entonces el sentimiento de marginación que invade a los habitantes de las ciudades contemporáneas.

En "Lovelys" el tema es político en el sentido griego del término. Se trata de un orden aplastante y amenazador sostenido por la indiferencia y el egoísmo. Los individuos viven el peligro siempre inminente como una forma de aledaño, pero se resignan y lo aceptan. Así como la ciudad confirmaba el proyecto individual de los suicidas, los individuos confirman el proyecto destructor de la ciudad.

2. La función metalingüística

La búsqueda de una integración más humana a través del arte se formula estéticamente en la importancia acordada al lenguaje y a sus posibilidades comunicativas. Lisa Block ha señalado que "la tendencia metalingüística es muy fuerte en la semiosis contemporánea" ⁽²⁾. En Cristina Peri Rossi, esta tendencia se

manifiesta en colecciones de relatos anteriores como "La Rebelión de los niños" ⁽³⁾.

Así como los amnésicos; "Convencidos que la repetición anula, simplifica y reduce, ... procuran que sus actos -aún cotidianos- se celebren como si fuera la primera vez" (Pág. 17), el discurso literario se desautomatiza a través de una actitud o bien lúdica o bien reflexiva con respecto al lenguaje. El juego con el título, (cosmogonía-cosmoagoría), produce un vasto efecto de sugerencias en el campo semántico. En "La ciudad de Luzbel", se juega a lo largo del cuento con la polisemia: Luzbel es a la vez la ciudad y la mujer misteriosa. En "Los desarraigados", se sustituye el sentido metafórico más usado, por el etimológico del término, y entonces surgen en el plano de la historia seres: "qué flotan en el aire en un tiempo y espacios suspendidos". El recurso es la modificación del referente en función de la desautomatización del signo.

La jerarquización del plano lingüístico se manifiesta también a través de la reflexión del narrador o los personajes sobre el lenguaje mismo. Es lo que Jakobson denominó la función metalingüística ⁽⁴⁾.

En "La ciudad de Luzbel" se reflexiona sobre la actitud creadora: "El viajero, (quien contó la historia al narrador), meditó: En Luzbel muchas palabras tienen doble sentido, y él había cometido algunas irregularidades por no saberlo" (Pág. 48). En "El Club de los Amnésicos", la palabra se toca, se palpa entre los dedos, "y luego con alegría comienzan a emplearla..." (Pág. 17). Se trata de una actitud de goce estético que busca y produce por sí misma significaciones.

En otros relatos esta función metalingüística se constituye en la dominante estructural ⁽⁵⁾. En ambos este rasgo se manifiesta en el título: "La sintaxis" y "La índole del lenguaje". En "La sintaxis", todo el cuento gira en torno a la posibilidad del lenguaje como estructurador de las relaciones humanas: "La fórmula de relación entre dos, permanecía tan fija como la rigidez del lenguaje" (Pág. 119). Similar planteo aparece en "La Rebelión de los niños": "... como todo oprimido debía aceptar el lenguaje de los vencedores". En "La índole del lenguaje", se plantean una serie de preguntas como: "¿Quién le puso nombre a las cosas?, ... ¿Cómo dar la orden de llamar al sol, sol, sin antes llamar de alguna manera a las demás cosas?" (Pág. 91), que cuestionan los orígenes y la naturaleza misma del lenguaje. Curiosamente, en ambos casos, los personajes que manifiestan esta preocupación son niños.

En todos los relatos la labor que se propone a la escritura es relevante, y se asemeja a la de "El centinela", quien custodia los despojos del campo de batalla en medio de autopistas: conservar la memoria de estas ciudades disueltas en presente. "No confía en la memoria de los vivos y sabe que los museos están vacíos" (Pág. 146).

NOTAS

1. Peri Rossi, C. "Libro de la memoria", en Brecha, 14/12/90, Pág. 24.
2. Block, Lisa. "La comunicación cinematográfica", en Maldoror 15, 1980, Pág. 49.
3. Peri Rossi, C. "La Rebelión de los niños", Montevideo, Ed. Trilce, 1976.

4. Jakobson, Roman. *"Ensayos de lingüística general"*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1981.
5. Jakobson, Roman. *"Cuestiones de poétique"*, París, Ed. du Seuil, 1973.
6. Peri Rossi, C. *"La Rebelión de los niños"*, Montevideo, Ed. Trilce, 1976, Pág. 82.

