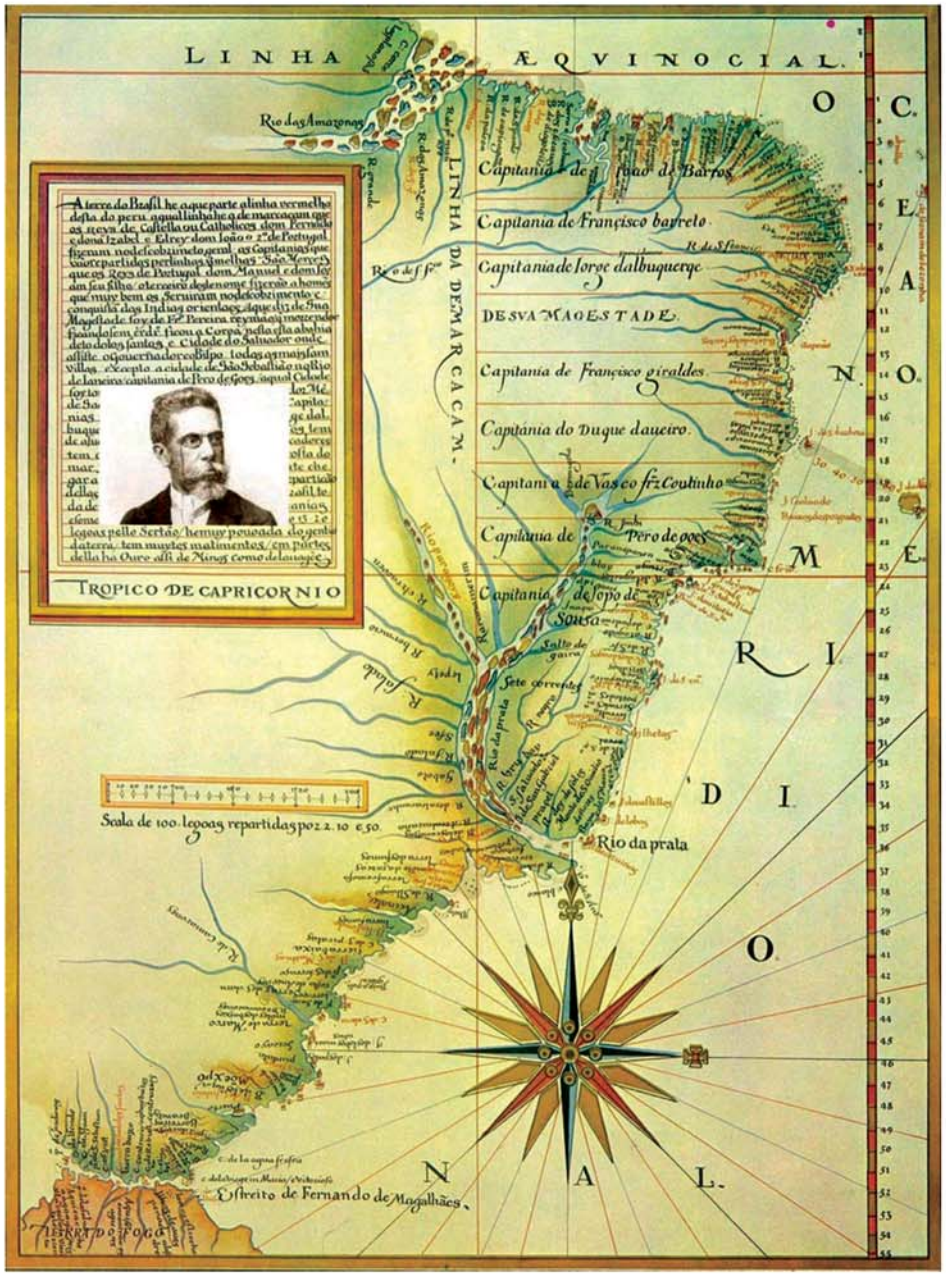
Francisco José López Alfonso

Nº 24

SOMBRAS DE LA LIBERTAD
UNA APROXIMACIÓN A LA LITERATURA BRASILEÑA



Prólogo de Eduardo Becerra

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Sombras de la libertad
Una aproximación a la literatura brasileña

Francisco José López Alfonso

Sombras de la libertad
Una aproximación a la literatura brasileña

Prólogo de Eduardo Becerra

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 24

COMITÉ CIENTÍFICO:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericanos» y en el proyecto «Desarrollo y consolidación de las investigaciones sobre creación de un corpus textual de recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana» (MEC/HUM 2005-04177/ FILO). «La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales» (MCI FFI2008-03271/FILO).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración: Composición sobre el mapa de Brasil con la división en capitanías atribuido a Luis Teixeira con foto de Machado de Assis.

© Francisco José López Alfonso

I.S.B.N.: 978-84-7908-165-2
Depósito Legal: MU-2774-2008

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Prólogo 11
Eduardo Becerra

Introducción 15

1. De la cárcel ilustrada a la muerte civil. Fernández de Lizardi y Machado de Assis 29

2. La libertad nacional de los modernistas brasileños (1922-1930) 49

3. La soberanía en João Guimarães Rosa 79

4. Dalton Trevisan: compartir el alimento 89

5. Las trampas del amor en Rubem Fonseca 105

6. El intelectual desorientado: «El Cobrador» 115

7. De la Modernidad. Nihilismo y otras salidas bloqueadas 127

Para mi hija, Paula

Prólogo

No nos engañemos, si bien la escritura de un prólogo ha de homenajear el texto al que antecede, la elección de prologuista a menudo tiene mucho que ver con la amistad entre éste y el autor del libro. Por tanto, será bueno empezar confesando lo evidente: la amistad que me une con Francisco José López Alfonso desde hace ya muchos años. Un comienzo así quizá sea inadecuado, tal vez alguien piense con todo derecho que un prólogo a un libro de crítica literaria no es lugar para testimonios personales; pero mi larga amistad con el autor se ha forjado también y en buena medida (aunque no exclusivamente, aclaro) a través de la literatura: encuentros en congresos; lecturas recíprocas de obras de uno y otro sobre diversos temas; reconocimiento de parecidas pasiones literarias (y también de algún que otro desencuentro en cuanto a gustos y preferencias); discusiones en mesas redondas, en barras o terrazas de bar (justo es reconocerlo) o en largos paseos por las calles de diferentes ciudades, han hecho que la amistad se haya convertido en una forma de respeto y admiración por la trayectoria intelectual de Francisco José López Alfonso.

De entre sus diversas líneas de investigación, destacan sus estudios sobre la narrativa de César Vallejo y sobre todo sus trabajos sobre el indigenismo hispanoamericano, tema del que sin duda es uno de los mejores y más reconocidos especialistas. No obstante, dentro de este recorrido diverso y rico el tema de este libro: la literatura brasileña, constituye un campo de estudio que ha acompañado a su autor prácticamente desde sus inicios, y del que hasta hoy nos había dado a conocer solo algunas muestras. Como sospechábamos los que lo conocemos bien, estas escasas señales del conocimiento e interés de López Alfonso por la literatura brasileña constituían solo la punta del iceberg de un proyecto de mucho mayor alcance. *Sombras de la libertad* confirma nuestras sospechas y viene demostrar que no estábamos equivocados.

La propuesta de este libro constituye ya de entrada un ejercicio casi inédito en el campo de los estudios literarios hispanoamericanos en España, pues pueden contarse con los dedos de la mano los intentos de abordar la literatura de Brasil dentro de los procesos globales de la tradición literaria hispanoamericana por parte de los críticos españoles. Si tal aportación constituye de por sí un valor casi fundacional en el hispanoamericanismo peninsular, conviene además hacer notar ciertos efectos derivados de la elección de López Alfonso y de su manera de abordar el estudio de ciertos hitos de la tradición brasileña. En primer lugar, reivindicar la integración de Brasil en el territorio de la literatura hispanoamericana supone reactivar la discusión sobre la lengua como demarcador de una tradición, aspecto que ha estado de manera recurrente en el centro de muchos debates sobre la literatura de Hispanoamérica. En segundo lugar, en dicha elección encontramos una actitud integradora que busca instalarse en una tradición crítica de amplias miras,

capaz de trascender estrechos criterios positivistas a la hora de analizar los fenómenos literarios. Como así lo explicita el autor en las primeras líneas de la introducción, dos nombres fundamentales: Pedro Henríquez Ureña y Rafael Gutiérrez Girardot, representan mejor que ningún otro esa línea de la crítica literaria hispanoamericana cuyo rastro ha sabido dar continuidad con magníficos resultados Francisco José López Alfonso desde los comienzos de su labor crítica.

Desde esta posición y asumiendo esta herencia intelectual, *Sombras de la libertad* es un libro que sabe hacer visible, a partir de unos cuantos nombres mayores (Machado de Assis, los modernistas, João Guimarães Rosa, Rubem Fonseca), las líneas centrales de una tradición literaria de indudable importancia. Pero en seguida se revela un proyecto mayor no limitado al mero análisis de determinadas obras y autores brasileños. El libro de López Alfonso busca la inscripción de la literatura de Brasil en un contexto cultural e histórico que, sin que ello suponga borrar sus rasgos singulares, fue también el del resto de *Nuestra América*, cuyas expresiones artísticas constituyeron respuestas propias a los procesos culturales y políticos de Occidente desarrollados en el marco de la modernidad. A pesar de la no excesiva extensión del libro, López Alfonso no pierde oportunidad de hacer visibles estas vinculaciones, lo que redobla el esfuerzo integrador de su perspectiva crítica. Rastrea, así, como es habitual en sus trabajos, la imbricación de la literatura con la evolución histórica y las transformaciones sociales de su entorno, no desde una óptica exclusivamente sociológica sino subrayando la manera en que los procesos literarios irremediablemente reconstruyen simbólicamente las dinámicas culturales, ideológicas, sociales y políticas desde las que emergen. Con su habitual modestia, el autor justifica en la introducción que no menudean «las alusiones a escritores en español e,

inevitablemente, a escritores europeos; porque el problema abordado excede el marco americano hasta coincidir con su contexto cultural, que no es otro que Occidente». No se fíen, el último capítulo: «De la modernidad: nihilismo y otras salidas bloqueadas», revela finalmente una problemática general que atraviesa el conjunto del libro y sustenta los debates y reflexiones que plantea. Como broche ejemplar, López Alfonso trasciende definitivamente en estas páginas finales los límites nacionales de la literatura brasileña, inscribiéndola como un capítulo más de la aventura cultural de la modernidad de Occidente. *Sombras de la libertad* deja asomar así otro objetivo más complejo y ambicioso, el de mostrar la literatura, el pensamiento y el arte modernos como un viaje y una exploración en búsqueda incesante de la trascendencia; en esta aventura, cada tradición nacional escribió sus capítulos particulares y recorrió sus propias encrucijadas. Elegir este enfoque necesita de un bagaje cultural necesariamente rico, de una sensibilidad interpretativa afinada y sobre todo de una actitud intelectual abierta y lúcida al tiempo: no es una sorpresa encontrar todo ello en los textos de Francisco José López Alfonso.

La lectura *Sombras de la libertad* me ha supuesto reencontrarme y recuperar el disfrute de una manera de hacer crítica con la que siempre me he identificado: sólida y sin artificios, compleja sin renunciar a la claridad y atenta siempre a las vinculaciones de los textos con los escenarios culturales desde los que surgen. Sigan leyendo y verán que no exagero.

Eduardo Becerra

Introducción

Un brillante e inteligente crítico afirmó la vinculación idiomática de la literatura: «Si nos llaman a clasificar una biblioteca (...) lo primero que hacemos con los libros literarios es separarlos conforme a las lenguas (...). La característica de primer plano en la literatura es la lengua particular». Menos positivista en criterios historiográficos, Pedro Henríquez Ureña renunció al idioma como criterio discriminatorio. En *Las corrientes literarias en la América Hispánica* incorporó el estudio de las letras brasileñas, subrayando «la unidad de cultura de los países que, en este hemisferio, pertenecen a la tradición hispánica»[1]. Como señalara su mejor discípulo, Rafael Gutiérrez Girardot, esta *magna patria*, esta consideración de *nuestra América* como unidad

1 Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 1949, p. 7.

resulta altamente política, pues implica una protesta y una propuesta[2].

Con modestia, este libro, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, aspira a incorporarse a esta tradición intelectual. No se trata, ni lo pretende, de una historia de las letras brasileñas. Es apenas el seguimiento de un problema, desde la Emancipación a nuestros días, a través de la obra de algunos de los mejores autores del Brasil. Únicamente en el primer capítulo incorporo el estudio de un escritor hispanoamericano de lengua española, el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, para marcar la filiación del trabajo. El resto son escritores hispanoamericanos de lengua portuguesa.

Afirmar esa unidad de cultura que desmienta la rigidez histórica del Tratado de Tordesillas es un propósito secundario del libro. De ahí que no menudeen las alusiones a escritores en español e, inevitablemente, a escritores europeos; porque el problema abordado excede el marco americano hasta coincidir con su contexto cultural, que no es otro que Occidente.

Los capítulos de este libro están unidos por un hilo tornasolado, el de la libertad, que simplificadoramente podría resumirse en la pregunta «¿por qué alguien tiene que obedecer a otro?». El hilo es muy frágil y cuando se rompe conduce a otra cosa. Peter el Rojo, el memorable narrador de «Un informe para una Academia» explica mejor que

---

2 *Vid*. Rafael Gutiérrez Girardot, «Problemas y temas de una historia social de la literatura hispanoamericana» y «La Historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío», ambos en *Aproximaciones*, Bogotá Procultura, 1986. del mismo autor, «Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Luis Romero. El intelectual y el científico», en *Heterodoxias*, Bogotá, Taurus, 2004.

nadie este cambio: «No tenía salida, pero debía conseguirme una, pues sin ella no podía vivir». Para añadir de inmediato: «Temo que no se comprenda exactamente lo que yo entiendo por salida. Utilizo la palabra en su acepción más llana y corriente. A propósito evito hablar de libertad»[3].

En los textos comentados aquí, la alternativa a la libertad –cuando la hay– parece concretarse en algo que podría llamarse "felicidad". Pero esa salida no conduce más que a una puerta cerrada, el nihilismo, o a una celda más profunda que se abandonó tiempo atrás: el mundo sacro.

La *Encyclopédie*, editada por Diderot y D'Alembert, como obra conjunta de numerosos autores, simboliza quizá mejor que ningún otro texto el empeño de la Ilustración por alcanzar esa libertad. «Ningún hombre ha recibido de la naturaleza el derecho a mandar a otros»[4], se lee al inicio del artículo «Autoridad política». «El mayor bien del pueblo es la libertad. La libertad es al cuerpo del estado, lo que la salud es a cada individuo; sin la salud, el hombre no puede disfrutar satisfactoriamente, sin la libertad, la felicidad está desterrada de los Estados»[5], leemos en la entrada de la voz «Gobierno». Libertad individual y libertad del pueblo.

Y sin embargo, en este empeño liberador hay un ingrediente innoble. Diderot, autor del artículo «Multitud» escribe:

---

3 Franz Kafka, «Un informe para una Academia», en *Un médico rural*, *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 216-225, p. 219.

4 Diderot y D'Alembert, *La Enciclopedia (selección)*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 35.

5 Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, *Artículos políticos de la «Enciclopedia»*, Madrid, Editorial Tecnos, 1986, pp. 76-77.

> Desconfiad del juicio de la multitud; en materias de razonamiento y de filosofía, su voz es entonces maliciosa, estúpida, inhumana, perversa, prejuiciosa (...). La multitud es ignorante, atontada (...)Cuidado con ella en la moral (...)»[6]

La ambigüedad es notable, pues si «multitud», como inicialmente señala el artículo, parece remitir a la idea de muchedumbre, a la de gentío en pleno tumulto, también permite la despectiva interpretación como «vulgo». Otras voces de *La Enciclopedia* pueden confirmar esta desdeñosa consideración de "los que no saben", implícita en la engrandecida imagen que ofrecen de sí los filósofos ilustrados:

> Los demás hombres son presa de sus pasiones, sin que las acciones que ejecutan sean precedidas de la reflexión: son hombres que caminan entre tinieblas; mientras que el filósofo en sus propias pasiones no actúa sino después de la reflexión; camina en la noche pero precedido de una luz[7].

Y más adelante:

> El filósofo es, por tanto, un hombre honesto que actúa en todo conforme a la razón, y que reúne en un espíritu de reflexión y de precisión las costumbres y las cualidades de la sociabilidad. Insertad un soberano sobre un filósofo de este temple, y tendréis un perfecto soberano[8].

---

6 *L'Encyclopédie ou Dictionaire raisonné des scincies, des arts et des métiers*, en http://diderot.alembert.free.fr/

7 Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, *Artículos políticos de la «Enciclopedia»*, *op. cit.*, p. 60.

8 *Ibídem*, p. 64.

Hay, pues, razones legítimas para que unos hombres gobiernen a los otros. No estamos demasiado lejos del pensamiento de Aristóteles:

> La autoridad y la obediencia son cosas no solamente necesarias, sino eminentemente útiles. Algunos seres, desde el punto en que nacen, son destinados a obedecer y otros a mandar, aunque unos y otros con diversos grados y categorías[9].

Ciertamente, es una cuestión de grados, pero el argumento es el mismo: «El alma manda al cuerpo como un amo a su esclavo»[10]. No sorprende que en *La Enciclopedia* se elogie el sistema chino, en el que los mandarines, los únicos sabios, aunque sin escuchar a las masas, las guían gradualmente hacia una existencia más feliz e ilustrada, instituyendo leyes que estas masas no entienden.

Aunque en Europa la sinofilia fue sustituida por la sinofobia a finales del siglo XVIII, en América aquélla fue más persistente. Todavía se encuentran numerosos testimonios en la primera prensa independentista en los que China es un reino ejemplar para la justicia, el control económico, el trabajo agrícola o la ausencia de corrupción. El rioplatense Francisco de Paula y Castañeda usará el seudónimo Confucio y el chileno Juan Egaña elogiará hacia 1820 el despotismo chino que hace feliz a su pueblo.

También Fernández de Lizardi permaneció fiel a esta admiración por China, como sugieren los capítulos del naufragio del protagonista de *El Periquillo Sarniento* en la utópica isla china de Saucheofú. El episodio le permi-

---

9 Aristóteles, *La política*, Madrid, Ediciones Alba, 1996, p. 32.
10 *Ibídem*, p. 33.

te exponer al llamado Pensador mexicano su modelo de sociedad ideal y cómo erigirla: los ilustrados, los filósofos, deben legislar, diseñando un sistema de castigos (palos) y de premios (zanahorias) para el asno humano. Se trata de aplicar una enérgica purga que cure a la gente de los vicios y errores en que viven.

Para comprender una actuación tan contundente conviene recordar contra qué se levantaba este nuevo edificio social. La voz «Brahmines o Brahmenes o Brahmanes o Brahmas» de *La Enciclopedia* –una entrada aparentemente poco relevante y por eso muy adecuada para sortear a la censura– puede ayudar a ello:

> Están a la cabeza de la religión, explican sus fantasías a los idiotas y así los dominan (...) el absurdo de una idea se expande sobre las ideas que la rodean. Un error cubre de tinieblas las verdades contiguas, y si sucede que haya en una sociedad gentes interesadas en formar, por así decirlo, centros de tinieblas, pronto el pueblo se encuentra encerrado en una noche profunda[11].

Y es que la Emancipación hispanoamericana, como la Revolución americana y la Revolución francesa, era una batalla más en el proceso de liquidación del Antiguo Régimen, pues España representaba no sólo la antigua opresión metropolitana, sino también el viejo modelo social. La Emancipación significaba el tránsito de una sociedad de fundamentos sacros, una teocracia, a una sociedad profana, la sociedad civil. La importancia decisiva que la política adquiría en la nueva sociedad era incompatible con una

---

11 Diderot y D'Alembert, *La Enciclopedia (selección)*, Madrid, Ediciones Guadarrama, *op. cit.*, p. 47.

comprensión estrictamente cristiana de lo secular. En la sociedad burguesa, el ciudadano era lo opuesto al súbdito del Antiguo Régimen, obediente a la Iglesia, a los príncipes y a las corporaciones. La reivindicación de autonomía de este sujeto, cuya libertad terminaba conformándose con la razón, tenía como objetivo librar a la individualidad del peso de la institución religiosa. Era la misma liberación que había experimentado el pensamiento filosófico secular al escapar de la sumisión impuesta por la Iglesia en la Edad Media, «*philosophia ancilla theologiae est*», y que Kant definió en su escrito «¿Qué es Ilustración?», de 1784: «*La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad.* La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro»[12].

Las convicciones fanáticas del ilustrado Fernández de Lizardi se fueron debilitando a medida que comprendía. Si para que los hombres fuesen libres y hasta felices era preciso obligarlos a comportarse de manera racional, la doctrina terminaba volviéndose adversa a la misma idea de libertad como posibilidad de elección. Los ciudadanos terminaban convirtiéndose en modernos vasallos, porque se les prohibía la posibilidad de rebelarse. Eso es lo que apunta la divertida novela de *Don Catrín de la Fachenda*, posiblemente el primer Bartleby de las letras hispanas.

No hay que engañarse, Fernández de Lizardi no abjuraba de la Ilustración, sino que ejercía su crítica razonada desde ella. Pues la razón no era un principio innato, sino una fuerza desarrollada en la experiencia, una fuerza para transformar la realidad.

---

12 Inmanuel Kant, «Respuesta a la pregunta. ¿Qué es la Ilustración?», en VV.AA., *¿Qué es Ilustración?* Madrid, Editorial Tecnos, pp. 17-29, p. 17.

Todavía más perspicaz fue la mirada de Joaquim Maria Machado de Assis, cuyo alcance llega hasta el presente. En «El alienista», relato que si se lee con atención sólo puede provocar una risa sardónica, Machado sugirió las terribles consecuencias que podían derivarse de la sustitución del discurso legal por el discurso científico. La razón, condensada en ciencia –el rasgo más característico de la Modernidad– imposibilitaba cualquier tipo de protesta razonable.

La creencia en la armonía de la naturaleza, la convicción más generalizada entre los ilustrados, le permitía a Condorcet afirmar con rotundidad que «la naturaleza une con una cadena irrompible la verdad, la felicidad y la virtud». Luego el que conoce la verdad de la naturaleza, es decir, el científico, es feliz y virtuoso; por lo tanto nadie mejor que el científico para organizar y dirigir la sociedad. Nada mejor que una tecnocracia para hacer felices y virtuosos a los que no lo son por su ignorancia, y aunque no lo quieran, porque, realmente, no saben lo que quieren[13]. De nuevo, los mandarines del saber.

Casi tres lustros antes de que Alexander Yersin y Kitasato Shibasaburo descubriesen los bacilos responsables de la peste bubónica, Machado de Assis se planteaba los riesgos que para la libertad implicaba la incuestionable autoridad científica. El «apestamiento», en sus diferentes formas, será lamentablemente la legitimación más poderosa de los gobiernos para hacer cualquier cosa con tal de prevenir o de desinfectar a la sociedad[14].

---

13 Vid. Isaiah Berlin, *La traición de la libertad*, México, FCE, 2004, pp. 45-46.

14 *Vid.* Hans Blumenberg, *La posibilidad de comprenderse*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 56-61.

La razonable advertencia de Machado, aunque apuntase concretamente a las ambiciones de la joven camada positivista, ilustraba bien la desmesurada imagen que el intelectual –más allá del científico– ha venido proyectando de sí mismo. Los argumentos secularizantes de la razón parecían dejarse a un lado para disfrazarse con los ropajes de un «Cristo sin cruz», como el sujeto lírico del martiano «Isla famosa», o con una cruz negra, como el protagonista de «El amante de las torturas», de Julián del Casal. Si no ignorásemos sus pretensiones de poder, podría hablarse de paralogismo.

Estas ambiciones se hacen sensibles en la actividad de los modernistas brasileños, decididos a conquistar el poder, y no simplemente el literario. Como si fuesen una copia renovada de la generación positivista de 1870, están decididos a dar la vida por su patria, un sacrificio similar al del alienista Bacamarte para cubrir con «oros inmarcesibles» al Brasil.

La tendencia utilitaria de la Ilustración seguía presente entre estos jóvenes intelectuales, dispuestos por igual a modernizar el país y a alcanzar la independencia de la cultura europea. El proyecto liberador, sin embargo, volvería a mostrar su cariz represivo; especialmente, en el programa fascista de Anta que más tarde tomaría cuerpo en el movimiento integralista, liderado por Plínio Salgado.

Las décadas siguientes sólo en parte abolieron el viejo mundo. Como sucede en «La tercera margen del río», el relato de João Guimarães Rosa, la vida había quedado como suspendida en un eterno presente; por otro lado, incomprensible. El gran grito nacionalista había sido proferido y la libertad se convertía en cuestión colectiva. La libertad individual, como salida de la autoculpable minoría

de edad, se subordinaba a un destino común, necesitado –claro– de un líder.

Soy elegido, yo no elijo. Y el consentimiento es un deber y un privilegio. En el cuento de Rosa, este consentimiento representa sobre todo el ascenso a la condición soberana. Vuelta al ámbito de lo sacro y regreso también a la idea de que la libertad en sí es sumisión.

El enfrentamiento entre padre e hijo de «La tercera margen del río» volvía a proporcionar la estructura del relato, la metáfora para intentar encontrar un sentido a la confusión creciente de la realidad, en «La cena», de Dalton Trevisan. La huida del hijo que no quiere someterse, aunque sea para suceder al soberano, es substituida aquí por el enfrentamiento más cruento. Y una vez más, la lucha por convertirse en soberano remite al imaginario religioso. Trevisan recurre a la dramaturgia cristiana, como hiciera Machado en «El alienista», para transformar la comunión en apenas antropofagia, puro canibalismo. El énfasis ha pasado de la razón a la voluntad. Se desarrolla así una noción de libertad que no es la de permitir que cada uno viva según elija; una noción distante de la idea de que «el bien de la sociedad se reduce a no buscar nunca nuestra satisfacción a expensas de los demás»[15], expresada en *La Enciclopedia*. Ahora, la idea es que la libertad se conquista, de que la conquista y la libertad son la misma cosa; en suma, la idea de que la libertad consiste en derrotar al otro.

Rosa y Trevisan sugieren con sus historias familiares que el modelo teocrático de la hacienda sigue rigiendo las relaciones privadas y las públicas en el Brasil y que la liber-

---

15 Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, *Artículos políticos de la «Enciclopedia»*, *op. cit.*, p. 207.

tad sólo es posible bajo el régimen de la soberanía, siempre supeditada a la servidumbre de los demás.

Posiblemente en ninguno de los autores estudiados sea mayor la nostalgia que en Rubem Fonseca. La violencia que el paraíso ejerce sobre su conciencia se manifiesta en una rabia inusitada y en una desesperación nihilista. La idea de libertad parece proscrita de su visión de mundo desde el primero de sus libros, reveladoramente titulado *Los prisioneros*. Tampoco el segundo, *La correa del perro*, sugiere otra cosa.

La esperanza irrazonable, pero forzosa, como en el relato «Teoría del consumo conspicuo», parece ser el tema de su obra. El amor se muestra en este cuento y en otros como el bien supremo que puede redimir el absurdo de la vida. Pero Fonseca sabe que esta felicidad, teñida de valores absolutos, es un imposible, la tentación de una salida religiosa.

Asqueado de lo que hay, idealiza el concepto de «hombre natural», al que a menudo representa como un marginado social. Como Rousseau, del que desciende, apunta que el salvaje es mejor que el domesticado, el perturbado mejor que el indiferente. Hace causa común con los parias, los rebeldes, los artistas libres y bárbaros, como el protagonista de «El Cobrador», pues el intelectual es ahora un *declassé*, alguien que no acaba de encontrar su sitio en la sociedad y que no sabe muy bien cómo encauzar su protesta.

A este desconcierto social, se añade el provocado por una metafísica de la muerte, que *El agujero en la pared* (1995) señala mejor que cualquier otro libro de Fonseca. «La carne y los huesos» quizá sea un capítulo central en esta metafísica, de lo que podría llamarse una teoría de lo inconcebible. Todo el mundo "sabe" qué es la muerte y que va a morir; pero nadie *entiende* la muerte. «La carne y los

huesos», desde el mismo título, figura un tránsito, un puente de acceso a un mundo inaccesible, porque cuando uno lo cruza, ya no está, ya no es. Igual que no hay modo de calibrar cabalmente el dolor de otro, porque no hay comunicación posible en lo que se refiere a su intensidad; del mismo modo, cada uno muere su propia muerte y nadie más sabe lo que eso *significa*. Posiblemente, ni el que muere, porque el mismo instante del morir, esa frontera que todavía es vida, no debe ser captable, como no lo es el instante en el que se pasa de la vigilia al sueño.

Morir es en este relato el tránsito de la carne a los huesos, pero es, sobre todo, el agujero en la pared, presente en casi todos los cuentos que integran el volumen, un vacío semántico que se intenta compensar mediante metáforas. Como lo intenta infructuosamente el narrador, porque no es él, aunque se quede en pie, hasta el anochecer, a las puertas del cementerio, sin saber adónde ir o qué hacer, quien ha atravesado el puente, sino su madre. Aunque en la cripta familiar, dividida en dos por una losa, haya un agujero abierto, vacío y a la espera, no es él quien ha muerto; aunque el relato comience *la víspera* de un viaje.

Pero eso es cuanto hay: reflexionar, pensar en la muerte de otro –ahora la madre, pero antes el padre y un hermano, más fácilmente reconocibles como dobles del narrador– es un modo de intentar comprender, de expresar provisionalmente algo de lo que no es posible obtener una intuición o una evidencia definitivas. Reflexión a partir de la pobreza humana, de su inadecuación para comprender, un enorme rodeo ante la existencia esquiva y, también, ante la inexistencia.

O quizá esos huesos del padre, tan pulverizados que parecen tierra, sea lo único que hay que comprender. Pero

eso es poca cosa, cuando el cristianismo arrebató a la muerte su posible significación al situar de antemano a la vida proyectada hacia la eternidad. La muerte, vencida por la religión cristiana, resultaba insignificante; pero, ahora que Dios está ausente, esa pobreza de significado resulta intolerable, como acreditan todos los absolutos y su forzada esperanza.

1. De la cárcel ilustrada a la muerte civil. Fernández de Lizardi y Machado de Assis

> Entre la libertad y la esclavitud, los caminos realmente terribles se cruzan sin indicación de la ruta a seguir y con la inmediata extinción de los que ya hemos seguido. Es imposible comprobar si estos caminos son innumerables o si no hay más que uno.
>
> Kafka, *Diarios*

Todos, más o menos, hemos perdido la costumbre de la vida. Hemos llegado a considerarla un trabajo, casi un empleo. Ajeno a esta concepción, el protagonista del *Catrín* (1832) la juzga un regalo digno de ser gozado. De hecho, su autobiografía constituye una propuesta de felicidad, que debió sonar extraña en su tiempo, aunque menos que hoy: vivir sin trabajar.

> Gran vida me pasaba con mi oficio [de mendigo]. Os aseguro amigos, que no envidiaba el mejor destino, pues consideraba que en el más ventajoso se trabaja algo para tener dinero, y en éste se consigue la plata sin tener que tra-

bajar, que fue siempre el fin a que yo aspiré desde muchacho[16].

Tan dichoso se siente que escribe su vida para que sirva de modelo. Y sin embargo, su vida dista mucho de abundar en satisfacciones. Es inconcebible que, después de una existencia de continua degradación y pronto a expirar, escriba su historia con intención ejemplarizante. La pobreza y la soledad, una pierna amputada y la hidropesía que lo llevará a la muerte son manifestaciones de la implacable justicia de la naturaleza social, cicatrices que lo marcan como infame.

La novela funciona entonces como un *exemplum* vitando y adopta la forma de una figura llamada contrafisión: aparenta despertar el deseo, cuando, en realidad, sólo tiende a alejarlo. Se trata de una amenaza irónicamente presentada bajo la apariencia de un consejo[17]. El carácter didáctico y moralizante de la obra, como ya lo apreció Pimentel, es obvio. Pero Lizardi, temeroso de lecturas equívocas, lo ratifica en el capítulo XV y último, titulado «Conclusión. Hecha por el practicante».

En él, este segundo narrador, un tal don Cándido que ha asistido en su enfermedad a don Catrín y ha de encargarse de la edición de la historia del pícaro, expone el recto sentido de la fábula:

---

16 Jose Joaquín Fernández de Lizardi, *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. UNAM, México, 1980, p. 608. De aquí en adelante, el número entre paréntesis al final de la cita corresponde a la página o páginas de esta edición.

17 Claude Bremond, «El rol del influenciador», en VVAA, *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 93-105, p. 93.

> Ellos [sus padres] le enseñaron a salirse con lo que quería; ellos no cultivaron su talento desde sus tiernos años; ellos fomentaron su altivez y vanidad; ellos no lo instruyeron en los principios de nuestra santa religión; ellos crearon un hijo ingrato, un ciudadano inútil, un hombre pernicioso y tal vez a esta hora un infeliz precito; (...) (p. 618)

El discurso denunciaba los irracionales principios que regían en la persistente y caduca sociedad colonial, cifrados en una ética del honor que, por ejemplo, había impedido a un noble, aunque fuese un pobre hidalgo, desempeñar oficios mecánicos y que, por extensión, tornó vil cualquier trabajo. Ello explica que la Ilustración en el mundo hispano fuese –aunque no solo eso– un enorme esfuerzo de regeneración económica. La nueva sociedad civil, de la cual la obra de Lizardi describe los albores, hacía de la racionalidad su principio organizador y de la ética del trabajo, su moral. El enemigo, como sentenciase Rousseau en el *Contrato social*, era todo aquél capaz de afectar el orden burgués apuntado. El enemigo era la nobleza inútil, la burocracia improductiva, los malos jueces, los escribanos y abogados embrolladores, mencionados en el «Prólogo...» de *El Periquillo Sarniento*, y, naturalmente, los mendigos.

En este proceso modernizador la idea de pecado había ido perdiendo crecientemente su específico carácter religioso. Lo que en otro tiempo se había llamado pecado, se designaba ahora como falta o crimen; pero, en propiedad, concernía a la sociedad más que a Dios. El pecado se había convertido en un asunto puramente mundanal.

No obstante, la secularización apenas si afectó a las élites intelectuales, mientras que el pueblo continuó viviendo durante mucho tiempo en un mundo que resulta religioso de raíz. Y el enemigo era también, sobre todo, esa horda salvaje

del «pueblo»[18]. Por ello era preciso que existiera el infierno, para salvaguarda de la gente decente, porque la honradez no es cosa de todos. Por ello, la novela del *Catrín*, como antes la del *Periquillo* adoptaba la forma de un sermón sobre la muerte o, cuando menos se presentaba como las palabras de un moribundo[19].

> Es provechoso –escribía el jesuita Nicole en sus *Essais de Morale*– estar presente en el momento de morir los seres humanos y representarse uno mismo esta hora con todas las circunstancias que acompañan a la muerte. Basta haber visto a un moribundo en el lecho de muerte para formarse una idea de lo horrible de este espectáculo. Deja caer en flaqueza impotente sus brazos y sus manos; sobre su pecho gravita un peso que lo ahoga, de suerte que apenas si puede ya respirar. Ya no es capaz de mantener en alto su cabeza; sobre sus labios, que son de una palidez mortal, se acumula la espuma[20].

Más contenido, Lizardi escribió: «Las ansias me agitan demasiado; el pecho se me levanta con el vientre... me ahogo... amigo practicante, seguid la obra...» (617). Pero la novela de Lizardi, como últimas palabras de un moribundo, no pretendía tanto amedrentar con los tormentos de una eternidad de penas infinitas, como con las nefastas consecuencias

---

18 *Vid.* Rafael Gutiérrez; Girardot, «Razón, ética y público: José Joaquín Fernández de Lizardi», en *La formación del intelectual hispanoamericano del siglo XIX,* Rockefeller Humanities Resident Fellow/University of Maryland at College Park, 1990.

19 *Vid.* Jean Franco, «La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana», *Hispamérica,* 34-35. abril-agosto, 1983, pp. 3-34.

20 Citado *por* Bernhard Groethuysen, *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*, Madrid, FCE, 1981, p. 89.

en vida de un comportamiento criminal o simplemente desordenado. Sin duda, no es la ley la que castiga a don Catrín, pero sí la «Justicia»; por eso la novela puede leerse no sólo como confesión, que condena sin necesidad de añadir más pruebas, sino como suplicio que inscribe en el cuerpo del condenado, igual que *En la colonia penitenciaria* de Kafka, las disposiciones que ha violado.

No sin motivo el ecuatoriano Francisco J. E. de Santa Cruz y Espejo había declarado en *El Nuevo Luciano de Quito* (1779) «la novela como instrumento moral más adecuado que la propia historia»[21], una novela que, en este caso, emparentada con la picaresca, parecía más próxima al sermón y al discurso patibulario. Se daban por terminadas las tradiciones orales y las costumbres o, al menos, se anunciaba el proceso de clausura. La novela era legislación escrita, mármol artístico del pacto social, que promete castigar la menor infracción al tiempo que seduce a un público lector creado de entre los feligreses y las muchedumbres de los espectáculos patibularios. *Dulce*, pero sobre todo *utile*. Sumisión por el control de las ideas, discursos para dominar a los hombres, para apoderarse de la posibilidad de pensar, ficciones que alimentan el fuego de la caverna para fijar para siempre los ojos de los prisioneros. No se equivocaba Nietzsche cuando declaraba que la razón desarrolla sus fuerzas en el disimulo y que el único criterio de verdad es el aumento de la fuerza.

El liberador proceso de la Ilustración se volvía, apenas iniciada la lucha, contra el concepto mismo de sujeto y hasta contra la misma razón. El progreso, por así decirlo, se dejaba atrás a sí mismo. Pero don Catrín es una víctima invencible y,

---

21 Citado por Luiz Costa Lima, *O fingidor e o censor no ancien régime, no Iluminismo e Hoje*, Rio de Janeiro, Forense-Universitaria, 1988, p. 243.

como el Bartleby de Melville, preferiría no hacerlo. Se resiste a convertirse en un buen ciudadano, a dejarse disciplinar en la escuela y con el trabajo, porque no quiere ser un moderno vasallo. Renuncia al progreso con tal de escapar a la alienación. Como un nuevo cínico, Catrín reivindica el esfuerzo, pero no el trabajo alienante. Su constancia ante los embates de la fortuna resulta más que heroica y la desvergüenza con que reclama reconocimiento e imitadores, grotesca. Todo induce a maliciar que se trata de una farsa; sin duda, pero la crisis apuntada es muy real.

La novela impone una semántica del poder, pero también de la sospecha. La posibilidad de diferentes interpretaciones revela la existencia de diferentes intereses, de fuerzas en conflicto. En *El Periquillo,* proyecto fundador de la nueva sociedad civil, casi no quedaba lugar para el debate. La voz del arrepentido y reformado Pedro Sarmiento acallaba cualquier queja o protesta. Por contra, éstas se hacían oír con insistencia en la siguiente novela de Lizardi, *La Quijotita y su prima,* en la que se dictaminaba cuál debía ser el papel de la mujer en la nueva sociedad[22]. En el *Catrín,* Lizardi ejercía de hereje contra sí mismo, pues era la voz del otro, la contravoz, la que detentaba el control del relato, por más que en el último capítulo intentase reconducirla a buen camino[23].

Semejante trayecto sugiere una creciente incertidumbre moral en el espíritu de la Ilustración. En efecto, el segundo narrador del *Catrín,* partidario del nuevo orden burgués, se

---

22 Para una lectura de estas dos novelas como proyecto de nación véase nuestro artículo «La Quijotita y su prima, tratado del oprobio», en Sonia Mattalía y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, Universitat de València, 1995. pp. 141-150.

23 Quizás este exceso de libertad provocó que Lizardi no se decidiera a publicarla en vida, pues en febrero de 1820 la novela había sido aprobada por la censura.

llama significativamente don Cándido y está lejos del entusiasmo bestial de su par en *El Periquillo*, «un tal Lizardi»; aunque quizá pudiera adivinarse ya el tránsito en la inesperada confesión del narrador de *La Quijotita*, llamado «Joaquín», al inicio del segundo tomo: le gusta mentir.

Con este escéptico proceso, el novelista José Joaquín Fernández de Lizardi objetaba la razón ilustrada, de la que sin embargo permanecía muy cercano, y ponía en pie una compleja filosofía de la historia, un balance de los costos del progreso, no interpretable como genérica nostalgia del pasado; algo similar a lo insinuado por Tolstoi al comienzo de la segunda parte de *Dos húsares*:

> Mucho de bueno y mucho de malo, entre lo viejo, había desaparecido; mucho de bueno, entre lo nuevo, se había desarrollado, y mucho, pero mucho más –entre lo nuevo– incapaz de desarrollo, monstruoso, había hecho su aparición bajo el sol.

Si Lizardi, quizás en contra de sí mismo, combate esos poderes que someten al cuerpo al tiempo que lo hacen productivo es porque la dicha misma comienza a tener rasgos arcaicos. Y los combate precisamente con aquellos principios aristocráticos que la razón pretendía erradicar, rastreando el germen de libertad que pudiera esconderse en ellos. Es así como le da sentido a su opción modernizadora, dándole sombra. Lo nuevo y lo viejo se impregnan tan bien uno del otro que es difícil marcar sus límites, imposible señalar cuál es cuál. Lo aristocrático, que era antes lo opresor, lo viejo, se presenta ahora como nuevo, como liberador; porque aristocrático es ese ideal de libertad como independencia del que hace gala don Catrín, cuya íntima relación con la excelencia expresa el sentimiento exaltado de la propia individualidad.

El escandaloso rechazo a convertirse en un ciudadano como es debido, es decir, pusilánime y servilón, pretende sentar las bases de un paisaje humano en el que el cuerpo y el placer recuperen la dignidad.

Pero la propuesta de felicidad que materializa la desvergonzada existencia del rebelde es tan extraordinaria como nula. Carece de solidez para alzar sobre ella las directrices de un comportamiento político. Lizardi, como sus contemporáneos Goya y Sade, ve con agudeza un problema que es todavía nuestro problema: la subjetividad moderna no puede reconocerse como 'sujeto de la razón' o 'sujeto de derecho'. Es más bien lo que persiste como negatividad y como rebelión a todo orden constituido, partiendo de la universalidad abstracta de la ley. Es de una parte, el capricho, ese absurdo que no tiene por qué ser ni sensato ni provechoso para uno mismo, la infinitud de un deseo que la Ley tiene que controlar en virtud del interés general; y de otra, es la lucha contra los sometimientos y las vejaciones que impone ese interés general que, como advertía Marx, siempre crean los individuos que se definen como «personas privadas».

Así, don Catrín se acerca con precisión a la crítica que Sartre hiciera del héroe romántico como pseudoaristócrata, como petimetre, denunciando el engaño de suponer que un sujeto solitario, que se excluye de las reglas de la comunidad, pueda ser el único portador de la verdad. Pero también es cierto que, como ese héroe marginal y prestigioso, el bufonesco personaje lizardiano, reverso del bien social, lleva consigo las fuerzas ofensivas de las capas menos favorecidas de la sociedad, ésas que se agolpaban en torno al patíbulo no sólo para presenciar el suplicio, sino para oír cómo aquél que nada tenía que perder maldecía a jueces, leyes y religión.

Si Fernández de Lizardi escribió un libro para decir cosas que, quizá, no se atrevía a decir a nadie, Machado de Assis

preparó en la sombra *El alienista* (1880-1881) con el mismo cuidado con que el asesino medita su golpe. La mordacidad del relato ridiculizaba una razón que se evidenciaba como poco razonable, la de un médico que pasaba directamente de los axiomas a las conclusiones, intentando separar, de una vez por todas, las fronteras sin fisuras entre razón y locura; un médico que, después de encerrar a toda la población en el manicomio, termina internándose él mismo como único alienista y único alienado. Esta paradoja de la razón definía el escepticismo ante la religión del progreso de un Machado marcado por su conocimiento de la historia.

Justamente por ello, *El alienista* adopta la forma de un discurso historiográfico. Se trata de la biografía del doctor Bacamarte, el alienista, después de su regreso a Brasil, a Itaguaí, su tierra natal. El género biográfico responde aquí, como sucedía, por ejemplo, en la obra de Sarmiento, al intento de hacer comprensible una época histórica a través de un hombre que la refleje. Pero esta época no es tanto la del final de la colonia, en la que se ambienta *El alienista*, como la del final del Segundo Imperio[24]. Entre sus ensayos de *Crítica literaria*, Machado dedicó uno en 1873 al «Instinto de nacionalidad». En este lúcido estudio afirmaba: «Lo que se debe exigir del escritor, ante todo, es cierto sentimiento íntimo, que lo torne hombre de su tiempo y de su país, aunque trate de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio»[25]. Esto significaba que *El alienista*, escrito unos diez años después –si no era una incoherencia en la obra de Machado, y nada apunta a ello–, trataba «de su tiempo y de su país».

---

24 Como es sabido, el Segundo Imperio se extendió desde 1841 a 1889.

25 Joaquim Maria Machado de Assis, *Crónicas-Crítica-Poesia-Teatro*, São Paulo, Editôra Cultrix, 1967, pp. 93-98, p. 97. La traducción es nuestra.

Ambientar el relato en el final de la época colonial, más o menos el tiempo de *Don Catrín*, era, más que una estrategia para disimular la crítica de la sociedad coetánea, un modo de subrayar la continuidad *real*, y no meramente cronológica, entre el pasado y el presente. De hecho, ese vínculo está insinuado ya en la perspectiva de la narración, en la que un narrador contemporáneo relata la historia apoyándose en los viejos cronistas.

Sin duda se habían producido cambios. Basta percibir la diferente naturaleza que presenta el hospital en la novela de Lizardi y en la de Machado. En la primera todavía es esencialmente una institución de asistencia a los pobres y de separación y exclusión. El interno no es el enfermo que debe ser curado, sino el pobre ya moribundo. El personal hospitalario pretende salvar el alma del pobre –y la propia, principalmente– más que su vida. Éste es el sentido de la «amistad» que el practicante don Cándido le brinda a Catrín. En *El alienista*, el hospital ha dejado de ser una institución religiosa para transformarse en médica.

> La ciencia se contentó con extender la mano a la teología, con tal seguridad, que la teología no supo finalmente si debía creer en sí misma o en la otra. Itaguaí y el universo se ubicaban así al borde de una revolución[26].

Este proceso secularizador es subrayado por el permanente contrapunto de los comentarios del vicario, el padre Lopes, a la actividad del médico. Pero el tránsito a la moder-

---

26 Joaquim Maria Machado de Assis, *El alienista*, en *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978. pp. 45-84, p. 55. Traducción de Santiago Kovadloff. Desde aquí en adelante, el número entre paréntesis al final de la cita corresponde a la página o páginas de esta edición.

nidad era inevitable. No es una casualidad que el manicomio, llamado la Casa Verde, se construya en la «Rua Nova».

Ahora se pretende curar al enfermo y, como denuncia el texto, algo más terrible: someterlo, obligarlo a obedecer aunque no se oiga orden alguna. «La Casa Verde es una cárcel privada, dijo un médico sin clínica.» Lo carcelario asumía una relevancia absoluta, extendiéndose por el mundo, suplantándolo. Aquí era el manicomio, pero también fue la escuela, la fábrica, el presidio. Aquí era «su tiempo y su país», pero para entonces la sociedad ya era una.

> A cosa de doscientos metros de la valla del hospital –escribía Chejov en *La sala número 6*– se alzaba un alto edificio blanco circundado por una muralla de piedra. Era la cárcel.
>
> –¡Ésa es la realidad! –dijo para sí Andrei Efímich, atemorizado.

Las nuevas instituciones ejercían el control y la transformación de los sujetos, todo propiciado por un nuevo saber de los mismos, dado que la cárcel, además de su función represora, se convertía en un privilegiado observatorio. Es así cómo la medicina adquiría nuevo estatus, cómo surgían la pedagogía, la psiquiatría y otras llamadas ciencias humanas. Estas regulaciones eran enemigas del derecho en cuanto se dirigían a tendencias e intenciones tanto como a actos. El discurso legal del período independentista había sido reemplazado por el discurso científico. En la era de la sociedad civil, la razón se había ido reduciendo cada vez más a ciencia, el elemento más definitorio, según Heidegger, de la Edad Moderna. Pero una ciencia que se agotaba en hechos y números. La afirmación de que la libertad y la justicia fuesen en sí mejores que la opresión y la injusticia, no admitía verificación con las categorías de esta ciencia.

Quedaban lejos la espectacular representación del patíbulo y la pastoral del miedo. Ahora, sólo el imponente silencio de los muros, la lacónica sugerencia de lo secreto. El castigo pasaba a concebirse como suspensión de los derechos. Y los muros aseguraban que el agente del castigo ejerciera un poder total sobre los prisioneros, sin que ningún tercero pudiese perturbarlo. Así lo explica el doctor Simón Bacamarte a los rebeldes Canjicas, que exigían la demolición de la Casa Verde: «Señores míos, la ciencia es cosa seria y merece ser tratada con seriedad. No doy razón de mis actos de alienista ante nadie, excepción hecha de los maestros y de Dios» (66). Pero esta autonomía y el secreto con que se desempeñaba resultaban exorbitantes para una política que en sus orígenes pretendía hacer participar a todos los ciudadanos en el castigo del enemigo social y que la pena se correspondiera con las leyes. Se trataba de un poder que amenazaba con volverse fácilmente despótico, arbitrario, con repetir el ejercido en el antiguo sistema colonial.

Sin duda, Machado era consciente de los cambios. Pero le apremiaba destacar la continuidad de ciertos procesos, mostrar que la dinámica, concebida como creciente enseñorearse de la naturaleza exterior e interior, en su empuje unidimensional, terminaba trocándose en lo siempre igual, en la estática, en el imperio de la falta de libertad. En su decurso, la razón había traicionado su originario propósito liberador, para terminar confirmando la dolida intuición que Schopenhauer tenía de la historia como lo inmutable y por siempre permanente. Así, la Casa Verde que, en principio, debía representar la modernidad –la razón contra la teología– pronto se había convertido en una afirmación del pasado, de la *casa vieja.* Con esta expresión, que sirviera a Machado para dar título a una excelente novela, se alude a la casa nobiliaria, a la casa del gran terrateniente, a la también

llamada *casa grande.* Ella era una institución angular en la contradictoria sociedad brasileña, una sociedad capitalista ordenada en dos grandes estamentos: los hombres libres y los esclavos; el gran señor y sus agregados, de un lado, y los esclavos, de otro. Pues no hay casa grande o vieja sin *senzala*, esto es, sin el galpón en el que viven los esclavos, ni sociedad brasileña sin su trabajo[27].

La casa vieja es, entonces, la casa de la esclavitud. No otra cosa es la Casa Verde del doctor Bacamarte. Es la institución en que son recogidos –desde la perspectiva de Bacamarte–, arbitrariamente privados de libertad –desde la perspectiva de los otros– los habitantes de Itaguaí. Por ello, en el relato se la compara con la Bastilla por los itaguayenses que se deciden a asaltarla, porque como aquélla es un símbolo del Antiguo Régimen. Y la Revolución Francesa significó también, no se olvide, la abolición de la esclavitud.

> Su acción podía ser restringida, ya que muchos, por temor o pruritos de educación, no salían a la calle con espíritu de protesta; pero el sentimiento era unánime, y los trescientos que caminaban hacia la Casa Verde –dada la diferencia existente entre París e Itaguaí– podían ser comparados a los que tomaron la Bastilla (64).

Quizá la historia fuese una condena a eterna esclavitud, pero no dejó por ello Machado de señalar las variaciones de la injusticia social que es propia de cada época. En el pasado, la esclavitud había estado ligada al color de la piel como

---

27 Maria Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, Kairós Livraria Editora, 1983, ha destacado que la esclavitud no era el principio unificador del sistema social brasileño. Era una institución sometida a las obligaciones del sistema mercantil, que le imprimía su sentido.

señal de inferioridad intelectual y/o moral; ahora, al final del Segundo Reinado, cuando la abolición no era todavía un hecho pero podía entreverse su realización en la polémica que suscitaba, era sustituida por una modalidad menos evidente: el loco, el enfermo o el preso –y cualquiera podía serlo– era un ciudadano sin derechos, un esclavo. Por eso en la Casa Verde son encerradas personas pertenecientes al estamento de los hombres libres, incluso algunas de elevada condición social, sin referencia a su color. Aun así, Machado, que tanto sufrió intentando ocultar sus rasgos mulatos, sabía que la tradición de las generaciones muertas pesa como una montaña sobre la mente de todos los vivos y alude maliciosamente a la locura de la población por blanquear su sangre. Bacamarte mete en su manicomio a todos los que se pasean con un anillo de plata en el dedo pulgar de la mano izquierda, después de haber solicitado él mismo su uso para «toda persona que, sin otra prueba documental o tradicional, declarase tener en las venas dos o tres onzas de sangre goda».

Después de trescientos años, como ha destacado Emília Víotta da Costa, la igualdad jurídica era insuficiente para eliminar las enormes distancias sociales y los prejuicios. La ley Aurea (1888) aboliría la esclavitud, pero no su legado[28]. Machado comprendió que la diferencia entre esclavitud y subordinación, quizá, era más de grado que de esencia; que la libertades política y jurídica –reducidas además a la simple existencia sobre el papel– de poco servirían sin libertad social. Igualmente lo comprendieron los grupos más atentos del poder tradicional. En ese sentido, lo que se observa, como ha destacado Maria Sylvia de Carvalho Franco, es

28 Emília Viotta da Costa, *A Abolição*, São Paulo, Global Editora, 1988, p. 15.

«una continuidad de lo 'viejo' en 'lo nuevo', una rapidez en las transformaciones, en lugar de las 'resistencias al cambio' que en general se apuntan»[29]; porque la esclavitud estaba sometida al capitalismo y no al revés, y también porque el uso de expresiones en Marx como «esclavitud del salario» o «trabajos forzados» no son simples metáforas.

Machado intuyó que habría pacto social después de la abolición, pero sólo en el modo en que lo entendió Hobbes: nada de derechos y obligaciones recíprocas; los subordinados únicamente tendrían obligaciones. En el nuevo marco legal, los ciudadanos, libertos y agregados, esa «ralea» de hombres libres pero sometidos a esclavitud moral, eran percibidos como semejantes y, por lo tanto, intercambiables. La razón había conseguido que las diferencias entre esclavos y agregados desaparecieran de *facto* y hasta de *iure*. Habían sido necesarios muchos cambios para que todo permaneciera tal como estaba.

La novela de Machado constituía una áspera crítica que apuntaba justamente a las bases espirituales y sociales de la época: el temor erigido en sistema de pensamiento y en poder político a la vez. Machado etnologizaba su mirada y captaba la forma en que se utilizaba el saber científico, el modo en que se delimita o, por mejor decir, universaliza su competencia, el proceso de formación de sus objetos de conocimiento; y, sobre todo, denunciaba como falacia la pretendida objetividad de la ciencia. Esta supuesta objetividad –a propósito para que persista la ideología– la elevaba a la categoría *de creencia* por encima de las diversas perspectivas políticas; lo que explica que tanto la corporación municipal como el gobierno rebelde del barbero acaten la autoridad científica:

29 Maria Sylvia de Carvalho Franco, *op. cit.*, p. 18.

> –Se engaña Vuestra Merced –dijo el barbero tras una pausa–, se engaña al atribuir al gobierno intenciones vandálicas (...) el gobierno reconoce que la cuestión es puramente científica, y no pretende resolver con medidas drásticas asuntos que sólo son competencia de la ciencia. (71)

A ello contribuía el peso de la tradición, puesto que nada era más natural para un hombre, según Tocqueville, que reconocer la superior sabiduría de aquél que lo oprime. La explicación objetiva de los fenómenos –incluidos los fenómenos políticos, pues no puede dejar de admitirse que la locura es una cuestión personal, pero también social, como subraya grotescamente el control terrorífico que ejerce Bacamarte sobre Itaguaí– sustituye el compromiso político y la defensa perspectiva de las opiniones. Siendo la sociedad y la política un conjunto más o menos definidos de hechos sometidos a leyes, la ciencia política no podía dejar de ser sino «episteme», esto es, una ciencia exacta que estabilizaría el nuevo orden institucional a partir del consenso. «Todos los actos humanos –se chungaba el narrador de las deslumbrantes *Memorias del subsuelo* (1864) de Dostoyevsky, pues la consideración del hombre como una suerte de teclado se había tornado ecuménica– se deducirán entonces matemáticamente de esas leyes mediante una tabla de logaritmos (...)» No cabía recurso crítico alguno a la razón. Aquel saber que en su origen se alzaba contra la religión y la metafísica, ahora devenía técnica adaptativa de control. No sorprende por ello localizar en una de las crónicas machadianas, la del 4 de agosto de 1878, publicada en *O Cruzeiro*, la siguiente reflexión:

> Hay ánimos generosos que presumen haber llegado a un tiempo en el que la política es obra científica y nada más, eliminando así las pasiones y los intereses, como quien excluye dos peones del tablero del ajedrez. Bello sueño y

deliciosa quimera. Que haya una ciencia política, sí; que los fenómenos sociales estén sujetos a reglas ciertas y complejas, justo. Pero esa parte ha de ser siempre la ocupación de un grupo exclusivo, superior o ajeno a los intereses y a las pasiones. Éstos fueron, son y han de ser los elementos de la lucha cotidiana, porque son los factores de la existencia de las sociedades. Lo contrario sería suponer la posibilidad de convertirlas en academias o gabinetes de estudio, suprimir la parte sensible del hombre, cosa que, si tiene que acontecer, no será antes de diez siglos[30].

En el relato, como en esta crónica, Machado señalaba mucho más concretamente el perfil de su tiempo: el positivismo. Los años 70 del siglo XIX veían llegar al país muchas ideas nuevas. Como ha destacado Roberto Schwarz, su terminología, tan prestigiosamente moderna, permitía sustituir el mecanismo atrasado del patronazgo oligárquico por nuevas especies de autoridad, fundadas en la ciencia y en el mérito intelectual, aunque el paternalismo influyera a su vez sobre ellas, imprimiéndoles el aire de un verdadero despotismo ilustrado. Machado percibió las ironías latentes en la situación y trató de explotarlas[31]. En su ensayo sobre «La nueva generación» (1879) señalaba que el espíritu demoledor de la juventud, en su falta de objetivo concreto, se tornaba descabellado, lo que no le impedía traducir «un optimismo, no sólo tranquilo, sino triunfante», pues «el orden general del universo le parece a la juventud la perfección misma». Y ello porque «la teoría de la selección natural da la victoria a

30 Joaquim Maria Machado de Assis, *Crónicas*, 4° vol. (1878-1888), São Paulo, W.M. Jackson Inc. Editôres, 1962, p. 118. La traducción es nuestra.

31 Roberto Schwarz, *Un mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1991, pp. 141-143.

los más aptos», así como «otra ley, a la que se podría llamar selección social, entregará la palma a los más puros»[32].

El fenómeno no fue exclusivamente brasileño. Esta corriente de pensamiento legitimaba el control de los países más atrasados por las potencias europeas y, a nivel interno, la acción de los gobiernos autoritarios que habrían de combatir la «enfermedad social» obviamente provocada por los ancestros indígenas o africanos y diagnosticada por el sociologismo. En *El alienista,* Machado subrayaba paródicamente el espíritu científico de la época –devenido «cientismo»– sin perder de vista sus virtualidades conservadoras y despóticas, su condición represora y alienante. En suma, denunciaba la apropiación oligárquica del progreso en el plano de las ideas, la locura de una sociedad en cuyos trazos modernos se adivinaba el refuerzo de las viejas estructuras coloniales, esto es, la presencia transformada pero saludable de la esclavitud[33].

Además de revelar el carácter ideológico de la nueva ciencia, más interesada, como el mismo Comte señalara, en el orden que en el progreso, Machado señaló la falsedad de su método. El presupuesto de una razón soberana que pudiese observar en el laboratorio –y no es otra cosa la Casa Verde para el doctor Bacamarte– el fenómeno sin implicarse en él es una ilusión, no sólo porque presupone el «dogma de la inmaculada percepción» sino sobre todo porque también el científico pertenece al mundo. Sin embargo, ese alejamiento de la realidad, de la vida, se presenta como una renuncia a la misma. «Hombre de ciencia, y sólo de ciencia, nada lo consternaba fuera de la ciencia». Esta mortificación, ascesis

---

32 Citado por Roberto Schwarz, *op. cit.*, pp. 143-144. La traducción es nuestra.

33 *Vid.* Schwarz, *op. cit.*, p. 157.

intelectual previa al nacimiento del logos, debería asegurar la pureza del sujeto intelectual, su aséptica imparcialidad ante el mundo. Pero lo único que confirma es que el Yo de la razón, solitario desterrado de la historia y de la sociedad, es la única realidad importante. Por ello, al final del relato, Bacamarte se encierra en la Casa Verde, convertido en el objeto de estudio y en el sujeto estudioso. Es un ser único. Y su anomalía no es la del monstruo, sino la del ser excepcional:

– ¿Ningún defecto?
– Ninguno –dijo a coro la asamblea.
– ¿Ningún vicio?
– Nada.
– ¿Perfecto en todo?
– Absolutamente en todo. (84)

Más aún, el Yo es la única realidad. Los demás, esos otros «locos», apenas son una pálida proyección de Sí mismo, un camino que lo ha ido aproximando a esa fuente de perfección y bondad que es el Yo. De la ilusión de un yo alejado del mundo y de su supuesta renuncia a la vida, Machado nos conduce a un yo que se considera la única y perfecta realidad y a un mundo que es sólo su defectuosa proyección.

Toda la actividad científica de Bacamarte –«hijo de la nobleza de la tierra» y por lo tanto fundamento de la casa grande– constituye un paralogismo, un pensamiento estrictamente teológico en el que el nombre de Dios es otro. Se cumplía así, perversamente, el postulado comtiano de que el positivismo habría de convertirse en religión de la Humanidad y, de modo simultáneo, el deseo del alienista de tener descendencia, pues siendo perfecto, esto es, siendo Dios, su decisión de sacrificarse por la ciencia. «particularmente por la brasileña», y cubrirla de «oros inmarcesibles», remite a la

dramaturgia cristiana, y lo convierte en su propio hijo no engendrado. Con esta última humorada, Machado atacaba a esa aristocracia finisecular modernizada económica y culturalmente, buscaba ridiculizarla en la desmesurada opinión que tenía de sí misma. Y pretendía también mostrar que la Razón era apenas razón subjetiva, estrategia del intelecto para presentar como razonable aquello que era nada más conveniente a los intereses del sujeto, del propio sector social, a la autoconservación. Su crítica de la razón era una revisión del saber entendido como proceso solitario del pensamiento que no admite ninguna alteridad; una apelación para que dejara de ser el reflejo de procesos y estructuras sociales percibidos como cárcel y se transformara, de Logos, en Diálogo. Frente al terror, *El alienista* dejaba al descubierto el primer motivo de la solidaridad entre los hombres: el desamparo.

Pero esto no era más que el principio, y sigue siendo una y otra vez el principio.

2. La libertad nacional de los modernistas brasileños (1922-1930)

A Jorge Schwartz

Se ha escrito, quién sabe si con razón, que la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, celebrada en febrero de 1922, fue largamente ignorada aquel año fuera de la capital paulista, del mismo modo que pasó desapercibida para la opinión pública la fundación del Partido Comunista Brasileiro un mes después[34]. Y que, en realidad, fue la retadora conferencia de Graça Aranha sobre *O espíritu moderno*, pronunciada en los polvorientos salones de la Academia Brasileña de letras en Río en junio de 1924, la que tornó nacional la revolución literaria[35].

Sin embargo, la ambición nacional y la vocación nacionalista de la Semana están fuera de toda duda. En 1920 los jóvenes escritores y artistas están decididos a la conquista del

34 *Vid.* Wilson Martins, *História da inteligencia brasileira*, vol. 6, São Paulo, Cultrix/USP, 1978, pp. 240 y 270.

35 *Ibídem*, p. 319.

poder y preparan el combate sistemático contra los *Mestres do Passado*, como Mário de Andrade tituló la serie de estudios en que analiza el parnasianismo en la obra de Francisca Julia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac y Vicente Carvalho, a los que acepta como maestros, cierto, pero como maestros del pasado, como difuntos, poetas de misión cumplida que nada tienen que ofrecer a las nuevas generaciones.

El 16 de mayo del mismo 1920, Oswald de Andrade, criticando el programa de los festejos preparados para conmemorar en 1922 el Centenario de la Independencia de Brasil, amenazaba desde las páginas del *Jornal do Comércio*: «Cuidado, señores de camelot, la verdadera cultura y el verdadero arte vencen siempre. Un púgil pequeño, pero fuerte, se prepara para hacer valer nuestro Centenario»[36].

Por este fragmento puede verificarse que 1922 era la fecha escogida de antemano y que desde 1920 germinaba la idea de la Semana de Arte, no tal vez como se llevó a cabo, pero sí de modo semejante. Aunque la memoria de otro activo integrante del grupo, por entonces llamado "futurista", Emílio di Cavalcanti, ofrece una versión diferente:

> Allá me fui a encontrar con Paulo Prado en la avenida Higienópolis y conversando con aquel gran hombre, que poseía un rico pasado de vida intelectual y buena vida parisiense nació la idea de la Semana de Arte Moderno.
>
> Aquella noche y otras de [1921], hablamos de la Semana de Deauville y de otras semanas de la elegancia europea. Yo sugerí a Paulo Prado nuestra Semana, programada como una semana de escándalos literarios y artísticos, para sacar de quicio a la pequeña burguesía paulista.

---

36 Citado por Mário de Silva Brito en «A Revolução Modernista», en *La literatura no Brasil,* direcc. de Afrânio Coutinho, vol. III, p. 441.

Nada más a gusto de Paulo Prado, quien no soportaba el "caipirismo" que lo rodeaba[37].

Se tratara de un proyecto largo tiempo pensado por los jóvenes escritores y artistas o surgiera ocurrentemente en mitad de la conversación de Prado y Di Cavalcanti, lo decisivo es la elección de la fecha del Centenario para su celebración, circunstancia que contribuyó a formalizar las preocupaciones nacionalistas que siempre estuvieron presentes en las discusiones modernistas.

Pero esta inquietud nacionalista no ocultaba la fascinación por lo foráneo. En la declaración de Di Cavalcanti, cierta o no, se hacía explícito el ejemplo que la Semana de Deauville representó para el acontecimiento paulista, y calladamente podía percibirse el influjo de las provocadoras veladas del futurismo italiano. Más significativo aún sería el reconocimiento de Mário de Andrade en su famosa y, acaso, un tanto desilusionada conferencia de 1942: «Pero el espíritu modernista y sus modas fueron directamente importados de Europa»[38]. Fue también en este discurso donde confesó el estímulo que supuso para la elaboración de *Pauliceia desvairada,* el primer libro de poesía íntegramente modernista, la lectura de Emile Verhaeren: «Y fue un deslumbramiento. Principalmente impresionado por las *Villes Tentaculaires,* tuve inmediatamente la idea de escribir un libro de poesías "modernas", en verso libre, sobre mi ciudad»[39].

---

37 Emílio di Cavalcanti, «Sobre la Semana de Arte Moderno», en *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño,* compilación y prólogo de Aracy Amaral, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. 17-24. p. 20.

38 Mário de Andrade, O *movimento modernista,* Rio de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942; citamos por la traducción española en Amaral, *op. cit.*, pp. 181-202, p. 185.

39 *Ibídem*, p. 183.

Lo europeo, lo extranjero, si se quiere, no constituyó, por tanto, uno de los polos de la oposición nacional/internacional, idea ficticia que traza el mapa de la realidad y a menudo programa y decide el sentido de la historia. Por el contrario, lo internacional animó a releer, a reinterpretar el Brasil bajo nueva perspectiva, un nuevo Brasil. Mário de Andrade reflexionó lúcidamente sobre ello al considerar el imposible, en pleno siglo XX, de un país cerrado de modo férreo sobre sí mismo, como el mítico imperio chino imaginado por Kafka, tan vasto que resultaba imposible alcanzar sus fronteras:

> Consecuencia de la electricidad, telégrafo, cable submarino, T.S.H., ferrocarril, transatlántico, automóvil, aeroplano.
>
> Estamos en todas partes por la inteligencia y por la sensación[40].

El fenómeno respondía a la tendencia universalizadora que, merced al rápido perfeccionamiento de los instrumentos de producción y al constante progreso de los medios de comunicación, experimentaba el mundo de forma cada vez más acelerada.

Por cierto, la universalización era uno de los nombres de la modernidad y «seguir el estado espiritual universal de la época era más necesidad que simple monería»[41]. Sin embargo, sería erróneo pensar que esta modernización se desarro-

---

40 Mário de Andrade, «A escrava que não é Isaura (La esclava que no es Isaura)», en *Obra imatura*, São Paulo, Martins, 1960, pp. 195-275; citamos por la traducción española en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 125-134, p. 132.

41 Mário de Andrade, *Modernismo y acción*, en *Jornal do Comércio* (24/5/1925), reproducido en Schwartz, *op. cit.*, 506-509, p. 506.

lló con el mismo ritmo a uno y a otro lado del Atlántico y de modo coherente y uniforme en cada una de estas orillas. Sin duda, entre el final del siglo XIX y 1922, pero fundamentalmente desde la segunda década de ese siglo XX, acontece un largo e intenso proceso de urbanización e industrialización del país y el cuadro social se enriquece con elementos nuevos y perturbadores: ascensión de una clase media urbana al lado de las primeras concentraciones fabriles considerables, inmigración vertiginosa, euforia desarrollista y otros índices, entre los que no fueron menos importantes la promulgación del Código Civil, que anunciaba la pronta mudanza del cuadro de valores, y la tarea educativa en este sentido del cine procedente de los Estados Unidos; acontecimientos todos que rompían el equilibrio de la sociedad feudo-colonial.

Pero no todos los estados experimentaron una metamorfosis tan acusada como Sao Paulo e incluso éste era un extraño y heterogéneo "compuesto" en el que convivían sin transición y en discordancia la modernidad más desarrollada y el atraso más brutal. Y ello sucedía hasta en los mismos individuos. Las contradicciones de la nueva realidad de este Brasil plural y con diversos niveles de conciencia, se reflejaron en el embrollo sin igual que constituyó la mitificada Semana de Arte Moderno en la que hubo mucho de auténtico, pero también mucho de imitación pueril, mucho de pose.

> Ésta fue en síntesis la experiencia «futurista» brasileña. Mucha sinceridad, un entusiasmo sublime, una vitalidad maravillosa de selva virgen del norte y mucha ilusión boba, mucho idealismo babieca, sin eficacia, mucha temeridad sin coraje, mucha pedantería[42].

42 *Ibídem*, p. 507.

Tal consideración puede extenderse en buena medida al Modernismo, pero del mismo modo a cualquier otro ismo de América Latina y Europa. Lo cierto es que la armonía entre los integrantes del movimiento, que después de la Semana de Arte Moderno pasó a llamarse modernista, no tardó en revelarse como mera apariencia; apenas el momento de oposición a lo viejo antes de definir qué era lo nuevo y el afán de *épater les bourgeois.* Y así, a las inmediatas divergencias estéticas siguieron las profundas divergencias ideológicas.

Esto ya se hizo visible en *Klaxon, mensário de arte moderno* (1922-1923), la primera revista del Modernismo, aparecida apenas dos meses después de las peripecias del Teatro Municipal con la evidente intención de dotar de coherencia teórica a los nuevos ideales estéticos puestos en juego: «Se predicaron ideas inadmisibles. Es necesario reflexionar. Es necesario esclarecer. Es necesario construir. De ahí *Klaxon*»[43].

A lo largo de sus diez números pueden percibirse las todavía vagas discrepancias entre sus miembros. Consciente de ello, la *Redacción*[44] firmante del manifiesto-presentación, apuntaba:

> Klaxon tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo.
>
> Mas cada ingeniero utilizará los materiales que le convengan. Esto significa que los escritores de *Klaxon* responderán sólo por las ideas que firmen.

---

43 *Klaxon,* publicado en *Klaxon. Mensário de arte moderna,* nº 1 (mayo de 1922), pp. 1-3, ed. facsimilar de 1976. Citamos por la traducción española en Schwartz, *op. cit.*, pp. 236-238, p. 236.

44 Bajo el nombre colectivo se oculta el de Mário de Andrade, según señala Mário Silva *Brito en O alegre combate de Klaxon,* introducción a la edición facsímil de *Klaxon,* São Paulo, Martins/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1976, s/p.

A estas disenciones hay que añadir los revoltijos especulativos en que se debatían algunos –la mayoría– de los jóvenes autores de la revista. Es el caso Oswald de Andrade quien, en su artículo «Escola Ideias & Idé» (*Klaxon,* n° 2), exaltaba el subjetivismo radical de Rimbaud y de Lautréamont, antecedentes reconocidos del surrealismo, al tiempo que rechazaba la presencia del "yo instrumento" en la poesía moderna, principio compartido por el objetivismo de cubistas y futuristas.

Desde su mismo título, *Klaxon* subrayaba su vínculo con la modernidad de la segunda revolución industrial, con la modernidad de la que el futurismo fue vibrante cantor. ¿Acaso no postuló Marinetti que un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia? Y efectivamente fue este ismo el que sirvió de modelo inicial –aunque no único– a los integrantes del mensual, por más que en el mencionado manifiesto se leyera: «Klaxon no es futurista. Klaxon es Klaxista»

Al margen del juego de palabras, el recelo nacía del afán autónomo y del sentimiento nacionalista y hasta patriotero que anidaba en el seno de una publicación confesamente cosmopolita: «*Klaxon* sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo que no impide que, por la integridad de la patria, *Klaxon* muera y sus miembros brasileños mueran»[45].

Posiblemente como otros ismos, el Modernismo creció sobre estas inconsecuencias más que sobre certezas arquitectónicamente trazadas. Y ya en 1927 Menotti Del Picchia, Plínio Salgado y Cassiano Ricardo eran conscientes de las tres tendencias –al menos tres– en que se había quebrado el cristal de la armonía "futurista".

---

45 *Klaxon*, en Schwartz, *op. cit*, p. 236.

> En tres corrientes se dividió el gran río: la de Mário de Andrade con los extremistas; la de «Pau-Brasil» importada de Francia por Villegaignon y labrada por Oswald de Andrade y la nuestra Verde-amarilla que quiere contener, vivos, el alma y el paisaje de la patria[46].

El primer momento de esta «crisis de conciencia modernista»[47] tuvo lugar con la publicación del polémico «Manifesto da Poesía Pau-Brasil», en la edición del 18 de marzo del *Correio da Manhã.* Escrito en un estilo conciso, casi telegráfico, el manifiesto incide en una serie de motivos recurrentes en la retórica programática de las vanguardias: la lucha contra el viejo arte hecho a base de recetas –«Sólo no se inventó una máquina de hacer versos ya existía el poeta parnasiano»– y la obra de una nueva estética guiada por la destrucción de lo obsoleto –«Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos»–. Más importante que este doble desiderátum era el convencimiento de que el trabajo de la llamada generación "futurista" –«Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional»– estaba acabado: Realizada esta etapa, el problema es otro. Ser regional y puro en su época[48].

¿Pero exactamente qué significaba *ser regional y puro en su época*? La respuesta se hallaba en la reinterpretación que Oswald de Andrade hacía del Brasil. Para él resultaba incuestionable que Brasil había accedido a la modernidad tan ansiada por los escritores y artistas de la Semana. Sin embar-

---

46 Plínio Salgado, «A revolução da Anta (La revolución del Tapir)» en VVAA, *O Curupira e o Carão,* pp. 91-97. Citamos por la traducción española en Schwartz, *op. cit.*, 523-526, p. 523.

47 *Vid.* Martins, *op. cit.*, 317.

48 Oswald de Andrade, «Manifesto da Poesía Pau-Brasil (Manifiesto de la Poesía Palo-Brasil)», en Schwartz, *op. cit.*, 137-141.

go, ésta no había logrado sustituir de forma definitiva lo antiguo. El país adquiría así una condición mixta:

> Tenemos la sustentación doble y presente —la floresta y la escuela. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química después de la mamadera y el té de anís. Una mezcla de 'duérmete mi niño que ya viene el cuco' y de ecuaciones[49].

Lo novedoso consistía en que, sin renunciar al cosmopolitismo primordial de *Klaxon*, Pau-Brasil valorizaba la tradición. Pero no se afirmaba toda la tradición, pues la cultura europeizada del siglo XIX era rechazada en favor de la inserción más profunda de lo indígena, lo negro y lo mestizo. Con esta actitud, Oswald de Andrade sistematizaba la tendencia primitivista que, existente en *Klaxon*, quedó marginada.

Por desgracia, la evaluación de las raíces brasileñas se realizó de manera acrítica. Y en ello tuvo mucho que ver la vertiente exotista cultivada por la vanguardia europea. Apollinaire, Picasso y Paul Guillaume fueron de los primeros en lanzarse tras las esculturas, las máscaras y los fetiches, la música y los cuentos de los nativos de Yoruba, del Camerún, de Dahomey, de Sudán, de Beni.

En la capital francesa, Oswald conoció al célebre poeta Blaise Cendrars –explícitamente citado en el «Manifiesto»–, que en 1921 ya había publicado la importante *Antología negra*. Y acompañado de él y de la pintora Tarsila de Amaral regresó a Brasil en 1924. Juntos y en compañía de otros modernistas tuvieron la oportunidad de sorprenderse ante el pasado colonial de Minas Gerais y ante la riqueza popular del Carnaval de Río. Oswald descubrió que aquello que fas-

---

49 *Ibídem*, en Schwartz, *op. cit.*, p. 140.

cinaba de África a los vanguardistas europeos era, en esencia, parte de la cotidianeidad en Brasil. La suya no fue una mirada distinta a la del moderno viajero europeo.

> El Carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner se reclina ante las comparsas del Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro, la danza[50].

Para el nacionalismo de Pau-Brasil el país se convirtió en una dádiva del cielo. Como en las pinturas de Tarsila do Amaral, que precedieron en uno o dos años al «Manifiesto»[51] *y* que se multiplicaron a lo largo de 1924, las favelas no encerraban problemas sino que constituían preciosas casitas rosas, naranjas, rojas, rodeadas de una vegetación exuberante y de un bullicioso gentío, junto a carreteras, ferrocarriles, tendidos eléctricos; todo con trazos muy *naif*, como si se tratara de un mundo de sueños infantiles. «La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos»[52].

«*Bárbaro y nuestro*», para el nacionalismo de Pau-Brasil *lo bárbaro* era reivindicado sustancialmente por su condición de *nuestro*[53] *y* porque en su calidad distintiva, era lo que los "otros" no tenían y podían apetecer: «Una única lucha

---

50 *Ibídem*, en Schwartz, *op. cit.*, p. 137.

51 *Vid.* Tarsila do Amaral, «Pintura Pau-Brasil e Antropofagia», en *Revista Anual do Salão do Maio*, São Paulo, 1939.

52 Oswald de Andrade, «Manifiesto de Poesía Pau-Brasil», en Schwartz, *op. cit.*, p. 137.

53 *Vid.* Andrés de Blas Guerrero, «Nacionalismo» en *Historia de la teoría política*, Femando Vallespín ed., vol. 3, Madrid, Alianza, 1991, pp. 486-532, p. 495.

–la lucha por el camino–. Dividamos: Poesía de importación. Y la poesía Pau-Brasil, de exportación»[54].

Una poesía nacionalista, por tanto, volcada al exterior y ajena al destinatario interno, como parece confirmar el que Oswald publicase su libro de poesías *Pau-Brasil* (1925) en París, "souvenir" o promesa para turistas ávidos de lo típico[55]. «*Bárbaro y nuestro*», porque desde la índole de élite privilegiada, que vive una existencia cosmopolita y viaja tanto a Europa como a provincias, es fácil identificarse con el Viejo Mundo, civilizado y moderno, y asumir para lo otro nuestro –pero, atención, distinto de nosotros– la imagen propuesta desde la otra orilla. «La poesía Pau-Brasil. Ágil y cándida. Como un niño. Buenos salvajes. Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos»[56].

Pau-Brasil marcó la orientación crecientemente nacionalista del Modernismo. Como Mário de Andrade afirmara en 1925, un año después de publicarse el manifiesto de Oswald había «*hambre de Patria*»[57]. En el mismo 1925 y desde Belo Horizonte, Carlos Drummond de Andrade exponía en el número 1 de A *Revista*:

> ¿Será necesario decir que tenemos un ideal? Él se apoya en el más franco y decidido nacionalismo. La confesión de este nacionalismo constituye el mayor orgullo de nuestra generación que no practica la xenofobia ni el chauvinismo y

---

54 Oswald de Andrade, «Manifiesto de Poesía Pau-Brasil», en Schwartz, *op. cit.*, p. 138.

55 Pero al menos poesía que pretende que la circulación artística entre Europa y América no tenga un único sentido.

56 Oswald de Andrade, «Manifiesto de Poesía Pau-Brasil», en Schwartz, *op. cit.*, p. 141.

57 Mário de Andrade, «Modernismo y acción», en *Jornal do Comércio* (24/5/1925), reproducido en Schwartz, op. cit., 506-509, p. 509.

> que, lejos de repudiar las corrientes civilizadoras de Europa trata de someter al Brasil cada vez más a su influjo, sin quiebra de nuestra originalidad nacional[58].

Este ideal nacionalista que Carlos Drummond suponía consistente y único para su generación no era, sin embargo, más que una inevitable versión subjetiva de un fenómeno tan cambiante y sujeto a interpretaciones como la nube con la que Hamlet burló a Polonio[59]. La propuesta modernizadora y hasta progresista del escritor de Minas Gerais planteaba implícitamente una pregunta en absoluto baladí, puesto que revelaba la imaginaria condición del nacionalismo cultural en el devenir de la historia: ¿hasta qué punto podía Brasil someterse al influjo civilizador europeo sin quiebra de su originalidad nacional?

La respuesta no se hizo esperar y en el editorial del segundo número de A *Revista,* Martins de Almeida mostrando otro de los mil rostros del nacionalismo, decía:

> Presentimos el peligro enorme del cosmopolitismo. Y la amenaza de disolución de *nuestro espíritu* en las reacciones del transplante exótico. No podemos ofrecer ninguna permeabilidad a los productos y detritus de las civilizaciones extranjeras[60].

---

58 Carlos Drummond de Andrade, «Para os céticos (A los escépticos)», en *A Revista,* nº 1, julio 1925, pp. 11-13, p. 13, ed. facsimilar, São Paulo, Metal leve, 1978. Citamos por la traducción española en Schwartz, *op. cit.*, 243-244, p. 244.

59 René Remond, «El movimiento de las nacionalidades», en *Siglo XIX,* Barcelona, Vicens Vives, 1982, ha dicho que el «hecho nacional no es más que un molde vacío que necesita una ideología para ser llenado», p. 174.

60 Martins de Almeida, «Para os espíritos criadores (A los espíritus creadores)», *A Revista,* nº 2. El subrayado es nuestro.

Almeida no estaba proponiendo una ilusoria autarquía, sino un esfuerzo para transformar en sustancia propia lo que nos viene de afuera; cosa que si, de un lado, rechazaba con inteligencia cualquier tipo de transplante mecánico, de otro, asumía el fantasma de una identidad: «Ahí está otro movimiento nacionalista que trae también sus frutos: el primitivismo»[61].

El silencioso diálogo entre los dos miembros fundadores de *A Revista* parece sugerir que en el tránsito del Modernismo la pregunta de cómo modernizar el Brasil –o de modo más inocente, la voluntariosa insistencia en modernizarlo– se había ido transformando gradualmente en otra pregunta: ¿qué es el Brasil? Al menos esto parecía corroborar en 1926 el periódico paulista y órgano de Pau-Brasil *Terra Roxa...e outras terras* en cuya «Presentación» sus directores indicaban: «Los trabajos publicados obedecerán a una línea general llamada del espíritu moderno, que no sabemos bien qué es, pero que está patentemente delineado por sus exclusiones»[62].

Fingieran o no la pérdida del rumbo de la modernidad, la afirmación nacionalista, apenas atemperada por el contenido cosmopolita que emanaba de las *outras terras,* era recalcada ya desde el título al nombrar el color de la tierra brasileña. La campaña abierta en el primer número destinada a recaudar fondos para la compra de una carta del padre Anchieta, fundador de la ciudad de Sao Paulo, constituía tal vez el índice más llamativo del nacionalismo militante de este periódico quincenal. Como señala Cecília de Lara en el prólogo a

---

61 *Ibídem.*

62 «Presentación», *Terra Roxa.., e outras terras,* nº 1, enero 1926, p. 1, ed. facsimilar São Paulo, Martins/Secretaria de Cultura, Ciencia e Tecnologia, 1977. Citamos por la traducción española en Schwartz, *op. cit.* p. 247.

la edición facsimilar, se percibe en *Terra Roxa* la intención de poner de relieve, no sólo en las manifestaciones, sino en los hechos, en los comportamientos –en el presente y en el pasado– los indicios de un «carácter brasileño» en el ámbito amplio y profundo del hombre y de la cultura brasileña[63].

Similar radicación en la tierra más que en la realidad, exhibía *Verde* que prefería «cantar simplemente a la tierra brasileña»[64]. La revista publicada en la pequeña ciudad de Cataguases, en el estado de Minas Guerais, lanzó con el número 3 el «*Manifesto do Grupo Verde*», una hoja suelta de este mismo color. Precisamente, buena parte de su contenido remitía a los odios e indiferencias que la revista había suscitado en una ciudad pacata y provinciana; asunto impensable a finales de la década de los veinte en Sao Paulo, Río de Janeiro o, dentro del mismo estado de Minas, en Belo Horizonte. Los presupuestos estéticos se limitaban a la afirmación de que los miembros de *Verde* eran todos «objetivistas y sus procesos literarios, perfectamente definidos»[65] (apenas retórica ufana del significante), y el nacionalismo, mixturado con localismo chauvinista, insistía ingenua e irracionalmente en la independencia del grupo no sólo respecto al extranjero –«Nosotros no sufriremos la influencia directa extranjera. Todos nos propusimos olvidar el francés»– sino también respecto a los equipos más fuertes del Brasil: «Acompañamos a Sao Paulo y Río en todas sus innovaciones y renovaciones estéticas, sea en literatura como en todas las bellas artes, pero

---

63 Cecília de Lara, «*Terra Roxa...e outras terras.* Un periódico Pau Brasil», *op. cit.*, p. viii.

64 Henrique de Resende, Ascanio Lopes et alia, «Manifiesto del Grupo Verde de Cataguazes», *Verde*, nº 1 (septiembre, 1927), reproducido Schwartz, *op. cit.*, pp. 258-261, p. 260.

65 *Ibídem*, p. 261.

no fuimos ni somos influidos como quieren algunos»[66]. Tan decisivo como este dogma de autarquía, por lo que revelaba de creces nacionalista (aunque en honor a la verdad y a pesar de lo sostenido *Verde* se abrió a colaboraciones de todo Brasil y del exterior), era el velado rechazo de Pau-Brasil, impostura parisina del verdadero país.

> No tenemos padres espirituales. Mientras otros grupos, a pesar de gritos y protestas y el acabóse en el sentido del abrasileñamiento de nuestros motivos y nuestra lengua andan por ahí pastichando el modus bárbaro del señor Cendras y otros franceses relamidos y pacatísimos[67].

Tampoco Mário de Andrade estaría nunca convencido de la validez del modelo de brasilidad propuesto por Oswald y ya en el mismo año de la publicación del *Manifiesto* se apresuraba a anteponer una «Advertencia» a su libro de poesía *Losango caqui* (1926), escrito en 1922, según se leía, «con un sentimiento posiblemente pau-brasil y romántico». En el momento de redactar la «Advertência», Mário estaba convencido de que «la Poesía no [podía] quedar en eso», pues «le falta[ba] aquella característica de universalidad que debe ser de los principales aspectos de la obra-de-arte»[68].

Similar demanda de lo universal, esto es, de la inevitable y necesaria modernización había hecho en *A Escrava que não é Isaura*, escrita en el veintidós pero publicada sólo en 1925. Al nacionalismo de Mário le parecía absurda y hasta odiosa cualquier actitud que fuese en detrimento de la modernidad

---

66 *Ibídem*, p. 259.

67 *Ibídem*, p. 259.

68 Mário de Andrade, «Advêrtencia», en *Losango Caqui* (1926), en *Poesias Completas*, Martins, 1974, p. 69.

internacional[69]. Y esto precisamente era lo que observaba en Pau-Brasil. Su primitivismo, atento al color local, le parecía «bizco e insincero», como sentenció en el *Prefácio interesantísimo* previendo la fácil tentación que amenazaba al naciente modernismo, convencido de que «el pasado es lección para meditar no para reproducir»[70].

El planteamiento no había cambiado en 1927. Confesaba en carta a Alceu Amoroso Lima:

> Yo sé perfectamente que soy un primitivo pero ya dije en qué sentido lo soy. Soy primitivo porque soy protagonista de una etapa que empieza. Esto no quiere decir falsa ingenuidad ni ignorancia ni abandono de cultura. Soy primitivo como se puede hablar y se dice que los trovadores provenzales fueron primitivos, como la escuela siciliana fue primitiva como Giotto fue primitivo, toda gente que se cultivaba[71].

No obstante el rechazo, en los meses inmediatos a la aparición del *Manifiesto Pau-Brasil*, Mário de Andrade lo acogió –públicamente– con discreta reserva porque eran tiempos de riesgos y dudas:

> Tenemos el espíritu completamente vuelto hacia el Brasil. Y cada uno realiza el Brasil según su propia observación. (...) Es en la variabilidad admirable de nuestras reacciones psicológicas que tratamos de descubrir al brasileño. Y apa-

---

69 «Literatura modernista argentina I», citado por Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá (Mario de Andrade le os hispano-americanos)*, São Paulo, Hucitec/Instituto Nacional do Livro, 1986, pp. 80-81.

70 Mário de Andrade, «Prefácio interesantísimo», en Pauliceia desvairada, en *Poesias Completas*, Sao Paulo, Martins, 1974, p. 29.

71 Recogido en Mário de Andrade, *Obra escogida*, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 468.

recerá. En la lengua, en el amor, en la sociedad, en la tradición, en el arte, nosotros realizaremos al brasileño. Todo sacrificio por ese ideal es hermoso y no será vano[72].

La declaración resultaba altamente reveladora. Por un lado, la *brasilidad* –esto es, la tensión entre cómo modernizar el Brasil y qué era el Brasil– parecía reducirse a un problema de psicología nacional, en hallazgo del brasileño; tentativa frustrada de antemano en cuanto toma la sociedad como conjunto indiferenciado y, por lo mismo, potencialmente totalitaria[73].

Por otro, el profetismo que reservaba para los miembros de su generación, *Juvenilidades auriverdes*[74], el destino glorioso de realizar el espíritu del pueblo constituía una inequívoca demanda de poder que, por cuestiones de edad, desde su óptica resultaba natural y hasta deseable; señal de que se sentía muy próximo el momento en que el fenómeno nacionalista se transformase en principio de cambio irresistible tras penetrar en las mentalidades, en las sensibilidades y ser percibido como un hecho de conciencia, como un hecho de cultura.

Esta anunciada segunda crisis del Modernismo se distinguiría precisamente por su empeño en actuar sobre la realidad, pensada bajo el prisma de nación; por llevar a la praxis la potencialidad política de los presupuestos modernistas. El asalto a la vida no tendría un hito tan señalado como la publicación del *Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil*, pero tal

---

72 Mário de Andrade, «Modernismo y acción», en *Jornal do Comércio* (24/5/1925), reproducido en Schwartz, *op. cit.*, 506-509, p. 508.

73 *Vid.* Antelo, *op. cit.*, p. 46.

74 Con este nombre se refería Mário a los miembros de su generación en el poema «As enfibraturas do Ipiranga», que cierra su *Paulicéia desvairada*.

vez podrían mencionarse dos acontecimientos. Primero, la fundación en febrero de 1926 del Partido Democrático, formación paulista de oposición al gobierno oligárquico al que se afiliaron numerosos modernistas. Tanto es así que Rubens Borba de Morães sostenía el carácter pionero de algunos integrantes de *Klaxon* que, tras renovar el campo de la literatura y el arte, decidieron modernizar la política brasileña: «Fuimos de los doce primeros jóvenes que fundaron una sociedad para tal fin, que se transformó después en partido político: El Partido Democrático»[75].

El segundo acontecimiento fue la emergencia de *Verdeamarelo* conocido también como Anta. El grupo, cuyos miembros más notables serían Plínio Salgado, Menotti del Picchia y Cassiano Ricardo, se había expresado ya desde las páginas de la revista *Novísima,* pero tal vez sea legítimo considerar *O Curupira e o Carão* (1927), obra colectiva de los autores citados, el primer testimonio del *pragmatismo nacionalista* que caracterizó a *Verdeamarelo.*

> Estos párrafos, como se verá –escribía Plínio Salgado anunciando el nuevo programa nacionalista del Tapir–, están redactados con estilo didáctico y aparecen aquí sin ninguna pretensión literaria, pero con sincera intención social. A mis compatriotas les cuento de esta manera la historia del Tapir: (...)[76]

Opuesto a la corriente Pau-Brasil, Anta ofrecía una visión más crítica de la realidad. En lugar de la satisfacción cínica, actitud conservadora en última instancia, los escritores-polí-

---

75 Rubens Borba de Morães, «Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno», en Amaral, *op. cit.*, pp. 165-176, p. 171.

76 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir, en Schwartz, *op. cit.*, p. 523.

ticos de Anta percibieron el Brasil como un problema al que cabía darle solución: «Las consecuencias prácticas del Tapir, el tótem nacional, son innumerables y abarcan los dominios político, social, moral y estético»[77].

«El gran himno de honor y gloria al Brasil» de Verdeamarelo habría de consistir justamente en el esfuerzo por mantener la unidad de la República. Las profundas diferencias y rivalidades entre los distintos estados brasileños, acentuadas con el muy desigual ritmo de modernización de unos y otros, la masiva llegada de inmigrantes en pocos años con sus idiomas y hábitos diversos, los conflictos entre clases sociales cada vez más definidas, eran hechos que en nada favorecían la integridad del Estado, como prueban los movimientos separatistas que culminaron en 1932 con la sublevación de Sao Paulo contra el gobierno de Getulio Vargas, alzamiento que la enfrentó al resto del país y causó más de quince mil víctimas.

Conscientes de la situación, la nación brasileña surge en el ideario de *Verdeamarelo* como referencia ideológica que ayuda a hacer más fácil la vida del Estado; un Estado que, en lugar de ser consecuencia de una realidad nacional preexistente, es su condición previa y, tal vez, hasta su razón última[78].

> Somos un país de inmigración –se afirmaba en el manifiesto *Nhengaçu verde amarelo,* publicado en el *Correio Paulistano* el 17 de mayo de 1929– y seguiremos siendo refugio de la humanidad por motivos geográficos y económicos suficientemente conocidos. (...). Debemos construir esa gran nación integrando en la Patria Común todas

77 *Ibídem*, p. 525.

78 *Vid*. Blas Guerrero, *op. cit*., 499-500.

nuestras expresiones históricas, étnicas, sociales, religiosas y políticas[79].

La acertada convicción de un orden estatal como precipitado de la historia fue, no obstante, recubierta hasta el ahogo por la mitología *verdeamarela* de la singularidad étnica. Primero una comunidad popular: «(...) desaparecidas del Nuevo Mundo las incompatibilidades nacionales del Viejo Mundo, todo quedaría reducido a un andar uniforme hacia la realización de un tipo futuro americano, "la quinta raza" como la llamó José Vasconcelos»[80]. Y ello gracias a la «fuerza centrípeta del elemento tupí»[81], etnia indígena desaparecida pero cuya sangre simbólicamente diluida en la nueva población «evita el florecer de nacionalismos exóticos»[82].

Y luego, un destino: «la creencia en la predestinación del Brasil en la humanidad»[83], que torna innecesario el explícito consentimiento de los ciudadanos en la formación de un Estado, cuya concepción totalitaria empezaba a dejarse entrever.

Contra las ingenuas pretensiones de un nacionalismo cultural, resulta evidente que eran las necesidades estatales (esto es jurídico-políticas) y no la fuerza de las realidades étnicas las impulsoras de la nación *verdeamarela*. Inseguro de ligar jurídicamente al poder establecido a hombres de tan diversas

---

79 Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Elis, Cassiano Ricardo y Cándido Motta Filho, «Nhengaçu verde amarelo», reproducido en Schwartz, *op. cit.*, pp. 153-158, p. 156.

80 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 525.

81 «Nhengacu verde amarelo», reproducido en Schwartz, *op. cit.*, p. 156.

82 *Ibídem*, 155.

83 *Ibídem*, 158.

tierras e intereses tan contrarios, el discurso nacionalista de Anta se propone fascinarlos, es decir, someterlos, mediante la profecía de un destino mesiánico. El nuevo nacionalismo es planteado como un desafío, como un llamado violento a la revisión del orden de las cosas[84]. Y este sentimiento herido pasa a convertirse en el motor nacionalista:

> Indiscutiblemente, desde nuestra independencia política hemos vivido como miserables esclavos de la cultura europea. Peor que esclavos: como una nación hembra, gestando maravillosamente el Pensamiento extranjero. Pero eso es simplemente humillante[85].

Nada agrupa más que un enemigo externo. En un momento en que la lucha de clases comenzaba a agudizarse, la nación –y una nación obstaculizada para alcanzar su destino por la dependencia cultural respecto a Europa– se convierte en el marco y fin de toda actividad. Contribuir a las tareas que impliquen un beneficio para la nación es pues, un deber de todos. La nación está por encima y engloba a todas las clases sociales, convirtiéndose en el ámbito donde pueden ser resueltos todos los conflictos sin poner en peligro el orden existente. Por eso, el movimiento Anta se define como redentor del Brasil[86] y entabla una «guerra contra todo lo que inculcándose como brasileño sea esencialmente extranjero»[87].

---

84 *Vid.* Michel Foucault, *Genealogía del racismo,* Montevideo, Altamira/Norda, 1992, principalmente 56 y ss.

85 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 525.

86 «No queríamos definir al Brasil, sino, sencillamente liberarlo. Liberarlo de todos los prejuicios», en Plínio Salgado, «El significado del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 529.

87 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 526.

El repliegue interior propuesto por Anta estaba en las antípodas del cosmopolitismo inicial del Modernismo[88], aunque quizá no fuera sino un ardid que permitiese movilizar esfuerzos en favor de una compleja modernización. Y ésta pasaba por deshacerse de los ídolos extranjeros, de la admiración boba e incomprensiva de "lo nuevo" –asumido como moda y no como modernidad– que revelaba en la uniforme producción de poetas y prosistas «un estado de espíritu cultural que no se corresponde con la realidad nacional y sí con una buena porción de la europea»[89]. La alusión nominal a Oswald de Andrade, líder de la tendencia Pau-Brasil, y las caídas en los *figurines literarios europeos* no era casual.

El irracionalismo atribuido a Anta no radicó, como se acostumbra a pensar, en sus apelaciones al espíritu rudo del Sertón, a la Raza o a un destino mesiánico –en último término empleo consciente y deliberado de recursos psicológicos sobre las masas–[90] sino en su incapacidad para alcanzar ese exigido ajuste mental y práctico a una realidad que mostraba «un remanente de pasatismo en los problemas sociales, administrativos y políticos»[91].

El Tapir no sistematiza: actúa.
El Tapir es el espíritu salvaje de América.
El Tapir es un grito de independencia. Es el incendio de las bibliotecas. Es la candidez virginal y la estúpida violencia de los seres y de los que nacen de nuevo en función de querer[92].

---

88 *Vid.* Martins, *op. cit.*, p. 374.

89 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 526.

90 Cuestión distinta es que aspirase a provocar este irracionalismo.

91 Plínio Salgado, «La revolución del Tapir», en Schwartz, *op. cit.*, p. 531.

92 *Ibídem*, p. 533.

Este voluntarismo enérgico y pragmático que hacía especial hincapié en la eficiencia[93] –«La psiquis de la masa popular– escribía Hitler en *Mi lucha* –no es sensible a nada que tenga sabor a debilidad ni reacciona ante paños tibios»– y su rechazo a formular explícitamente un sistema ideológico contenía *in nuce* el proyecto fascista que posteriormente, bajo el liderazgo de Plínio Salgado, tomaría cuerpo en el movimiento integralista.

No muy lejos de Anta emergía la antropofagia oswaldiana. A pesar de la polémica entre ambos grupos, los puntos de contacto existían. *A Anta e o Curupira,* la conferencia que Plínio Salgado dictara en los salones del *Correio Paulistano* en 1926, era un manifiesto anti Pau-Brasil. Pero el texto de Plínio Salgado tenía también algo de pro-Pau-Brasil: Por un lado, su insistencia en la eficacia apolítica recordaba la propuesta modernizadora del Oswald de 1924 que sentenciaba la necesidad de «Ingenieros en vez de jurisconsultos»; por otro, tampoco conseguía desvincularse plenamente de la «candidez virginal» por más que incorporará «la estúpida violencia».

De hecho, los presupuestos de la antropofagia estaban vagamente en la atmósfera de la época y así Tristão de Athayde protestaba de la prioridad cronológica de su Neo-indigenismo sobre la bajada antropofágica de Oswald[94]. Incluso es asumible la afirmación de que el germen de su propuesta

---

93 Por eso insiste en su rechazo de «prejuicios raciales y religiosos. Tampoco existe en el Brasil el preconcepto político: lo que nos importa es la administración, en lo que andamos muy acertados, pues sólo así respondemos a las realidades nacionales.», Plínio Salgado, Menotti del Picchia et alii, «Nhengacu verde amarelo, reproducido en Schwartz, *op. cit.*, p. 156.

94 Tristão de Athayde, «Neo-indigenismo», en Amaral, *op.cit.*, p. 43-49.

se encontrase ya en Pau-Brasil: «Lo necesario de química, de mecánica, de economía y de balística. *Todo digerido.* Sin *miting* cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas»[95].

Pero no es menos cierto el efecto catalizador provocado por Anta en su desarrollo. *El Manifiesto antropófago* aparecido en el número 1 de la *Revista do Antropofagia*, dirigida por Alcántara Machado y Raúl Bopp, compartía con Verdeamarelo el sentimiento humillante de dependencia cultural –«Nuestra independencia todavía no fue proclamada. (...) Expulsamos la dinastía. Es preciso expulsar el espíritu bragantino, (...)»[96]– y el nacionalismo xenófobo, nacido en este caso no tanto de la conciencia de la unidad amenazada de la patria como de la decepción ante el progreso occidental que con sus bolsas de miseria, con su incremento de la lucha por la vida, poco tenía que ver con la imagen pueril de una modernidad utópica soñada en los primeros años de agitación modernista. Consecuencia de ello fue la quimera de una cultura mecánica[97] devorada e incorporada orgánicamente a otra *natural* que tenía su fundamento en las etnias anteriores a la llegada de los portugueses. El pasado como modelo de futuro: «Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro»[98] El rechazo de una dependencia

95 Oswald de Andrade, «Manifesto da Poesía Pau-Brasil (Manifiesto de la Poesía Palo-Brasil)», en Schwartz, *op. cit.*, 137-141, p. 141. Subrayado nuestro.

96 Oswald de Andrade, «Manifesto antropófago», *Revista do Antropofagia*, nº 1 (mayo, 1928). Citamos por la traducción española en Schwartz, *op. cit.*, pp. 143-152, p. 152.

97 «La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.», «Manifiesto antropófago», en Schwartz, *op. cit*, 148.

98 *Ibídem*, p. 148.

y dominación, confusamente captada, terminaba desapareciendo bajo la mitificación compensatoria que hacía del Brasil del pasado (¿sería más exacto decir 'el pasado del Brasil'?) el "genuino" Brasil.

Contradictoriamente, este pasatismo reaccionario que aspiraba a la independencia se apoyaba en autores europeos; principalmente en el Conde de Keyserling que anteponía la «conciencia» de la sabiduría oriental al «fanatismo de la exactitud» propio de Occidente.

Como el Girondo que decía que, como latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, el caníbal Oswald afirmaba implícitamente la continuidad histórico-cultural entre Europa y América. Ambos, sin embargo, asumían una acomplejada condición dependiente. Muy lejos de ellos se situaría Borges que enfrentado a la inquietante problemática señalaba lúcidamente su falsedad: «Creo –afirmaba en *El escritor argentino y la tradición*– que nuestra tradición es toda la cultura occidental». Su trabajo, especialmente a partir de *Inquisiciones* (1925), revelaba que la recepción de la vanguardia europea no era estrictamente pasiva.

Como acontecía con el grupo verdeamarelo, el sentimiento humillado de Oswald reaccionaba con violencia en este primer «Manifesto antropofágico», afirmando irracionalmente la supresión de las ideas y el aventurismo de la acción. Fue precisamente la polémica entre los dos grupos, que en principio ofrecían una estrecha unidad, la que contribuyó a una mejor definición de sus confusos proyectos. Y así, mientras Anta prefiguraba el fascismo, la Antropofagia se decantó hacia la izquierda proponiendo a la consideración del senado la necesidad de reformar la legislación civil y penal y la organización social con propuestas sostenidas históricamente por anarquistas y socialistas: maternidad consciente, eutanasia,

nacionalizaciones,...[99]. La decantación se dio en este sentido, pero partiendo de un origen común es difícil saber hasta qué punto se enlazaron pensamiento y azar.

También Mário de Andrade habría de intervenir en esta segunda crisis del Modernismo. Su persistente pregunta sobre la nacionalidad se tradujo en esta ocasión en su magnífico *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter.* La rapsodia se publicó en 1928, apenas tres meses después del «Manifiesto antropófago»; circunstancia que Oswald aprovechó para vincularla a la corriente liderada por él. El número 5 de la *Revista de Antropofagia* (septiembre de 1928) traía un «Esquema de Tristão de Athayde», firmado por Oswald, en el que arremetía contra el crítico carioca en defensa de su nueva estética, a la que intentaba prestigiar adhiriéndose la reciente producción marioandradiana. Allí recomendaba a Tristão de Athayde: «*Macunaíma* es la mejor obra nacional. Usted debe leerla»[100].

La respuesta de éste no se haría esperar. El 9 de septiembre de 1928 aparecía en *O Jornal* su artículo «*Macunaíma*» en el que, aparte de repartir gracias y denuestos entre los dos Andrades, negaba el menor vínculo entre la narración de Mário y el movimiento encabezado por Oswald; entre otras cosas porque *Macunaíma* era muy anterior cronológicamente. El certero golpe era propinado apoyándose en la información que Mário de Andrade le proporcionase por carta y en dos prefacios inéditos de *Macunaíma* que le hizo llegar con la torcida intención de tener un vicario que lo distanciase públicamente de la antropofagia sin salpicarse en la discusión.

---

99 «Primer Congreso Brasileño de Antropofagia», *Revista de Antropofagia* (19/7/1929), en Schwartz, *op. cit.* p. 536.

100 *Revista de Antropofagia,* nº 5 septiembre de 1928, p. 3.

Vale la pena transcribir el largo fragmento de una carta a Tristão en la que Mário expresa su actitud respecto a la naciente tendencia:

> (...) no tengo nada con ella [la *Revista de Antropofagia*] pero ya la estoy queriendo bien por estar hecha por amigos. Sólo colaboro. En cuanto al manifiesto de Osvaldo... lo encuentro...ni puedo decir que lo encuentro horrible porque no lo entiendo bien. Eso, como ya se lo dije a él mismo, puedo decirlo por carta sin que quede oliendo a intriga ni manejo. Los pedazos que entiendo en general no concuerdo. Tuvimos una noche enterita de discusión cuando él todavía estaba aquí. Pero respecto a los manifiestos de Osvaldo tengo una desgracia particular. Salen siempre en el momento en que quedo *malgré moi* incorporado en ellos. (...) Ahora se va a dar la misma cosa. *Macunaíma* va salir, escrito en diciembre de 1926, enterito en seis días, corregido y aumentado en enero de 1927, y va a aparecer enteramente antropófago[101].

Rechazando como esenciales semejanzas que únicamente eran aparentes, Mário de Andrade expresaba su disconformidad con la parasitaria actitud antropofágica. Por más que aprovechase felizmente la obra del antropólogo Koch-Grunbreg –pero no sólo ésta–, su actitud nada tenía que ver con las repeticiones de papagayos, ni con la provisión de material etnográfico y folclórico en bruto para digestiones ajenas. Si había alguna digestión ella tenía carácter endofágico[102].

---

101 Recogido en Tele Porto Ancona López, «Memória (Dossier da Obra)», en Mário de Andrade, *Macunaíma*, edición crítica de Tele Porto Ancona López (coordinadora) São Paulo, Arquivos, 1988, p. 400.

102 *Vid.* Darcy Ribeiro, «Liminar», en Mário de Andrade, *Macunaíma, op. cit.*, pp. XVII-XXII, pp. XXI-XXII.

Tampoco era posible el acuerdo con el grupo Anta. Sin embargo, Mário compartía con él la preocupación por la integridad de la República. No era otra cosa su terca lucha con el regionalismo que, en su opinión, constituía una *plaga antinacional* tan nefasta como la imitación de lo extranjero[103]. Consciente de los hondos desequilibrios entre los distintos estados del país, generados o agravados por el ritmo impar de la modenización, Mário de Andrade temía que el regionalismo artístico llegara a cristalizar en regionalismo político y que, radicalizado, diese en separatismo o que, en el menos malo de los casos, quebrase con su atraso la necesaria homogeneidad de un Estado moderno, concebido como amplio mercado.

> Uno de mis intereses –escribía en la fallida tentativa de un prólogo para *Macunaíma*– fue faltarle el respeto legendariamente a la geografía y a la fauna y a la flora geográficas. Así desregionalizaba, en lo posible, la creación y al mismo tiempo conseguía el mérito de concebir literariamente al *Brasil como entidad homogénea, en un concepto étnico nacional y geográfico*[104].

La misma intención expresaban las palabras escritas unos meses antes de la publicación de *Macunaíma*: «En arte como en política, el regionalismo jamás significó un nacionalismo, en el único concepto moral del término, es decir, realidad nacional»[105].

---

103 Mário de Andrade, «Regionalismo», *Diário Nacional* (19/2/1928), reproducido en Amaral, *op. cit.*, p. 164.

104 Mário de Andrade, «Prefacio para Macunaíma», recogido en Schwartz, *op. cit.*, pp. 587-589, 589.

105 Mário de Andrade, «Regionalismo», reproducido en Amaral, *op. cit.*, p. 164.

Este mismo espíritu integrador había animado las poesías de *Clan del Jabotí* (1927) donde cantó las «22 orquídeas desiguales» que forman juntas «este asombro de miserias y grandezas, ¡Brasil, nombre de vegetal!» («Noturno de Belo Horizonte») y donde el poeta del sur afirma su hermandad con un *seringueiro* de Acre («Acalanto do Seringueiro»). No obstante, entre este libro y *Macunaíma* había una quiebra que, a pesar de la común preocupación por la integridad de la nación, distanciaba aún más la posición de Mário de la ocupada por Anta.

Si en el «Nocturno de Belo Horizonte» el poeta todavía confiaba en el mesianismo de las *juvenilidades* (ahora, 'brasileiros') *auriverdes*, *Macunaíma* era una «desconcertante utopía antiufanista»[106]. La vieja fantasía de descubrir, de realizar al brasileño acababa en la insistente decepción de la incoherencia de ese *carácter*, que de tan plural resultaba ser ninguno. El optimismo desbarraba en la constatación melancólica de que no existía médula ni proyecto[107].

A la praxis política de Anta, absurdamente mantenida sobre el delirio de un mesianismo desajustado a la realidad, oponía el reflexivo Mário de Andrade la necesidad de reformular la situación a través de una escritura que asumiese la realidad sin idealismos, como paso previo e inevitable a una transformación que no está predestinada ni es inmediata[108].

El final de *Macunaíma*, dolorosamente huido al firmamento y metamorfoseado en la Osa Mayor, confería a la rapsodia el significado de fin de una etapa. La afirmación, hecha a propósito de un camino individual, vale también para el

---

106 Darcy Ribeiro, *op. cit.*, p. XVIII.

107 *Vid.* Alfredo Bosi, «Situação de Macunaíma», en Mário de Andrade, *Macunaíma*, *op. cit.*, pp. 171-181, p. 178.

108 *Vid.* Antelo, *op. cit.*, p. 50.

movimiento de ideas y formas literarias brasileñas posterior al climax del Modernismo paulista. El llamado romance del 30, aprovechando la desilusionada lección impartida por Mário de Andrade en *Macunaíma*, enraizó fuertemente sus historias y personajes en espacios y tiempos bien circunscritos, clamando su protesta y reivindicando soluciones.

3. La soberanía en João Guimarães Rosa

Una imagen tan grandiosa como desesperada se fija en la memoria después de la lectura de «La tercera margen del río» de João Guimarães Rosa: la de un hombre en una canoa en mitad del río, donde en absoluto silencio resiste «por todas las semanas, y meses, y los años, sin hacer de cuenta del irse del vivir» (40)[109]. Pero no será este nuevo Robinson, para el que ya nunca será viernes, quien cuente su historia. Como en el *Libro de Jonás*, el melancólico relato está contado desde el exterior de esa soledad. Es uno de sus hijos, enfermo de un constante sentimiento de pérdida, el que intenta darle un sentido.

Todo empezó tiempo atrás, en la maraña de la niñez, cuando el padre –«NUESTRO PADRE», dice el relato- encargó construir una canoa apenas para un hombre. Sin

109 João Guimarães Rosa, «A terceira margen do rio», *Primeiras estórias*, Livraria José Olympio, 1969. Citamos por la traducción de Héctor Olea, aparecida en *Quimera*, nº 11, septiembre de 1981, pp. 40-41. El número entre paréntesis remite a las páginas de esta versión.

motivos conocidos, sin explicaciones, sin júbilo ni inquietud, el padre subió a ella y abandonó a la familia.

> Nuestro padre no volvió. No se había ido a parte alguna. Sólo ejecutaba la invención de permanecerse en aquellos espacios del río, del medio a la mitad, siempre dentro de la barca, para no saltar de ella, nunca más (40).

Vecinos y familiares conjeturaron razones para tan escandaloso proceder; supusieron, erróneamente, que al carecer de víveres volvería pronto a casa o se marcharía de una vez. Y la madre intentó en vano hacerlo regresar; primero, con la ayuda de un sacerdote y, después, de soldados.

La ausencia física, como si de un duelo se tratara, hizo que su presencia emotiva y mental resultara más pregnante. Pasó el tiempo y los hijos crecieron. La hija se casó, pero no hubo fiesta. Tuvo un hijo y quiso mostrárselo al padre, pero éste no apareció. La hija se marchó a vivir lejos y cuando la madre envejeció se fue con ella. El otro hermano también se mudó a la ciudad. Sólo el narrador permaneció a la orilla del río, convencido, sin saber por qué, de que su padre lo necesitaba.

Achacoso por el paso de los años, un día tiene la idea de sustituir al padre en la canoa. A gritos, después de esperar que apareciera, la comunica y el padre concuerda. Pero la obligación es demasiado grande y el hijo huye aterrorizado.

Ahora ya es tarde, pero, al menos cuando muera, quiere que depositen su cuerpo «también en una canoíta de nada, en esa agua, que no para, de largas orillas: y yo, río abajo, río afuera, río adentro- el río» (41).

A semejanza de Riobaldo, el narrador y protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, el hijo cuenta para intentar comprender, el sentido de lo que vivió. Pero aquí, a diferencia de

la novela y de otros relatos de Guimarães Rosa, no existe una situación dialogal. Y sin embargo, el monólogo requiere un secreto oyente, dado el tono confidencial del lenguaje. Y ése no puede ser otro que el propio padre. El discurso trata de él y en él se lamenta de aquello que no pudo lamentar sobre su pecho. Corroído por la culpa, una culpa anterior a la negativa a ocupar su lugar en la canoa –«¿Qué era de lo que yo tenía tanta, pero tanta culpa?» (41)–, una culpa nacida de la incomprensión del abandono, como si pensara: «si nos hizo esto, si me castigó así, alguna falta muy grave hube de cometer», el relato de lo vivido se convierte en confesión, cuyo destinatario ideal es el padre, no el *Pater Familias* que manda con autoridad en el seno familiar sino el personaje evangélico que corre al encuentro del hijo pródigo. Y es también una pregunta por la identidad, y no sólo por la paterna.

Pero la confesión, callada súplica que tranquilice la conciencia, es simultáneamente un acto acusatorio. Como sentencia el Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*: «[...] este mundo é muito misturado...»[110]. Sin duda, el narrador estaba tiernamente ligado a su padre por un intenso amor, como testimonia la dolorosa melancolía por la ausencia: «Soy hombre de tristes palabras» (41), dice. Pero la relación no entrañaba únicamente amor, sino que se movía bajo el signo de la ambivalencia. Había también, hay también temor y odio. Un quejido atraviesa todo el relato como un suspiro: «¿por qué haces eso?, ¿quieres hacernos infelices?». El gesto imperial del padre le resulta tan incomprensible como su total insensibilidad con respecto al daño que causaba. Su negativa a dar explicaciones, a discutir algo que lo contra-

110 João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1958, p. 210.

riase –como quizá las posibles diferencias de temperamento con su mujer sugeridas al inicio del relato: «[Él] Rete quieto. Nuestra madre era quien ejercía, y que refunfuñaba a diario con uno –mi mana, mi mano y yo» (40)– revela su temperamento señorial. Pero esto último no impide sus incansables reproches, porque, como las sirenas de Kafka, cuenta con un arma más terrible que su canto, esto es, con su silencio. Es así como retiene, como reprime de por vida a su hijo. En realidad, resulta como en ese juego de niños, en el que uno sujeta la mano del otro, incluso la aprieta, mientras al mismo tiempo grita: «Pero vete, vete; pero ¿por qué no te vas?».

La búsqueda obsesiva de un significado para la despreocupación narcisista del padre, para ese comportamiento no racional e igualmente ajeno a las categorías éticas, más expresivo que instrumental, transforma la vida en espera del momento glorioso y único en donde todo se justifique y el tiempo sea redimido. La canoa, como la isla para Robinson, es así una verdadera prisión, en el peor sentido del término, porque es menos un lugar que un estado del espíritu. Pero el prisionero no es tanto el padre como el hijo.

La vida en la margen del río queda como reducida a un eterno presente, como paralizada en espera de la hora milagrosa. Pero el fluir del río eterno es, sin embargo, cuestionado: las generaciones se sustituyen, el tiempo corre, se envejece... Y todo esto sucede en la más absoluta soledad. La madre, los hermanos, todos han partido y únicamente queda él: «Yo nunca que podía querer casarme. Permanecí, con las valijas de la vida» (41). Y siempre más o menos angustiado, porque se está a la espera, sacudido entre el tiempo suspendido y su paso inexorable, inútilmente perdido.

El momento del éxtasis no llega. La pregunta del hijo avanza hacia un punto que no deja de moverse. El padre permanece siempre más allá de su alcance. Está tan lejos que ape-

nas si lo ve. Permanece invisible. Por eso coloca un fantasma donde imagina que está. Lo que llama padre es un abismo, un vacío. Padre no es un sustantivo, sino un adjetivo: terrible, amado, poderoso, cruel, extraordinario, temido... Padre es, quizás, una palabra sin significado.

Pero esto no es sólo la descripción del estado de cosas; es también una protesta. La narración asume así la dignidad de una lucha. Como Guimarães Rosa ha escrito en otro lugar: «Tampoco las historias se desprenden, sin más, del narrador: lo realizan, narrar es resisitir»[111]. El destino del hijo había estado regido por la espera infinita, por la imponderable entidad paterna, impersonal, desconocida, eterna, arbitraria. Un padre demasiado fuerte para él, para cualquiera, un padre contra el que no hay defensa. Aunque se hubiese «vuelto greñudo, barbón con tamañas uñotas, flaco y desmerecido, quedando renegrido del sol y de los pelos, con aspecto de bicho, dependiendo, desnudo casi» (41), es para el hijo la medida de todas las cosas, la última instancia: Dios, diablo, ley...

Su misma búsqueda –pero ¿quién puede evitar el hacerse preguntas?– implica ante todo situarse en el plano de la servidumbre. Y, como es sabido, el aspecto contrario al lado servil o subordinado es la soberanía.

Éste es el dominio del padre; por eso, tal vez, no sea casual que mandase construir la canoa en «laurel real». Es el dominio de los reyes, de los faraones, de los jefes, que igualmente perteneció a las divinidades, así como a los sacerdotes que las sirvieron. Apenas una diferencia de grado. Es un ámbito extraño a las necesidades, indiferente a todo porvenir. Es una

---

111 João Guimarães Rosa, «Com o Vaqueiro Mariano», *Estas estórias*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1969, pp. 73-74.

imposibilidad que se ha hecho realidad o, por decirlo con las palabras del narrador: «Aquello que no había, sucedía» (40). En efecto, lo soberano es vivir el tiempo presente como si no hubiese mañana. El hombre soberano es el único que no está sometido. Es sagrado, al estar por encima de los demás hombres, a los que cosifica, por encima de las cosas, a las que posee y de las que se sirve. Ni siquiera la muerte puede humillarlo, porque su misma representación resulta imposible dado que el presente ya no está sometido a la exigencia de futuro. De una manera fundamental, vivir soberanamente es escapar, si no de la muerte, al menos de la angustia de la muerte. El señor opone, al horror de la muerte, el riesgo de morir. Por eso también, y no sólo por su violencia destructiva respecto a lo existente, el terror que provoca: «La rareza de esta verdad bastó para amedrentar todo a uno» (40). El soberano es el que vive como si la muerte no fuera. Es, incluso, el que no muere, pues sólo muere para renacer. No es un hombre, sino un dios. Es el mismo que aquél a quien reemplaza o que lo reemplaza a él. Ignora tanto los límites de la identidad como los de la muerte. El rey no puede morir, la muerte no es nada para él. El rey ha muerto. ¡Viva el rey!

Ése es, el sentido de que acepte bajar de la canoa y dejar su lugar al hijo. Si le cerraba el paso era, naturalmente, con la buena intención de hacerle escoger otro camino mejor. A ello apuntaban las arbitrarias muestras de afecto con que lo distinguió entre los hermanos en el momento de entrar en el río; preferencias que no han hecho sino aumentar la convicción de culpabilidad en el hijo, hacerle el mundo todavía más incomprensible.

Lo que para el padre no es sino reconocimiento en la identidad es vivido por el hijo como un episodio más de la relación amo-esclavo. Después de la crucifixión del pensamiento, llega el trance de dar el salto. Su huida es la reacción

ante una orden demasiado grande, aterradoramente grande para las fuerzas del siervo. Pero la defensa es también un ataque. La búsqueda de rango asume aquí una forma negativa. Esta pasión no es el deseo de adquirir más valor, un rango más elevado que el otro; se trata únicamente del deseo de superar el estado de servidumbre al que el otro nos somete.

Subir a la canoa hubiese equivalido a sustituir al padre, a ser soberano; pero también hubiese significado obedecer. La negativa tiene el carácter de un reproche, y se diría que se oyen los versos de Ungaretti: «Expulsado de la vida / ¿me expulsarás también de la muerte?».

Con la heroica huida, el hijo acepta los límites humanos que impone la muerte –esto es, enfrenta soberana y humanamente el riesgo de morir– y asesta un golpe mortal al padre imposibilitándole toda continuidad. El rey ha muerto. Y punto.

De esta forma actúan, probablemente, no los cálculos, sino los sentimientos. En cualquier caso, el examen final ha sido superado: ya es libre. Toda antigua y eterna tiranía es tan sólo historia. Pero justamente ahí reside ya lo dudoso. Es excesivo; tanto no puede ser alcanzado. «La palabra *liberado* –por citar de nuevo las de *Robinson Crusoe*– no tenía sentido para él». En el trayecto, la culpabilidad no ha sido sustituida por la visión del mutuo desamparo. El hijo, el parricida, continúa reprochándose el haber infringido su deber hacia el padre. Y se sabe, pecado, como escribiera san Agustín, es toda acción, palabra o codicia contra la ley eterna.

Muito misturado. El monólogo es una intencionada despedida del padre, pero también un adiós prolongado porque sabe que cuando ponga un pie en el silencio su padre habrá desaparecido para siempre. Permanece el estremecimiento ante lo que no se deja reducir al orden tranquilizador, ese serio problema del miedo mayor, del miedo a la muer-

te. Quedó inexplicable el río. También el río del habla, el murmullo que pretende traducir el tiempo, es una palabra incomprensible, una palabra de la que no se puede aprender ninguna lección, una palabra incapaz de decir el misterio, la tercera orilla del río. La espera se ha resuelto en nada.

Enfrentado a un mundo fluido, inaprehensible, Guimarães Rosa, ha señalado Davi Arrigucci, «parece partir siempre de una insuficiencia de su instrumento de trabajo; de ahí el esfuerzo continuo de énfasis expresivo que tiende a realzar los significantes –el aspecto material del signo verbal–, liberando y potenciando los significados, para obtener una mezcla poética de alta y concentrada intensidad, pero, al mismo tiempo, de enorme fuerza expansiva de la significación»[112]. Es un trabajo que podría vincularse con el pensamiento mágico en el que funciona el *mana*, el *wakan* y otras nociones similares de valor simbólico cero; signos que marcarían «las necesidades de un contenido simbólico suplementario del que contiene ya el significado, pero pudiendo ser un valor cualquiera»[113]. Pero también podría vincularse con las dificultades psicológicas de la narración, con la vergüenza y la culpa que embarazan la lengua, con el desequilibrio emotivo que supone una confesión, súplica y acusación a un tiempo, en la que únicamente hay confidencia de una parte. En cualquier caso, el simbolismo hace que «La tercera margen del río» reverbere contra un fondo mítico.

Sin duda, queda el sueño de vivir, de vivir soberanamente. Pero la soberanía tiene algo de arcaico; como sugiere el rela-

---

112 Davi Jr. Arrigucci, «O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa», en Ana Pizarro (org.), *Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 3, São Paulo/Campinas, Memorial/UNICAMP, 1995, pp. 447-477, p. 453.

113 Claude Lévi-Strauss, *Lévi-Strauss*, antología de textos a cargo de Catherine Backès-Clément, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 169.

to, el primado de lo milagroso pertenece al pasado o, cuando menos, ha sido remitido a la penumbra del inconsciente. Podemos sufrir por lo que nos falta, pero sólo de un modo aberrante podemos echar de menos el edificio religioso y regio del pasado. Tal vez no sea dado oponerle más que una filosofía de la pura sensibilidad mientras se resista a lo inteligible. Es lo que hace Guimarães Rosa, pero su respuesta no es un mito, como forma de pensar y de decir atemporal, sino una pregunta o un lamento por lo que se sospecha un enorme fraude.

4. Dalton Trevisan: compartir el alimento

Para Begoña

En uno de sus cuadernos encabezado por la palabra *Jocoseria* escribía Lichtenberg: «Cada cual debería estudiar al menos tanta filosofía y literatura como sean necesarias para hacerse más grata aún la voluptuosidad. Si esto lo supieran nuestros nobles rurales, cortesanos, condes, etc., con frecuencia se admirarían de los efectos de un libro»[114].

La cita, creo, puede ilustrar el carácter asignado en su creación a la literatura tal y como la conocemos hoy: dar cuerpo a sentimientos como "el amor", "la felicidad", "la soledad", "la tristeza" y otros, sentimientos nada naturales y sumamente complejos[115]. Encargada de la educación sentimental y ética de la pujante burguesía y posteriormente de la

114 Georg Christoph Lichtenberg, *Breviario de aforismos* (1765-1799), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 47-48.

115 *Vid.* Hans Magnus Enzensberger, «La literatura como institución o el efecto Alka-Seltzer», en *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 38-46.

sociedad civil, la literatura imponía una nueva sensibilidad en la que no sólo los viejos sentimientos recibían una orientación distinta, sino que además se introducían nuevos modos de percepción.

La tarea se cumplía en un marco de lectura radicalmente antagónico al existente hasta entonces y al que fue sustituyendo de modo progresivo. La lectura "intensiva", esto es, la lectura repetitiva a lo largo de toda la vida de un reducido canon de textos, en su mayor parte de índole religiosa y de la Biblia, en particular, en el mundo protestante, fue sustituido por una lectura "extensiva", es decir, ávida de materiales nuevos y diversos, que manifestaba un modo moderno, laico e individual de leer, del que no estaba exento el ánimo de entretenerse y aún de obtener placer[116].

Las pautas de recepción, marcadamente autoritarias –se tratase de la autoridad aristocrática, a la que Lichtenberg alude, o religiosa, a la que implícitamente excluye– fueron sustituidas por una lectura comprensiva, racional; todo un acto de liberación frente al sojuzgamiento espiritual del Antiguo Régimen[117].

En el ámbito estrictamente literario las marcas autoritarias de la lectura fueron sustituidas por *el factor emocional*[118]. Esta lectura sentimental, es decir, de empatía entre el lector y el sujeto lírico y, de manera especial, entre el lector y los personajes novelescos explica la enorme capacidad de

---

116 Reinhard Wittmann, «¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?», en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Ed. Taurus, 1998, pp. 435-472, p. 439.

Obsérvese que esta novedosa forma de leer se corresponde con precisión al carácter de la revista.

117 *Ibídem*, p. 449.

118 Reinhard Wittmann, *op. cit.*, pp. 451-452.

penetración de la literatura, su enorme eficacia durante cierto periodo, frente a las resistencias que inevitablemente encontraba la religión, con la que ahora, en parte, competía por el control de las conciencias.

Ligado a los nombres de Richardson, Rousseau y Goethe, el florecimiento de la novela coincidió con la merma sensible de la autoridad religiosa. Pocos textos pueden sugerir este proceso con mayor contundencia que *El Evangelio en Triunfo* (Valencia, 1797), del peruano Pablo de Olavide, víctima del último gran proceso inquisitorial en España[119]. Desde el título, la novela afirma la primacía de la fe sobre la filosofía, pero no es difícil adivinar en ello un postrer e inútil esfuerzo por evitar la desacralización del mundo.

Aunque modificados, los valores cristianos siguieron impregnando las novelas y la vida. Vuelto a la fe, el Filósofo, protagonista de la novela de Olavide, desea ingresar en la comunidad religiosa de su director espiritual, pero éste le convence de que también es posible servir a Dios practicando las "virtudes civiles" («Carta XXX»).

La deuda de la novela con la religión fue más allá de estos valores. Aun contando con su propia tradición, la novela aprovechó para sus fines las estrategias de las antiguas obras edificantes, fuesen vidas de santos o memorias espirituales de devotos y puritanos, más recientes y mundanas. Recuérdese, verbigracia, *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi: si estaba presente la fórmula picaresca, no lo estaba menos la estructura religiosa del *memento mori*.

La ejemplaridad novelesca era decisiva. El personaje era propuesto al lector como modelo de perfeccionamiento indi-

---

119 El autillo del 24 de noviembre de 1778 lo condenó por «hereje, infame y miembro podrido de la religión» a ocho años de reclusión en un monasterio.

vidual y como miembro útil de la sociedad. La novela pasó a ser mediadora entre el yo y el mundo. A través de ella se iba forjando una difusa identidad burguesa, una nueva sensibilidad. Se fijaban patrones de conducta, se intentaban explicar y legitimar los profundos cambios que experimentaba la anquilosada realidad social, aclarar la confusión anímica producida por estos cambios; pues la literatura, la novela, en particular, no solo dio cuenta de la desaparición del Antiguo Régimen sino que contribuyó a liquidarlo. Su obsesión en los siglos XVIII y XIX por la propiedad y el deseo sexual traducía los presupuestos del liberalismo. En su *Ensayo sobre el gobierno civil*, Locke había sostenido que el hombre era el propietario de su persona y de su trabajo[120]. La novela, como el naciente estado, debía garantizar las transacciones comerciales entre propietarios, denunciando y castigando los abusos y robos de los fuertes. El amor erótico expresaba idéntico presupuesto en un marco referencial adverso, pues la tradición favorecía los matrimonios concertados. El amor, pues, descendía de su esfera divina al mercado humano, donde se intercambiaban tierras, caballos o patatas. Pero no se piense en un "envilecimiento" del amor, pues, la transacción implicaba nada menos que el mutuo reconocimiento, esto es,

---

120 «De todo ello resulta evidente que los bienes de la naturaleza están esparcidos en forma indivisa, pero que el hombre, sin embargo, lleva en sí la justificación principal de la propiedad, porque él es su propio dueño y el propietario de su persona, de lo que ella hace y del trabajo que ella desarrolla; a medida que las invenciones y las artes han perfeccionado las comodidades de la vida, lo esencial de aquello que él ha empleado para asegurar su conservación y bienestar nunca dejó de pertenecerle como propio, sin que haya tenido que compartirlo con otros». John Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, citado por Gérard Mairet, «El liberalismo: presupuesto y significaciones», en François Châtelet y Gérard Mairet, *Historia de las ideologías*, Madrid, Akal, 1989, pp. 505-524, p. 511.

la conciencia de sí a través del otro, pues solo dos personas libre, pueden comprometerse voluntariamente.

> Y en el papel, tanto en la teoría moral como en las narraciones poéticas, nada quedó tan inquebrantablemente asentado como la inmoralidad de todo matrimonio no fundado en un amor sexual recíproco y en un contrato de los esposos efectivamente libre[121]

El enamoramiento, por lo tanto, contribuyó de manera notable al desarrollo de la personalidad. Y los novelistas supieron dotarlo de matices e intensidades, a menudo asociándolo a otros sentimientos igualmente complejos, tanto más cuanto mayor era el sufrimiento y la decepción en la sociedad burguesa: « (...) según mi teoría –confiesa en carta Tolstoi, uno de los grandes maestros de nuestra educación sentimental– el amor consiste en un deseo de alienación, de ahí que al igual que el sueño suela llegar cuando éste se halla descontento consigo mismo o es desgraciado»[122].

Quizá pueda alegarse que la mención de un escritor de una Rusia todavía zarista no constituye el mejor ejemplo para explicar esta deriva del amor en la sociedad burguesa, transformado en vía de escape ante la alienación creciente de la realidad social. Pero es preciso advertir que Tolstoi señala con precisión el camino que Kafka, autor de las mejores cartas de amor del siglo XX, las *Cartas a Milena*, parece clausurar: «(...) anda literalmente a la caza de algo que Jorinde no posee, de lo que ella más bien representa, simplemente, una puerta bloqueada»[123].

---

121 Friedrich Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Madrid, Sarpe, 1983, p. 149.

122 Leon Tolstoi, *Cartas*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1979, p. 53.

123 Franz Kafka, *Cartas a Max Brod (1904-1924)*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, p. 245.

La educación sentimental, sin embargo, no era el único propósito de la literatura; buscaba también encontrar un sentido a la existencia. La "ausencia de Dios", cada vez más notable, había privado de respuestas a esas preguntas que el hombre se había formulado desde siempre; preguntas a las que la ciencia no podía ni puede responder, pues no interrogan por lo que algo sea, sino por lo que significa el que ello sea, por el sentido de lo meramente existente. Este escándalo de la razón, incapaz de obtener certidumbre sobre aquello en lo que, además, no se puede dejar de pensar, orientó el nacimiento de la literatura y también de la nueva filosofía.

En la *Crítica de la Razón Pura* (1781), Kant establecía la distinción crucial entre la facultad de pensar, a la que llamó *Vernunft* (razón), y la facultad de conocer, *Verstand* (intelecto), consciente de que la "necesidad urgente" de la razón es a la vez distinta y más que la simple búsqueda y deseo de saber. Mientras que el intelecto (*Verstand*) desea captar y entender lo que se ofrece a los sentidos, la razón (*Vernunft*) quiere comprender su significado. La verdad es el mayor criterio del intelecto y el sentido, el objeto de la razón. Verdad y sentido no son, pues, una misma cosa y constituye una enorme falacia interpretar el sentido según el modelo de la verdad[124].

Así pues, literatura y filosofía comparten esa búsqueda de significado de lo existente, reafirmando antiguos vínculos, pues, como es sabido, la filosofía griega entró en la escuela de Homero para seguir su ejemplo, esto es, el uso de la metáfora como "ley desconocida" que revela la analogía, la unión de todos los contrarios[125].

---

124 Este es asunto principal de la primera parte, «El pensar», de Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984.

125 *Ibídem*, principalmente pp. 129 y siguientes.

Posiblemente, la historia también comparta esa búsqueda de sentido desde que Vico, en la primera mitad del siglo XVIII, la juzgara la única materia accesible a los hombres; dado que, a diferencia de la naturaleza, "fabricada" por Dios, la historia es obra de los hombres. El significado de lo que sucede únicamente se revela una vez que ha concluido. El recuerdo revela el significado en forma de historia[126]. El mismo Kant, que lamentara melancólico el carácter accidental de los hechos y asuntos humanos, afirmó que todo adquiere sentido de pronto, porque siempre hay, al menos, una anécdota que contar[127].

Así pues, la literatura elabora metáforas que no pueden ser expresadas en los términos del lenguaje conceptual propio de la filosofía y que, en el caso de la narrativa, son desarrolladas como anécdotas, a través de las cuales vemos el mundo, pero un mundo rigurosamente humano. Estas metáforas no lo traducen ni lo reflejan, porque el suyo no es un conocimiento verdadero, pero sí le otorgan un sentido. Después de todo, el estado sensible es inalcanzable por el lenguaje.

Sin embargo, como ha señalado Blumenberg, es preciso confesar que no sabemos muy bien qué se quiere decir cuando empleamos el término *sentido*. Solo mediante la designación de los fenómenos carenciales se tiene la impresión de saber qué significan las expresiones formadas con la palabra *sentido*. Y ello porque a la existencia del sinsentido parece corresponder la pérdida previa del sentido; de donde se deduciría que lo que pudo perderse existió un día y, no siendo una quimera, puede volver a existir[128].

---

126 *Ibídem*, p. 159.

127 Citado por Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 1996, p. 92.

128 Hans Blumenberg, *La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona, Península, 1992, principalmente pp. 48-60.

El universo no tiene fundamento ni propósito; es decir, es indiferente ante los hombres y el absurdo del mundo, creciente. Era, pues, una simple cuestión de tiempo que la literatura terminase por afirmar, o mejor, desarrollar su falta de sentido.

La obra del brasileño Dalton Trevisan (1925) ilustra este proceso con obcecada lucidez. Su primer libro, *Novelas nada ejemplares*, de 1959, proclamaba desde el título la renuncia a cualquier pretensión educativa. El libro de la vida de los personajes –el niño que enferma y muere sin que sus padres puedan evitarlo en «Pedrito», el adolescente que se deja tocar por un homosexual a cambio de un reloj en «Buenas noches, señor», la vida de un pobre tipo con sus amoríos, engaños, cárcel y asesinato a manos de su mujer e hija, a la que había dejado embarazada en «João Nicolau»...– no permiten extraer ningún aprendizaje, ninguna lección. Las vidas de los personajes, traídas de acá para allá, como hojas arrastradas por el viento, carecen de sentido para ellos y para nosotros, poniendo de relieve que todos nuestros conocimientos son sólo adicionales, balances y nada más, que no guardan la menor relación con la hoja anterior. Nada se aprende de la experiencia, nada de la historia. Cada generación, cada nueva mañana se enfrenta a las mismas seducciones. Nada aprovecha a los hijos que ya naufragasen los padres.

Es el retorno de lo idéntico, a pesar de cambios de situaciones y protagonistas; el mismo desconcierto el que justifica la voluminosa y terca obra de Trevisan y que justifica, en definitiva, la existencia de la misma literatura; pues como advierte Kafka, si un hombre controlara el caos y escribiese libros, «éstos serían libros sagrados», pero no literatura[129].

---

129 Franz Kafka, *Cartas a Max Brod (1904-1924)*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, p. 240.

Pero la idea de un sentido de la vida parece habitar indefectiblemente la conciencia del hombre y la tentación de una salida religiosa es grande. En *Cementerio de elefantes* (1964), el segundo libro de Trevisan hay un breve relato quizá relacionable con este asunto. El cuento, «O jantar» («La cena») narra el tenso enfrentamiento entre un padre y su hijo durante la cena. Desde la primera frase –«Condenado a muerte, devoraba su última cena, (...)»[130]– comprendemos que el episodio invita a ser leído como si significara algo más, algo que ya insinuaba el título. Efectivamente, la dramaturgia cristiana es puesta en juego y a un tiempo trastocada. Es el padre, parece, el que toma su última cena y no el hijo. Es el hijo el que obtiene de su padre un billete por valor de treinta monedas mientras contempla la santa cena que cuelga de la pared de la cocina. La comunión parece imposible, entre otras cosas porque el hijo no cree en Dios.

> – El vino es sangre de Cristo, ¡bebámoslo!
> Dos extraños. (46)

Y sin embargo, la confrontación se resuelve en identidad *en el ámbito de lo sensorial.*

> – Vas a salir.
> – Voy.
> Los dos alisaron la falda del sombrero, uno con el gesto del otro. (46)

Un desenlace que, como un relámpago, lo ilumina todo por un segundo. Pero, en realidad, no ilumina nada. Aunque

---

130 Dalton Trevisan, «O jantar», *Cemitério de elefantes* (1964), 6ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1980, pp. 44-46, p. 44. Desde ahora, el número entre paréntesis después de las citas corresponde a la página o páginas de esta edición. Las traducciones son nuestras.

promueva en el ánimo del lector la impresión de un entendimiento profundo de la experiencia, por encima de lo verbalizable, ésta no es sino una emoción, una experiencia somática. La epifanía gestual no revela ninguna ley secreta que disuelva las contradicciones del ser. Ninguna paz se ha alcanzado entre padre e hijo y el mundo continúa siendo incomprensible, porque el sentido religioso únicamente añade confusión[131]. Inducir a tomar conciencia de ello es el modo del que se vale Trevisan para sugerir que las metáforas también tienen caducidad histórica.

Pero sobre todo permanece la médula de la desgracia, porque en el desconcierto universal la guerra constituye la única certeza.

¿Por qué Trevisan elige precisamente la Cena del Señor para sugerirlo? La perplejidad crece cuando se considera que comer juntos es quizá el modo más antiguo de alegrarse y hacer fiesta. El hecho de compartir la comida implica ya un vínculo de unión y ese vínculo queda reforzado cuando algo, un animal, un mismo pan, pasa a todos los comensales. Todos los que lo han saboreado están ahora relacionados a través de ese alimento. Este rito de la incorporación común es la comunión. Por eso no hay imagen más representativa de la familia, la comunidad base de nuestra sociedad, que la de todos sus miembros sentados alrededor de la mesa comiendo y bebiendo. Y más familia se es cuantas más veces se coma juntos. Tanto que ser admitido a la mesa es como pertenecer a la familia. Del mismo modo, no sentarse a compartir la comida supone un conflicto serio, como sucede en «O caçula» («El benjamín»), otro relato de *Cemitério de elefantes*,

131 Al respecto es interesante observar cómo Trevisan trabaja la perspectiva narrativa: en algunos momentos es imposible determinar si los pensamientos corresponden al padre, al hijo o al narrador.

en el que el hijo lleva «diez años que no habla con el padre y hace las comidas en el cuarto» (14).

Señala Canetti que en las sociedades tradicionales el rito de la comunión ha de realizarse de manera que el animal saboreado se sienta honrado, con lo cual regresará a la vida y traerá consigo muchos hermanos que se dejen cazar. En las religiones superiores esta resurrección se convierte en la meta esencial; pero en lugar del animal se saborea el cuerpo de un dios y su resurrección se hace extensiva a los creyentes[132].

Así sucede en la Cena del señor, mediante la cual los hombres son liberados de la muerte espiritual por el cuerpo y la sangre de Cristo. Sin embargo, «La cena» de Trevisan está muy lejos de ser imagen del reino mesiánico y de la gloria celestial. Trevisan no sublima el fenómeno biológico de la alimentación y pone de manifiesto la violencia que subyace en el mismo hecho de comer: para comerse a un animal es preciso matarlo: «*Si él sabe* –piensa el hijo–, *¿por qué pregunta?* Descubría el gusto de romper con los dientes un pedazo de carne sangrienta» (45)

Este rabioso placer de devorar la carne simbólica del padre es un juicio contra él. La ingesta realmente los ha unido. «*Hijo, hijo mío* –piensa el padre–, *desiste de luchar contra mí. Hay más de mí en ti que de ti mismo*» (45). La íntima relación en que entra la presa con quien la digiere, la total y definitiva desaparición, primero, de todas las funciones, luego de todas las formas que alguna vez constituyeron su propia existencia, la igualación o asimilación a aquello que ya existe en quien la digiere como cuerpo es el modo más contundente de librarse del peligro de ser devorado por ella, se trate de un animal, de un hombre o de un dios. Como ha

132 Elías Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza/Muchnik, 1995, pp. 109 y 110.

destacado Canetti, este proceso digestivo «puede considerarse muy bien como lo más central, si bien lo más oculto del proceso de poder»[133].

Y el relato apunta muy claramente a esta posibilidad de devorar o ser devorado, porque, junto al misterio de la eucaristía, se recuerda también el canibalismo del Conde Ugolino, quien, forzado por el hambre, devoró a sus hijos: «Con el dolor de dentelladas furiosas en el corazón –uno de los hijos del Conde Ugolino» (46).

Digerir o someter es también el propósito del padre, precisamente porque es padre, pues la familia no es otra cosa que su propiedad, su *patrimonio*, como sugiere la etimología de la voz y como no deja de señalar Trevisan: «Delante de él, *el bien* más precioso de la tierra: su hijo» (44)[134].

En la familia romana, recuerda Engels, el jefe disfrutaba de la patria potestad y del derecho de vida y de muerte sobre la mujer, los hijos y los esclavos[135]. Aunque, como Agamben precisa, este derecho no era de la misma naturaleza. Mientras que en el caso de la mujer y de los siervos este poder es concebido como castigo o como expresión de un poder más general referido al ámbito de la *domus*, en el caso de los hijos varones se trata de un poder absoluto que surge inmediata y espontáneamente de la relación padre-hijo, es decir, recae sobre todo ciudadano libre en el momento de su nacimiento, definiendo de esta manera «el modelo mismo del poder político en general»[136]. Se trataría, por lo tanto, de una diferencia fundamentada en la convicción de que es el hijo, como

---

133 *Op. cit.*, p. 206.

134 El subrayado es nuestro.

135 Friedrich Engels, *op. cit.*, p. 112.

136 Giorgio Agamben, *Homo sacer (El poder soberano y la nuda vida)*, Valencia, Pre-textos, 1998, principalmente pp. 113-115.

sucesor del soberano, el peligro, el enemigo potencial y no la mujer o el siervo. Tal vez así pueda entenderse el significado de una afirmación que, hecha ya en «O autógrafo» («El autógrafo»), relato incluido en *Novelas nada exemplares*, es repetida casi literalmente en «La cena»: «*Todo hijo es una prueba contra el padre*» (45).

"Tirano", "temperamento señorial", "severo ejercicio de soberanía" son algunas expresiones que Kafka emplea en su *Carta al padre* y es que el modelo patriarcal romano, amparado por el derecho y santificado por la iglesia, ha sobrevivido hasta nuestros días en la vida pública y en la privada. Ya Hobbes subrayó la coincidencia entre la soberanía o dominio paternal y el despótico: «El dominio se adquiere por dos procedimientos: por generación y por conquista. El derecho de dominio por generación es el que los padres tienen sobre sus hijos, y se llama *paternal*»[137]. «El dominio adquirido por conquista o victoria en una guerra es el que algunos escritores llaman despótico (...), y es el dominio del dueño sobre su criado[138]. En ambos casos se trata de un dominio adquirido por contrato en el que el dominado "se supone que promete obediencia al que tiene poder para protegerlo o aniquilarlo"[139].

En «La cena», el padre exige con sus consejos –nuevo decálogo de prohibiciones: «*Pronto será un hombre. Hijo mío. Le daré consejos: no beba agua sin hervir, no bese a la criada en la boca, no se case antes de los treinta*» (44)– el cumplimiento del contrato: «Yo le pedí, ¿no pedí? ¿Por qué no me escucha?» (45). Su tono lastimero, su devoción por el hijo, auque sincera, no contradice su voluntad de

137 Thomas Hobbes, *Leviatán*, vol. I, Madrid, Sarpe, 1983, p. 206.
138 *Ibídem*, p. 208.
139 *Ibídem*, p. 207.

enseñorearse, de rebajar al hijo, de privarlo arteramente de su resistencia y de sus derechos. Su meta última es incorporarlo, digerirlo, como si fuese un animal; proceso que inevitablemente concluye con la evacuación. Por supuesto, no reconocerá el proceso. Negará que quiera devorarlo. Al contrario, será él quien le dé de comer, quien se entregue como vianda.

El hijo, sin embargo, se defenderá, negándose a asumir el contrato: «No creo en Dios» (45), dirá. No es un siervo, ya que no ha pactado nada, sino un esclavo que tiene por tanto derecho a intentar romper sus cadenas y escapar, que no está obligado a respetar la vida del padre.

Pero tampoco esto es tan obvio, pues el hijo, que se niega a someterse, por otro lado ha dado señales de aceptar el contrato: «gracias al dinero del padre el hijo tiene el don de soñar» (45), de escribir poesía. El enfrentamiento no es entre dos enemigos independientes, donde cada uno lucha él mismo, pierde él solo, vence él solo. El hijo practica la lucha del parásito, que no solo pincha, sino que, al mismo tiempo, chupa la sangre para poder vivir, a la espera de asestar el golpe definitivo, porque el padre, no se olvide, está «condenado a muerte» (44) y el gesto final de alisar «la falda del sombrero, uno con el gesto del otro» (46) no parece sino una de esas metamorfosis en las que el cazador, disfrazándose como si fuese igual a su presa, le dice: «no temas nada de mí; ya ves que soy como tú».

La guerra será más explícita en «O caçula» («El benjamín"), en el que el padre, «anciano ágil a los setenta años» y el hijo, «bigote grisáceo, en la flor de los cuarenta» (14), compiten para probar quién es más hombre: «En desafío al viejo se exhibe el sábado, en el cine, del brazo no con una, sino dos y tres mulatas pintadas de oro- por todas es amado gratis. Y cada día más parecido al padre, el mismo andar de

manos cruzadas en la espalda, el modo de alisar el cabello detrás de la oreja» (16).

En esta versión del conflicto, la transparencia deriva de que el poder de vida y de muerte es sustituido por las causas en que acostumbra a concretarse y que Hobbes ya supo discernir:

> La primera causa impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda, para lograr seguridad; la tercera, para ganar reputación. La primera hace uso de la violencia para convertirse en dueña de las personas, mujeres, niños y ganados de otros hombres; la segunda, para defenderlos; la tercera, recurre a la fuerza por motivos insignificantes, como una palabra, una sonrisa, una opinión distinta, como cualquier otro signo de subestimación (...)[140].

Padre e hijo compiten en este relato por ser el macho dominante de la horda. Y no es una simple casualidad que el benjamín sea el oponente, ya que goza de la ventaja sobre sus hermanos de ser el más pequeño y de enfrentarse al padre cuando está más viejo, más débil para mantener su jerarquía. Sugiere así Trevisan que el complejo de Edipo –pues las prostitutas, además de marcas de reputación, son símbolos sustitutorios del auténtico objeto de diputa sexual: la madre– no es quizá sino el resto de un recuerdo de la especie en un estado en el que el contacto sexual entre padres e hijos, hermanos y hermanas era común. Expresado de otra manera, Trevisan sugiere que la lucha con el padre no tiene gran importancia, que él no es más que un hermano mayor, también un hijo malogrado, que de forma lastimosa acostumbra a imponerse al hermano menor en la lucha debida a los celos.

---

140 Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 135.

La auténtica guerra se libra entre otros oponentes: Frente a la maternidad, el hombre comprende que la paternidad es un asunto algo abstracto y que si el poder real es el de vida y de muerte, él apenas si tiene capacidad para mantener o arrebatar la vida, pero no para darla. «O caçula» abre una perspectiva que tomará cuerpo en libros posteriores, como *A guerra conyugal* (1969), y que puede resumirse en esta estremecedora cita de *Abismo de rosas* (1976): «Reconozco la expresión dolorosa: ¿mi mujer que me mira o mi madre para el monstruo de mi padre?»

5. Las trampas del amor en Rubem Fonseca

Para Trinidad Barrera y Gema Areta

«Teoría del consumo conspicuo», del brasileño Rubem Fonseca, narra una historia simple; se diría una anécdota para contar y olvidar: un hombre baila durante la última noche del carnaval con una mujer, con la secreta y obvia intención de acostarse con ella. El propósito, sin embargo, va más allá del mero placer carnal Se trata de mantener una tradición: «Era el último día de carnaval y en todo carnaval yo siempre fui con una mujer diferente a la cama. Era una especie de superstición (...) Yo temía –confiesa el personaje-narrador– que algo malo me ocurriese si dejaba de cumplir aquel ritual» (25)[141].

Medio desalentado, porque ya es la madrugada del miércoles de ceniza, el hombre arrastra a la mujer hasta su casa.

141 Rubem Fonseca, «Teoría do consumo conspicuo», en *Os prisioneiros, Contos reunidos,* São Paulo, Companhia das Letras, 1994, págs. 25-27. La traducción de las citas es nuestra. El número entre paréntesis remite a la página de la edición consultada.

A pesar de las súplicas, ella se niega a quitarse la máscara y cuando lo hace es para acabar definitivamente con la posibilidad del coito. El desenmascaramiento tiene el carácter de un reto. Ella detesta su nariz y mostrarla supone un acto de valor desesperado que exige de él reciprocidad: el préstamo, a una completa desconocida, de 200 contos para la cirugía. Decepcionado porque el plazo ha concluido, el hombre le firma un cheque por esa cantidad, justo el dinero que tiene de su indemnización laboral, y la deja marchar sin pedir nada a cambio, convencido de lo absurdo de su gesto y de la gratuidad de operar una nariz tan bonita.

> Dejó la máscara encima de una silla. Era negra, de satén, con un perfume fuerte y bueno. Me puse la máscara y fui a la cama. Estaba casi dormido cuando me acordé de quitármela: un sujeto que siempre duerme con las ventanas abiertas no puede dormir con una máscara que le cubre la nariz. (27)

El humor que se deriva de la suerte del cazador cazado no impide que escuchemos los gemidos, como de esclavos aherrojados, que atraviesan el relato y aún todo el volumen. No es una casualidad que el título de éste sea *Los prisioneros.* Ni la trivialidad de las acciones, claras como hilillos de agua, oculta que emanan de un fondo turbio y legamoso.

Así pues, la intrascendencia de la anécdota no es sino una apariencia, otra máscara –nada más coherente en un relato de carnaval– tras la que se esconde un misterio que quizá no se pueda explicar o comprender. Y sin embargo, Fonseca consigue sugerirnos, hacernos entender o creer que hemos entendido ese algo apenas entrevisto. A esto contribuye nuestra proximidad a los personajes. Ellos pertenecen a una casta, la de los seres anónimos, cuyo papel cumplen con emoción

y cierta dignidad, y en lo menudo de su suerte se adivina el reflejo de cosas mayores. Es fácil comprender que tanto el hombre como la mujer llevan una vida pobre y ansiosa. El supersticioso mecanismo de defensa del hombre, que él compara acertadamente a la práctica religiosa de los que acuden todo el año a la iglesia, resume un extendido imaginario masculino que interpreta que muchas aventuras amorosas serán la vida. Un paso más, una mujer más, la definitiva, esta sí, y mi profunda miseria se transformará en felicidad. Mucho más esencial, el deseo de la mujer de tener una nariz diferente apunta al deseo general de ser otro. Y eso es precisamente lo que promete el carnaval, la gran ilusión del cambio. Como dice la letra de «A felicidade», la bella canción de Tom Jobim y Vinícius de Morais:

> A gente trabalha o ano inteiro
> Por un momento de sonho pra fazer
> A fantasía
> De rei, de pirata o de jardineira

El carnaval es un tiempo virgen, en el que la vida resulta más intensa, en el que se reafirma nuestra convicción de que hemos nacido para ser felices; pero como recuerda melancólicamente la canción de Jobim y Vinícius de Morais: «todo se acaba na quarta feira», en el miércoles de ceniza. «É hoje só, amanhã não tem mais» (25), repite el verso de otra canción recogida en el cuento, en realidad un estribillo sin música propia que las orquestas introducen en cualquier canción de la última noche de locura[142].

Es impresionante la persistencia de lo real, la solidez de una cotidianeidad tan triste como las calles vacías y cubiertas

142 Debemos esta información a nuestra amiga y colega de la Universidade de São Paulo Valéria de Marco.

de serpentinas, confetis y otros despojos después de la fiesta. Pero no impresiona menos la intransigencia de nuestra esperanza; tan sedientos estamos de felicidad. Poco importa la desgracia añadida que supone estar «feos, sudados, sucios» a la llegada del miércoles de ceniza; poco importa, como se lee en el relato, que los pechos postizos se descoloquen, que los zapatos pierdan los tacones y algunas mujeres se vuelvan enanas de repente. Las metamorfosis esperadas no se han producido y tal vez hubiese sido mejor quedarse quietos. Pero ni siquiera este carácter torturante del bálsamo puede apagar nuestros deseos imposibles y ya el corazón se agita impaciente con la esperanza del próximo año, de la próxima mujer.

Además, en la monotonía de la existencia, el carnaval, la fiesta, significa una ruptura, una novedad. Sentimos que los cambios aceleran el tiempo, que la fiesta pasa volando y, por el contrario, nos exaspera la lentitud con la que pasan las horas, los días y, a veces, hasta las semanas cuando la monotonía se despereza. Pero esto es sólo la perspectiva del instante. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen en nuestra memoria más que un solo día. Por el contrario, cuando introducen un contenido rico e interesante, cuando somos dichosos, pasan muy deprisa, pero, considerados en conjunto, el tiempo adquiere amplitud, peso y solidez, como subraya el hecho de que el relato narre uno de estos días significativos.

En este sentido, al menos, el carnaval guarda una estrecha semejanza con el amor y la música, los otros dos grandes asuntos del relato. Esta condición resulta más evidente en el amor. El amor supone un auténtico cambio, una especie de hito en la monótona existencia. Con él pretendemos alcanzar una ridícula eternidad, hecha no tanto de tiempo como de intensidad; lo que, sin implicaciones médicas, podría llamar-

se calidad de vida. Aunque probablemente resulte un exceso llamar amor al propósito del hombre de llevarse a la cama a otra mujer en el nuevo carnaval para alejar la desgracia durante el resto del año. No hay amor propiamente dicho. Apenas se saldan restos a precios increíbles.

Y sin embargo, quizá la cosa no resulte tan clara; quizá se trate de una apariencia, de otra máscara. Con el cristianismo, que a pesar de secularizaciones continúa impregnando la cultura moderna como práctica, el amor se "desprendió" del tejido de relaciones humanas y se "marginó" de forma irremediable. No sólo porque el amante y el objeto del amor se separaron definitivamente, sino también porque el amor quedó sin hogar; ya no podía limitarse a su naturaleza terrenal, pero tampoco tenía nada que buscar en el cielo, al ser un fenómeno propio de la tierra[143].

Cervantes ya lo advirtió críticamente, cuando en la I parte (capítulo XXXI), después de que Don Quijote explicase que los caballeros deben servir a su dama sólo por ser ella quien es, sin esperar premio, Sancho observa: «Con esa manera de amor –dijo Sancho– he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por si sólo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena»[144].

¿Un amor divino entre seres humanos no es acaso un absurdo? Se quiere lo imposible y la desgracia que ello conlleva es espantosa. El amor condena a quien ama a la soledad, pues no puede concretarse. Sólo puede existir como deseo, un deseo que no es simplemente sexual, por más que se exprese sexualmente. Si la esencia del amor radica en «*iden-*

---

143 *Vid.* László Földényi, *Melancolía,* Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 1996, p. 247-248.

144 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1604), en *Obras completas,* vol. II, Madrid, Aguilar, 1970, p. 1366.

tificarse con, apropiarse de, devorar todas las propiedades del otro», podríamos hablar de «la metamorfosis por coito»[145]. Y a este propósito conviene recordar la tiranía que la belleza ejerce sobre nosotros, porque nada nos parece más propio que la conformidad y relación del cuerpo al espíritu. Baste decir que en griego la misma palabra designa lo bueno y lo bello.

En el fondo, es como si se buscase una boda con el cielo, con el absoluto, a través del ser amado. "Te amo, pero no a ti", porque nadie puede resistir tanta perfección. El objeto de amor no existe como tal. Es una invención del enamorado, como Dulcinea del Toboso, como esa «sombra de mi bien esquivo» del famoso soneto de sor Juana, como la mujer del relato, la única «que continuaba bonita y fresca como si fuese una rosa» (26) al término del carnaval, después de haber bailado toda la noche. Sólo el enamorado puede verla así. Pero la duración del hechizo es limitada. No puede mantenerse frente a la claridad del conocimiento que proporciona el amor consumado, la vida en común. Cómo olvidar que siempre se desea más. Cualquier ansioso lo sabe. Por eso, el mujeriego, como podría considerarse al personaje del relato, sólo es un enamorado inmerso en una búsqueda *ad infinitum* del bien supremo, alguien que espera que el amor redima el pasado y el futuro. Y la mujer, una guía, aunque lo ignore, como la Beatriz de Dante. En este sentido, la elección de la persona amada entre la multitud del carnaval adquiere un carácter azaroso frente a la necesidad del encuentro.

Sin embargo, en «Teoría del consumo conspicuo», el hombre, al no haber consumado su unión, continúa enamo-

---

145 *Vid.* Elias Canetti, *Masa y poder,* Madrid, Alianza Editorial / Muchnik, 1995, p. 377.

rado, lo que le permite transcender la vida cotidiana. Aunque el carnaval haya terminado, las otras relaciones sociales han perdido su importancia, todo lo cotidiano y próximo ha perdido su sentido para él y puede desprenderse del único dinero que tiene, el de su despido, sin esperar nada a cambio de la mujer.

El hombre se queda solo, tumbado en la cama, porque el amor condena a soledad, una soledad que no significa simple aislamiento, sino también privación; porque el amor destruye socialmente, pero a cambio le proporciona la impresión de rozar a través de su sentir lo absoluto.

No obstante, el gesto final de quitarse la máscara de la mujer –porque «un sujeto que siempre duerme con las ventanas abiertas no puede dormir con una máscara que le cubre la nariz» (27)–, delata un ligero estrabismo del sentimiento, una última y escéptica vuelta de tuerca en la que, se diría, se arranca también la máscara, la ficción que significa perseguir los fantasmas de las mujeres para alcanzar la libertad. Esta repentina pobreza del morir, pues ahora debe saber que todo continuará con la misma indiferencia, permite suponer que el tema del relato y aun de la vida es la esperanza irrazonable, pero quizá forzosa, inevitable.

No sorprende que esta dudosa revelación ocurra cuando ya no suena la música, porque la música inflama nuestros sentimientos, nos empuja de forma irresistible.

Cada cual ha sido feliz alguna vez y conserva la marca del deseo. Como el amor y la fiesta, la música tiene el poder de arrancar del tiempo de la necesidad y del dolor, aunque sea momentáneamente, o de ennoblecer este último hasta hacer creer que algo maravilloso se encuentra tras él. Con la música todo parece más claro; la vida, más transparente, como si de repente los libros se hubiesen quedado vacíos. Pero tal

vez esta claridad no sea una claridad verdadera; tal vez se una claridad engañosa.

Hoy, tan habituados estamos a la música que no podemos sentirnos inmediatamente transportados en un éxtasis permanente, como cuenta Huizinga que le sucedía a Dionisio, el Cartujano. Música en el tren, en los centros comerciales, en las salas de espera de los dentistas, en cualquier sitio con los teléfonos móviles; estamos saturados de música y nos resulta difícil elevarnos a cosas tan alejadas de nuestras preocupaciones cotidianas. Pero, a veces, nuestro espíritu está especialmente preparado para ello. En las situaciones angustiosas, de las que no siempre se tiene conciencia, escuchamos mejor que en otros momentos. Las amenazas suspendidas sobre nosotros nos hacen más dóciles a la dominación de la música. Hay, pues, algo inquietante en ella; algo que la hace políticamente ambigua.

Como los personajes del cuento en carnaval, como sucede en los conciertos, nos apiñamos con gusto; especialmente, porque la ocasión tiene tan poco que ver con nuestras preocupaciones. Y nos conducimos entonces de la manera más insensata, con la misma insensatez de los niños, locamente, pródigamente, frívolamente, y todo por el placer de una diversión trivial, que, sin embargo, tanto bien nos hace. Y aunque la alegría, naturalmente, ya no puede alcanzar la intensidad de la alegría infantil, algo de ésta sobrevive. Quizá radique ahí el enigma de su inmenso efecto sobre nosotros y el secreto de su enorme protesta contra el silencio de lucha que rodea.

Una especie de inagotable e inarraigable infancia parece caracterizar a los personajes del cuento; a nosotros también. Pero nadie es pueril; en cierto sentido somos prematuramente viejos. Cierto cansancio, cierta desesperanza nos marcan

con señales visibles, como la ansiedad. Niños y viejos a un tiempo, eternos adolescentes, como el protagonista de *El Gran Gatsby,* como el más humilde personaje de Fonseca, vamos adelante, contra la corriente, incesantemente arrastrados hacia el pasado.

6. El intelectual desorientado: «El cobrador»

¿Quién no ha sentido el deseo de ser un piel roja? Y sin embargo, Antônio Cándido formula una objeción a la narrativa de Rubem Fonseca:

> Escritores como Rubem Fonseca sobresalen cuando usan esta técnica –se refiere al uso de la primera persona–, pero cuando pasan a la tercera persona o describen situaciones de su clase social, la fuerza parece caer. Esto nos lleva a preguntar si no están creando un nuevo exotismo de tipo especial, que se hará más evidente para los lectores futuros; si no están siendo eficientes, en parte, por el hecho de presentar temas, situaciones y modos de hablar del marginal, de la prostituta, del inculto de las ciudades, que para el lector de clase media tienen el atractivo de cualquier otro sujeto pintoresco[146].

146 Antônio Cándido, «La nueva narrativa brasileña», en *Ensayos y comentarios,* Campinas, Editora da UNICAMP/ Fondo de Cultura Enonómico, 1995 pp. 297-317, p. 314.

La crítica de Cándido, aplicada después de un certero y elogioso análisis de lo que llama «realismo feroz», plantea un problema que excede los límites de esta corriente. Cuestiona el derecho del autor a escribir sobre *los otros* y, en última instancia, cuestiona la misma autenticidad de la escritura. Es un problema complejo, para el que carezco de una explicación suficiente. Sólo puedo ofrecer algunas suposiciones.

Una preocupación similar a la sostenida por Cándido orientó la investigación de Antonio Cornejo Polar desde la segunda mitad de los años setenta. El estudioso peruano insistiría en el concepto de heterogeneidad para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se insertan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, como es el caso del indigenismo o de la gauchesca. En estas literaturas heterogéneas, dice Cornejo, existe «un desencuentro entre un proceso de producción (con sus condicionantes sociales y culturales) y la índole desigual del referente que se pretende revelar»[147].

Planteamientos como los de Antônio Cándido y Antonio Cornejo son, sin duda, muy útiles, pues advierten al lector de la silenciada distancia que media entre el autor y sus personajes y del peligro de asumir como reivindicaciones de éstos o, más exactamente, de sus referentes sociohistóricos –indios, gauchos o marginales citadinos en el caso de Fonseca– lo que pueden ser manifestaciones de los intereses ideológicos del escritor. Pero implican igualmente un peligro, pues sobreentienden que esa distancia es tal vez insalvable, lo que conferiría a los textos una suerte de ilegitimidad. De ser exacta esta doctrina, esto es, si los escritores estuviesen obligados

147 Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980, p. 13.

a tratar únicamente de asuntos propios –su clase, su condición, su jardín y su perro–, «limitaría mucho los caudales de nuestra literatura»[148], por decirlo con las sensatas palabras de Machado de Assis, y su mejor expresión se resumiría en esos ejercicios descriptivos de los objetos de un escritorio que Borges y Bioy Casares parodiaran.

La confusión surge quizá de un sistema de identidades demasiado rígido, tanto si se refiere al *otro*, como si atribuye al escritor. Es como si deliberadamente se quisiera olvidar que, al introducir la llave en la cerradura, uno no sabe todavía de qué humor estará al entrar en casa. Tales ejemplos abundan y todos podemos hallarlos en nosotros mismos, por lo que resulta extraña la obstinación de los estudiosos en forjar una contextura sólida y perseverante para cada identidad. No pretendo negar ciertos parámetros culturales, pero aún así es dudoso que éstos no puedan ser superados por el escritor. «¿Qué tengo en común con los judíos? Apenas si tengo algo en común conmigo mismo»[149], se decía Kafka, a quien nadie probablemente atribuiría este profético deseo: « [...] a veces me gustaría meterlos a todos, en su calidad de judíos (yo incluido), en el cajón de la ropa y esperar, y abrir un poco el cajón, para ver si ya se sofocaron todos; y, si todavía queda alguno, volver a cerrar el cajón y seguir así hasta el final»[150].

También se sabe que existe una cierta conciencia de clase; pero, como se preguntara Vallejo en alguno de sus carnets,

---

148 Joaquim Maria Machado de Assis, «Instinto de nacionalidade», en *Crítica literaria*, vol. 29 de las *Obras Completas*, Sao Paulo, W.M. Jackson Inc. Editores, 1953, pp. 130-131. La traducción es nuestra.

149 Franz Kafka, *Diarios II (1914-1923)*, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 11.

150 Franz Kafka, *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 41.

cuánto de burgués no hay en un proletario, cuánto de proletario no hay en un burgués. «¡Cuatro conciencias/simultáneas enrédanse en la mía!», escribió el peruano. La cuestión de los límites siempre resulta compleja y es difícil determinar dónde acaba el uno y dónde empieza el dos. Vivimos solos, sí, pero al mismo tiempo somos como somos porque hemos sido creados por otros. Y no hablo tanto del aspecto biológico, como del psicosocial, de la formación de la personalidad. Uno siempre está habitado por otros, invadido. Lenguaje, memoria, incluso la sensación de soledad... todos nuestros pensamientos surgen de la relación con los demás. Supongo que es imposible entrar en la soledad de otro. Sus ojos, sus manos, sus gestos, todo es afuera; y hasta la pregunta «¿me quieres?» resulta indescifrable. Pero también el intento obsesivo y despiadado de acceder al yo es un proyecto lleno de incertidumbre y resistencia. Un mínimo de valerosa sinceridad permite reconocer la absoluta incomprensión de uno mismo, la propia otredad. En cuanto el hecho de decir *yo* se vuelve consciente, en realidad se está diciendo *él* y *él* puede valer también para los otros. Quien se crea capaz de separar su mundo interno del externo es que no tiene ningún mundo interno del cual pueda separar nada.

Probablemente cuanto se diga del yo y de los otros sea un exceso de imaginación. Todo imaginación: la mujer, la familia, el trabajo, los amigos. La única certeza es la frente contra la pared de una celda sin puerta ni ventana, como ese dormitorio de Van Gogh, tan alegre hasta que uno observa que la cama está situada de forma que la puerta no se puede abrir.

Por eso Kafka escribió:

> La vida social se desarrolla en círculo. Sólo los afectados por un determinado sufrimiento se entienden entre sí. Gracias a la naturaleza de un sufrimiento, forman un cír-

culo y se apoyan mutuamente. (...) Cada uno de ellos tiene únicamente la experiencia que le permite su sufrimiento y, sin embargo, entre tales compañeros uno oye que se intercambian experiencias de una tremenda diversidad. «Eres así», dice uno a otro (...)¿Cómo puede este hombre saberlo? Por lo que dice, pertenece sin duda al mismo círculo que el interpelado; su necesidad de consuelo es de la misma especie. Pero dentro del mismo círculo, lo que se sabe es siempre lo mismo. No existe ni el menor asomo de una idea que el consolador haya tenido antes que el consolado. De ahí que sus conversaciones sólo sean coincidencias de la imaginación: los deseos del uno quedan recubiertos por los del otro[151].

Por eso también escribió Vallejo:

> Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor[152].

Por eso puede escribir Fonseca como si fuese un marginado de la gran ciudad; ¡cómo no va a poder! Su primer libro, *Los prisioneros*, es de 1963; esto es, del año anterior al golpe militar que, de brutalmente opresivo, se transformó en 1968 en ferozmente represivo. Nada más lógico, en un país donde el estado trata a sus ciudadanos como delincuentes que la literatura tenga el acento de la marginalidad. Quizá fuese ésta la situación entrevista por Baudelaire cuando se

---

151 Franz Kafka, *Diarios II (1914-1923)*, *op. cit.*, pp. 58-59.

152 César Vallejo, «Voy a hablar de la esperanza», *Poemas en prosa*, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 187.

preguntaba si poseíamos una belleza particular, inherente a pasiones nuevas, moderna; a lo que respondía sin dudar:

> El espectáculo de la vida alegre y los millares de existencias que circulan en los subterráneos de una gran ciudad –criminales y prostitutas–, la *Gaceta de los Tribunales* y *El Monitor*, nos prueban que nosotros no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo[153].

Paralelamente, esa identificación en el sufrimiento, que nos hace experimentar el mundo como un lugar lejano, un lugar al que nunca hemos accedido, y la vida como una especie de parada, una forma de resistir hasta que llegue la vida auténtica, es lo que explica el inmenso apetito que sentimos por las biografías, asuman éstas la forma de memorias, diarios, cuentos, novelas o películas. Nos sentimos arrastrados por la totalidad del otro, convertidos en un ser afín al otro.

Esta atracción es aún mayor, como sugiere la lectura de Cándido, cuando Fonseca cede la voz narrativa a sus marginales. Es el caso, por ejemplo, de «El cobrador», relato que da título al volumen publicado en 1979, en el que un joven indigente se cobra por la violencia lo que la sociedad le niega: «A veces digo para mí, y hasta para fuera ¡todos me las tienen que pagar! ¡Todos me deben algo! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben»[154].

Me pregunto por qué es esto así, por qué sus cuentos resultan más eficaces en boca de sus marginales. Tal vez la

---

153 Charles Baudelaire, «Del heroísmo de la vida moderna», en *Curiosidades estéticas,* Barcelona, Ediciones Júcar, 1988, pp. 141-145, p. 143.

154 Rubem Fonseca, «El cobrador», *El cobrador,* Barcelona, Bruguera, 1985, pp. 197-222, p. 201. En adelante, los números entre paréntesis remiten a las páginas de esta edición.

atrocidad de sus crímenes debiera horrorizarnos, y tal vez lo haga, pero al mismo tiempo nos emociona. Quizá sea porque su desprecio por la ley busca transformarse en nueva ley y la violencia es sólo lucha por alcanzar un objetivo más allá, por encontrar un paraíso habitable. Pero hay más: el deseo de recuperar el edén está expresado por un inocente: «No había pecado/ y no sé por qué me condenaban/ ¿por ser inocente o estúpido? » (206).

No sabría decir qué extraños resortes despiertan en nuestro ánimo esta condición, pero quizá sirva de algo retomar la idea de paraíso.

En aquel lugar que nunca hemos podido olvidar, se le asignó al hombre una tarea: la de inventar el lenguaje, la de ponerle un nombre a cada cosa y a cada criatura. «Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo» (*Génesis,* 2, 20-21). En aquel estado de inocencia, su lengua había ido derecha al corazón del mundo. Sus palabras no habían sido simplemente añadidas a las cosas que veía, sino que revelaban su esencia; literalmente, les daban vida. Después de la caída, esto ya no fue así. Los nombres se separaron de las cosas; las palabras degeneraron en una colección de signos arbitrarios. La historia del Edén, por lo tanto, no sólo narra la caída del hombre, sino la caída del lenguaje. Y el episodio de la torre de Babel es apenas una recapitulación exacta de lo sucedido en el Edén, sólo que ampliada y generalizada en su significado para toda la humanidad.

Mil crucifixiones no fueron suficientes para acabar con nuestra culpa y para devolverle al lenguaje su plenitud original, pero cuando Colón alcanzó las puertas del paraíso –«(...) dice el Almirante que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque es un lugar temperadísimo. Así que aquellas

tierras que agora él había descubierto es –dice él– el fin de Oriente»[155] –pudo comprobar que los indios habían resultado indemnes ante la caída o que, al menos, los efectos del castigo se habían distribuido desigualmente sobre la superficie de la tierra. Eran «la mejor gente» y tenían «una habla la más dulce del mundo, y mansa, y siempre con risa»[156]. Extremo que sería confirmado por Michel de Montaigne al precisar que las «palabras que expresan la mentira, la traición, el disimulo, la avaricia, la envidia, la difamación y el perdón [les] son desconocidas»[157]. Era el hombre natural, el precedente del buen salvaje y de todos los otros salvajes cuya existencia atormenta nuestra conciencia culpable; la misma que se expresa en el relato de Fonseca cuando el hombre de una pareja secuestrada por el Cobrador, esa gente adinerada que se cree que la vida es una fiesta, se queja:

> Nosotros no hemos hecho nada, dijo él.
>
> ¿Que no? De risa. Sentí el odio inundándome los oídos, las manos, la boca, todo mi cuerpo, un gusto de vinagre y de lágrimas. (208-209)

Históricamente no es difícil encontrar testimonios de la crisis del lenguaje. Podríamos citar a Rimbaud y su significativo silencio. Pero es sobre todo en los comienzos del siglo XX cuando se acumulan las manifestaciones de impotencia verbal. «He perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa», confesará

---

155 Cristóbal Colón, *Diario del primer viaje. Textos y documentos completos,* Madrid, Alianza Editorial, 1982 pp. 15-138, p. 132.

156 Citado por Sergio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso,* São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 15.

157 Michel de Montaigne, «De los caníbales», en *Ensayos,* Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pp. 150-161, p. 153.

Hoffmannsthal. Rilke hablará de su «miedo de no poder decir nada, porque todo es indecible». Kafka constatará que «Todo se resiste a ser escrito». Y el melancólico Vallejo dirá «Quiero escribir pero me sale espuma».

Nuestros gramáticos alejandrinos fueron la modernidad y su rémora alienante. La lengua dejó de ser objeto de la etimología, dejó de ser verdadera. El mundo se había fragmentado y, rota la antigua relación aparentemente indisoluble entre los significantes y los significados, no había con qué nombrarlo. Desde entonces escribir no es tanto el ordenamiento de lo real como su descubrimiento. El escritor es el primer hombre y también el último, es Adán y el heredero de los constructores de Babel. Vencido de terror y felicidad, como el esclavo ante la visión de su propia libertad, imagina que, con cada texto que escribe, inventa una palabra nueva, una palabra que dice el mundo; negando con ello el carácter arbitrario del signo lingüístico tal como lo percibiera Saussure.

Probablemente se trate de una batalla perdida antes de empezar y la literatura no pueda aprehender el mundo. A veces, sin embargo se tiene la impresión de que se alcanzó a rozar algo. Pero las impresiones pueden ser equívocas, como lo es la figura del Cobrador. La tradición intelectual seguida por Fonseca en este relato tiene un precedente básico en «El villano del Danubio», de fray Antonio de Guevara. Se trata de unos capítulos, concretamente el XXXI y el XXXII, que ya circularon de forma autónoma en la corte de Carlos V antes de ser publicados en *El libro áureo de Marco Aurelio* (1528) y que contribuyeron notablemente al mito del buen salvaje al difundirse por toda Europa. Todo *El libro* puede ser leído como un prolijo sermón del predicador de la corte a Carlos V para criticar los crímenes de la conquista española. La presunta arenga del campesino Mileno ante Marco Aure-

lio y los senadores para denunciar el imperialismo romano es equivalente a la realizada por el Cobrador para denunciar las injusticias sociales generadas o acentuadas por el capitalismo: «Me quedo ante la televisión para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio». (203)

Dice Carlo Ginzburg que:

> (...) el texto de Guevara dejó una señal indeleble en los posteriores desarrollos del extrañamiento como procedimiento literario. Desde este momento y en lo sucesivo, el salvaje, el campesino, el animal, aisladamente o combinados entre sí, proporcionarán un punto de vista desde el cual observar a la sociedad con ojos distanciados, extrañados, críticos[158].

El personaje de Fonseca conserva estas marcas. El marginal no sólo es un salvaje; su apariencia también lo muestra así, como quiere la tradición. Apenas si tiene dientes y tiene «el cuerpo lleno de cicatrices, hasta el pito lo tengo lleno de cicatrices» (202), que son, por supuesto, cicatrices sociales. El exotismo que Cándido sospecha es, en realidad, extrañamiento, un procedimiento que exige cancelar lo obvio, romper con las costumbres perceptivas. Para ver, lo primero es mirar las cosas como si no tuviesen ningún sentido. Y no parece tener mucho sentido que un muchacho indigente cuente sus truculentos crímenes y que además sea poeta –«(...) soy poeta, cosa que es rigurosamente cierta» (204). Su indiferente violencia destruye las pretensiones de inocencia

158 Carlo Ginzburg, «Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 15-39, p. 26.

de esa burguesía de «(...) dentistas, (...) comerciantes, (...) abogados, (...) industriales, (...) funcionarios, (...) médicos, (...) ejecutivos, (...) toda esa canalla» (200) de los posibles lectores de Fonseca, que, indiferentes, se enriquecen esquilmando a los otros o que, cuando menos, miran indiferentes hacia otro lado para no ver esa pobreza desagradable.

Como el Mileno de Guevara, el Cobrador de Fonseca es, en realidad, un intelectual disfrazado[159] que denuncia con contundencia sobrecogedora el temor y la mala conciencia de la propia clase: «Sé que si todos los jodidos hicieran lo que yo, el mundo sería mejor y más justo» (222).

El alegato no deja de estar justificado. Pero al mismo tiempo no deja de establecer una identidad un tanto forzada entre el intelectual y el marginado citadino. El resentimiento parece una semejanza insuficiente como para que Fonseca no la perciba y la señale como impostura a través de otros relatos, como en «Agruras de um jovem escritor» (*Feliz ano novo*, 1975), en el que el narrador, un poeta, descubre que quien realmente escribía su gran novela era su novia, Ligia, la costurera que le servía de mecanógrafa mientras él dictaba, o como en «Artes e ofícios» (*O buraco na parede*, 1995), en el que un nuevo rico, un hombre sin estudios, cuenta que ha contratado los servicios de un negro literario para poder presumir entre sus conocidos de haber escrito una novela.

Disfrazado o no, el intelectual es siempre un francotirador, como lo es el Cobrador; alguien que no acaba de encontrar su sitio en la sociedad y cuyo enfrentamiento tampoco sabe muy bien cómo encauzar. En cualquier caso,

---

159 «En verdad, el personaje central de los cuentos de Fonseca es el intelectual, y no el marginal», afirma Ariovaldo José Vidal, en su interesante *Roteiro para um narrador. Uma lectura dos Contos de Rubem Fonseca*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 152. La traducción es nuestra.

quien cuenta no es un inocente, aunque lo afirme. La suya, entonces, no puede ser la lengua paradisíaca. Walter Benjamin apuntó que con el pecado original surgió la palabra propiamente humana. Después de comer del árbol del bien y del mal, la palabra dejó de ser medida de conocimiento para ser instrumento de juicio. La palabra es inevitablemente pregunta sobre el bien y el mal en el mundo y la condena de Fonseca, inapelable.

Aún así, entre los soñadores de lo absoluto, dice Benjamin, «(...) la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también *símbolo de lo no comunicable*»[160].

---

160 Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», en *Sobre el problema de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 139-153, p. 153. El subrayado es nuestro.

7. De la modernidad. Nihilismo y otras salidas bloqueadas

A José Carlos Rovira

No querría parecer un mono solemne, ni que mis palabras asumiesen el carácter de un sermón patético y redundante, pero tampoco estoy seguro de que pueda evitarlo al hablar de todas estas viejas tonterías humanas, de nuestra infelicidad.

Baudelaire, refiriéndose al modo de vestir de sus contemporáneos, escribió:

> ¿No es éste el hábito necesario a nuestra época, torturada y llevando sobre sus espaldas negras y delgadas el símbolo de un duelo perpetuo? Observad bien que el vestido negro y la chaqueta tienen no solamente su belleza política, que es expresión de la igualdad universal, sino además su belleza poética, que es la expresión del alma pública –un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros

amorosos, sepultureros burgueses. Todos nosotros celebramos algún entierro[161].

Ahora vestimos de manera menos uniforme y con una paleta de colores más alegres, pero algo parece no haber cambiado en demasía. Al menos es lo que podríamos deducir de los versos con los que otro poeta, observador atento del siglo XX abría su último libro. El libro, publicado en 1986, es *Farewell*, título que no deja lugar a muchas interpretaciones, y su autor, el brasileño Carlos Drummond de Andrade. El poema, «Unidad», dice así:

Las plantas sufren como nosotros sufrimos
¿Por qué no sufrirían
Si ésta es la llave de la unidad del mundo?
La flor sufre, tocada
Por mano inconsciente.
Hay una queja sofocada
En su docilidad.
La piedra es sufrimiento
Paralítico, eterno.
No tenemos nosotros, animales,
Siquiera el privilegio de sufrir[162].

Es decir, ni siquiera tenemos el privilegio de sufrir eternamente, como las piedras; esto es, el privilegio de no morir. Sin duda, éste es el más viejo de los temores, algo a lo que jamás podremos acostumbrarnos, porque la muerte es una especie de milagro invertido, «una imposibilidad que de pronto se

161 Charles Baudelaire, «Del heroísmo de la vida moderna», en *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988, pp. 141-145, p. 142.

162 Carlos Drummond de Andrade, «Unidade», *Farewell*, Rio de Janeiro, Record, p. 142. La traducción es nuestra.

hace realidad», por decirlo con las palabras de Goethe. «Es increíble. Estuve con él ayer o la semana pasada»..., decimos, intentando dar forma a nuestro desconcierto con tópicos incapaces de explicación y consuelo. Pero probablemente este horror elemental nunca fue más atroz que en la modernidad, cuando el mundo perdió su esencia religiosa.

Hay una carta de Baudelaire a su madre, como tantas otras, cargada de reproches y peticiones de dinero, que ilustra con dolorosa comprensión el acontecimiento:

> (...) esa idea [la idea del suicidio] me perseguía a todas horas. Veía en ello la liberación de todo. Al mismo tiempo, y durante tres meses, en aparente contradicción, bien curiosa, pero sólo aparente, no he cesado de rezar (¿a quién?, ¿a qué ser concreto? No lo sé en absoluto) (...)[163]

Las mismas tinieblas morales y el mismo miedo al futuro expresó en el mundo hispano algunas décadas más tarde Rubén Darío en su poema «Lo fatal»:

> (...)
> Y el espanto seguro de estar mañana muerto
> Y sufrir por la vida y por la sombra y por
> Lo que no conocemos y apenas sospechamos
> Y la carne que tienta con sus frescos racimos
> Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
> Y no saber a dónde vamos
> Ni de dónde venimos[164]

---

163 Charles Baudelaire, *Cartas a la madre (1833-1866)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993, p. 214.

164 Ruben Darío, «Lo fatal», *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 148.

La pérdida de ese bálsamo que era la promesa de un más allá hizo que la muerte asumiese su rostro más doloroso; pero la muerte de Dios, evento en el que ya Hegel veía el rasgo esencial de la conciencia infeliz, tuvo consecuencias más terribles: la vida perdió su sentido, su último y fundamental punto de apoyo parar erigir una concepción del mundo y de la existencia. Si hemos de creer a Cioran: «Es obvio que Dios era una solución y que nunca se encontrará otra igualmente satisfactoria»[165]. Y así parecía opinar el desesperanzado Astrólogo de *Los siete locos*, convencido de la imposibilidad de una revolución, convencido de que «la realidad social tenía una única salida...y era volver para atrás»[166], crear una sociedad dominada por una reducida casta, depositaria de la ciencia y el poder, mientras sus servidores, la masa, sería mantenida en total ignorancia y felicidad, obligada a adorar a Dios.

Durante siglos, la religión determinó la manera de pensar y de sentir de la mayoría. Era la realidad social. Millones de seres humanos acudían a la iglesia, participaban en las procesiones, vivían dentro de la parroquia, incapaces de imaginar sus vidas fuera de esta comunidad. El año eclesiástico, con sus festividades, ordenaba y henchía el tiempo. Pero no sólo de estos ritos obtenían las gentes su conocimiento de la religión. Todo hablaba de la presencia divina. Baste pensar, como recordaba un sacerdote de la primera mitad del XVIII, que lo primero en que se fijaba la mirada al acercarse a un pueblecillo era la torre de la iglesia con su cruz. Y esta cruz, visible ya desde lejos, era un resumen de la fe.

---

165 Emile M. Cioran, *Del inconveniente de haber nacido*, Madrid, Taurus, 1995, p. 106.

166 Roberto Arlt, *Los siete locos*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, p. 154.

No eran, pues, necesarias muchas palabras para que el creyente tuviese conciencia de su fe. Era un mundo entero el que se dirigía a sus sentidos, un mundo de símbolos que adoctrinaba antes que los catequistas. Para él, la fe era un lenguaje, su lenguaje, es decir, su modo de estar en el mundo. Lo que sabía de *este mundo* terrenal únicamente le resultaba comprensible en su significación general, apoyándose en sus ideas del mundo del más allá. Sólo estas ideas, este *sentir*, lograban aclararle la razón de ser y el sentido, el porqué y el para qué de las cosas y los acontecimientos. El mundo de la fe le revelaba de dónde venía y a dónde iría. Era así como sabía lo que significaba vivir y morir.

Le era posible resignarse al sufrimiento porque tenía conciencia de su culpabilidad. No podía ser de otro modo, el hombre tenía que ser culpable para que Dios no lo fuese. Era necesario admitirlo para que la miseria de este mundo no fuese incomprensible. Se trataba de un castigo. Pero quedaba el consuelo de la redención.

El creyente podía conformarse con el injusto orden social. Estaban los poderosos de la tierra y los demás, los que rendían obediencia; los señores, *Por la gracia de Dios*, y los siervos que eran *la imagen de Cristo*. Eran únicamente los pobres los que sabían de humildad y resignación, pero no faltaron momentos en la vida de los señores en los que todo les pareciera vano y buscasen amparo en la iglesia. De otro lado, si estos poderosos eran frecuentemente reprendidos por los predicadores, también fueron objeto de nueva consagración: Dios los había instituido «como padres y pastores» para que cuidasen de su rebaño, como le recordaba el colérico Bartolomé de las Casas al futuro Felipe II en el «Prólogo» a su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias.* A los pobres, además, siempre les quedaba el consue-

lo de la venganza aplazada, aquello del rico, el camello y el ojo de la aguja.

Estas ideas de la iglesia dieron a la sociedad que podemos llamar tradicional una consistencia y una estabilidad asombrosas. Pero llegó un momento en el que la vida dejó de considerarse un castigo y la sociedad, algo inmutable. Llegó un momento en el que la fe perdió su vigor, en el que dejó de ser el código y el mundo se le presentó al hombre como los signos incomprensibles de un lenguaje que no era el suyo, que no era aquél en el que había aprendido a pensar y a sentir. Éste ya no era su mundo y él mismo era un extraño en él. Este acontecimiento, correlato de la muerte de Dios es el nihilismo.

Su aparición no fue algo inmediato, ni fueron los pobres, que siguieron entonando el *tedéum* durante mucho tiempo después, quienes provocaron su emergencia. En realidad, fueron los burgueses, unos personajes que no formaban parte de la representación cristiana. Su misma presencia, allá por el siglo XI, cuestionaba el fundamento sacro del mundo, porque la burguesía no se intercalaba en este esquema dual articulado en torno de la posesión de la tierra, sino que creaba, al lado del anterior, una nueva estructura. Y sobre todo porque su actividad, asentada siempre en una actitud empírica que posibilitaría el posterior desarrollo de un pensamiento científico, tendía paulatina y contundentemente a restablecer el distingo entre realidad –entendida como realidad sensible– e irrealidad. La muerte de Dios era una cuestión de tiempo[167].

---

167 El lector atento será consciente del carácter deudor de estas líneas y de muchas más con José Luis Romero, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

> La ciencia se contentó con extender la mano a la teología, con tal seguridad –escribe Machado de Assis en *El alienista*–, que la teología no supo finalmente si debía creer en sí misma o en la otra. Itaguaí y el universo se ubicaban así al borde de una revolución[168].

A pesar de la cita, el deicidio no se consumó sin muchos titubeos y temores. Refiriéndose a la Francia del siglo XVIII, Bernhard Groethuysen[169] ha observado que, aun cuando el burgués se forma una nueva vida, según sus propios valores y fines, fuera de las formas de vida consagradas por la iglesia, una vida forjada con arreglo a ideas y sentimientos profanos, en la que el hombre representa un valor propio y en la que la cotidianeidad es perfectamente imaginable sin Dios, sigue viva en él la vieja fe, como prueba de su miedo al infierno. Se trata de un extraño ingrediente irracional en la nueva concepción del mundo: creer en Dios acaba por no significar más que creer en el infierno. Dios ha quedado relegado a un ser que castiga las malas acciones y premia las buenas. Es un Dios demasiado transparente, lejos del viejo y auténtico Dios, absolutamente incomprensible, que no es ni bueno ni justo según patrones de valoración humanos. La religión había cambiado aunque el burgués dieciochesco no se percatara y Dios, secularizado, agonizaba lentamente.

El problema de la muerte no encontró solución en el cuadro de la conciencia burguesa. Permaneció oscuro; pero la muerte fue perdiendo más y más su significación central para

---

168 Joaquim Maria Machado de Assis, *El alienista*, en *Cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978. pp. 45-84, p. 55. Traducción de Santiago Kovadloff.

169 Bernhard Groethuysen, *La configuración de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*, Madrid, FCE.

la vida. El burgués era hijo de esta tierra. No buscaba el más allá. Su vida le bastaba. En el cambio y remoción de todos los valores que significó la visión burguesa del mundo, la muerte de Dios no debería haber comportado la aparición del nihilismo. ¿Qué sucedió entonces?

Quizá podría decirse que la conciencia burguesa se enfrentó a un mundo nuevo, producto de su acción, mostrándose impotente para ofrecerle soluciones coherentes. Este mundo era el que Hegel en su *Filosofía del Derecho* (1821) denominó sociedad civil o burguesa y a la que caracterizó casi con los mismos términos que más tarde emplearía Marx. Era ésta una sociedad de personas privadas –y no de súbditos ordenados en jerarquías–; era el ámbito en que operaban las necesidades particulares, el interés propio y la desunión. El tiempo, que concretó este nuevo modelo social, erosionó también el optimismo que animara el pensamiento de Locke, Rousseau o Adam Smith, convencidos de que en la sociedad civil existía una racionalidad innata que conduciría al bien general. Hegel constató su potencial de autodestrucción. Pero en esta realidad feroz, convulsionada además por grandes acontecimientos históricos, la verdad, la verdad burguesa, debía ser algo en sí concreto; pero lo concreto es siempre la unidad de determinaciones diferentes; es decir, la verdad era dialéctica y como jamás podía ser alcanzada por un juicio finito, la verdad había de ser entendida como proceso. Hegel asignaba a la filosofía –por encima del arte y de la religión–, una filosofía dialéctica, la función de restablecer el vínculo unitario de la realidad, de reconstruir la realidad subjetiva y objetiva a fin de revelar la estructura racional del universo; dicho en términos sociohistóricos, la filosofía que era *Filosofía del Derecho*, la filosofía de la ley, tenía que imponer la verdad, verdad burguesa, que no era otra cosa que el Estado, entendido como encarnación general de la

sociedad, como situado por encima de los intereses particulares y capaz, por tanto, de superar la división existente entre el individuo como persona privada y como ciudadano.

El esfuerzo de Hegel por confirmar la validez del modelo burgués combatía los rechazos que se formulaban desde el seno de la misma clase social o desde posiciones muy cercanas, pues, como es sabido, se produjo tanto un aburguesamiento de la nobleza como un ennoblecimiento de cierta burguesía. La revolución industrial conmocionó los modos de vida y la misma estructura de la sociedad, hasta entonces no muy diferente en su composición de la del Antiguo Régimen. Una nueva clase, el proletariado, surgió de la transformación del artesanado y la burguesía, hasta entonces sólo mercantil, se desdobló en industrial. Precisamente estos dos nuevos grupos a pesar diferencias y tensiones entre ellos, representaban un proyecto radicalmente nuevo que los alejaba del viejo universo. La conciencia del alcance de esta novedad empujó a ciertos miembros de la burguesía a aliarse con los sectores más tradicionalistas de la sociedad, temerosos del poder revolucionario de su clase y convencidos de la imposibilidad de controlar el proceso si no era atajándolo de manera contundente. Estos miedos, que encontraron su expresión en las corrientes nostálgicas del romanticismo, significaban la primera gran contradicción de un pensamiento que hasta entonces se había formulado con enorme coherencia: el individualismo característico era abandonado por la idea de un alma colectiva, de una comunidad nacional que no podía ni debía ser deshecha por las transformaciones sociales y que cuanto más atrás miraba más comunidad era.

Una segunda contradicción importante se producía después de los acontecimientos de 1848. Un sentimiento de alarma invade a la burguesía al comprobar la capacidad del emergente proletariado para actuar revolucionariamente.

Amén del apelo a la fuerza del ejército, la burguesía cobra conciencia de los excelente servicios que la religión puede prestar enseñando paciencia, humildad, resignación, etcétera a los que pudiesen levantar barricadas en las calles o sublevarse en el campo. Un sector de la burguesía renunciaba así a otro de los principios característicos de su visión de mundo, la profanidad, y pactaba con la Iglesia. En 1870, en la época del explosivo desarrollo industrial alemán y norteamericano, se proclama la infalibilidad del Papa y el dogma de la Inmaculada Concepción.

La efectiva transformación de la sociedad, en creciente complejidad y con una aceleración que, como Benjamin apuntó, impidió acumular y transmitir la experiencia, provocó no sólo la ruptura con la tradición sino con la misma realidad. El mundo había estallado en multitud fragmentos y, como si se tratase de los restos de un naufragio, mostraba una confusión de objetos sin nombre y de nombres sin objeto. «No escribimos más que signos de puntuación, nada de palabras, nada de significados, simples signos de exclamación e interrogación», constató Kierkegard tempranamente y con precisión. Pero no era cuestión de lamentarse sino de comprender: «Mi razón se ha robustecido (...) Mi corazón se ha agriado al mismo tiempo, y eso es lo que altera a veces mi lenguaje»[170], dijo Baudelaire. Y también: «(...) he vivido como una bestia feroz, como un perro sarnoso»[171], quizá porque la sociedad capitalista condenaba al hombre a una existencia de competencia y soledad en la que las ideas de verdad y justicia no tenían cabida.

---

170 Charles Baudelaire, *Cartas a la madre (1833-1866)*, *op. cit.*, p. 96.
171 *Ibídem*, p. 123.

> Lo verdadero, para decirlo muy brevemente –afirmó William James–, es sólo aquello que conviene a nuestros intereses más profundos, de la misma manera que lo justo no es más que lo conveniente en nuestro modo de comportarnos[172].

Este cinismo descarado del pensamiento burgués era preferible, sin embargo, a su enmascaramiento con la vieja religión. En un mundo en el que todos los valores habían sido subvertidos, la hipocresía no hacía más que añadir ambigüedad a la confusión. Nada más consecuente que el violento rebato de Nietzsche. El cristianismo, estrecho y timorato, de las pacatas sociedades burguesas fin de siglo, aparecía como un elemento pernicioso a los ojos del filósofo: resignación ante el mal, glorificación del sometimiento y de la compasión conducían fatalmente a la más impotente de las decadencias. Su crítica se hizo cada vez más radical al percibir que la infección era más profunda. El rechazo se extendió hasta la misma razón. Lo que no implica una actitud irracionalista por parte de Nietzsche. Las contradicciones resultaban tan grotescas que ya no era admisible el modo de proceder de Kant apenas un siglo atrás. Ello era especialmente flagrante en el campo de la ética. Cuando Kant decía: "tienes que obrar de tal manera que tu conducta pueda ser erigida en regla general", parecía expresar una ética cuyo fundamento no era ningún mandato divino, sino la razón. Pero, en realidad, esta ética que se presentaba como racional no era más que norma aceptada, ética social. La transformación de la experiencia secular de la burguesía en norma abstracta, liberada de sus concretas circunstancias históricas y sociales, siempre contingentes, ahora constituía un escándalo para la verdad. Si

172 William James, *Pragmatismo*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 180.

racionalizar era precisamente borrar el origen experiencial y afirmar su valor eterno y universal –engaño al que Hegel contribuyó con su método más elaborado para ordenar la contradicción–, la Razón, con mayúsculas, era apenas razón subjetiva, estrategia del intelecto para presentar como razonable aquello que es únicamente conveniente a los intereses del sujeto o del propio sector social.

La paradójica cita de Antenor Orrego que Vallejo antepuso como lema a *Escalas melografiadas* –«Primero el pensamiento, después la razón»– ilumina la flexión que representó Nietzsche para la filosofía burguesa.

En este confuso caos, en el que desaparecía con resistencias la sociedad tradicional y su cosmovisión de mundo para dar paso a una sociedad que apenas consolidada experimentaba tal evolución que dejaba sin fundamento sus propios valores, se erigía ante la conciencia un eterno para qué. A principios de siglo, Kafka anotó en sus *Diarios* lo que se había transformado ya en un presente permanente, ese espanto que provocó la pérdida del sentido de la vida:

> (...) es horrible morir en edad madura pero todavía joven, o matarse incluso. Dejar el mundo en una confusión total, que tendría sentido dentro de una posterior evolución (...) Morir no sería nada más que entregar una nada a la nada; pero (...) no sólo a una nada vacía, sino a una nada rugiente, cuya nulidad sólo consiste en su incomprensibilidad[173].

Esta nada rugiente caracterizadora del periodo posthegeliano, significaba «el derrumbamiento del ideal "clásico" de la existencia, de la metafísica idealista y del mismo con-

173 Franz Kafka, *Diarios (1910-1913)*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984, p. 301.

cepto de "humanidad", indecisamente pagano y cristiano a la vez»[174]. En esta zona de incertidumbre, todo el mundo andaba a la caza de construcciones, de algo a lo que asirse para combatir la sensación de vacío absoluto y absurdo; lo que explica la revitalización de la iglesia, junto al surgimiento de nuevas teosofías y a coqueteos con las ciencias ocultas, pero también la redacción de escritos de significativo título como el *Diario de un hombre superfluo*, de Turgeniev. Tras la expansión imperialista del siglo XIX, la desorientación era la norma y en todas partes la gente estaba ávida de comprender, de que le explicasen los problemas contemporáneos y, sobre todo, como apuntaba Dostoyevski en el número 35 de *El Ciudadano* de «encontrar maestros»[175]. Se entiende así el éxito de algunos libros, extraordinario, como si fuesen biblias seculares de bolsillo. Tal es el caso de *Ariel*, del uruguayo José Enrique Rodó[176].

El ansia por hallar asesores y guías representó una oportunidad única para los intelectuales que, después de experimentar cómo su actividad artística quedaba exenta de toda utilidad en la nueva sociedad, reducida a un pequeño lujo intranscendente y sometida al valor del mercado, veían una posibilidad de aumentar su poder de acción. El periodismo fue, sin duda, el instrumento adecuado para ello. Creciendo emparejado con el proceso de mercantili-

---

174 Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*, Málaga, *Analecta malacitana*, anejo XV, 1997, p. 58.

175 Fiodor Dostoyevski, *Diario de un escritor (1861-1881)*, en *Obras completas*, vol. IV, México, Aguilar, 1991, p. 203.

176 Véase a propósito el excelente estudio de Rafael Gutiérrez Girardot, «El 98 tácito. Ariel de José Enrique Rodó», en Manuel Galeote y Asución Rallo Gruss (eds.), *La generación del 98. Relectura de textos*, *Analecta malacitana*, anejo XXIV Málaga, 1999.

zación en la ciudad, el periodismo invadió territorios hasta entonces vedados.

Los periodistas, dictadores de las nuevas modas y de los nuevos hábitos llegaron a desafiar y a vencer a la misma iglesia en la disputa por el control de las conciencias. No cabe duda de la que la prensa contribuyó decisivamente a forjar la opinión pública, como anunciara Martí en ese manifiesto de la modernidad en América Latina que es el «Prólogo al Poema del Niágara». Pero conviene recordar que, a menudo, su verdad fue circunstancial, cuando no contribuyó a oscurecerla. Machado de Assis lo subrayaría burlonamente en alguna de sus crónicas:

> ¿Qué es la reforma judicial? Un escritor de Porto Novo do Cunha, en artículo publicado esta semana, dice que es la "Popeia incasta que oscula el sicario y lo estimula al delito". Hace ya algunos meses que yo sospechaba esto mismo.

Más alarmante que esta infantil necesidad de relumbrón, que sólo aportó oscuridad a un mundo ya bastante confuso de por sí, fue el hecho de que la prensa, aprovechándose de la necesidad de orientación de su público, colaboró eficazmente en dar cuerpo al hombre gregario de Occidente. Casi medio siglo hubo de transcurrir para que el optimismo martiano sobre la función de la prensa fuese cuestionado por el ecuatoriano Pablo Palacio que, en los dos primeros relatos de su *Hombre muerto a puntapiés* (1927), denunció con su humor corrosivo el oportunismo de esos intelectuales, profesionales de la razón, que hacían mudar de acuerdo con sus intereses o albedrío, según esa fórmula señorial tan hispana: *porque me da la gana*. Esta caprichosa volubilidad del intelectual era particularmente peligrosa en un mundo lacerado por la inquietud de la anomia. Consciente de la situación,

Palacio criticaba a los que escribían sin temblar, pervirtiendo su responsabilidad o inconscientes de ella.

En cualquier caso, la ayuda esperada no llegó. Arrebatados por las transformaciones, los tumultos y los dolores, los escritores finiseculares se arrogaron una tarea que no estaban en condiciones de cumplir. Quisieron que la poesía fuese sustituta de la religión perdida, reivindicando para sí el heroico papel de portadores de la buena nueva, de sacerdotes de la nueva fe y, aun más, de redentores. Era una misión fracasada de antemano. Pero la fe, como observó Feuerbach en su crítica de la religión, no se basa en razones suficientes, sino en deseos suficientes y el nuevo cielo surgía únicamente del ardiente, infinito e indomable deseo de felicidad; esto es, de la infelicidad terrenal.

La verdad que buscaban estos escritores era la de una nueva totalidad. Totalidad inmanente, sin más allá. Y los caminos que siguieron para alcanzarla oscilaron entre la búsqueda de un significado absoluto y de una forma absoluta. El primero fue el seguido, por ejemplo, por Rimbaud que le pidió a la poesía no que produjese bellas obras sino que cambiase la vida y abriese de nuevo para el hombre las puertas del Edén. El intento, todos lo sabemos, concluyó con el silencio que provoca el espanto. El segundo fue el que tomara Rubén Darío, intentando alcanzar esa plenitud, que quizá no llegara a vislumbrar y comprender, a través de lo que suponía reflejos de su belleza: reinos exóticos, cortes de placer y libertinaje, ... En la búsqueda, a veces, se producía la epifanía de la belleza que, en su efímera visión, dejaba en un estado de mayor desasosiego. «Un paso más y sería feliz»,...como si se tratase de una droga. Quizá por ello Baudelaire apuntara:

> La afición inmoderada de la forma empuja a desórdenes monstruosos y desconocidos. Absorbidos por la pasión

> feroz de la belleza, de lo raro, de lo bonito, de lo pintoresco, porque existen grados, las nociones de lo justo y de lo verdadero desaparecen. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás; y como la ausencia absoluta de lo justo y de lo verdadero en el arte equivale a la ausencia de arte, el hombre entero se evapora; la especialización excesiva de una facultad conduce a la nada[177].

El fracaso daba la razón a Hegel, que en las primeras décadas del XIX advertía cómo el arte había dejado de ser «la exigencia suprema del espíritu», privilegio que ahora quedaba reservado a la filosofía. Perdida la fe y su visión de mundo complementaria, el artista no encuentra ningún contenido que signifique para él lo infinito y verdadero de su propia conciencia, como tampoco hay ya una forma última y necesaria para cada contenido. En el proceso por encontrar ese contenido que coincida con su propia subjetividad, el artista termina afirmando su propia superioridad sobre el mundo, como si esta subjetividad fuese la única certeza que puede alcanzar dado que no encuentra contenido con el que identificarse. Pero, en realidad, según advirtió Hegel, esa supuesta superioridad del yo en su infinito desdoblamiento no es sino su negación: yo no soy 1, yo no soy 2, yo no soy 3... yo no soy *n*, en definitiva, yo no soy[178].

«Una nada que se autoaniquila», así llamó Hegel a este estadio del arte en el que la subjetividad del artista –en la que posteriormente habría de reconocerse el espectador– ya no se corresponde con la suprema expresión del espíritu, esto

---

177 Charles Baudelaire, «La escuela pagana», en *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984, pp. 47-54, p. 53.

178 *Vid.* Giorgio Agambem, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 1998; principalmente pp. 60-62 y 94-95.

es, el hombre con su mundo concebido como una totalidad. Esa totalidad, perteneciente al pasado, era Dios.

En su obra «El retrato», Gogol tematiza este asunto casi de manera coetánea, sugiriendo el carácter destructivo del arte profano, representado aquí por un magnífico retrato de un usurero que trae la desgracia a quien lo posee, y la necesidad de un alma pura en el artista, es decir, en el creyente, para poder expresar la presencia de Dios: «Porque es para traer consuelo y paz a todos los seres vivientes para lo que una gran obra de arte baja a este mundo»[179]. Pero como advirtió Martí, a finales de siglo nadie tenía ya su fe segura. «No hay pintor –escribía– que acierte a colocar con la novedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes (...)»[180].

En el arte, pues, se manifestaba con violencia incontenida la ausencia de Dios, la soledad de los hombres y su alejamiento del mundo. «Por ello –ha señalado con lucidez –Giorgio Agamben–, el parentesco entre arte y nihilismo alcanza una zona indeciblemente más profunda que aquella en la que se mueven las poéticas del esteticismo y del decadentismo»[181]. Creo que no es difícil comprobar la presencia del nihilismo en la literatura actual. Lo difícil, en verdad, sería percibir su ausencia. He aquí unas líneas que prueban su vitalidad:

> Quinn dio un profundo suspiro. Había llegado al final de sí mismo. Lo sentía ahora, como si al fin se le hubiera revelado una gran verdad. No quedaba nada[182].

---

179 Nikolai Gogol, «El retrato», en *Historias de San Petersburgo*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 61-139, p. 137.

180 José Martí, «Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan A. Pérez Bonalde», en *Ensayos y Crónicas*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, pp. 21-39, p. 23.

181 Giorgio Agambem, *op. cit.*, p. 97.

182 Paul Auster, *Ciudad de cristal*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 154.

Se trata de *Ciudad de cristal*, de Paul Auster

> Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá[183].

Es el final de *Lecciones para una liebre muerta*, de Mario Bellatin.

Y es que mientras el nihilismo gobierne secretamente el curso de la historia de Occidente, el arte no saldrá de su interminable crepúsculo. Así que podemos esperar todavía que alguien cuente la suerte de un hombre, que, angustiado por la pregunta «¿cuál es la historia?», se eche a la calle para olvidarla persiguiendo los fantasmas de las mujeres y que su deseo insatisfecho crezca tanto que se le hinchen los testículos —o él lo crea así— obligándole a caminar con las piernas muy abiertas. Y como las mujeres lo ignoren, levantará los brazos por encima de la cabeza para hacerse notar. Y de esta forma, con el cuerpo hecho una equis, las seguirá mientras no deja de preguntarse: «¿qué sucedió?, ¿cuál es la historia?».

* * *

Ciertamente, Hegel tenía razón al afirmar que el arte ya no era la exigencia suprema del espíritu. Pero también la tenía Nietzsche cuando denunció la coartada idealista de la filosofía y se refirió al arte «como la más alta tarea del hombre, la verdadera actividad metafísica». Es obvio que esta afirmación, se realizó en un contexto de desvalorización general, incluida la filosofía hegeliana, Y desde una filosofía

183 Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 134.

que se piensa como «instinto ético-estético». Pero no sólo fue Nietzsche, sino muchos otros críticos de la compleja realidad capitalista de fin de siglo los que pensaron en el arte como una tabla de salvación y garantía de regeneración moral[184]. Pero, en general, éstos no pensaron el arte en sus efectos redentores en la misma perspectiva que el filósofo de Röcken.

Lo común fue que tanto a los autores como a su público se les pudiese aplicar la sentencia de Zarathustra: «Ocurre con los hombres lo mismo que con los árboles. Cuanto más intentan erguirse hacia la altura y hacia la luz. Tanto más profundamente hundes sus raíces en el suelo, hacia lo oscuro, hacia lo hondo, hacia el mal»[185]. Buscaban en el arte y en su sucedáneo, el *kitsch*, el arte y la literatura de entretenimiento que viesen su primera explosión en la segunda mitad del siglo, lo que aquél ya no podía ofrecerles: un elevado contenido espiritual en el que reconocerse, por más que apenas fuese un simulacro de valores que permitía calmar su conciencia. Baudelaire se burló escandalizado de «ese problema tan de moda, la moral en el arte»: «Cuando un autor deba varios meses de alquiler, escribirá una comedia virtuosa; si tiene muchas deudas, una comedia angélica. ¡Menuda institución!»[186].

Y Machado de Assís simplemente se burló: «Aquí acaba la historia.

---

184 *Vid.* Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica, op. cit.*, p. 50 y «El 98 tácito. Ariel de José Enrique Rodó», *op. cit.*, p. 36.

185 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, Madrid, Sarpe, 1983, p. 59.

186 Charles Baudelaire, «La escuela virtuosa», en *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984, pp. 39-46, p. 44 y p. 46.

¡Cómo! ¿Y la moralidad? Mi historia es esto. (...) No me propongo castigar a nadie (...) y yo no he de inventar en el papel aquello que no se da en la vida»[187].

El arte, tal como lo vislumbró Nietzsche, más que en el fin de siglo, cristalizó durante el periodo de las vanguardias. Éstas, en su ataque destructivo al viejo arte y a la sociedad que lo generó, coincidían con el nihilismo activo propugnado por el filósofo. Es decir, significaban un rechazo del pasado y del presente insatisfactorios, pero un rechazo cargado de futuro. En el ámbito hispano y posiblemente en el occidental, el caso más radical y coherente de esta actitud nihilista de la vanguardia fue la obra de César Vallejo, en concreto, *Trilce* y su "versión" narrativa, *Escalas melografiadas,* que significativamente concluía con un relato, «Cera», en el que se narraba la muerte de Dios y la del hombre, hecho a su imagen y semejanza. En sus manifestaciones más auténticas, pues hubo mucho de moda, de pose superficial, la vanguardia representó la secularización del arte. Éste ya no quería ser una nueva religión que ligase al hombre con lo absoluto, cualquiera que éste fuese, ni el poeta sería una torre de Dios, sino un desnudo en barro. En su desarrollo, la vanguardia llegó incluso a afirmar nuevos valores, una nueva ética, si bien es cierto que en estrecha relación con el pensamiento marxista y sus aledaños. Es lo que encontramos en algunos de los *Poemas Humanos* de Vallejo: «Salutación angélica», «Los mineros salieron de la mina» y otros que encarnan tal vez el último sueño consistente de nuestra esperanza.

El mismo sueño de una ética para que los hombres salgan de su aislamiento y se encuentren, pero de esperanza

---

187 Joaquim Maria Machado de Assis, «Um homen superior», en *Contos Flumineneses II* , *Obras Completas*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc. Editôres, 1959, p. 109.

más frágil, es el que veo en un cuento del brasileño Rubem Fonseca. El cuento, que abre el volumen *El agujero en la pared*, de 1995, se titula «El globo fantasma»[188] y narra las pesquisas de un grupo del aparato estatal para evitar la fabricación de globos aerostáticos –sin tripulantes– por parte de grupos ciudadanos «principalmente durante el mes de junio, en las fiestas dedicadas a San Juan y a San Pedro, los dos santos coheteros» (9), porque estos globos al caer incendian los parques de la ciudad, las instalaciones industriales, las residencias particulares...El esfuerzo de los funcionarios, desentendiéndose de la multitud de globos que van a soltarse por todo Río de Janeiro, se centrará en la localización de uno gigantesco, del más grande que se haya construido, pero que, quizá, no sea más que un falso rumor. La historia, narrada por el jefe de este grupo, se entrevera con una historia de amor con una de sus colaboradoras, fanática ecologista.

Es fácil advertir que ese enorme globo es más que un simple objeto y que constituye el símbolo de un absoluto, aunque sea el triste e indigente absoluto que corresponde a nuestra sociedad. Ese globo gigantesco que iba a asombrar al mundo, como dice el rumor que corre por todos los «terreiros», entraría «para siempre en el *Guinness*» (16). Ése es el absoluto de nuestro universo capitalista, *el Libro Guinness de los records:* el globo más grande, la barra de pan más larga, la paella para más comensales...Ya que no es fácil entrar en el *Quién es quién*, cabe el consuelo colectivo del *Guinnes.* Pero el *Guinnes* no es más que otra sombra, otro símbolo lamentable de lo que antes llamábamos Dios.

---

188 Rubem Fonseca, «O balão fantasma» («El globo fantasma»), en *O buraco na parede* (*El agujero en la pared*), São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 7-26. En adelante, el número entre paréntesis remite a las páginas de esta edición. La traducción es nuestra.

Sin embargo, la religión no se define en referencia a Dios, cualquiera que sea su rostro. Lo esencial de ella es su mecanismo interno. Y en su interior la religión es proyección, objetivación. El inmenso globo que asciende a los cielos, acompañado de la magia de la pirotecnia, que viajará 500 kilómetros o más, porque uno siempre cree que será más feliz allá donde no está, no es, pues, más que la forma en que el corazón objetiva y substantiva el deseo de libertad absoluto, de omnipotencia, el deseo y el ansia de librarse de todos los límites. En suma, el globo es la forma invertida de nuestra infelicidad, el eco de nuestros gemidos, quizá la manifestación colectiva de lo que el artista expresa de manera individual. Y contra este dolor, como dice escatológicamente un pobre personaje, «la ley de los tribunales y la frescura de los ecologistas» (15) importan una mierda.

El mismo juicio expresa el narrador, aunque su oración no sea el globo, sino su amor por Fabiana, quien, en su verde fanatismo, lo abandona, porque considera que no está haciendo lo suficiente para evitar el desastre ecológico: «Ir a la cama con ella era la mayor felicidad que la vida me daba» (11), y más adelante: «Todos los bosques del mundo no valían el amor que yo sentía por Fabiana» (13).

Me parece adivinar, sin embargo, una diferencia entre la religión del globo y la religión del amor entre la pareja; aun cuando ambas surjan del mismo fondo de injusticia y soledad a que nos condena la revolucionada sociedad burguesa. Aquélla no renuncia a su vocación social, mientras que ésta se constriñe al ámbito de lo privado. Me pregunto si el silencio que el narrador y Fabiana dicen haber guardado siempre sobre el episodio del globo, tras reconciliarse, no expresa un sentimiento de culpa al respecto.

Lo que quiero decir, lo que me pregunto es si eso tan maravilloso que es el amor, ese privilegio que todos anhela-

mos, el tener alguien a quien querer y que te quiera, no será apenas un consuelo, fruto histórico de la pérdida de pertenencia a una colectividad. Hay una carta de Baudelaire a su madre, tan hermosa como triste, que quizá ilustre lo que mi torpeza no acaba de expresar. Confiesa Baudelaire el dolor mortal que ha significado para él tomar conciencia de lo irreparable, de la ruptura definitiva con Jeanne Duval: «Para que mi dolor, que tal vez no comprenda usted bien, no le parezca demasiado infantil, le confesaré que yo había depositado sobre su cabeza todas mis esperanzas, como un jugador; esta mujer era mi única distracción, mi único placer, mi único compañero (...)»[189].

¿No es esta apuesta del amor, entonces, un pobre consuelo, un gesto desesperado? Drummond de Andrade al que citaba al principio tiene en el mismo libro un poema titulado «Aparición amorosa» que concluye:

> Tua visita ardente me consola
> Tua visita ardente me desola
> Tua visita, apenas uma esmola.
> (apenas una limosna)[190]

La religión, se trate del globo o de Fabiana, es el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo sin corazón, por decirlo con las poéticas palabras de Marx. Pero la melancolía en que todos nos revolcamos puede tranformarse en actitud desesperada e irracional. Es lo que sucede en otros relatos memorables de Rubem Fonseca, como «Feliz

---

189 Charles Baudelaire, *Cartas a la madre (1833-1866)*, *op. cit.*, p. 134.

190 Carlos Drummond de Andrade, «Aparição amorosa», *Farewell*, *op. cit.*, p. 27.

año nuevo» o «El cobrador», lo que llamo la violencia del paraíso y lo que Diego Cão, un detective, intenta explicarle al narrador, al comparar la actitud de los "globeros" con la de unos secuestradores aéreos:

> ¿Se acuerda, doctor, de aquel avión francés que los terroristas secuestraron? Un pasajero que estaba en el avión dijo que estaba tranquilo hasta que los secuestradores se reunieron en un rincón y comenzaron a rezar. Entonces él percibió que aquel rezo significaba que los pasajeros estaban jodidos. Luego en seguida comenzó la matanza de los rehenes. Religión es eso. El globo es el rezo de los globeros.

Esto es lo que se desprende también de las palabras de uno de los globeros al final del relato, después de que el formidable globo, tan enorme porque es el de todos nosotros, porque tiene el tamaño de nuestra tristeza y nuestra desesperanza, cae al mar por un defecto en su construcción:

> Él no fue creado para ser apresado, ni para morir en el mar como si fuese marinero. Era mejor que hubiese explotado y caído a tierra como una bola de fuego, incendiando el mundo. Dan ganas de llorar, dijo Zé de Sousa. (25)

La promesa de un mundo incendiado, como ese enorme globo que se consume antes de hundirse, no constituye una imposibilidad. Y nadie debería escandalizarse si la desesperación estalla en violencia. Lo reprobable no puede ser la violencia en sí, sino la irracionalidad que reproduce aquello que intenta erradicar. ¿Pero cómo condenar la violencia que aspira a construir un mundo habitable?

Sin embargo, una puerta inesperada se abre en el relato. Rubem Fonseca no se limita a describir lo existente; también cuenta lo posible, por más sorprendente que resulte: Diogo

Cão, Diogo Perro, el perro policía consuela a su amigo el globero Zé de Sousa –«Que se jodan los bosques, dijo Cão» (25)– y abraza al viejo que construyó la envoltura que no pudo resistir. Porque todos necesitamos salvación, los pobres de los morros y los ricos de la zona sur; globeros surfistas, los llama el texto.

La vida nos crece a todos por encima de la cabeza, como si fuese yerba. Y quizás nos sentimos demasiado desdichados para encaminarnos hacia la bondad. Tenemos una sed diabólica de goces, de gloria, de poder. Tenemos necesidad de venganza, como un hombre sucio necesita un baño. Pero a la desdicha le resulta difícil mantener constantemente dominado a un hombre que está solo. La soledad es más poderosa que todo y vuelve a empujarlo hacia los demás seres. Baudelaire hablaba del inmenso apetito que sentimos por la biografías y Kafka, refiriéndose a los epistolarios, constataba cómo nos sentimos arrastrados por la totalidad del otro, convertidos en un ser afín al otro. Y eso se debe a que todos hemos apurado el cáliz de lo inhumano; nadie en esta sociedad vive humanamente, porque las relaciones sociales están estructuradas como apariencia de humanidad.

Si miramos hacia atrás, comprobamos la continuidad de lo terrible. Ya Rilke pudo constatarlo: «Los hombres- escribió- querrían poder olvidar mucho; su sueño lima suavemente esos surcos del cerebro, pero los sueños lo rechazan y vuelven a trazar el dibujo»[191]. Es la historia de la literatura. Es también nuestra historia.

Me pregunto si esa insalvable soledad del yo en el mundo y entre los hombres no es, precisamente, el contenido que significa para el artista lo infinito y verdadero de su propia

---

191 Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 63.

conciencia, un contenido en el que todos nos reconocemos; si no duerme ahí una ética, verdadera *religatio*, fundada en el principio de nuestra común debilidad y en la exigencia de compasión.

No lo sé. Son las tres y media de la madrugada cuando escribo esto y estoy haciendo unos tachones terribles. Quizá esta esperanza no es tanto una verdadera esperanza como una actitud más bien desesperanzada. Pero cómo negarse el sueño de que hace calor sobre la yerba y de que, aunque estemos solos, cabe la posibilidad de que alguien llegue.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América*, prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina*, prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*, prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos» López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.