

DIMENSIONES DE LA TEMPORALIDAD DE LA
MODERNIDAD ESTÉTICA EN AMÉRICA LATINA

By

Fátima Regina Nogueira

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish and Portuguese

May, 2007

Nashville, Tennessee

Approved:

Professor Cathy L. Jrade

Professor Earl E. Fitz

Professor Carlos A. Jáuregui

Professor Marshall C. Eakin

Copyright © 2007 by Fátima Regina Nogueira

All Rights Reserved

Al amor de mis padres Ayrton y Doraci.

A mis hijos Luísa, Tatiana, Guto y Júlia.

A Fernando, quien ha participado
incansablemente de este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer inmensamente a los miembros del comité de mi tesis, quienes me han ofrecido una extensiva orientación profesional y personal. Principalmente, quiero expresar mi gratitud a mi directora de tesis, profesora Cathy Jrade, a quien debo mucho más de lo que podría indicar aquí. Le estoy muy agradecida especialmente por su esfuerzo para comprender y aceptar mis ideas y por su valioso apoyo en todas las fases de este trabajo. Aprovecho la oportunidad asimismo para expresar mi reconocimiento al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Vanderbilt, cuyo ambiente de amistad y cooperación he tenido la oportunidad de disfrutar en mi experiencia de aprendizaje en esta institución. Serán inolvidables el cariño y atención que he recibido de sus profesores y la gentileza de su secretaria Lilliana Rodríguez, siempre dispuesta a ayudarme en lo necesario.

De igual manera agradezco el apoyo recibido de mis colegas de la sección de español de la Universidad de Memphis así como la ayuda y comprensión del director del Departamento de Idiomas y Literaturas, Profesor Ralph Albanese.

Por fin, manifiesto mi gratitud por la colaboración de mi familia y de mis amigos quienes me incentivaron a proseguir en este proyecto. Quisiera reconocer aquí el estímulo recibido de mis hijos, que supieron entender mi falta de tiempo para estar con ellos debido a la realización de este estudio.

ÍNDICE

	Página
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
ÍNDICE	v
INTRODUCCIÓN	vii
NOTAS	xxiii
Capítulo	
I. DIMENSIONES DE LA TEMPORALIDAD EN LA CONFLUENCIA DE DIVERSAS MODERNIDADES EN AMÉRICA LATINA	1
Coexistencia de diferentes modernidades	4
El anhelo de sincronía con la modernidad europea	8
Dimensiones de la temporalidad	13
Tiempo y subjetividad	15
Tiempo e historia	20
Las dimensiones de la temporalidad en una modernidad imaginada	29
II. LA MASCARADA DEL TIEMPO Y DE LA HISTORIA	42
“La pesadilla de Honorio”: o tiempo como transcripción de la experiencia subjetiva	54
El delirio de Brás Cubas: la modernidad como experiencia vital	86
Brás/ Brasil: una aproximación histórica	100
III. EL DESTIEMPO DE AMÉRICA	108
<i>Descronologización</i> de la experiencia del tiempo	114
El intelectual latinoamericano y su entorno social	135
Configuración de una alteridad del pasado	139
“Entre los deslumbramientos del futuro caiga, implacable esta página sin brillos”	167
La configuración de la alteridad amenazante del futuro	181
IV. HACIA LAS VANGUARDIAS	188
Desplazamientos temporales en <i>Las montañas del oro</i>	196

Confluencia de atemporalidad y caducidad del tiempo en <i>Éxtasis de la montaña</i>	205
<i>Novela como nube: el tiempo en el espejo</i>	213
Conflicto entre modernidad y tradición en <i>Memórias sentimentais de João Miramar</i> ...	233
Tendencias vanguardistas: exaltación al progreso y sentimiento de descentramiento	261
V. EXPERIENCIAS MODERNAS DE LA TEMPORALIDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX	266
Temporalidades cruzadas en la literatura latinoamericana del siglo XX.....	267
Intento de conciliación de tiempos y espacios	271
Reivindicación histórica.....	276
Representación del tiempo en la teoría de la novela de Alejo Carpentier	279
Concierto barroco: un viaje en el tiempo	284
Conciertos y desconciertos de una modernidad diferenciada	309
NOTAS	313
BIBLIOGRAFÍA	325

INTRODUCCIÓN

Estudiar la diversa gama de formaciones artísticas con las que el concepto del tiempo fue representado a través de la modernidad demanda – a parte de un esfuerzo crítico de trasfondo filosófico – un enlace con los procesos imaginativos que dieron lugar a tal constitución. Es decir que al aparato crítico debe adjuntarse un ejercicio extenuante de imaginación así como de una complicidad que nos transporte hacia un tiempo de transformaciones radicales que pudieran desarrollar una sensibilidad diferente a la de la época postmoderna desde donde lanzaríamos nuestra mirada para intentar comprender las metanarrativas que moldearon la plasmación literaria del tiempo en el contexto de la modernidad.¹ Más allá de este ejercicio imaginario debemos confrontar la complejidad de estos objetos diversos y cambiantes que resultan de la multiplicidad de perspectivas engendradas por la relación dialéctica que se opera entre tiempo y modernidad, la cual en cuanto concepto en permanente gestación no puede ser cabalmente asimilada en la totalidad de sus variados semblantes porque tanto el tiempo como la modernidad se inscriben en la discontinuidad y se relacionan con el movimiento y con el cambio permanente.²

La relación más visible entre tiempo y modernidad en lo que concierne a una primera aproximación cronológica se explicita en la contemporaneidad, ya que ser moderno es ser contemporáneo a su tiempo. Refiriéndose al modernismo hispanoamericano, Octavio Paz en *Cuadrivio* postula que este movimiento tenía la actualidad como meta ya que los escritores modernistas veían la contingencia local como un anacronismo y buscaban una sincronía reconocible como “la única y verdadera actualidad” (13). Desde ahí se concluye que existe en la modernidad latinoamericana un anhelo de sincronía con el “tiempo universal” que

esconde un deseo de que hubiera una temporalidad y una modernidad que fueron únicas, a la vez que revela la existencia de varias temporalidades y de diferentes modernidades.

La confluencia de temporalidades múltiples en la modernidad latinoamericana crea una red de cuestiones estéticas que pueden ser enfrentadas desde discursos exegéticos históricos, sociológicos, antropológicos y filosóficos. En nuestro estudio privilegiamos las dimensiones filosóficas y socio-culturales. La coexistencia de elementos premodernos y modernos, genera una modernidad diferenciada en la cual el anhelo de sincronía con la modernidad universal se inscribe en el deseo utópico de conciliar el pasado y el presente así como lo local y lo foráneo. Diversos críticos ya se refirieron a esta modernidad diferenciada, conceptualizándola desde diferentes modalidades según el enfoque de su investigación se relacione con el tiempo, con el espacio o con ambos.³ Conceptos como los de heterogeneidad multitemporal de la cultura latinoamericana (García Canclini), modernidad periférica (Sarlo), modernidad a destiempo (Monsiváis) o “ideas fuera de lugar” (Schwarz) apuntan, de diferentes maneras, a un semblante de esta modernidad diferenciada que tiene que ver con un rasgo peculiar que el tiempo adquirió en la modernidad latinoamericana.⁴ Este aspecto se relaciona con una contradicción de nuestra modernidad que al contrario de la modernidad europea no operó con una ruptura con el pasado lo que habría incidido en la destrucción de lo creado para generar más creación (Berman 49), sino con un intento de conciliar el presente y el pasado, que sobrevive en él de modo residual.⁵

El tema de la multitemporalidad en nuestra modernidad es uno de los más apasionantes e importantes dentro de la historia del pensamiento latinoamericano de la cual forma parte el debate actual entre la modernidad y la postmodernidad.⁶ La coexistencia de distintas épocas históricas en el mismo tiempo y lugar no es un fenómeno que se inaugura en

la postmodernidad, ni es nuevo o típico de Latinoamérica. No obstante tal fenómeno se integra a nuestra historia siempre marcada por un desnivel en el tiempo y un espacio exterior al de la modernidad, desde un punto de vista foráneo que evaluó la cultura y el modo de ser latinoamericano. Así fuimos sucesivamente los bárbaros, los colonizados, los subdesarrollados, los dependientes, en fin los atrasados. Estas evaluaciones no nos alejaron del fenómeno de la modernidad occidental la cual aunque desigual se manifestó de modo incluyente.

El deseo de participar de la modernidad – que también implicó un acto de voluntad y de selección personal por parte de los artistas e intelectuales latinoamericanos de fines de siglo XIX – es la base de mi primera hipótesis: dos modernidades coexistieron en Latinoamérica. Una modernidad con características diferenciadas que se llamó multitemporal, heterogénea, periférica o “fuera de lugar” y otra que se presentó como un proceso vital que alteró entre otras cosas la relación del ser humano con el tiempo trayendo con ella un fuerte sentido de discontinuidad y fragmentación así como un sentimiento de incertidumbre y de soledad.⁷

Todos los conceptos a los que acabo de referirme – los cuales distinguen la coexistencia de varias épocas históricas en el presente local latinoamericano – se relacionan con el objeto de mi estudio en lo que concierne al carácter socio-cultural que deseo imprimirle. Sin embargo, mi tema central no es la modernidad sino las características que ésta le imprimió a las diversas dimensiones de la temporalidad que se cruzan en las obras que analizo. Esto explica la razón por la cual he escogido para mi estudio la época posterior a lo que Dussel reconoció como tercera modernidad cuyo inicio es la revolución industrial que ubicó a Europa en el centro del mercado mundial. Más específicamente, decidí centrar mi

investigación en Latinoamérica de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX porque este es el momento de internacionalización de América Latina por su participación en el mercado mundial que hace circular entre nosotros con mayor amplitud y rapidez bienes e ideas que llegaban desde Europa. Entre estas ideas se encuentran las indagaciones sobre el tiempo que operaron una escisión en su concepto estructural dando lugar a dos direcciones que convivieron lado a lado y que aparecen en las obras que analizo desde fines de siglo XIX hacia la segunda mitad del siglo siguiente.

Esta escisión temporal es explicada por Octavio Paz en *Los hijos del limo* en los siguientes términos: “Como sus predecesores románticos y simbolistas, los poetas del siglo XX han opuesto al tiempo lineal del progreso y de la historia el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica” (*Obras Completas I* 428). Este planteamiento de Paz tiene una estrecha relación con la naturaleza de mi investigación en lo que concierne a las dimensiones de la temporalidad en las obras literarias latinoamericanas de la modernidad. Las obras que analizo hacen confluír, muchas veces contradictoriamente, el tiempo de la historia y del progreso – que tomaba parte en la metanarrativa de la emancipación que condujo la modernidad europea influenciada por la filosofía positivista – y otro que llamaremos por ahora tiempo interior, explorado con una postura crítica que lo percibe como experiencia durativa de ramificaciones metafísicas, psicológicas y emocionales experimentada por el individuo. Es decir que estas obras exploran un tiempo entendido como duración pura en el sentido bergsoniano para contrarrestar la razón instrumental. Esto es precisamente lo que realizan de diferentes maneras Machado de Assis y Rubén Darío en el delirio de Brás Cubas y “La pesadilla de Honorio” respectivamente haciendo confluír – a través de las fuerzas del inconsciente – en

un instante revelador y atemorizante toda la historia de la humanidad para demostrar que somos regidos por fuerzas ocultas que nos conducen a un fuerte sentido de alienación del mundo moderno.

El cruce del tiempo cronológico – medido y exterior al ser –y no cronológico – insertado en una subjetividad – establece una fuerte relación con las dos modernidades que interactuaran en la realidad latinoamericana. Es decir que la modernización aportó entre nosotros un fuerte deseo de desarrollo económico y social a la vez que hubo una temprana recepción crítica plasmada artísticamente de los malestares causados por la modernidad. Los escritores latinoamericanos empezaron a dudar por tanto del proyecto emancipador de la modernidad antes que este proceso se instalara completamente entre nosotros. Desde este punto establezco la segunda hipótesis de este estudio: el desnivel temporal entre el mundo latinoamericano y el mundo europeo provocó en nuestros artistas un afán de sincronía con la modernidad europea que sobrepasó al anhelo de progreso social, manifestándose también estéticamente. Es decir que este deseo de sincronía adquirió dos aspectos. El primero, centrado en la forma, permitió que los escritores latinoamericanos se volvieran hacia la literatura universal, adaptando a la realidad latinoamericana modelos literarios producidos en Europa y principalmente en Francia. Nos referimos aquí a técnicas narrativas y poéticas adoptadas y adaptadas por estos artistas que se sentían motivados a participar de una modernidad estética. El segundo, tenía una dimensión política y se proponía debatir y resolver por medio del arte y en el corpus mismo del texto literario cuál sería el mejor futuro para América Latina y cuál el modelo de modernidad que deberíamos adoptar.

Estas dos hipótesis que postulo – la convivencia de dos modernidades en la realidad latinoamericana y la doble dirección del anhelo de sincronía con la modernidad europea –

apuntan a la existencia de una disparidad entre modernidad estética y modernización que va más allá de la contraposición estudiada por Calinescu.⁸ El desajuste que propongo aquí es temporal porque en América Latina la modernidad estética se anticipó al proceso de modernización, provocando en los artistas locales un deseo de hacer del arte un instrumento de contribución al cambio social. Mi tesis, anclada en estas dos hipótesis, intenta demostrar que el imaginario artístico y cultural latinoamericano construyó a través de una serie de plasmaciones literarias centradas en el tiempo una modernidad imaginada y algunas veces idealizada para alcanzar la deseada sincronía con la modernidad universal. En *Culturas híbridas* García Canclini, refiriéndose al aspecto cultural, señala el contraste entre las élites letradas y la mayoría de la población latinoamericana hundida en el analfabetismo de fines de siglo XIX, concluyendo que: “la modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y de la cultura” (20). De la misma manera Schwarz en su conocido artículo “As idéias fora de lugar”, refiriéndose al aspecto político-social de la sociedad brasileña de fines de siglo XIX, apunta a la disparidad entre el discurso político que se apropiaba de las ideas liberales y democráticas dentro de una economía premoderna, representando una modernidad que no debería ultrapasar el nivel de las ideas (11-30). Planteo aquí que en el aspecto estético también se adoptó una modernidad distinta de la que se tenía en la realidad respondiendo a un anhelo de sincronía con el arte europeo.

Mi propuesta de investigación consiste en estudiar las plasmaciones temporales a las que me he referido en una selección de obras que he considerado fundamentales para analizar las diversas dimensiones que la temporalidad alcanzó en las obras literarias latinoamericanas de la modernidad. Estas dimensiones formulan primero una relación del tiempo con la

historia, construida desde preocupaciones desarrolladas por la filosofía de la época. Segundo, me dirijo a las relaciones del individuo con el tiempo estudiadas conjuntamente por la filosofía y la psicología. Las indagaciones relativas al papel que las fuerzas del inconsciente desempeñan en el desarrollo de la personalidad humana y el fuerte sentido de alienación social del mundo moderno ciertamente aportaron nuevas direcciones al conocimiento y se reflejaron en las obras literarias del período.

En el primer capítulo estudio las dimensiones que la plasmación literaria del tiempo adquirió en el contexto de la modernidad latinoamericana – enfocándome en las obras seleccionadas – con relación a la subjetividad, a la historia y a las respuestas que han sido elaboradas a partir de una reinterpretación foránea del pasado latinoamericano, que terminó por evaluar esta cultura como atrasada. Destaco en la relación entre subjetividad y tiempo: 1. el intento de unir la historia personal y universal a través del arte, privilegiando una nueva concepción de la historia en la cual adquiere importancia lo discontinuo y lo dispersivo. 2. la exploración del inconsciente y sus fenómenos temporales. 3. la relación dialéctica entre recuerdo y olvido que tiene lugar en los mecanismos de activación de la memoria y 4. la experiencia de la intratemporalidad (Ricoeur 113-30). En lo que concierne a la introducción de un tiempo histórico en el arte latinoamericano desde fines de siglo XIX subrayo: 1. la problemática de la búsqueda del origen y su consecuente desilusión. 2. la noción de una historia enmascarada, lo cual realza la relación entre el poder y la representación. 3. la inserción en la obra de arte de un plan regenerador de América a ser ejecutado por los intelectuales y destinado al fracaso por la fuerte inadaptación del intelectual latinoamericano y su entorno social y 4. la inserción de la temporalización en el concepto de la etnología (Foucault, *A palavra e as coisas* 517-526) . También discuto en el primer capítulo la

problemática del atraso latinoamericano, relacionándola con la modernidad diferenciada latinoamericana y con el deseo de sincronía con la modernidad universal. En esta discusión doy énfasis a algunas dimensiones que la temporalidad adquirió en una modernidad imaginada que se encuentra en directa relación con la noción del atraso latinoamericano y una necesidad de articular una respuesta a esta concepción. Planteo que esta respuesta prescribe: 1. el retorno a un pasado imaginario en la cual el origen de América adquiere una dirección histórica así como la invocación de un pasado inmemorial para fundar una mitología estética cuya consecuencia, que nos interesa más profundamente, fue transformar la historia en materia imaginaria (Sarlo 213). 2. un rechazo al presente local y 3. algunas relaciones novedosas con el futuro entre las cuales sobresalen el juego con una posibilidad de escribir desde el futuro cuando el escritor latinoamericano se desplaza hacia Europa o Estados Unidos (Ramos 143) así como la presencia de una “inflexión retroactiva del pasado” en la cual los hechos del pasado sólo adquieren plena significación al proyectarse en el futuro (Zavala 90).

A partir del segundo capítulo emprendo un análisis de obras literarias de la modernidad estética latinoamericana teniendo en cuenta las dimensiones que la temporalidad adquirió en ellas. Inicio esta investigación con dos obras que incorporan el discurso en contra de la modernidad promovida por la sociedad burguesa, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis y “La pesadilla de Honorio” (1894) de Rubén Darío. Estas obras plasman artísticamente cuestiones de contorno universal que circulaban en la época tales como: el eterno retorno de una historia enmascarada, la alienación provocada por la sensación de aceleración temporal que tuvo lugar en el mundo moderno y la contraposición de la racionalidad e imaginación centradas en la tensión entre lo real y lo onírico. En lo que

concierno a la incorporación de la historia en la obra literaria destaco temas como su persistente enmascaramiento y la búsqueda de un tiempo originario. En *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra fundacional de la modernidad literaria latinoamericana, me detengo más específicamente en el episodio del delirio porque éste promulga la crítica a la linealidad de una historia que se pretende evolutiva y progresista al demostrar a través de una repetición cíclica del tiempo la completa ausencia de cualquier idea de progreso. La repetición exhaustiva de la historia coloca en cuestión la idea de un tiempo originario, demostrando la desilusión relacionada a la búsqueda del origen interpretada como el punto cero, el cual no existe dentro del concepto cíclico del tiempo. De la misma manera el texto de Rubén Darío “La pesadilla de Honorio” promueve la crítica a la racionalidad y a una historia lineal, insinuando que el arte es la única manera de rescatar al ser humano de la alienación promovida por el progreso y el excesivo materialismo que la modernización acarrea. Para esto Darío hace confluir en su texto la historia individual – la de un ser humano que sufre la presión social hasta llegar a la completa alienación – la historia universal – que se repite hasta el agotamiento – y la historia del arte.

El momento de cruce de una modernidad vivida como experiencia de las transformaciones sociales y la modernidad problemática latinoamericana se da en la novela de Machado de Assis cuando se establece una correspondencia entre la historia personal de Brás construida sobre el fondo de la historia de Brasil.⁹ En este punto de mi análisis demuestro como la obra de Machado de Assis establece estrechas relaciones con la historia de Brasil de la época y critica las estructuras sociales brasileñas mantenidas en el curso de una contradicción entre las ideas modernas del liberalismo y un orden social retrógrado. El hecho de que, después del episodio del delirio – que anula la idea del progreso, sugiriendo el

sin sentido de una historia que registra la experiencia humana sobre la tierra – la novela enfoque la historia de Brasil insinúa el absurdo de la realidad histórica de un país que adopta el discurso moderno cuando su estructura social se funda en un orden del pasado, haciendo convergir el presente histórico con residuos de un pasado colonial. Vale observar aquí que Brás Cubas como representante de la clase acomodada brasileña encarna la contradicción generada entre las transformaciones sociales que la llamada a la modernización provocaba y el descarado deseo de mantener sus privilegios de clase. De esta manera, Machado de Assis crea el héroe moderno brasileño que aprovechándose de la maquinaria de la modernización se auto-promueve para probar un valor personal que pudiera mantenerlo en su posición privilegiada, ya que la estructura de la sociedad burguesa se basaba en este tipo de valor. A la vez, este personaje que pasa todo el tiempo de la narración intentando encontrar algún tipo de preeminencia que lo justificara declara con ironía en la conclusión de la novela que su felicidad consistió en “no tener que ganar el pan con su sudor”.

El tercer capítulo expande las direcciones del capítulo anterior, yuxtaponiendo experiencias temporales en las cuales se percibe un momento de crisis que alcanza las dos modernidades debatidas en esta investigación: la modernidad como proceso vital y la modernidad diferenciada de Latinoamérica. Identifico en *De sobremesa* (1886 - 1925), *Ídolos rotos* (1901) y *Canaã* (1902) algunas características de la modernidad universal relativas a los cambios producidos en la relación entre el ser humano y un tiempo descronologizado evidenciadas en algunas experiencias de sus protagonistas. Identifico también algunas experiencias temporales en las cuales tienen importancia la cronología y un proyecto de ubicar a América Latina en la contemporaneidad. Se trata aquí del tiempo de la historia y del progreso en contraposición a la noción de atraso o de la modernidad a destiempo que se

percibía en el entorno social latinoamericano. En estas obras se intensifica la relación entre el registro de la experiencia de un tiempo subjetivo y el tiempo histórico. El primero hace parte de las preocupaciones de la literatura universal que los escritores latinoamericanos adaptaran a la realidad local. No obstante, en esta realización se infiltran elementos de la modernidad problemática latinoamericana, como se puede observar en la adaptación de la novela decadente francesa realizado por la novela modernista hispanoamericana y en cierto sentido por *Canaã*.¹⁰ Debido a las condiciones socio-culturales particulares de América Latina como la presencia persistente del pasado colonial así como el sincretismo de estilos, que actuó como marca distintiva de su literatura, los experimentos de una nueva novela que fuera más allá del naturalismo alcanzó otras direcciones. Entre estas direcciones se destaca la experimentación con un tiempo interior que negaba la linealidad histórica a la vez que – simultáneamente y hasta cierto punto contradictoriamente – se insertaba en la obra literaria la propuesta de un plan de regeneración de América que debería ser ejecutado por los intelectuales. Este es el caso de los proyectos del grupo de intelectuales al cual pertenece Alberto Soria en *Ídolos rotos*, del plan político-económico de desarrollo de Colombia proyectado por José Fernández, protagonista de la novela de José Asunción Silva – aunque este plan esté atravesado por una fuerte ironía – y del proyecto de fusión cultural y racial de Milkau en *Canaã*. Resta observar que este intento de progreso social tanto en la novela modernista hispanoamericana como en *Canaã* fracasa por diferentes razones. Una de ellas tiene que ver con una fuerte inadaptación del intelectual al medio circundante, la cual también se traduce en términos temporales. Los artistas e intelectuales repatriados que actúan como protagonistas de estas novelas evalúan a su pueblo con la misma mirada con la cual los

viajantes extranjeros valoraban la realidad latinoamericana. Es decir con una mirada que aprecia su propia realidad como ajena.

Integro a este capítulo la obra híbrida *Los sertones* (1902) porque ella comparte con las novelas seleccionadas algunos elementos de la contradictoria relación entre los escritores e intelectuales latinoamericanos y una alteridad identificada ya sea con la clase subalterna ya sea con la oligarquía latinoamericana. Esta alteridad muchas veces tomó la forma en la escritura latinoamericana finisecular de un pasado que se presentaba como obstáculo a cualquier proyecto nuevo. Este capítulo concluye con la visualización presente en las novelas seleccionadas de una alteridad externa identificada con el futuro que representa una amenaza a los países latinoamericanos. Esta alteridad es representada por la emergencia de Estados Unidos en la escena mundial y sus ambiciones expansionistas.

Los dos últimos capítulos estudian las relaciones de continuidad y ruptura que las vanguardias y la literatura de la actualidad mantuvieron con los movimientos literarios que las precedieron en lo que concierne a estas manifestaciones temporales. A partir del cuarto capítulo la representación del tiempo con relación a la historia asume direcciones que mezclan de manera marcada las contraposiciones entre una historia que se inscribiría en una continuidad y otra que promueve la indagación y reinterpretación de hechos históricos reflexionando sobre la capacidad de lo discontinuo, del instante y del azar como productores de acontecimientos. Empiezo este capítulo con el análisis de dos textos de transición pertenecientes al modernismo hispanoamericano, *Las montañas del oro* (1897) y *Los éxtasis de la montaña* (1907). Estos dos textos tratan de proyectos que intentan reconciliar la tradición e la innovación literaria, proponiendo relaciones diversas con el tiempo. El primero, trata de una alegoría temporal que incorpora la historia a una cosmogonía – lo que posibilita

en el texto la conjunción de mito, historia y creación literaria –donde América desempeñaría un papel primordial como la tierra del porvenir que abrigaría diferentes razas y culturas, demostrando la confianza en la metanarrativa de la emancipación. Se trata de un proyecto político en el que el poeta ejercería el papel de conductor de la historia. El segundo explora imaginariamente el tiempo detenido de la vida provinciana interrumpiéndolo constantemente con elementos de la vida moderna, haciendo cruzar en el texto dos tratamientos diferentes del tiempo. Uno de ellos quiere encontrar a través del lenguaje la temporalidad absoluta y otro revela el paso del tiempo y la idea de caducidad. Los poemas de *Los éxtasis de la montaña* se presentan como artificios de la imaginación para explorar el tiempo detenido de la vida provinciana, a la vez que se interrumpe intencionalmente este detenimiento temporal para demostrar el absurdo de la vida moderna como ha señalado Jrade (*Modernismo, Modernity* 131). De cierta forma por su temática estos textos se aproximan a dos corrientes de la vanguardia que convivieron en las vanguardias latinoamericanas y muchas veces dentro del mismo texto: la preocupación con el proyecto de justicia social y la creación de un pasado deliberadamente imaginado en un intento de recuperar el tiempo a través del ejercicio literario, promoviendo a la vez una continuidad y una ruptura con el modernismo de Rubén Darío.

Estudio a continuación dos novelas vanguardistas latinoamericanas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) y *Novela como nube* (1928).¹¹ Estas novelas, de diferentes maneras, exploran la realización de un tiempo *descronologizado*, existencial por lo tanto, marcado por las relaciones que se establecen entre la historia, la memoria y el tiempo. De igual manera se percibe en ellas una preocupación – mucho más evidente en la novela de Oswald de Andrade – con la anacronía cultural de Latinoamérica y la necesidad de

sincronizarse con la modernidad universal. De esta manera, en *Memórias sentimentais de João Miramar* se yuxtapone a este tiempo *descronologizado* el tiempo lineal, ya que la crítica social que la novela propone impide la ruptura total de la cronología. Estas dos novelas también critican la paralización del arte a la vez que incitan a un cambio concerniente a la situación social vigente en sus respectivos países a través del arte, uniendo revolución estética y revolución social. En *Memórias sentimentais de João Miramar* la propia estructura de la novela opone formalmente el discurso del modernismo brasileño a su extendido parnasianismo. En *Novela como nube*, de manera todavía más radical como sugiere su título, se propone crear una nueva forma de escritura que “busca inscribirse sin corporeidad, como transparencia destinada a evadir la imprecisión del modelo modelada de secuencias lógicas y la continuidad denotativa básica de lo narrativo” (Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* 137).

Concluyo esta investigación con el análisis de *Concierto barroco* (1974), obra seleccionada porque realiza la conjunción del tiempo lineal de la historia y del progreso y la concepción del tiempo como experiencia subjetiva, uniendo a través de la recuperación de la memoria individual la historia colectiva de América. Asimismo la obra de Carpentier parece sintetizar algunas tendencias y temas de la literatura latinoamericana estudiada en los capítulos previos, entre los cuales destaco la presencia de la historia como representación, renovador logro artístico en el que el tiempo actúa como escenario, al mismo tiempo que se muestra la preocupación sobre el futuro de América, la presencia del pasado en el presente y la alternativa de la búsqueda de la atemporalidad como una proyección de insatisfacción con la historia. En la relación novedosa que *Concierto barroco* establece entre tiempo e historia se conjugan anacronismos históricos y saltos temporales los cuales hacen que el pasado se

refleje en el presente y adelante el futuro, perturbando la perspectiva lineal de la historia. Se percibe también en la novela de Carpentier el claro intento de retorno hacia el pasado para reescribir la historia de América Latina, situando en ella hechos olvidados que sobresalen en el texto, produciendo un discurso histórico conscientemente americano que hace contrapunto con la historiografía europea.

Como se puede observar, en el segundo y tercer capítulos me centro en el cruce de la modernidad como experiencia vital con la modernidad problemática latinoamericana y la confluencia de diversos conceptos del tiempo en las obras literarias latinoamericanas. El segundo capítulo denominado “La mascarada del tiempo y de la historia” estudia la entrada de la literatura latinoamericana en la modernidad con el cuestionamiento creciente de un tiempo lineal en el cual se inscribiera el progreso y la emancipación de la humanidad. Esas cuestiones se encuentran en consonancia con el arte y el pensamiento moderno europeo. Esta entrada prepara la conexión con el capítulo siguiente “El destiempo de América” en el cual se advierte la complejidad del proyecto inicial de anhelo de sincronía con la modernidad europea debido a la plena toma de conciencia por parte de los intelectuales y escritores latinoamericanos de que la modernidad latinoamericana es problemática y dispareja, ocultando serios problemas sociales. Los espacios históricos analizados en los dos primeros capítulos, en lo que concierne a la prosa modernista hispanoamericana, no son exactamente sucesivos sino que acontecen simultáneamente. Por esta razón la selección de las obras no se basa en una cronología sino en tendencias y temas que dieron dirección a la modernidad latinoamericana. Así la novela de Machado de Assis, clasificada como obra realista, se seleccionó por su modernidad indiscutible, por la adopción de preocupaciones que alcanzaron al hombre de fines de siglo XIX de manera general y, principalmente, por su

confrontación directa con el mito del progreso como medio de emancipación de la humanidad. Los textos de estos capítulos plantean algunas cuestiones coevas al pensamiento europeo – principalmente en lo que se refiere al retorno incesante de una historia enmascarada, a experimentaciones con el tiempo frente a la exploración de fenómenos del inconsciente y a la alienación humana provocada por el exacerbado materialismo de la sociedad burguesa – destruyendo el mito decimonónico del progreso como medio de alcanzar el bien estar social y por extensión la felicidad humana.

La coincidencia de estas obras con el pensamiento europeo se registra desde la entrada de América Latina en la modernidad literaria con la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* hasta las vanguardias con la reconocida influencia que los movimientos vanguardistas europeos tuvieron en las vanguardias latinoamericanas. En lo que se refiere a la entrada de América Latina en la modernidad y a la multitemporalidad latinoamericana que estudio en los dos primeros capítulos de esta investigación se puede afirmar que la percepción de la modernidad como farsa y la crítica a una sociedad que se alimentaba de un pasado fingiéndose moderna tiene lugar en la literatura latinoamericana ya en 1881 con la publicación de la novela de Machado de Assis, casi al mismo tiempo que en Europa se empieza a cuestionar la validez de la razón instrumental a través de las proposiciones teóricas de Marx y Nietzche y, una década más tarde, de Freud y Bergson.

En los dos últimos capítulos estudio las relaciones de continuidad y ruptura que las vanguardias y la literatura contemporánea mantuvieron con los movimientos literarios que las precedieron en lo que concierne a estas manifestaciones temporales. De esta manera, el anhelo de sincronía con la modernidad estética europea con el propósito de crear una literatura en consonancia con los parámetros de la literatura universal, la ligación entre el

aspecto estético y político-social de la literatura latinoamericana a través de un discurso que desarmara las certezas del positivismo y de la razón instrumental así como la valoración de lo autóctono son trazos de las vanguardias latinoamericanas que marcan su continuidad con los movimientos literarios que las precedieron. Por otro lado, con las vanguardias aumenta la propensión de experimentar con el tiempo así como con otros aspectos del arte. Es decir que los vanguardistas examinan, critican y reformulan cuestiones relativas al tiempo tiempo, a la representación, a la perspectiva y a la realidad. En esta experimentación manipulan con técnicas pertenecientes a otras artes como el lenguaje cinematográfico o fotográfico y el cubismo pictórico, incorporándolas al texto literario.

En el período de casi un siglo, las obras seleccionadas para este estudio yuxtaponen el tiempo continuo de la historia con un tiempo no cronológico que tiene como objetivo proponer que la historia aparezca como una irrupción de acontecimientos que se inscriben en la discontinuidad y en la dispersión. Esta nueva concepción de la historia contrarresta el mito decimonónico del progreso mostrando un tiempo que se fragmenta, revelándose por tanto que no existe un origen único en que el hombre y las cosas aparecieron sino que varios comienzos históricos. Desde *Memórias póstumas* hasta *Concierto barroco* verificamos que el tiempo fluye en una relación dialéctica entre memoria y olvido, operando con la reconstrucción de un pasado en el que la historia se transforma en materia imaginaria, la cual se va moldeando poco a poco para construir intencionalmente una mitología estética.

No quisiera concluir sin subrayar que las obras literarias seleccionadas atestiguan un momento fascinante en la historia del pensamiento occidental que se puede definir como el momento en que el pensamiento positivista empieza a dudar de sí mismo abriendo paso al existencialismo. En relación a la materia que nos preocupa en esta investigación se

contrarresta el tiempo cronológico en que se inscribe la historia del progreso humano para desarrollar poco a poco a través de la experiencia de la duración pura la idea de un tiempo no cronológico que no es un fenómeno exterior a nosotros mismos sino que nosotros vivimos dentro del tiempo siendo éste la interioridad en la cual existimos y cambiamos, en fin la sustancia de que somos hechos. La experiencia de interiorizarse en el tiempo para dejarlo fluir incesantemente en nuestro ser, es la que propone Carpentier en la representación temporal configurada en *Concierto barroco*. Esta idea metafísica del tiempo no obstante se entrelaza con un tiempo histórico para marcar un anacronismo que, ya sea criticado, ya sea valorado, se encuentra en la base de nuestra diferencia y constituye una de las señas de nuestra identidad.

De esta forma, la contribución de este trabajo a los estudios de la literatura latinoamericana consiste en elucidar la cuestión de la escisión del tiempo en sus varias dimensiones en algunas obras representativas de nuestra modernidad estética. Esta investigación indaga cómo y por qué dentro de una modernidad con características diferenciadas – entre las cuales se destaca la multitemporalidad – se plasmaron literariamente algunas ideas de circulación universal, relacionadas con el fenómeno de la temporalidad, estableciendo una relación entre la especificidad de nuestra realidad multitemporal y el afán de sincronía con la modernidad estética europea. Nuestra realidad socio-cultural estimuló el afán de novedad y creatividad estética entre los artistas, imprimiendo sus huellas en la multipasmación literaria a la que condujo la plasmación estética del tiempo en el contexto de la modernidad latinoamericana.

NOTAS

¹ En *The Postmodern Condition* Lyotard define la postmodernidad como el momento de la pérdida de la nostalgia de las grandes narrativas de la modernidad (41) comprendido en dos metanarrativas: la de emancipación cuya finalidad fue política y se agrupó en torno al tema de la humanidad como héroe de la libertad y la segunda, de naturaleza más filosófica, trata de la especulación de la ciencia con pretensiones ontológicas.

² Ya en 1962, en *Introduction to Modernity* Henri Lefebvre postuló la necesidad de la formulación de un concepto de modernidad, advirtiendo que la dificultad para formularlo reside en una apropiación de la palabra moderno en la vida cotidiana que no permite su cuestionamiento: “When we utter the words ‘modern times’, ‘modern technology’, ‘modern art’, we think that we have used terms and expressions which mean something, whereas in fact we have said nothing at all. We have merely pointed out an inextricable confusion between fashion, the ‘here and now’ the ‘valid’, the lasting and the contemporary. In the midst of such confusion, the word has changed meaning several times over” (185). De la misma forma desde la estupefacción de San Agustín en *Las confesiones* ante el fenómeno de la temporalidad – “ignoro todavía lo que es el tiempo; pero, por otra parte, os lo confieso también: sé que hablo en el tiempo, y que hace tiempo que estoy hablando del tiempo, y que este largo tiempo mismo sólo es tal en virtud de un cierto plazo transcurrido. Pero ¿cómo puedo saberlo, puesto que ignoro lo que es el tiempo?” (:283) – se percibe la dificultad de un concepto estructural del tiempo. En su artículo “El tiempo” compilado en *Borges Oral* el escritor argentino postula que nuestra dificultad para elucidar este concepto reside en su fluidez y capacidad transformacional, haciendo que el problema de su aprehensión, desde los griegos, corresponda a su sistematización y a su íntima relación con el movimiento y el cambio (109-129). La cuestión de la sistematización del tiempo presenta dos visiones antagónicas, una continua – el tiempo como sucesión de eventos en una línea ordenadora del antes y después – otra discontinua – el tiempo como flujo y transitoriedad, donde los eventos a la vez que son representados como presente, pasado y futuro, se presentan sobrepuestos y se encuentran en constante cambio con respecto a estas determinaciones.

³ Entre estos investigadores destaco García Canclini y Sarlo. El primero, en *Culturas híbridas*, enfocándose en la multitemporalidad de la modernidad latinoamericana, desarrolla el concepto de heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna, la cual es “consecuencia de una historia en que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” y se manifiesta en la convivencia entre “campos científicos y humanísticos autónomos con el analfabetismo” así como “con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos” (72). La segunda, en *Una modernidad periférica* estudia algunos fragmentos de la modernidad latinoamericana, postulando la hipótesis de que la cultura latinoamericana, y específicamente la argentina, se define como una “cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (28).

⁴ En el artículo “La modernidad a destiempo”, compilado en *Fronteras de la modernidad en América Latina*, Carlos Monsiváis define la modernidad a destiempo como la sensación de llegar tarde a la modernidad que alcanza a los latinoamericanos, señalando que “la modernidad a destiempo se distingue por el culto a las apariencias ... [ya que] en el mercado libre de América Latina la apariencia antecede a la mentalidad” (282). Esta idea que concierne a un anacronismo crónico de América Latina transpuesta a fines de siglo XIX presenta similitud con lo que Schwarz desarrolla en la introducción de *Ao vencedor as batatas* en su conocido ensayo denominado “As idéias fora de lugar”, que trata de la disparidad entre las ideas importadas que nos llegaban desde Europa y la realidad local para explicar cómo la racionalidad económica burguesa y las difusión intelectual del liberalismo convivieron con un sistema económico basado en la esclavitud en el Brasil de fines de siglo XIX: “[As idéias liberais] não se podiam praticar sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas ... y rencoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção” (26).

⁵ Recorro aquí a la definición de residual de Raymond Williams propuesta en *Marxism and Literature* como algo que “has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present” (122).

⁶ El debate sobre la ubicación de modernidad y postmodernidad como movimientos que establecen una continuidad o una ruptura entre ellos se inicia principalmente con las ideas divergentes de Lyotard y Habermas, llegando a América Latina de manera diferenciada. El debate latinoamericano parte de tres indagaciones esenciales que tienen como base un anacronismo histórico: 1. Si se puede hablar de postmodernidad donde el proyecto de modernidad no se ha concluido. 2. Si modernidad y posmodernidad son etapas históricas que coexisten. 3. Si es posible que Latinoamérica haya llegado a la posmodernidad mediante la lógica capitalista que establece el flujo de capitales de manera global. Por otra parte, Enrique Dussel ha propuesto en varios de sus escritos el concepto de transmodernidad como superación del concepto de postmodernidad, señalando que ha existido una modernidad mundial exterior al centro trazado por la europeo-norteamericana, que ha respondido a los desafíos de la modernidad desde otros lugares, desde otras culturas, englobando aspectos multiculturales.

⁷ Berman ha estudiado las transformaciones provocadas por la modernidad en las relaciones humanas entendiéndola como un proceso vital: “a mode of vital experience – experience of space and time, of self and others, of life’s possibilities and perils – that is shared by men and women all over the world today. I will call this body of experience modernity” (15).

⁸ En *Five Faces of Modernity* Calinescu ya había visualizado la presencia de dos modernidades antagónicas que se relacionan y se influyen mutuamente dentro del texto literario: “... at some point during the first half of the nineteenth century an irreversible split occurred between modernity as a stage in the history of Western civilization and modernity as an aesthetic concept. Since then, the relations between the two modernities have been irreducible hostile, but not without allowing and even stimulating a variety of mutual influences in their rage for each other destruction” (41).

⁹ Tanto Roberto Schwarz como John Gledson apuntaron en sus estudios la importancia del plano histórico-político-social en la obra machadiana. El último investigador en *Machado de Assis: ficção e história* interpreta las constantes inserciones de la historia de Brasil en la historia personal de Brás Cubas como una aproximación metafórica entre Brasil y Brás, además de estudiar detalladamente las relaciones entre la historia de Brasil y la novela machadiana.

¹⁰ La novela decadente francesa, influida por un pesimismo filosófico – el cual contesta con acentuada desconfianza el optimismo positivista, – es la expresión artística de una crisis finisecular y un rechazo a los ideales, las instituciones y valores burgueses, a la vez. Este pesimismo es resultado en parte de la derrota de Francia frente Alemania en la guerra de 1870 y la caída de la Comuna en 1871. La plasmación literaria de esta crisis se canaliza en una reacción crítica a la novela naturalista y por ende a la aparición de la novela decadente, cuya primera manifestación – la famosa *A Rebours* de Huysman escrita en 1884.

¹¹ El término “vanguardias latinoamericanas” incluirá en esta investigación el modernismo brasileño.

CAPÍTULO I

DIMENSIONES DE LA TEMPORALIDAD EN LA CONFLUENCIA DE DIVERSAS MODERNIDADES EN AMÉRICA LATINA

Como el tiempo es una categoría muy amplia, para estudiar su plasmación literaria en el contexto de la modernidad latinoamericana me enfoco en algunas de sus manifestaciones más sobresalientes las cuales transcurren en la literatura latinoamericana desde fines del siglo XIX hasta la última mitad del siglo XX. Entre ellas considero en mi análisis: 1. La concepción del tiempo como experiencia interior en la cual tiene un papel preponderante la idea de flujo y transitoriedad, que borra la separación entre las categorías de pasado, presente y futuro, promulgada por algunas investigaciones psicológicas y filosóficas de la época. 2. Una nueva concepción de la historia como irrupción de acontecimientos que perturban una supuesta linealidad del tiempo, provocando su discontinuidad y dispersión. 3. Una respuesta articulada en pro o en contra de la idea del atraso latinoamericano que transforma en punto de mira varias de las teorías promulgadas en la época que promovían la no participación en la historia de pueblos atrasados. Estas ideas relacionadas al tiempo – que muchas veces se encuentran entrelazadas en las obras literarias latinoamericanas – orientaron la selección de las obras analizadas en esta investigación así como dieron dirección a la organización de sus capítulos.

La primera de estas manifestaciones engloba las relaciones entre el sujeto moderno y el tiempo, mientras que la segunda correlaciona el tiempo y la historia. Antes de desarrollar estas relaciones que ayudan a comprender algunas de las dimensiones que

la temporalidad recorrió en las obras literarias latinoamericanas de la modernidad, me gustaría señalar una vez más las dos hipótesis que propuse como base de mi investigación. La primera concierne a la convivencia de dos modernidades en la realidad latinoamericana del período. Las dos modernidades a las que me refiero y que se cruzan en la realidad latinoamericana son la modernidad como proceso vital que, entre otras cosas, alteró la relación entre el ser humano y el tiempo y otra, peculiar latinoamericana, que permitió la coexistencia del pasado en el presente. La segunda hipótesis se refiere al desnivel temporal entre América Latina y Europa que motivó un anhelo de sincronía con la modernidad universal en una doble dirección, una estética y otra político-social.

Hago hincapié en estas dos hipótesis porque ellas no sólo ayudan a formular la tesis que orienta esta investigación – la cual postula que el imaginario artístico y cultural latinoamericano estimuló la creación, a través de una serie de plasmaciones literarias centradas en el tiempo, de una modernidad imaginada y algunas veces idealizada para alcanzar la deseada sincronía con la modernidad universal – sino que también estas hipótesis se relacionan con otra de las contribuciones que este examen añade al campo de los estudios literarios latinoamericanos. Propongo que las contradicciones de la obra literaria moderna latinoamericana pueden ser comprendidas en su amplitud si consideramos que estamos frente al encuentro de dos modernidades con temporalidades distintas que provocan un anhelo de sincronía relacionado a la doble dirección estético-política de la literatura latinoamericana. Con la propuesta de enfoque en dos modernidades distintas no me refiero a la contraposición entre modernidad estética y modernidad burguesa estudiada por Calinescu, aunque el cruce de las dos modernidades que propongo tenga relación con esta oposición. Mi propuesta va más allá de esta

oposición, planteando la presencia de una tercera fuerza que tiene igual importancia en las obras literarias latinoamericanas del período estudiado. Me refiero aquí a elementos de una modernidad problemática que tienen influencia en estas obras. De esta manera al estudiar las manipulaciones que el imaginario artístico-cultural latinoamericano ha realizado en relación a la temporalidad demuestro por primera vez que existe una confluencia de un tiempo subjetivo y de un tiempo histórico que tiene relación directa con la toma de conciencia de una modernidad problemática por parte de los escritores latinoamericanos dentro de las obras que analizo. La promulgación de un tiempo subjetivo en la obra literaria latinoamericana moderna tiene que ver con el anhelo de sincronía con la modernidad estética europea a la vez que la irrupción de un tiempo histórico que promueve la necesidad de un desarrollo social se relaciona con los problemas específicos de la modernidad latinoamericana.

Indudablemente conceptos como los de heterogeneidad multitemporal de la cultura latinoamericana (García Canclini), modernidad periférica (Sarlo), modernidad a destiempo (Monsiváis) o “ideas fuera de lugar” (Schwarz) fueron instrumentos valiosos de orientación de este estudio que auxiliaran a la formación de una visión crítica y diferenciada que el tiempo y el espacio adquirieron en la modernidad latinoamericana en cuanto al intento de conciliar el presente y el pasado así como lo autóctono y lo foráneo. De igual manera fue de inestimable valor en la consecución de este trabajo la lectura de investigaciones filosóficas que trataron del fenómeno de la temporalidad, relacionándolo con la subjetividad y con la historia respectivamente. En la composición de estas fuerzas que dieron dirección a la plasmación literaria de la representación del tiempo en el contexto de la modernidad latinoamericana se percibe en las obras analizadas un

equilibrio entre la observación de la realidad socio- económica y el desarrollo – con perspectivas propias – de ideas filosóficas que se encontraban en circulación en la época.

Coexistencia de diferentes modernidades

La experiencia de la modernidad como proceso vital tiene relación con el proceso de modernización experimentado por los países occidentales en el siglo XIX y particularmente acentuado a fines del mismo que trae en su interior la sensación de que las categorías temporales de presente, pasado y futuro desarrollaban entre sí una relación de simultaneidad. Esta impresión fue incitada en gran medida por los avances de la ciencia, de la tecnología, de las comunicaciones y de los transportes.¹ Por otra parte, la idea de simultaneidad provocó un doble movimiento temporal. El primero va en dirección al pasado y se actualiza por la necesidad de conservación de la memoria, provocando la importancia concedida a la historia que cruzó el siglo XIX.² El segundo movimiento avanza hacia el futuro anunciado en las transformaciones sociales y en el desarrollo tecnológico. Paralelamente a estas dos tendencias, la relación entre la humanidad y el tiempo basada en la oposición entre un tiempo infinito y la finitud del hombre termina por sufrir profundas alteraciones a causa de dos descubrimientos científicos que tienen lugar a fines del siglo XIX: la ley de la entropía (1850) y la ley de la desintegración atómica (1890), que llevan a plantearse el problema de la desintegración de la materia, lo cual a su vez indujo un sentido de pérdida gradual de la confianza en el futuro. De esta manera, el círculo de una relación profunda entre el hombre y el tiempo se cierra en la finitud.

Estas transformaciones e indagaciones llegaron a América Latina trasladadas por intelectuales que viajaban hacia Europa o como consecuencia de la apertura del mercado mundial que hizo circular rápidamente bienes e ideas. Es evidente que el hombre latinoamericano del siglo XIX, presenciando una serie de transformaciones mundiales que llegaban a sus países en mayor o menor grado, compartió con los europeos el sentido de pérdida gradual de confianza en el futuro y el sentimiento de fragmentación y de alienación provocados por los cambios de la modernidad. Es decir que sentimos y vivimos las transformaciones de la modernidad como todo el mundo occidental. Un ejemplo de este sentimiento de desintegración provocado por las transformaciones sociales que ocurrían rápidamente en la implementación y expansión del capitalismo avivando una sensación de aceleración temporal puede ser encontrado tanto en el “Manifiesto Comunista” en la célebre frase de Marx de que “todo lo que es sólido se deshace en el aire” como en el episodio del delirio de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) como veremos en el capítulo siguiente. La diferencia entre esta misma constatación es que Marx todavía creía en la emancipación y en el progreso de la historia de la humanidad en la anticipación que los conductores de la historia se cambiaran. Machado de Assis desconfía profundamente de la metanarrativa de la emancipación en la cual la humanidad desempeñaría el papel de héroe de la libertad.

Conjuntamente con la “experiencia universal” de la modernidad presente en las obras seleccionadas existió una modernidad latinoamericana específica denominada modernidad heterogénea, multitemporal, “fuera de lugar” o

modernidad periférica. Esta modernidad se inscribió en un espacio creado entre una modernización económica, modernidad social – que en el caso latinoamericano no se presentó como resultado de un proceso de desarrollo industrial sino como consecuencia de una expansión capitalista foránea – y una modernidad cultural. En este espacio entre una modernización económica y modernidad social superficial y una modernidad cultural efectiva confluyen diferentes temporalidades históricas en el presente. Es decir que a fines del siglo XIX se percibe en la realidad latinoamericana una disparidad entre una modernidad social, estatuida por la superficialidad de su modernización económica y una modernidad estética en ejecución.³

La modernización económica se relaciona directamente con una situación muy dispareja tanto en el interior de los países que componen América Latina como en la relación entre ellos. Así se modernizaron más rápidamente países más expuestos al comercio exterior y a la inmigración, creando una convivencia entre estados desemparejadamente “modernos”, aunque todos ellos pertenecieron a una modernidad de periferia.⁴ La modernidad social se relaciona con el proceso de internacionalización y tiene que ver más con la importación de ideas, bienes y prácticas simbólicas que con un cambio en las estructuras sociales. Esta situación se denuncia constantemente desde *Memórias póstumas* hasta las obras vanguardistas que analizo a través de una disparidad entre la imagen interna de la modernidad social latinoamericana y la imagen que se debería generar para exportación. Internamente se deseaba el mantenimiento del viejo orden colonial que subsistió en mayor o menor grado en todo el territorio latinoamericano.

Externamente, y como máscara, se adoptaba el discurso liberal y democrático que tuvo lugar en el siglo XIX.

Roberto Schwarz al estudiar la obra de Machado de Assis en el artículo “Las ideas fuera de lugar” examina esta disparidad entre la idea de la modernidad que se promovía para consumo externo y la estructura económico-social del Brasil de la época, ya que debido a la internacionalización que tuvo lugar en el siglo XIX políticamente se adoptó el discurso liberal y democrático a la vez que la economía brasileña, centrada en la agricultura, se mantenía por la fuerza de trabajo esclavista. De esta manera las ideas liberales y democráticas transplantadas a suelo americano funcionaban como ornamento que no alteraba el orden social, haciendo coexistir las estructuras sociales de un pasado colonial con las transformaciones de un presente que se pretendía moderno para crear una “modernidad de fachada” que podría ser utilizada como máscara ajustable a diferentes situaciones y que no resistía un examen más profundo de la situación. Evidentemente la situación de Brasil puede ser transferida a otras realidades latinoamericanas que también sobrevivían económicamente debido a un orden social injusto y que de igual manera necesitaban crear una apariencia de modernidad para el consumo externo. De esta manera la oligarquía latinoamericana encontró en la representación un medio de invalidar las transformaciones del presente para mantener un orden social retrógrado, fingiendo una modernidad que se mantuviera en el nivel de las ideas y que no llegase a ultrapasar este límite para transformarse en realidad. Esta representación se

permitió gracias a una combinación de la fuerte presencia de la tradición en la realidad latinoamericana y la disparidad de la modernización en el continente.⁵

El anhelo de sincronía con la modernidad europea

Asentadas estas particularidades de la realidad económica-social latinoamericana nos resta investigar cómo esta disparidad entre discurso político y realidad se transforma artísticamente. Esta averiguación es esencial para mi tesis porque entramos aquí directamente en el campo de la representación motivada por una modernización que se impuso externamente. En primer lugar es perceptible en las obras literarias analizadas en este trabajo que los escritores e intelectuales tenían plena conciencia de la fragilidad de esta situación por sí sola problemática porque la modernidad debería resultar de un proceso interno que no se podía imponer atropellando etapas. En segundo lugar, y precisamente por esta percepción, estos mismos artistas se dieron cuenta de que resultaba más fácil fingir una modernidad para después construirla. Uno de los aspectos del discurso político latinoamericano que tiene estrecha relación con mi tesis trata del enmascaramiento asumido por este discurso frente a la importación de ideas liberales y democráticas que convivían en la realidad latinoamericana con residuos de un pasado colonial y las transformaciones artísticas generadas por esta situación. De esta manera, la disparidad entre discurso político y realidad económica-social influyó en la creación literaria del período porque muchos artistas representaban en el presente latinoamericano lo que estaban viendo o imaginando sobre la realidad europea. Así al intentar establecer una sincronía con

la modernidad estética europea, las elites intelectuales de Latinoamérica asumirían una modernidad muchas veces imaginaria que llegó a ocultar otras realidades y muchos problemas sociales.

La realidad y los problemas sociales que muchas veces asumieron la forma de un debate abierto dentro del texto literario tienen relación con la idea del atraso social latinoamericano, contexto en el que se contrapuso la necesidad de desarrollo económico-social y el deseo que tenía la oligarquía local de mantenerse en el atraso para asegurar sus privilegios de clase. La percepción del atraso es muy clara en algunas obras analizadas en esta investigación entre las cuales destaco *Memórias póstumas, De sobremesa* (re-escrita en 1896 y publicada en 1925), *Ídolos rotos* (1901) y *Canaã* (1902). Es decir que América Latina vivía en el pasado, según la percepción de estas novelas, por una combinación del rechazo a la modernidad que se originaba en las clases dirigentes y se perpetuaba en un pueblo al cual se le negaba el acceso a la educación básica. Por otra parte, la crítica temprana a la modernidad que tuvo lugar en América Latina empieza a disolver la dicotomía entre lo moderno y lo arcaico en la revelación de que la modernidad también produce sus monstruos. Estas constataciones se perciben tanto en las crónicas de José Martí de *Las escenas norteamericanas* (1883) como en una obra fundamental para nuestra investigación. Me refiero a *Os sertões* (1902) del brasileño Euclides da Cunha, que combina el tema del compromiso social con la constatación de la coexistencia en suelo latinoamericano de temporalidades diversas en la cual la modernidad convive con la premodernidad y el ser humano contemporáneo puede encontrarse con otros seres humanos que

parecen vivir y conservar la cultura de tiempos medievales . Si es cierto que Martí y da Cunha comparten el cuestionamiento de la modernidad basados en la revelación de que ésta también genera sus monstruos lo hacen desde perspectivas diferentes. Da Cunha se da cuenta de esta monstruosidad en las comunidades “atrasadas” de los sertones brasileños, mientras que Martí la revela desde el símbolo mismo de la modernización y del progreso de fines del siglo XIX , emblematizado en los Estados Unidos de América y generando así un discurso latinoamericanista secundado luego por Rubén Darío y José Rodó. Por otra parte, Carpentier, como se observará en el último capítulo, retoma la perspectiva del encuentro de diversas temporalidades en la realidad latinoamericana como una de las bases para el desarrollo de su teoría de lo real maravilloso.

Volvamos a la cuestión del atraso socio-cultural latinoamericano – la cual generó en los artistas un anhelo de sincronía con la modernidad occidental, principalmente la que nos llegaba desde Francia – resultante de la asincronía entre modernización económica, modernidad social y modernidad estética. Ya en “La sirena y el caracol”, Octavio Paz, aludió a uno de los aspectos de esta problemática modernidad latinoamericana, traducido en el deseo de sincronía con la modernidad estética europea. Al explicar el entrelazamiento entre lo moderno y lo contemporáneo, el escritor mexicano plantearía que el anhelo de modernidad por parte de los escritores modernistas hispanoamericanos involucraría un deseo de presente y de presencia en relación con el mundo occidental. Según Paz, el tener como objetivo ser moderno y por lo tanto contemporáneo a su tiempo – es el caso específico de los modernistas hispanoamericanos – tendría sentido sólo para

quienes no se sentían completamente en el presente (*Cuadrivio*: 7-44). La razón de este sentir tiene que ver con una modernidad problemática y el sentimiento de atraso que experimentaron los escritores latinoamericanos quienes – cuando salían de sus países de origen y se instalaban en Europa, o al revés, cuando volvían desde Europa hacia su tierra natal – sentían una diferencia de siglos entre las dos realidades: la europea y la latinoamericana. Es decir que el deseo de pertenecer a la tradición literaria occidental que movió a los escritores latinoamericanos a fines de siglo XIX desembocaba en una necesidad de superar obstáculos temporales – referentes a la idea de que vivíamos en un orden atrasado – para ser modernos.

Evidentemente el anhelo de sincronía de los escritores e intelectuales latinoamericanos se relaciona a una temporalidad histórica, o como afirma Paz a un deseo de presente y de presencia, es decir, a un anhelo de participar de la historia contemporánea como sujetos agentes. Este anhelo adquirió dos aspectos. El primero, se centró en la forma lo que motivaba la recepción inmediata de tendencias literarias que venían de Europa para participar de una modernidad estética. El segundo, tenía una dimensión político-social y se proponía – por medio del arte – contribuir al cambio social. Esta unión entre lo estético y lo político en las obras literarias latinoamericanas de fines del siglo XIX ya se hizo notar principalmente en estudios que tratan del modernismo hispanoamericano. En este sentido los artistas modernistas hispanoamericanos profesaron el poder de la palabra como medio de transformar la realidad social como nota Jade en *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*, buscando mejores maneras de alcanzar los logros de la modernidad burguesa sin

perder contacto con las realidades profundas de la existencia.⁶ En su aspecto político el anhelo de sincronía se tradujo en una necesidad de tener influencia sobre el presente para poder modificarlo proyectando así el futuro de América Latina. La doble dirección del anhelo de sincronía estimuló la plasmación de un pasado imaginado y una rápida recepción de las tendencias renovadoras del arte a la vez. Por otra parte, los escritores de fines del siglo XIX y comienzos del siglo veinte – espacio en el que transcurre el modernismo hispanoamericano y el premodernismo brasileño así como las vanguardias latinoamericanas – creían que sería posible instalar primeramente una modernidad cultural y estética en sus respectivos países a la cual le seguiría consecuentemente una modernidad político-social.

Quisiera concluir estas reflexiones sobre el anhelo de sincronía que motivó a los artistas latinoamericanos en la época estudiada con algunas observaciones a mi ver esenciales. La primera es que el deseo de sincronía revela también una disposición de no atarse al pasado. La segunda, derivada de ésta, se refiere a la exteriorización de una meta que sobrepasa el simple deseo de sincronía estética: actualizarse, superando el atraso cultural y político que estos escritores percibían en su entorno social. Los intelectuales y escritores latinoamericanos no cesaron de discutir en sus obras – muchas veces oblicuamente – la realidad de su pueblo, ansiando un progreso social, aunque este avance anhelado por ellos no correspondiera exactamente con la idea de adelanto material visto como emancipación humana. En la realidad los escritores latinoamericanos de la modernidad revelan una tendencia de rebelión en contra de la idea de que la

ciencia y el progreso material pudieran por sí mismos llenar las más profundas aspiraciones del ser humano. Se puede inferir desde ahí que estos artistas adoptaron la crítica a la modernidad burguesa antes de que el proceso de transformación social que ésta acarrea se concluyera en sus países. Esta crítica temprana y de cierto modo contradictoria parece obedecer a una serie de razones, entre las cuales se han destacado la resonancia que el positivismo tuvo en América Latina y el proceso de internacionalización que tuvo lugar en el siglo XIX como resultado de la primera expansión capitalista.⁷

Dimensiones de la temporalidad

La doble dirección del anhelo de sincronía – resultante de modernidades y de temporalidades yuxtapuestas que actuaban en la realidad latinoamericana plasmadas en las obras analizadas – suscita dos indagaciones que intentamos contestar en este estudio. ¿Cuáles son estas temporalidades que se cruzan en la obra literaria latinoamericana? ¿Genera este cruce contradicciones? Y, en caso afirmativo ¿cuáles son las contradicciones que tal yuxtaposición engendra? Como afirmé en la introducción, las obras literarias que analizo – con la excepción de *Los sertones* (1902) – hacen confluír dos direcciones temporales por sí excluyentes: una continua relacionada con el desarrollo de la historia y del progreso, y otra, discontinua en la cual se experimenta con el tiempo como duración pura en el sentido bergsoniano. La ausencia de esta duplicidad en la obra de Euclides da Cunha se explica por el hecho de que no fue concebida como obra literaria. Asimismo decidimos incluirla en nuestra investigación porque ella

plantea críticamente el problema de la multitemporalidad existente en nuestra realidad.

La contraposición entre estas dos direcciones temporales se situó en medio de una serie de investigaciones de la filosofía respecto a las relaciones entre tiempo e historia así como entre el sujeto moderno y el tiempo llevadas a cabo por la filosofía y la psicología que estudiaron la repercusión del pasado en el presente. En el primer caso, se cuestiona la linealidad de la historia a través de los estudios relativos a la activación de la memoria – tanto en su aspecto personal como colectivo – que demuestran que el pasado no antecede al presente sino que “es contemporáneo del presente que él ha sido” (Bergson) y de la teoría del eterno retorno (Nietzsche). En el segundo caso, el descubrimiento de los fenómenos del inconsciente y su influencia determinante en la formación de la personalidad humana desplaza tanto la “esencia” del ser humano hacia lo irracional como nos pone en relación con una alteridad del pasado que nunca fue presente y nunca será futuro (Derrida 54). Estos estudios – que demuestran que el tiempo no se inscribe en una continuidad sino que puede expandirse, condensarse o fragmentarse – desencadenaron una crisis que desestabilizó dos presupuestos defendidos por la razón instrumental. Me refiero a la linealidad evolutiva de la historia y del progreso así como a la creencia de que la esencia del ser humano se encontraba en la razón. Es decir que, en las obras modernas de la literatura universal con sus consecuentes repercusiones en las obras de la literatura latinoamericana, se rechazó lo sucesivo y lo racional para privilegiar lo simultáneo y lo irracional, generando una postura crítica encontrada en un discurso en contra de la filosofía

positivista, la cual funcionó como una respuesta desilusionada con la que los artistas confrontaron la experiencia de la modernidad.

Tiempo y subjetividad

Existe en los textos analizados una tendencia – anunciada de modo sobresaliente en “La pesadilla de Honorio” que continúa en otras obras analizadas en este estudio entre las cuales se destacan *Las montañas del oro* y *Novela como nube* – de manifestar, conjuntamente con las alteraciones temporales realizadas por la revelación de fenómenos del inconsciente, un deseo de unir historia personal e historia universal a través del arte, reavivando la tradición literaria. En otras obras, como en el caso de *De sobremesa*, *Canañ* y, de cierta forma, *Ídolos rotos* se desarrolla la relación entre el tiempo y el arte a la vez que se advierte una nueva vivencia del tiempo proporcionada por la experiencia del éxtasis panteísta. Estas manifestaciones temporales rompen con la cronología y con el discurso racional ubicando de manera gradual la noción de tiempo en una subjetividad. Es decir la experiencia del tiempo en el interior del ser o aún – de manera más radical – la vivencia del ser en el interior del tiempo. Estos temas adaptados de la literatura universal a la latinoamericana se entrelazan a nuestra modernidad diferenciada con sus diferentes temporalidades históricas que convivían en una específica realidad socio-cultural. La única excepción quizás sea el cuento de Darío que, escrito en el período en que el autor vivía y producía su obra literaria en Buenos Aires, fue seleccionado porque su temática y complejidad demuestran que América Latina ya vivía en plena modernidad. Asimismo se nota en este

cuento – así como en algunas obras de la literatura latinoamericana de fines de siglo XIX, entre las cuales *De sobremesa* y *Canaã* son ejemplos representativos – una necesidad de documentar la cultura europea de la actualidad como si se quisiera resaltar a cada línea el conocimiento profundo de la misma. Esta necesidad de compendiar estos elementos demuestra un deseo de pertenecer a esta cultura y participar de su historia, atestiguando una vez más el anhelo de sincronía que tenían los escritores latinoamericanos con la modernidad europea.

La importancia de recurrir a los fenómenos del inconsciente para demostrar verdades ocultas reside en que por medio de éstos se posibilita la confluencia de varias temporalidades históricas en un momento único y aterrador precisamente porque es percibido como impostergable y revelador de una verdad ocultada por la vida social. Esta revelación conseguida por medio de la condensación temporal propiciada por los fenómenos del inconsciente que, está presente en *Memórias póstumas* y “La pesadilla de Honorio” y reaparece en *Las montañas del oro*. En las dos primeras, la condensación temporal adquiere la dimensión de momento revelador y capaz de destruir el mito decimonónico del progreso. En la obra de Lugones se busca por medio de la condensación temporal narrar a través de una alegoría temporal la épica del desarrollo del espíritu humano unida a la del futuro de América como tierra de promisión. *Memórias póstumas*, “La pesadilla de Honorio” y, como veremos más tarde, *De sobremesa* y *Las montañas del oro* recurrieron a fenómenos del inconsciente como la locura, el delirio, el sueño, para obtener en la obra literaria el efecto de la condensación del tiempo y su consecuente simultaneidad así como la ruptura lineal del discurso.

Las fuerzas del inconsciente exploradas en estos textos aproximan la locura y la obra literaria, permitiendo – como propuso Foucault en *Historia de la locura* – a través del discurso de la locura revelar el sinsentido de la realidad, abriendo “un vacío, un tiempo de silencio, una cuestión sin respuesta, provocando una ruptura sin reconciliación donde el mundo es obligado a interrogarse” (303).

Otras obras que analizo recurrieron a experimentos con la memoria en conjunto con los fenómenos del inconsciente para obtener algunos efectos explicitados en la relación dialéctica entre la memoria y el olvido. Estas experiencias hacen aflorar en el texto la concepción bergsoniana del tiempo a través de la unión entre presente, pasado y futuro para experimentar el tiempo como duración pura.⁸ La concepción de tiempo como experiencia durativa de un sujeto transcrita en el texto literario se percibe desde *Memórias póstumas* pasando por la adaptación de la novela decadente en textos como *De sobremesa*, *Ídolos rotos* y *Canaã*, para llegar a las obras vanguardistas *Novela como nube* y *Memórias sentimentais de João Miramar*, incluyendo además a las obras de transición del modernismo hacia la vanguardia, *Las montañas del oro* y de *Éxtasis de las montañas*.

Otra dimensión de la temporalidad concerniente a su relación con una subjetividad en las novelas estudiadas a partir del tercer capítulo sugieren la inserción en el texto literario de la experiencia temporal existencialista de la intratemporalidad, en la cual el futuro se identifica con el ser para la muerte según el pensamiento heideggeriano.⁹ Es decir que existe una posibilidad de que al experimentar con el tiempo los escritores latinoamericanos así como los escritores

Europeos de fines del siglo XIX acaben por descubrir que la relación del hombre con el tiempo se cierra en la muerte. Esta sería una interpretación alternativa para la parálisis que acomete los personajes centrales de las novelas estudiadas en el tercer capítulo, haciendo fracasar los diferentes planes de regeneración de América Latina propuestos en estas obras.¹⁰ Esta interpretación se apoya en la convergencia de dos temporalidades distintas y, de cierta forma, excluyentes en la novela modernista hispanoamericana: el tiempo lineal de la historia y del progreso y el tiempo como experiencia subjetiva. Es decir que confrontando con estas dos temporalidades distintas los escritores latinoamericanos se vieron impelidos a optar por una de ellas, abandonando la linealidad de un tiempo cronológico para sumergirse en realidades más profundas de la existencia y, consecuentemente, en otra temporalidad.

Esta aproximación entre la parálisis y la muerte tiene que ver con una relación entre modernización y actividad constante, cuya interrupción se identifica con la muerte, como lo ha demostrado Berman en su análisis del personaje Fausto de Goethe entendido como símbolo emblemático de la representación de la relación del hombre moderno con el progreso.¹¹ En esta relación el afán creador de la modernización une creatividad y actividad. La actividad incesante no permite complacencia, basándose en la conciencia del sujeto creador de que la interrupción de su actividad genera su propia destrucción y sustitución por otro sujeto que tendrá más posibilidad de seguir actuando. Esta constante renovación de la experiencia moderna conjuga vida y actividad permanente en un flujo ininterrumpido del tiempo.

Esta alusión al *Fausto* de Goethe tiene cabida aquí porque además del hecho de que se alude a este personaje repetidamente en *De sobremesa* la relación dialéctica entre el bien y el mal – apartados de cualquier fundamento moralizante – así como la necesidad de aprehender el mundo como experiencia totalizadora en contraste con la limitación de la ciencia y de la razón funciona como el deseo que mueve a Fausto, a José Fernández y, en cierta medida a Alberto Soria y a Milkau, permitiendo una aproximación entre ellos.¹² Así, la parálisis sería una manera de contrarrestar la ideología de la sociedad burguesa que proponía la actividad incesante y ordenada del ser humano como única forma de alcanzar el progreso.

En *Concierto barroco* la representación del tiempo adquiere un carácter acentuadamente subjetivo en el que a través de juegos temporales que anulan una cronología vacía, la activación de la memoria se configura como un viaje en el interior del tiempo en la cual todo se deja tocar por el tiempo y a él se une en un movimiento único en que el recuerdo, transformado en imagen, nos libera en el tiempo que nos captura en su interior. En este movimiento se inserta la escena final de la novela en la cual Filomeno observa el envejecimiento súbito de la ciudad donde: “Los campaniles, caballos griegos, pilastras siríacas, mosaicos, cúpulas y emblemas ... habían perdido, en esta multiplicación de imágenes, el prestigio de aquellos Santos Lugares que exigen, a quién pueda contemplarlos, la prueba de viajes erizados de obstáculos y peligros” (87).

Tiempo e historia

Un trazo persistente en las obras literarias que analizo es el de una constante preocupación y cuestionamiento de la historia. Desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* hasta *Concierto Barroco* se retoma constantemente el tema de la historia y sus constantes aproximaciones a la ficción. Estas indagaciones constantes de la historia contienen, por un lado, una base filosófica y por otro establecen una relación con la confluencia de diferentes temporalidades históricas en la realidad latinoamericana.

Algunas investigaciones filosóficas, principalmente las de Nietzsche, colaboraron en la edificación del concepto de lo que más tarde Foucault vendría a denominar genealogía de la historia, interpretándola como irrupción de acontecimientos repetidos que perturban una supuesta linealidad del tiempo, provocando su discontinuidad y dispersión. Uno de los desafíos a la noción del tiempo lineal consiste en la búsqueda del origen y en el consecuente descubrimiento de que no existe un tiempo único en que se originaron las cosas y el hombre, sino varios comienzos históricos.¹³ Entre las consecuencias de esta revelación la más importante para esta investigación es que al negar la existencia de un origen inmemorial se reconoce que vivimos sin coordenadas en medio de acontecimientos dispersos, negando la idea de tiempo lineal que partiría de un comienzo único para llegar a un final también único.¹⁴ En esta concepción la historia pierde no sólo su trascendencia sino que también se revela como un juego de fuerzas invertidas cuyo vencedor será quien se posea de las reglas. Es decir, en la medida que una dominación se debilita otra enmascarada hace su

entrada en escena. Este concepto nietzscheano de la historia se basó en una visión difundida en Europa de que la historia se viste con trajes del pasado para hacer valer una ideología creada en el presente y que sirve a las necesidades del presente.¹⁵ Estas materias – que fueron parte de las preocupaciones de pensadores e investigadores claves de la modernidad a fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX como Marx del “Décimo Octavo Brumario” y Nietzsche en el transcurrir de toda su obra – repercuten en textos de nuestra literatura desde obras que ilustran nuestra entrada en la modernidad estética hasta obras de la literatura contemporánea.

Marx y Nietzsche desarrollaron un pensamiento crítico en constante refutación a los desarrollos sociales promovidos por la sociedad burguesa, involucrando las representaciones de la historia como discurso democrático a la manera que este había sido percibido en la tradición occidental desde la Revolución Francesa. La cuestión de la disimulación histórica a través de la parodia del pasado concerniente a la Revolución Francesa, se extiende en la teoría de estos pensadores a otras situaciones históricas para demostrar la farsa generalizada del sistema de la sociedad burguesa. Tal disimulación se encuentra en las obras que analizo no porque sus autores vivieron o se preocuparan de la realidad europea, sino porque la realidad latinoamericana facilitaba esta interpretación. La visión de la historia como repetición mascarada de hechos del pasado tiene que ver con la realidad latinoamericana que exhibía una modernidad prestada que servía como máscara para encubrir la verdadera realidad social. Es decir que la coexistencia de diferentes temporalidades permite una modernidad

percibida en la estructura superficial de esta sociedad, mientras que en su estructura profunda se revela no sólo el atraso en que vivía la mayoría de la población como el deseo de la clase dominante de mantener el atraso para perpetuarse en el poder.

La coexistencia de múltiples temporalidades en la realidad parece haber sido uno de los factores que estimularon, desde Machado de Assis, una fuerte presencia de la historia en la literatura latinoamericana. Carpentier nos da la clave de esta función particular de la narrativa de América Latina al explicar que el pasado pesa mucho sobre el hombre latinoamericano precisamente porque sobrevive, más allá de los monumentos, en la presencia humana, incluso en las grandes masas urbanas. Esta convivencia de pasado y futuro así como el peso del pasado sobre el presente impulsa la tendencia épica de la literatura latinoamericana porque, según el escritor cubano, el presente avanza quemando etapas hacia un futuro contingente (*La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* 154). Esta presencia de la historia en la literatura latinoamericana ha sido confirmada por un consenso crítico en el cual se destacan las voces de investigadores como Roberto González Echevarría y el crítico y escritor brasileño Silvano Santiago para citar algunos ejemplos.¹⁶

Para entender las razones y repensar las contradicciones que la preocupación de la historia revela en las obras literarias analizadas en esta investigación se debe considerar la confluencia de dos modernidades y de diferentes temporalidades en la realidad latinoamericana así como la doble dirección – estética y político-social – que orientó el anhelo de sincronía de

nuestros artistas e intelectuales. De lo contrario caeríamos en la simplificación de interpretarla como una contradicción insoluble. Es decir que si se aísla el anhelo de sincronía en la dirección única de progreso socio-cultural se podría reducir la preocupación de la historia al mero deseo de progreso que la modernidad estética criticaba.

Otra de las dimensiones que la temporalidad adquirió en la modernidad estética latinoamericana refiere a la relación entre el tiempo y la historia que empieza a delinearse en las obras literarias examinadas en el tercer capítulo de esta investigación. Esta relación concierne a la inserción de la temporalidad en la etnología. En *La palabra y las cosas* Foucault explica la separación entre el discurso histórico moderno – centrado en la confrontación del pensamiento europeo consigo mismo y con otras culturas – y la etnología, tradicionalmente mantenida como el conocimiento de las sociedades primitivas, es decir, sin historia. El pensador francés focaliza la manera a través de la cual la noción de temporalización se introdujo en el concepto de historia evolutiva creando una historicidad de la etnología. Tal concepto que rompe con la unidad de la historia entendida a la vez como historia natural, moral y política y da lugar a la etnología – que postula como su problema general las relaciones entre naturaleza y cultura – invierte el problema de la historia, pues se trata aquí de determinar la especie de devenir histórico (cumulativo o circular, progresivo o fragmentado) a que cada cultura es susceptible (517-526). Nos interesa recurrir a la introducción de la temporalidad en la etnología no sólo porque tal mediación nos ayuda a comprender la razón por la cual el pensamiento latinoamericano de fines de siglo

XIX, recurre a la adaptación de modelos etnológicos que nos llegaban desde Europa sino que también tiene importancia en la respuesta que se va articulando gradualmente a la noción del atraso latinoamericano. En esta respuesta se insinúa el problema de la raza mezclada latinoamericana que hizo parte de un debate promulgado por una preocupación que de cierta manera relacionaba raza e historia. Me refiero aquí al postulado de Hegel de que los pueblos que no constituían Estados nacionales desarrollados corrían el riesgo de excluirse de la Historia Mundial.¹⁷

En este punto quisiera abrir un paréntesis para clarificar que algunas de las apreciaciones del referido filósofo concernientes a la inmadurez y a la incapacidad para la historia y para el progreso del continente no son sus invenciones sino que reflejan proposiciones muy anteriores a él, cuyo rastreo nos transportaría hacia el descubrimiento y colonización de América. Me refiero aquí a la disputa jurídica entre Las Casas y Sepúlveda en el siglo XVI, que pone en cuestión la inferioridad del continente americano, defendiendo o contrarrestando el derecho natural del hombre europeo de subyugar el indígena, basado en algunos planteamientos de la ciencia natural tales como la teoría aristotélica de esclavitud natural de algunos seres humanos y la cuestión de la influencia climática. En el primer caso se postula que hay hombres nacidos para servir debido a características físicas privilegiadas como la fuerza y a una supuesta deficiencia moral. En el segundo, se plantea que la simple localización geográfica puede condenar a un ser humano a la esclavitud, defendiendo el hecho de que un clima tropical predispone a la esclavitud natural. La disputa sobre la inferioridad

del continente americano sigue en la Ilustración con algunas ideas sobre la inmadurez del continente y de la inferioridad del hombre americano divulgadas en los estudios de Buffon y de Pauw respectivamente, culminando en la disputa entre Hegel y Humboldt (Gerbi 417-18).

Los debates sobre la deficiencia y el atraso del nuevo continente en relación a Europa que tuvieron lugar en el siglo XVIII y XIX alcanzaron el espacio de la naturaleza en lo que concierne al reino animal y al aspecto geográfico reclamando un enlace entre la naturaleza y el hombre, es decir que a una naturaleza impotente correspondería por fuerza seres humanos deficientes. En el caso latinoamericano tal vínculo ya predominaba en la época colonial y su ejemplo más ilustrativo es el antagonismo entre los criollos y los españoles cuyo fundamento era la distinción geográfica. Es decir que los criollos no podían lograr, independientemente de su capacidad intelectual, altos puestos en la administración pública. Esta injusticia se constituyó en una de las principales causas de las guerras de la independencia hispanoamericanas, cuya base ideológica se estructuró en algunas ideas de la Ilustración francesa, que entraban en América con mayor facilidad que en España debido al mayor control de la censura ejercida por las instituciones (Iglesia y Estado) en este país.

La circulación de las ideas de la Ilustración en América indicada en el discurso de Bolívar al Congreso de Angostura en 1819: “Moral y luces son los polos de una república, moral y luces son nuestras primeras necesidades” (cit. Castro-Klaren: 40) hizo que se tomara conciencia de la necesidad de superar el

atraso latinoamericano proveniente de su situación colonial así como de la condición de una América mestiza. En el mismo discurso Bolívar prosigue:

No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles; americanos por nacimiento, europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de poseedor y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; y así nuestro caso es el más extraordinario y complicado. (cit. Castro-Klaren: 40)

Para el libertador la solución de estos problemas vendría con la consumación de la independencia y realización de sus propósitos resumidos en el planteamiento de la libertad para todos los hombres nacidos en América (Castro-Klaren 30) y la consecución y mantenimiento de las reformas políticas indispensables para la unión hispanoamericana – postulada en su doctrina del panamericanismo, cuyo principal objetivo era conservar un frente unido contra España y de defensa de las ambiciones norteamericanas durante y después de la independencia – a través de la educación (Castro-Klaren 39). Bolívar comparte la idea de progresar a través del desarrollo del sistema de educación pública con dos otros grandes pensadores latinoamericanos del siglo XIX: Andrés Bello y Sarmiento. Según Ramos ambos autores defendieron el mismo progreso de diferentes maneras, principalmente en lo que concierne al papel de la unidad de la lengua, que para Bello ejercía la función básica de consolidación del estado-nación (36-37).

Ahora bien, si es cierto que la percepción de la necesidad de progreso social latinoamericano existía en el continente desde antes de las guerras de la independencia, también es verdad que la noción del atraso latinoamericano sólo adquirió dimensiones catastróficas posteriormente a ellas, como lo atestiguan las novelas que analizo en el tercer capítulo de esta investigación. Este

recrudescimiento de la noción del atraso se debe a la percepción de que una conflagración armada – en que se constituyó la independencia de los estados hispanoamericanos – no logró una revolución social sino que prescribió un retorno al viejo orden colonial con la instalación del caudillismo en el poder. El combate al caudillismo a través del progreso fue el objetivo del proyecto del educador argentino Domingo Faustino Sarmiento, cuya base era combatir la barbarie – que permitía la instalación en el poder de caudillos como Rosas en Argentina – favorecida por la existencia de inmensos espacios vacíos en el continente. Estos espacios había que poblarlos y educar a sus habitantes. Evidentemente este proyecto favorecía la inmigración masiva de europeos a suelo americano, convergiendo una vez más con el problema de la raza mezclada latinoamericana.

Volviendo a la visión europea que planteaba el problema de la raza mezclada latinoamericana unida a la sugerencia de que América Latina se componía de países recién salidos de la situación colonial que no se presentaban como naciones completamente establecidas debido a sus diversidades de raza y pluralidad de culturas, se puede observar que esta problemática es el tema central de *Los sertones* y de *Canaã*, pero también está presente en *De sobremesa e Ídolos rotos*. En la novela de Silva se insinúa esta cuestión irónicamente en el comentario de Rivington “ir a hacer ese papel de Próspero de Shakespeare, con que usted sueña, en un país de calibanes” (125) así como en el origen del protagonista que, compuesto de fuerzas dispares e indómitas, se sugiere como razón de su inestabilidad emocional. En la novela de Díaz Rodríguez, Alfonso se

refiere a la imposibilidad de la creación de un “alma nacional en donde había tres razas o entidades étnicas diferentes y los varios productos de la caprichosa mezcla de esas razas” (99). Estas afirmaciones tienen directa relación con la introducción de la temporalidad en la etnología ya que yuxtaponen raza y progreso y nos permiten percibir el por qué a fines de siglo XIX se identificaba raza y atraso así como la idea de exclusión de las razas atrasadas de la historia. Esta situación nos auxilia en la comprensión de la dimensión dramática que alcanzaron estas obras de inicio de la modernidad latinoamericana que, sintiéndose excluidas de la actualidad, luchan por participar del presente no sólo histórico sino que también del presente de la cultura y del arte. Es este sentimiento de exclusión que fomenta algunas teorías raciales así como la idea de la importancia de una raza con características bien marcadas que pudiera definir una identidad nacional.

El problema de la raza relacionada al atraso cultural y la proposición de medios para salir de esta encrucijada y adentrarse en la modernidad universal de la cultura y de las artes hacen parte del debate finisecular latinoamericano. La relación entre raza y cultura así como la cuestión de la existencia o no de razas atrasadas se transforman en una amplia discusión en Latinoamérica que incorpora desde la teoría del blanqueamiento a través de la estimulación de la emigración masiva europea hasta la proposición de fusión de todas las razas para formar la quinta raza en territorio tropical y latinoamericano, que centrada en la espiritualidad redimiría el mundo futuro. La teoría del blanqueamiento presente en el pensamiento finisecular latinoamericano encuentra fuertes ecos en la teoría de Sílvio Romero en Brasil, así como el mestizaje (entendido como fusión de

razas) se resalta en la teoría del mexicano José de Vasconcelos en *Raza cósmica*. La idea de fusión también se destaca en el campo de la teoría literaria. Me refiero aquí a las ideas desarrolladas por Araripe Junior que permitían la defensa de un estilo literario tropical el cual enfatizaba el tópico europeo que exaltaba la imaginación y la sensualidad del hombre de los trópicos.

La teoría del blanqueamiento resuena en el plan de desarrollo económico de José Fernández en *De sobremesa* a la vez que la proposición de la ausencia de una identidad de raza como obstáculo al desarrollo económico y cultural de América Latina se insinúa en *Ídolos rotos*. La teoría de la fusión de las razas existentes en territorio latinoamericano para generar una raza fuerte con características bien marcadas es punto central de la ideología de Milkau en *Canaã*. También es un aspecto integral de las preocupaciones de Euclides da Cunha en *Los sertones* y llega hasta las vanguardias como una indagación que recorre algunas obras del modernismo brasileño entre las cuales se destaca *Macunaíma* de Mario de Andrade.

Las dimensiones de la temporalidad en una modernidad imaginada

Esta investigación, basándose en las transformaciones que la modernidad ocasionó en la relación entre el ser humano y el tiempo, contesta a una indagación que se ocupa particularmente de la literatura latinoamericana. Me refiero a una observación general de Angél Rama sobre la necesidad de estudiar los efectos que la modernización – que reinterpretó el pasado americano desde afuera y con una mirada ajena – produjo en el imaginario cultural latinoamericano (*Las máscaras*

democráticas del modernismo 101). La hipótesis de que el imaginario artístico y cultural latinoamericano contestó a los efectos de una modernización que evaluó a los pueblos latinoamericanos como atrasados debido a una modernidad diferenciada que mezclaba pasado, presente y futuro con una modernidad imaginada es el punto de partida de esta investigación. Postulo entonces que el imaginario artístico hizo confluir variadas dimensiones temporales en la obra literaria lo que viene a atestiguar la coexistencia de modernidades distintas en la realidad latinoamericana así como la doble dirección estética-social del anhelo de sincronía con la modernidad universal. De esta manera, los artistas se volvieron hacia un pasado imaginado e idealizado, rechazando el presente local y buscando la sincronía con la modernidad europea para proyectarse en el futuro.

El retorno hacia un pasado imaginado se relaciona con la búsqueda del origen de América que yuxtapone diferentes temporalidades en la obra literaria hispanoamericana finisecular, desdoblándose en la imaginación de un pasado inmemorial para fundar con él una mitología estética (Sarlo 213) e indagando el origen de la historia de América a la vez. Tal indagación tiene el claro propósito de llenar con la imaginación un vacío histórico para alcanzar la deseada contemporaneidad con el mundo occidental, ya que la “poesía de las cosas viejas americanas” sólo dejaba algunas huellas en un substrato cultural enterrado con la colonización. Es decir que en el sentido socio-cultural se manipuló con la creación de un pasado que, pretendido como histórico, o enfocaba la tradición común con Europa, o ponía de relieve el pasado indígena americano. Evidentemente este cambio de perspectiva obedecía a una necesidad de mostrar

que América Latina pertenecía a la historia universal no sólo por su herencia europea sino que también por el valor de una cultura autóctona antigua.

En “Palabras liminares a *Prosas profanas*” (1892) se reconoce en la enterrada herencia indígena el germen de la poesía latinoamericana, desplazando los orígenes americanos hacia un pasado inmemorial a la vez que se resalta la herencia europea en clara referencia al descubrimiento. En este texto que posee el estatus fundacional de un manifiesto modernista (sin querer serlo), Darío alude al pasado inmemorial de América y su condición mestiza con las siguientes palabras: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués” para concluir: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uatatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (*Poesía* 180).¹⁸ La indagación del origen histórico de América colocado sea en un pasado precolombino, sea en el descubrimiento y conquista, obedece a un deseo de fundar por medio de la fusión de las diferencias raciales y culturales una identidad nacional. El tema de la búsqueda de la identidad nacional es parte integrante de *Ídolos rotos*, *Canaã*, *Los sertones* y *Memórias sentimentais*. De esta manera la apelación a un pasado imaginado se relaciona con la formación de una visión histórica para lograr la deseada sincronía con Europa y Estados Unidos. Evidentemente esta construcción tiene un impacto psicológico, es decir, una correlación en la imaginación individual y artística. Por otra parte, la creación de un pasado que se propone como histórico acaba por

tratar la historia como materia imaginaria, mezclándola con la ficción y reavivando una tradición latinoamericana que empezó con los primeros cronistas.

La percepción de un vacío histórico proporcionado por una conquista invasora llevó a los modernistas hispanoamericanos y, más tarde, a los modernistas brasileños a una valoración y recuperación del pasado indígena que se traduce en la creación de una mitología estética, aunque no se reduzca solamente a esto. Según Paz en *Los hijos del limo*, esta exaltación del mundo prehispánico para los modernistas hispanoamericanos también funcionó como una crítica a la modernidad y al progreso a la norteamericana: “La recuperación del mundo indígena y, más tarde del pasado español, fueron un contrapeso de la admiración, el temor y la cólera que despertaron los Estados Unidos y su política de dominación en América Latina” (*Obras completas* 413). Para los modernistas brasileños la recreación del pasado indígena funcionó como elemento fundador de una estética basada en la creación de un arquetipo mítico que permitiera “deglutir” – me refiero aquí a las ideas difundidas por los modernistas brasileños que se relacionan al “Manifiesto Antropófago” – las influencias europeas, transformándolas, para revalorizar lo autóctono transfigurado en el índice marcador de la diferencia del brasileño con relación a su herencia europea. Innegablemente la recreación de este pasado mitológico, sea europeo, sea indígena, fue la manera que los escritores latinoamericanos encontraron para participar de la historia mundial y tiene relaciones directas con el cosmopolitismo y el exotismo que dieron dirección a la creación literaria del modernismo hispanoamericano y de las vanguardias latinoamericanas.

El rechazo al presente local y el deseo de sincronía con la modernidad universal tienen conexiones con la tradición crítica de la modernidad (*Los hijos del limo*) en lo que concierne a la relación entre el hombre moderno y el progreso y también a un balance de la modernidad en relación a sí misma que empieza en América Latina con la crítica a la modernización en los moldes de la sociedad capitalista burguesa. Esta crítica que generó un sentimiento de evasión que se relaciona a un rechazo del tiempo presente – ya manifestado por Darío en la conocida invocación de las “Palabras liminares de *Prosas profanas*”: “qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (*Poesía* 180) – es tema central de las novelas *De sobremesa*, *a Ídolos rotos* y *Canaã*. No obstante, en las novelas de Díaz Rodríguez y de Graça Aranha se inserta la comparación de la realidad europea con la realidad latinoamericana, haciendo así que la fealdad local realce la dramaticidad de nuestra realidad.

Otra característica importante relacionada a la imaginación del tiempo establece relaciones con el futuro. El proceso de internacionalización permitía que el escritor latinoamericano, viviendo o viajando a otros países donde la modernización se encontraba en plena expansión pudiera experimentar la sensación de vivir y escribir en lo que él sentía como futuro. Julio Ramos ya ha señalado esta impresión en las crónicas de Martí (143). Otra particularidad derivada de la impresión de futuro provocada por la experiencia en el exterior que contribuyó al debate sobre la modernidad que convenía a América Latina, tenía que ver con una situación en la cual muchas veces el escritor situado, física o mentalmente, en un posible futuro con relación a la realidad latinoamericana –

Europa o Estados Unidos – analizaba los efectos de la modernidad, volviéndose hacia el pasado – representado por los países latinoamericanos – para describir las impresiones que experimentaba, esperando que su público formado por lectores latinoamericanos pudiera participar de este debate de decisión sobre los destinos de sus respectivos países. Por otra parte, Zavala en el ensayo *El rapto de América* se refiere al peso que la inflexión retroactiva sobre los relatos del pasado tiene para los modernistas hispanoamericanos en el caso del latinoamericanismo. Esta inflexión del pasado – en el sentido de importancia que este adquiere frente a la proyección de hechos futuros en lo imaginario latinoamericano – hace con que un acontecimiento pasado sólo reciba plena significación a partir de un futuro imaginado. Volveré a esto en el tercer capítulo de esta investigación. Este tipo de manipulación temporal tiene lugar en *Ariel* (1900) que proyecta un futuro latinoamericano basado en la herencia espiritual de la cultura greco-latina anticipando la opción de trascender el materialismo de la sociedad capitalista así como en *Nuestra América* (1891) en la cual Martí proyecta la imagen futura de la Independencia cubana recuperando a los héroes de la Independencia de Hispanoamérica. También en el “El triunfo de Calibán”(1898) Darío anticipa el renacimiento de la grandeza de una raza latina unida para defenderse de la ambición anglosajona basado en un pasado común y en la herencia de la grandiosidad de la civilización romana.

En las vanguardias esta correlación entre pasado y futuro se manifestó en un retorno al pasado para crear una mitología estética, en un cosmopolitismo obsesivo en el presente y en un tal deslumbramiento con el futuro que se llegó a

una propuesta de formación de un público lector que pudiera comprender las obras literarias producidas en el momento de acuerdo con las tendencias innovadoras europeas. Como es evidente, la creación de este público suponía un desmembramiento temporal en el cual la obra que se escribe en el presente se dirigía al lector del futuro (Sarlo 99-100).¹⁹

En este proceso de crear una modernidad imaginada se inserta a la categoría del tiempo un sentido de representación teatral que lo hace funcionar como una actuación que los escritores latinoamericanos adoptaron utilizando en ella las múltiples temporalidades que coexistían en la realidad de sus respectivos países, transformando por tanto la confluencia de diversas temporalidades históricas en una cuestión cultural. Es decir que el tiempo adquiere una condición de escenario que se puede cambiar utilizando características culturales de diferentes épocas así como diferencias estilísticas que permiten entrar en contacto con aspectos de la existencia vedados a la modernidad burguesa. Así, imaginar la temporalidad les permitía a los artistas finiseculares transitar por la modernidad haciendo que una pluralidad de tiempos coincidiera en el presente o aún alejarse en el pasado. Actitud muy bien sintetizada por los versos de Darío: “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita; /con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita” (*Poesías* 244).

Evidentemente todas estas manipulaciones con el tiempo ponen de manifiesto la conciencia de una modernidad problemática y un deseo de ponerse al día con las tendencias artísticas del momento en el nivel estético y de reaccionar en contra del atraso socio-económico de América Latina en el plano

social. Estos dos planos se unen por la consigna de ser moderno en un sentido amplio y llegan a las vanguardias latinoamericanas. La meta de actualizarse se percibe en la célebre frase de Oswald de Andrade en el “Manifiesto Pau-Brasil” esclareciendo la necesidad que enfrentaron los escritores modernistas brasileños de “acertar o relógio imperio da literatura nacional” (Teles 270) para desarrollar una literatura genuinamente nacional. También Torres Bodet defendiendo la poesía vanguardista declara que “... en México ... los relojes atrasan sistemáticamente un cuarto de siglo y dan la hora justa, con admirable precisión, veinte y cinco años después” (Verani 87). La cuestión del atraso mexicano y el deseo de integrarlo al resto del mundo occidental se percibe claramente en *Novela como nube* en la descripción del ambiente decadente de Pachuca de comienzos del siglo XX, en la cual se inserta la crítica a una modernización económica desorganizada y centrada en el lucro fácil.

La idea de una revolución social que tuviera como base una revolución permanente del arte es una forma de concretización de algunas ideas que ya tenían lugar en el modernismo con la suposición de que el arte moderno debido a la naturaleza de su espíritu contestatario pudiera cambiar las estructuras sociales. Evidentemente se percibe un cambio de enfoque concerniente a la naturaleza del arte en las transformaciones sociales en relación a la aceleración temporal entre un arte que se proponía como transformador y un arte en constante mutación. Esta aceleración temporal destruye el intento del modernismo hispanoamericano de una anhelada armonía social que se consumaría por medio del arte y del lenguaje, capaces de revelar realidades ocultas que diferían totalmente de la ideología

promulgada por la sociedad capitalista. Si la pérdida de la armonía en el mundo moderno es tema central de las vanguardias latinoamericanas que indican una ruptura con las creencias del modernismo hispanoamericano no se puede dejar de anotar cierta continuidad entre los dos movimientos en lo que concierne al papel del arte y del lenguaje en las transformaciones sociales. Me refiero a la desconfianza de la trascendencia del arte y del lenguaje característica de la literatura del siglo XX adelantada – hasta cierto punto contradictoriamente – por el modernismo hispanoamericano y la literatura brasileña finisecular en el intento de desarmar el discurso positivista, basado en el dominio de la lógica como señala Jrade (*Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad* 171). De todas las maneras el modernismo hispanoamericano y las vanguardias latinoamericanas comparten la creencia de que la innovación artística sería capaz de promulgar una forma diferente de progreso que no se compatibilizara con el progreso positivista.

Otro de los aspectos de las vanguardias latinoamericanas trata de la inversión de perspectiva del primitivismo autóctono desligándolo de la idea del atraso y evaluándolo como trazo positivo. La valoración de lo primitivo fue importante también en Europa, estableciéndose una fuente de influencia entre el arte europeo y el arte latinoamericano. Tal desligamiento se realiza en las vanguardias y es un rasgo de extrema importancia en el modernismo brasileño, aunque es claro que había venido siendo sugerido desde el modernismo hispanoamericano y de obras significativas dentro de la literatura brasileña que confrontaron la idea del atraso latinoamericano desde nuevas perspectivas. La transformación de la diversidad en ventaja cultural se hace más explícita en el

proyecto de Oswald de Andrade y de los modernistas brasileños. En el “Manifiesto Pau-Brasil” se indica claramente la preeminencia de una realidad cultural construida sobre la diversidad en el movimiento de reconstrucción general de las artes y es precisamente esta ventaja que puede transformar una literatura de importación, que se alimentaba de la imitación del arte europeo, en una poesía de exportación, que nacería desde una perspectiva autóctona. Es decir, una poesía que se basara en las características de lo brasileño para crear un arte “sentimental, intelectual, irónico e ingenuo.”

Las ideas de Oswald de Andrade representan muy bien la disposición creada en las obras vanguardistas que analizo, la cual se materializa en un retorno a la inocencia de la edad del oro perdida en un pasado – que se reconoce como invención – para crear con él una mitología estética como señala Sarlo en *Una modernidad periférica*. La novela de Oswald de Andrade es un claro intento de materializar las ideas divulgadas en su manifiesto, como lo comprobaremos más detalladamente al analizarla. En *Novela como nube* aunque la disposición de hacer de la diversidad una ventaja no esté tan clara se puede leer entre líneas la sugerencia de la posibilidad de que por detrás de las desventajas de un atraso social se esconda una preeminencia cultural que sería consecuencia directa de nuestra mezcla. En la frase que justifica la elección de Pachuca como *locus* de escritura de la novela – “... si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela “(173) – se vislumbra la posibilidad de que la diversidad temporal latinoamericana pueda asimilar mejor el cambio. De esta manera se comprueba que la tendencia de armonizar las

diversidades temporales – lo tradicional y lo moderno – y espaciales – lo autóctono y lo foráneo – presentada en el modernismo hispanoamericano, sigue en las vanguardias donde se buscó crear un arte que, no despreciando lo autóctono, pudiera proponerse como verdaderamente internacional.

La diversidad temporal transformada en ventaja estética llega a la contemporaneidad en la obra novelística y en ensayos sobre el arte producidos por algunos escritores latinoamericanos. Entre ellos destaco la obra novelística y ensayística de Alejo Carpentier. Entre las novelas del escritor cubano que defienden la multitemporalidad latinoamericana como ventaja estética se encuentran *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo* y *Concierto barroco*, obra que analizo en el último capítulo de esta investigación. Entre sus ideas sobre el arte latinoamericano me referiré a la teoría sobre lo real maravilloso hispanoamericano dispersa en varios de sus ensayos entre los cuales destaco el “Prólogo a *El reino de este mundo*” y el ensayo “Conciencia e identidad de América”. En el primero, el escritor cubano constata la supervivencia de lo maravilloso en lo cotidiano de la realidad latinoamericana debido a la presencia de mitos estimulada “por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fantástica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició” (*Tientos y diferencias* 121). En “Conciencia e identidad de América” Carpentier propone una visión de la historia americana que la distingue de las demás porque lejos de presentarse como una crónica de acciones considera también los aspectos económicos, étnicos y telúricos así como las realidades subyacentes y las

ambiciones imperialistas externas. Entre las realidades ocultas de América el escritor cubano señala la coexistencia de diversas épocas históricas en el presente: “América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos” (*La novela latinoamericana* 105).

Se puede concluir que el camino recorrido en un siglo de literatura latinoamericana se cierra en espiral, demostrando que muchas de las soluciones encontradas por la creación literaria frente a una modernidad problemática se repite de manera transformada, claro está, en la literatura latinoamericana contemporánea. Así la indagación de la historia todavía persiste con la clara intención de crear un enlace entre el pasado individual y el pasado colectivo recuperando la historia y los mitos de América Latina en una búsqueda incesante de un origen que pudiera explicar la identidad latinoamericana y encontrando varios y diferentes comienzos históricos. Por otra parte se observa una respuesta común a la modernización, resumida en la negación a la concepción positivista de una historia evolutiva realizada desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* hasta *Concierto barroco*. En el delirio de Brás Cubas se derriba y se parodia el mito decimonónico del progreso en la presentación de una historia que se repite exhaustivamente. En *Concierto barroco* se modifica la ruta de la historia en un relato de viaje en el cual un negro cubano y un criollo mexicano invierten el itinerario de Colón para redescubrir Europa y América. En ambos textos se señala la degradación de un tiempo originario en una temporalidad artificial representada por una interpretación simplificada del tiempo lineal del hegelianismo. La unión

de un proyecto artístico a lo social posibilita varias de las tendencias analizadas en las obras aquí propuestas, entre las cuales sobresalen el debate abierto sobre la modernidad anhelada por los intelectuales en el latinoamericanismo y la visión de la historia como materia imaginaria con la cual los artistas elaboraron conscientemente una mitología estética. No tengo dudas de que estas tendencias fueron favorecidas en gran medida debido a una modernidad dispareja que permitía la coexistencia de varias temporalidades en el presente, y de que este problema detectado en los inicios de la modernidad estética latinoamericana persistió en la literatura hasta los comienzos de la segunda mitad del siglo XX.

CAPÍTULO II

LA MASCARADA DEL TIEMPO Y DE LA HISTORIA

Memórias póstumas de Brás Cubas (1881) de Machado de Assis, y el cuento “La pesadilla de Honorio” (1894) de Rubén Darío confirman, de diferentes maneras, la entrada de América Latina en la modernidad. La novela del escritor brasileño cuya primera edición apareció en fragmentos en la *Revista Brasileira* en 1880, se publicó como libro revisado por el autor en 1881. Curiosamente, esta obra actualmente reconocida como innovadora de la literatura brasileña y, por ende, de la literatura latinoamericana, fue recibida con cierta frialdad por la crítica, que dio mayor relieve a la obra *O mulato*, novela naturalista de Aluizio Azevedo publicada en el mismo año. Narrada por un muerto de manera dispersiva y agresiva la novela relata en primer plano la inutilidad de la vida acomodada del antihéroe Brás Cubas. El cuento de Darío se publicó por primera vez en *Mensaje de la Tribuna*, Buenos Aires, 5 de febrero de 1894 y fue, posteriormente recogido por Mapes en *Escritos inéditos* en 1938. La cuentística de Darío – exceptuándose los cuentos de *Azul* publicados durante la vida del autor – es, de manera general, poco conocida y valorada por la crítica. El cuento en cuestión se produjo en la época que el poeta vivió en Argentina y se liga a cierta tendencia fantástica, reconocida en algunos de los cuentos del escritor nicaragüense producidos a partir de 1893 que trataban de crear perspectivas novedosas por medio de sueños y visiones (Jiménez 17).

Evidentemente los trece años que separan estas dos obras, la formación intelectual de sus autores, la diversidad de los lugares de producción de estos textos (Río de Janeiro y Buenos Aires) y las variedades de estilos de época (realismo y modernismo) son elementos que marcan diferencias importantes entre los dos textos aquí analizados.²⁰ Me enfocaré por tanto en las diferencias del entorno histórico-social de los países latinoamericanos donde se produjeron estas obras a fines de siglo XIX con el objetivo de indagar la razón por la cual se engendraron algunos temas y preocupaciones relacionados al transcurso de la modernidad universal los cuales se compartieron entre las dos culturas, la europea y la latinoamericana.

La entrada de América Latina en la modernidad conlleva cambios temporales que se reflejan en su literatura. De esta manera, como se observará en los textos analizados la preocupación por problemas que formaban parte de un debate más amplio que tenía lugar a fines de siglo XIX y que concernía a los cambios de la modernidad, entendida como un proceso que desencadenó una crisis universal. Así, este capítulo se refiere al gran tema universal de la lucha entre dos perspectivas que influyeron el pensamiento de fines de siglo XIX, la positivista y la moderna. A este tema se van agregando otros, íntimamente relacionados con él, tales como: primero, el eterno retorno que condujo a las reflexiones sobre el enmascaramiento de la historia, a la crítica al materialismo y a la representación que dieron dirección a la formación de la ideología burguesa así como a la desilusión del origen; segundo, la alienación del ser humano moderno como consecuencia directa de las estructuras sociales que tienen lugar

en la sociedad capitalista y tercero, la tensión entre lo realista y lo onírico. Todos estos aspectos conllevan una perspectiva moderna que generó consecuentemente cambios en la manera con la cual el ser humano sentía y comprendía el tiempo. Entre estos cambios sobresale la ruptura con la cronología y el desplazamiento de la vivencia del tiempo como un fenómeno interior promulgado por la coexistencia de pasado y presente. De esta forma se experimenta con el tiempo como pura duración en la cual la reactivación de la memoria anula una secuencia temporal, mezclando presente, pasado y futuro.²¹ También se manipula en los textos literarios con los mecanismos temporales de los sueños, entre los cuales se encuentran la condensación y la expansión.

Un elemento de diferenciación importante entre los dos textos tiene relación con los países en los cuales se escribieron estas obras. Brasil en la década de 1880 sufre una serie de transformaciones sociales que ya venían siendo anunciadas desde las décadas anteriores con la Guerra del Paraguay (1865-1870) y la promulgación de la ley del “ventre-livre” (1871) que culminaron a fines de la década con la abolición de la esclavitud (1888) y la proclamación de la república (1889).²² Todos estos hechos están profundamente relacionados, siendo bastante significativo que la obra de Machado de Assis cierre con la muerte de su protagonista en el año de 1869, último año de la Guerra del Paraguay, que igualmente marca la crisis del segundo reinado que culminaría en los movimientos que transformarían la fisonomía político-social del país.²³ La novela describe un pasado reciente, refiriéndose por tanto a problemas contemporáneos a su escritura. El hecho de que una novela que se refiere a los problemas

contemporáneos de Brasil se cierre con el capítulo de las negativas, revela una descreencia en el género humano y en la estructura social brasileña a la vez que sugiere una incertidumbre del presente. Ambiguamente – la muerte de Brás Cubas, como representante de un orden retrógrado, puede significar una esperanza de cambio en el futuro debido a las transformaciones político-sociales del momento.

No obstante, cuando se relaciona el resto de la novela con el episodio del delirio tal ambigüedad se disuelve, pues en la economía narrativa el papel que el referido episodio desempeña niega cualquier esperanza de transformación para la sociedad brasileña a pesar de los cambios que se anunciaban en su horizonte histórico – la abolición de la esclavitud y la institución del sistema político republicano – porque el delirio de Brás Cubas revela la imposibilidad de progreso en una historia que se repite incesantemente.²⁴ De esta forma el referido episodio permite dos lecturas yuxtapuestas que se constituyen en negaciones: la primera concierne a la situación particular de Brasil, rechazando cualquier esperanza para este país. La segunda de ámbito universal, niega el mito decimonónico del progreso. Estas dos lecturas se relacionan a dos experiencias de modernidad que se cruzan en el texto, una vital que tiene que ver con una vivencia que alcanzó el ser humano universalmente y se expresa en una crisis que alteró entre otras cosas su relación con el tiempo. Y otra, centrada en la problemática modernidad latinoamericana que se anuncia en la novela de Machado de Assis en las constantes correspondencias entre la historia personal de Brás Cubas y la historia de Brasil durante la crisis del segundo reinado.

En la época en que se desarrolla la novela de Machado de Assis Brasil era todavía un país monárquico donde convivían las ideas liberales y la esclavitud, situación que antecede las grandes transformaciones provenientes de la crisis de la monarquía. Esta situación nos ayuda a entender la razón por la cual el retorno enmascarado de la historia es uno de los temas centrales de la novela. Este tema tiene estrecha relación con una asociación que tuvo lugar en el imaginario popular brasileño entre la proclamación de la República – que se anunciaba sutilmente en el contexto social que se desarrolla en la narración – con la Revolución Francesa. La Revolución Francesa, que se constituyó en uno de los cambios sociales más significativos de la historia moderna, permitió la formación de la ideología de la sociedad burguesa. Volveremos a la relación entre el retorno enmascarado de la historia y la Revolución Francesa en el análisis de la referida novela dentro del contexto crítico con el cual el pensamiento europeo contemporáneo a su escritura interpretó el papel de la referida revolución. Me refiero aquí a la interpretación que Marx y Nietzsche realizan de la apropiación del pasado en el trasfondo social que dio dirección a la formación ideológica de la sociedad burguesa.

Las reflexiones de estos dos pensadores proponen la interpretación de la historia como mascarada criticando rotundamente los conceptos de liberalismo y democratización en que se basaba la ideología político-económica que imperó en Europa desde la Ilustración. Esta mascarada que pone en escena la democratización de la modernidad occidental, revisando la historia como “guardarropía de teatro”, llega al final del siglo XIX en una explosión en la cual el eclecticismo artístico suma, como señala Rama “los trajes de los más variados

tiempos, apela a todos los estilos pasados ... y concluye en un abigarrado ‘bal masqué’” (*Las máscaras democráticas del modernismo* 83). De este modo, la máscara se expande a todos los sectores de la vida, transformándose en herramienta de interpretación de operaciones culturales. Estos conceptos de liberalismo y democratización alcanzan su ápice en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX a través de una modernización que es consecuencia de la expansión capitalista europea.

Si el texto del delirio – cuando integrado al resto de la novela de Machado de Assis – permite el cruce de dos modernidades, una entendida como proceso vital y otra, latinoamericana que remite a problemas específicos de la entrada de Brasil en la modernidad, en el texto de Rubén Darío la referencia a América Latina es muy sutil. En “La pesadilla de Honorio el entrelazamiento de diferentes tipos de historia (personal, universal y de las artes) permite detectar la presencia del papel político que desempeñó el modernismo hispanoamericano. Tal entrelazamiento, aunque no se refiera específicamente a la problemática modernidad latinoamericana, pronostica algunas cuestiones que constituyeron una preocupación constante en la obra de Rubén Darío. Me refiero a la preocupación del papel que cabría a América Latina en la configuración geopolítica del mundo occidental en el momento: la emergencia de Estados Unidos y la guerra entre esta nación y España así como la división entre los Estados europeos que culminaría en la Primera Guerra Mundial. Esta preocupación se advierte en el cuento analizado en las alusiones a: “congestionados johmbulles”, “atroces tiosamueles”, “narices francesas”, “mandíbulas alemanas”, “bigotazos de Italia” y “seños

españoles”. Por tanto se anuncia en el cuento una referencia velada a la modernidad problemática latinoamericana materializada en una preocupación con las consecuencias que estos conflictos mundiales acarrearían para los jóvenes Estados latinoamericanos que recién salían de su condición colonial y que no se presentaban todavía como naciones con características completamente establecidas.

Por otra parte, una de las principales críticas que el cuento realiza con respecto a la modernidad se relaciona con la alienación en las grandes ciudades. Evidentemente esta crítica se permite por el contexto histórico-social de Buenos Aires en la época de su escritura. La imagen de Argentina en esta época es la de un país en constante mutación con grandes inmigraciones europeas, inversiones británicas, que alteraron su fisonomía, y un proceso rápido de urbanización que hacía convivir la clase obrera, los profesionales liberales y la elite tradicional en el espacio de la ciudad. En fin, Buenos Aires era una ciudad moderna con gobiernos que invertían en la educación del pueblo por una parte y con los problemas generados por la modernización simbolizados por los *conventillos*, por otra.²⁵ Así como el eterno retorno hacía parte del pensamiento crítico europeo de fines de siglo XIX, la cuestión de la alienación como consecuencia de la separación del hombre de la naturaleza, del producto de su trabajo y de los otros seres de la especie se constituyó en una preocupación constante de los pensadores de la modernidad, principalmente en lo que concierne a la crítica de la ideología burguesa y los medios de producción promovidos por su estructura social realizada por Karl Marx.

Otra cuestión compartida con el pensamiento europeo presente en los dos textos que analizo en este capítulo tiene relación con los estudios sobre el inconsciente y la activación de la memoria realizados por Freud y Bergson, respectivamente. Ya he señalado en el capítulo anterior que el descubrimiento que las fuerzas del inconsciente tenían un papel preponderante en la formación de la personalidad humana se constituyó en un golpe a las certezas de la razón instrumental, ya que desplazan la primacía de la razón en la esencia humana, proponiendo que ésta se encuentra en lo irracional. Así, al elegir el delirio y la pesadilla como espacios en que se construyen estas dos narraciones, sus autores optaron por proponer la cuestión de una nueva visión de la condición humana que en la medida que se aleja del pensamiento positivista se aproxima a la perspectiva moderna de tal condición. Esta nueva configuración permite también la confrontación entre la idea de un tiempo lineal en que se desarrollaban la historia y el progreso y la perspectiva del eterno retorno de una historia enmascarada así como el cuestionamiento de la alienación humana en la sociedad moderna.²⁶

Repito que no se trata aquí de una cuestión de influencias directas del pensamiento moderno europeo – cuyos representantes más significativos son Marx, Nietzsche, Freud y Bergson – sino que Machado de Assis y Rubén Darío desarrollaron en los textos analizados perspectivas propias sobre ideas que se encontraban en circulación.

Basándome en estas reflexiones, estructuro el presente capítulo de la siguiente manera: en una primera tentativa analizo “La pesadilla de Honorio”, enfocándome en las perspectivas de la vivencia de modernidad que el referido

texto elabora en relación a los cambios temporales que esta experiencia proporciona; en una segunda tentativa analizo estas mismos elementos en el episodio del delirio de *Memórias póstumas* para a continuación, integrándolo al resto de la novela, examinar la confluencia entre dos diferentes modernidades en este texto, una entendida como experiencia vital, y otra, como la problemática modernidad latinoamericana, enfocando la correspondencia entre la historia personal de Brás y la historia de Brasil. Esta confluencia anuncia la compleja naturaleza del proyecto inicial de sincronía con la modernidad cultural y estética europea debido a la percepción de una modernidad latinoamericana problemática que se insinúa en *Memórias póstumas* y se transforma en una de las preocupaciones centrales de las obras que analizo en el tercer capítulo.

Así en el primer momento de mi análisis subrayo la manera por la cual estos textos – centrados principalmente en preocupaciones de la modernidad como un proceso de transformaciones sociales – contestan a estas transformaciones con una postura crítica, que explora el tiempo como experiencia durativa de ramificaciones metafísicas, psicológicas y emocionales experimentada por el individuo, desplazando a un segundo plano, al menos aparentemente, las preocupaciones de la modernidad anómala latinoamericana. Al proponer los temas de la irracionalidad que rige la conducta humana, el retorno enmascarado de la historia y la alienación del ser humano estos textos también reflexionan sobre las bases que contribuyeron a la formación de la ideología burguesa, es decir, la relación entre materialismo y representación teatral.²⁷ Por tanto estos dos textos por su complejidad demuestran cabalmente que América Latina –

compartiendo temas que preocupaban la literatura y el pensamiento europeo con relación a la crítica de la sociedad burguesa a los cuales me he referido – ya vivía en plena modernidad. Otros elementos enfocados en estos textos que guardan estrecha relación con las cuestiones de evaluación de la condición humana desde una perspectiva moderna se refieren a cuestiones relativas a la búsqueda de un tiempo original en que se crearon los hombres junto con otros principios y elementos del universo. La búsqueda de este tiempo inmemorial se deshace en desilusión porque lo que se consigue encontrar son diferentes inicios históricos. El hecho de que todas estas preocupaciones filosóficas se manifiesten a través de fenómenos del inconsciente relacionados con la locura en los textos analizados revela una opacidad compartida entre estos fenómenos y la búsqueda de un tiempo original. Esta opacidad termina por desafiar la lógica del pensamiento cartesiano.

Los dos textos finiseculares que examino plantean una revisión del exacerbado materialismo promulgado por la ideología burguesa así como una abierta crítica a una sociedad cuya invención innovadora se resumía en la repetición paródica de los hechos. Esta repetición paródica de los hechos históricos se conecta al pensamiento de Nietzsche y Marx , en cuanto los acontecimientos que retornan transformados, o aún, deformados por la parodia. Nos interesa demostrar a través del análisis de las dos obras latinoamericanas de fines de siglo XIX algunas cuestiones que tienen que ver con la apropiación de una apariencia histórica que oculta el hecho histórico por sí resaltando su interpretación, para llegar, al nivel de la creación artística, a proveer una base que

vino a posibilitar la construcción de un tiempo y un espacio a tal punto transformados por la imaginación de los escritores latinoamericanos convirtiéndose en una guardarropía que se podía vestir de acuerdo con el impulso creador del momento. Evidentemente me refiero a ideas y estilos que los autores experimentaban en su exploración de preocupaciones políticas y personales. Vuelvo aquí a mi tesis que propone que el imaginario artístico y cultural de fines del siglo XIX respondió al espacio creado entre la modernización y la modernidad estética, con una modernidad imaginada para alcanzar la sincronía con la modernidad estética europea. En esta creación se rechaza la rigidez del tiempo, lo que posibilitó una movilidad que permitía a los artistas tanto desplazarse hacia el pasado como proyectarse hacia el futuro.

Esta movilidad temporal se percibe muy claramente en las dos obras que analizo, creando a través de la activación continuada de la memoria la posibilidad de revivir todos los tiempos en un instante único. Esta posibilidad de unión de los tiempos en el instante presenta dos consecuencias importantes. La primera concierne a que la activación constante de la memoria posibilita una recuperación permanente del pasado haciendo el olvido imposible para la mente humana. Este momento único de la acción continuada de la memoria consiste en una visión insoportable para los protagonistas de los dos textos analizados, Brás Cubas y Honorio. El primer personaje ruega a la naturaleza que lo devore para interrumpir las visiones de la actividad humana que se repiten continuamente. El segundo, termina por desfallecer a consecuencia del desfile prolongado de las máscaras. La segunda consecuencia trata de una vivencia del sujeto en el tiempo, previendo la

concepción bergsoniana de la duración pura y uniendo las categorías temporales de presente, pasado y futuro, porque anulada cualquier línea divisoria del tiempo, la visión del futuro se anticipa, y el tiempo se transforma en experiencia subjetiva e indivisible.

Cuando se extrapola el episodio del delirio en *Memórias póstumas*, el desplazamiento temporal hacia el pasado o hacia el futuro se percibe en un juego intencional en el cual el relato de Brás Cubas trata de la narración de la vida de un muerto cuyo narrador es el mismo muerto. Este relato se dirige al lector contemporáneo. Desde la perspectiva memorial de la historia el relato se refiere a hechos pasados, mientras que desde la perspectiva de la construcción narrativa se invierte la línea temporal, pues este narrador que nos habla desde su tumba, habla desde una perspectiva del futuro. En este desplazamiento se adelanta una característica de la perspectiva temporal del existencialismo, en que el futuro se identifica con la muerte, tema al cual volveré en el siguiente capítulo.

La confluencia de todos los momentos en un instante único y revelador se ejecuta en estos textos a través de fuerzas inconscientes, en el caso, el delirio y la pesadilla. Dos mecanismos que actúan en los sueños y que se relacionan directamente con fenómenos temporales son activados en la plasmación literaria de estas fuerzas en el fragmento del delirio en *Memórias póstumas de Brás Cubas* y en “La pesadilla de Honorio”. Estos mecanismos son los de condensación, expansión y simultaneidad. Para Machado de Assis el artificio literario del delirio permite el transcurso de siglos en un momento único que coincide con la inmanente muerte del protagonista. Esta especie de revisión histórica de la

humanidad admite la aparición en el texto de la crítica e interpretación de la historia como retorno enmascarado del pasado y de la desilusión del tiempo originario y único. Para Darío la experimentación con el fenómeno de la pesadilla posibilita una estructura textual que se construye en los fenómenos de condensación, expansión y fragmentación. Entre las fuentes de distorsión de la realidad que operan en los sueños se presenta la condensación y expansión del tiempo permitidas por el lenguaje fragmentario del mundo onírico. Otra característica importante de “La pesadilla de Honorio” concierne al enlace de historia universal, historia personal e historia del arte, enfatizando diferentes comienzos y borrando las separaciones entre imaginación y realidad. El artificio textual de una pesadilla cuyo instrumento utilizado para torturar a su protagonista es la sucesión de un desfile continuo de fisonomías humanas disfrazadas convoca de igual manera en el texto dariano la crítica al retorno enmascarado de la historia a través de la apropiación del pasado, a la vez que la conjunción de diferentes comienzos históricos permite visualizar la decepción de la búsqueda de un tiempo en el cual se originaron los hombres y las cosas.

“La pesadilla de Honorio”: El tiempo como transcripción de la experiencia subjetiva

En “La pesadilla de Honorio” se retoman algunos temas como la repetición histórica, la búsqueda de un tiempo originario y la alienación en una sociedad extremadamente materialista y competitiva, que se revelaba como particularmente atemorizadora a fines del siglo XIX. Pero, en el cuento de Rubén Darío estos temas se presentan de manera sutil en un texto que a primera vista parece tratar

más específicamente de la naturaleza fantástica de los sueños. Entre los materiales a los que Darío posiblemente recurrió para plasmar literariamente “La pesadilla de Honorio” están las preocupaciones generales de la interpretación de los sueños, la creencia en su poder premonitorio así como la ligación entre arte, ensueño y locura. Tal enlace consistentemente articulado en una serie de textos producidos por Rubén Darío en París entre 1911 y 1914 y recopilados por Ángel Rama en el libro *El mundo de los sueños*. Lo que aproximaría el ensueño, el arte y la locura es esta capacidad premonitoria en que reside – como ha demostrado Foucault – el poder revelador de un saber desconocido (*Histoire de la folie*: 13-53). En el artículo “Pintores de los sueños: Grandville” Rubén Darío señala tal aproximación:

es de notar la relación que indudablemente existe entre el arte, el ensueño y la locura. Fue en los últimos años de su vida cuando Grandville se dedicó a transponer en el papel sus visiones o concepciones sómnicas, y sabido es que este artista ... perdió la razón poco antes de morir [...] Pero, cumpliéndose en él la terrible ley cabalística jugó demasiado al fantasma y llegó a serlo. (116-17)

El mundo de los sueños es una obra sumamente significativa para la comprensión de “La pesadilla de Honorio” ya que, como han señalado tanto José Olivo Jiménez como Ángel Rama la exploración de lo onírico en Rubén Darío se deja influir por creencias populares, ocultistas y esotéricas.²⁸ De este modo, los materiales a que Darío dará forma estética de lo fantástico proceden de lo onírico como expresión de vivencias personales relacionadas a fuentes de la naturaleza universal. Esta procedencia nos lleva a relacionar el cuento en cuestión con una diversidad de materiales producidos en el siglo XIX que exploraban la naturaleza de los sueños y que anteceden a Freud. Entre estos materiales se destaca una obra

impactante en la cultura de la época. Me refiero a *Confessions of an English Opium Eater*.²⁹ También se percibe en el referido cuento la persistencia de algunas tendencias románticas concernientes a la búsqueda de la unidad entre el hombre y la naturaleza en la exploración de la temática de un origen inmemorial.

La interpretación de los sueños constituyó una preocupación constante de Rubén Darío, acentuada probablemente por el hecho de que él sufrió las angustias de visiones y pesadillas desde su infancia. En el prólogo de *El mundo de los sueños* Rama centra sus estudios en los escritos de Darío entre 1910 y 1914 en un intento de probar que las preocupaciones del poeta de los sueños se intensifican en su período europeo dejando por tanto fuera de su enfoque el cuento en cuestión el cual fue escrito en su período hispanoamericano, más específicamente en la época en que Darío vivió en Argentina. Es evidente, sin embargo, que el cuento “La pesadilla de Honorio” publicado en 1894 plasma artísticamente no sólo la otra realidad del ensueño sino que también marca una separación entre el ser interior y el mundo circundante. Para Rama la oposición del individuo con el mundo tiene como consecuencia ideológica en los textos darianos la disolución de la creencia en el futuro (15). El cuento en cuestión nos demuestra que el proceso de la disolución de la creencia en el futuro así como la preocupación del fenómeno onírico ligado a algunas interrogaciones metafísicas como la problemática de Dios y del origen del hombre ya recorrían la obra de Darío, aunque puedan adquirir mayor importancia en su fase europea. En cuanto a la obra *Confessions of an English Opium Eater*, a la cual Darío hace referencia en su cuento, su originalidad consiste en ser un estudio pionero sobre el papel que el subconsciente desempeña

en los sueños. Las novedosas observaciones de Thomas de Quincey apuntan a la relación de influencia entre el mundo simbólico de los sueños y las experiencias de la infancia y juventud. Tal relación, que actualmente no constituye ninguna novedad, causó seguramente impacto en la época del libro, veinte y cinco años antes de que naciera Freud.

El texto dariano empieza con la descripción de un espacio sugerido por la lejanía oriental a través de las expresiones “extrañas arquitecturas” y “estilos de un orientalismo portentoso y desmesurado”.³⁰ Pero, tal descripción privilegia lo psicológico tanto por la sugerencia de los “ordenes visionarios” que van a dominar el cuento como por la rareza de la adjetivación en su doble sentido, es decir, el predominio de lo raro en la descripción y la proximidad de términos disonantes como “suelo lívido” que inauguran la ruptura del texto con la realidad exterior. La vaguedad y el aspecto desolado de la descripción del mundo exterior y la mención de la soledad del protagonista del cuento desplazan el discurso narrativo hacia el mundo interior donde predomina el terror exacerbado por las visiones de fisonomías humanas.

De la misma manera cualquier referente al tiempo exterior es desplazado por la descripción del momento que vive el personaje como la hora inmemorial e incomprensible donde sobresale la experiencia del sentimiento de la angustia universal fomentada por la premonición de catástrofes. En el mismo instante de la aprehensión del sujeto – consumada en el lamento universal “¡Ay!” – de esta otra realidad de la cual no puede huir, desaparece cualquier noción de espacio y el tiempo se revela como transcripción de la experiencia durativa del sujeto:

“aquella inmensa ciudad ... se desplomó ... cual se rompe un fino hilo de araña”
(304).

A partir de este momento se rompe cualquier noción de amarre con la realidad exterior para sumergirse – narrativa y lector – en un mundo interior y angustiante que se presenta como incomprensible. Lo que Honorio va a experimentar a continuación, definido en el cuento como hora inmemorial, hace correspondencia con lo que Deluze en *Bergsonism* explica como pasado ontológico (56)³¹ y Benjamín en “Sobre algunos temas en Baudelaire” – refiriéndose al vínculo que la estructura de la memoria y la estructura de la experiencia adquieren en la teoría de Bergson – interpretó como la mezcla de material del pasado individual con el pasado colectivo percibida principalmente en los cultos con sus ritos y ceremoniales (107). En otras palabras, esta hora inmemorial en la cual se mezclan todas las temporalidades en una memoria que no cesa de fluir conmina al personaje del cuento dariano a bucear en un pasado que se revela en su propia esencia. En *Bergsonism*, Deluze interpreta esta inmersión en el pasado como un lapso de tiempo en el cual el pasado existe en sí mismo, ya que para Bergson primero “saltamos en el pasado” para después activar una memoria personal y psicológica. De este modo, que la experiencia del personaje del cuento de Darío consiste en una extensión temporal de este lapso de tiempo en el cual “saltamos en el pasado”. Esta extensión se revela, según la perspectiva del cuento, intolerable para el ser humano, porque somete el personaje a una despersonalización en la cual se revive el pasado colectivo de la humanidad. Por tanto, en el cuento de Darío se percibe la prolongación de un estado

contemplativo o de un fenómeno que se instala entre el sueño y la vigilia, pues el momento en que el personaje sufre sus alucinaciones antecede el sueño propiamente dicho del protagonista entendido como un posible estado de inconsciencia con el que finaliza el cuento: “Y Honorio no pudo más: sintió un súbito desmayo, y quedó en una dulce penumbra de ensueño, en tanto que llegaban a sus oídos los acordes de una alegre comparsa de Carnestolendas” (306). El término Carnestolendas puede referir también al cumplimiento del viaje o “ensueño” de Honorio en el pasado en cuanto Carnestolendas era una tradición conectada a la tradición medieval. Nótese que el vocablo que selecciona Darío para finalizar su cuento es “ensueño” que en español presenta la particularidad de referirse tanto a sueño como representación fantástica del que duerme o a ilusión y fantasía. En el caso de este cuento el estado del protagonista parece oscilar entre el sueño y la alucinación.

En “La pesadilla de Honorio” existe una referencia velada a Thomas de Quincey, lo cual justifica la postulación de que la obra *Confessions of an English Opium Eater* sería uno de los materiales a los que Darío posiblemente recurrió para plasmar literariamente el referido cuento. La alusión a la obra del escritor inglés se registra en el texto dariano de la siguiente manera: “¿Cómo y por qué apareció en la memoria de Honorio esta frase de un soñador: *la tiranía del rostro humano?*” (304). En realidad al sobreponer los textos de Thomas de Quincey – identificado en la cita precedente como “un soñador” – y de Rubén Darío se percibe que el texto del escritor inglés funciona como una especie de palimpsesto para “La pesadilla de Honorio”. Leamos: “ But now that which I have called the

tyranny of the human face began to unfold itself [...] innumerable faces upturned to the heavens: faces, imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries...” (108). La proliferación de un mismo rostro y el sentimiento de acoso de esta alucinación se puede leer claramente en el cuento dariano: “Una máscara blanca se multiplicaba en todas las expresiones: Pierrot. Pierrot indiferente, Pierrot amoroso, Pierrot abobado, Pierrot terrible, Pierrot desmayándose de hilaridad; doloroso, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal [...] Tras él los tipos de todas las farsas y las encarnaciones simbólicas” (305). La perspectiva de visiones que no cesan de crecer y reproducirse, desde esplendorosas arquitecturas hasta la mezcla de rostros humanos, percibida en los dos textos subraya el martirio de un ser humano sometido a los caprichos de una memoria que persistente e ininterrumpidamente recupera el pasado, haciendo el olvido una realización imposible. Es evidente que estas descripciones de un estado límite en que se tocan tanto la razón y la locura, como el sueño y la alucinación provoca una fisura en el texto en que los fenómenos del inconsciente irrumpen para interrogar el mundo y delatar el absurdo de nuestra existencia.

El hecho de inscribir las impresiones y congojas del protagonista como un estado intermedio entre sueño y alucinación aproxima el cuento de Darío a las observaciones que Thomas de Quincey hizo en relación a sus propios sueños. Al notar algunos factores vigentes en sus visiones exacerbadas por la influencia del opio, el escritor inglés también marca la desaparición de las líneas fronterizas entre vigilia y sueño – creando la capacidad de transformar en materia de ensueño

todo lo que pudiera ser visualmente representado – y la consecuente prolongación del estado de ansiedad liberado por los sueños debido a la incapacidad de interrumpir las pesadillas al despertar. En el caso del cuento de Darío el personaje sucumbe al desmayo por su impotencia de interrumpir la pesadilla para entrar en una atmósfera de fantasía sugerida por los acordes de la música carnavalesca. El problema que se plantea a la interpretación por la proximidad de los vocablos “desmayo” y “ensueño” sugiere un juego con el significado de las palabras sueño y ensueño que deja entrever otras ambigüedades del texto que juegan con la fantasía y la realidad así como con la locura y la razón. La posición intermedia del personaje entre fantasía y realidad permite que hacia el final de la narración se presente una apertura que sugiere tanto la continuidad del delirio apaciguado por la música de carnaval y transformado en fantasías más amenas o su interrupción y sustitución por los “sueños de vigilia”.

Otro factor registrado por De Quincey que tiene relación directa con el texto de Darío es la transformación gradual que sufre el sentido de tiempo y espacio, con las dimensiones amplificadas hasta el infinito y la expansión temporal. Lo que el escritor inglés implica en su concepto de expansión del tiempo refiere a una pérdida del sentido de duración que excede el límite de la experiencia humana, es decir, la capacidad de condensar en un único momento la experiencia temporal de toda la humanidad. La expansión temporal a la que se refiere Thomas de Quincey, contenida en la ausencia de líneas divisorias entre pasado y presente así como la posibilidad de condensar en un único momento de experiencia personal siglos de la experiencia colectiva, es punto central del texto

de Darío que vengo analizando así como repertorio de una preocupación que fue compartida por filósofos y artistas de la época en que el cuento fue escrito o posteriores a ella. Me refiero principalmente a Bergson y a Proust. La expansión temporal a la cual alude el escritor inglés se relacionaría con la idea de duración pura, la cual trae al centro de la cuestión la relación entre tiempo y memoria.

La teoría de Bergson, centrada en la noción del tiempo como pura duración, resulta en la eliminación de las líneas divisorias de las categorías temporales, anulándose por tanto la visualización del tiempo como una línea sucesiva y continúa. De este modo pasado y presente se funden en la totalidad apprehendida por un ser en movimiento formando una unidad. El carácter definidor del tiempo, que se establece en su fluidez y su cambio, tiene relaciones con la activación de la memoria la cual para el filósofo francés es siempre un ejercicio consciente de un acto de voluntad individual.³² Al contrario de la proposición de Bergson los textos que aquí tratamos exploran a la manera proustiana el ejercicio de una memoria involuntaria cuando Thomas de Quincey nos da cuenta de sus percepciones sobre sus sueños y el escritor nicaragüense cuando representa las sensaciones de un soñador. La primera idea que explora Darío en su cuento se relaciona íntimamente con la idea de expansión temporal evocada por De Quincey al relatar sus sueños. A la vez, nos remite a la idea de duración pura que Bergson vendría a desarrollar en su obra *Materia y memoria* publicada en 1896, dos años después de la publicación del cuento que analizo.

Otra característica que estos textos comparten es la mezcla en la experiencia humana de pasado personal con pasado colectivo. Ya me referí a esta

característica cuando mencioné que el personaje del cuento de Darío permanece y expande el lapso temporal en que “salta” al pasado (Bergson) vivenciando así la experiencia de un pasado que siendo ontológico se revela en su esencia, perteneciendo a todo el género humano. Esta mezcla también se nota en las descripciones de las visiones de De Quincey quien confiesa la manera como ciertos hechos históricos que lo impresionaron en una fase temprana de la existencia se transformaban en sus visiones en experiencias personales. En su cuento, Darío trabaja precisamente con este tipo de transformación experimentada por las percepciones colectivas de la historia y de la cultura cuando estas son aprehendidas por la memoria individual. Es por esta razón que Honorio es presentado como “víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad” dispuesto a sufrir “el martirio [...] inexplicable del condenado solitario” (304).

Esta lectura de “La pesadilla de Honorio” como un sacrificio ritual ejecutado por el protagonista a través de fuerzas extrañas a su voluntad revela una aproximación con algunas ideas del romanticismo que se refieren a la misión redentora del artista. En esta perspectiva el artista se presenta como un espíritu profético capaz de restaurar la unidad perdida entre el pensamiento, el espíritu y el universo. Esta restauración conlleva una apertura del artista al mundo para interpretar el cosmos y redimir el ser humano de la fragmentación y la alienación que se presentan como síntomas de la enfermedad del hombre en el mundo moderno. Evidentemente este papel redentor, que aproxima el artista a Cristo, une la idea de redención de la humanidad a expensas del sacrificio personal del artista.³³ Volveré a esta aproximación cuando trate del tema de la alienación en

“La pesadilla de Honorio”. Lo que interesa acentuar en este momento es que la idea del sacrificio ritual realizada por el artista incorpora una reflexión en el espacio textual relacionada al quehacer literario y al papel del artista en el mundo moderno.

Otro punto importante es que el momento en que el artista se abre al cosmos para interpretar los signos del mundo sacrificando su individualidad hace confluír todos los tiempos en un instante único y revelador. Estamos aquí frente a la idea de modernidad como ruptura de un tiempo lineal promovida a través de una vertiginosa sensación de aceleración temporal que no sólo anula, como sugiere Paz en *Los hijos del limo*, el antagonismo entre lo nuevo y lo tradicional – pues “lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca” sino que también funde todos los tiempos en un ahora (*Obras completas I* 337). Esta idea de modernidad como ruptura de la linealidad temporal promovida por una alteración en la manera de sentir el tiempo haciendo confluír pasado, presente y futuro en el instante de la escritura promueve una visión crítica de la historia, comprendida como irrupción de acontecimientos que perturban una supuesta linealidad en el tiempo, provocando su discontinuidad y dispersión. El sentido de aceleración temporal promovido por la confluencia de todos los tiempos en el instante de la escritura no sólo promueve la ruptura con la armonía del cosmos sino que también impone al personaje el “influjo de un momento fatal” que lo atrapa en la soledad de un tiempo roto en el cual no se puede ubicar. Esta ruptura se relaciona con el temor de que el artista moderno no pueda descifrar el cosmos

ni tampoco representar en la obra de arte lo que sólo puede ser concebido por la idea, trayendo a luz el conflicto que posibilita, según Lyotard, la presencia de lo sublime en la obra de arte moderna.³⁴

La estética de lo sublime se advierte en el cuento de Darío en el sentimiento conflictivo constituido estéticamente en un esfuerzo de presentar una realidad inconmensurable derivada de la ausencia de una separación entre lo real y lo imaginario. Las fronteras entre realidad y fantasía se borran en el cuento a través de dos expansiones. La primera se sostiene en una dilatación espacial que parte de lo más inmediato a lo desmesurado, es decir de “sus pies” hacia “una vegetación de árboles flacos, desolados, tendiendo hacia un cielo implacable, silencioso y raro”. La segunda ampliación corresponde a una ruptura del orden temporal:

¿Cuándo? En una hora inmemorial, grano escapado quizás del reloj del tiempo. La luz que alumbra no es la del sol; es como la enfermiza y fosforescente claridad de espectrales astros. Honorio sufre el influjo del momento fatal, y sabe que en esta hora incomprensible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia. (304)

Se observa en la cita como “un grano escapado del reloj del tiempo” conduce a la contemplación de los astros que anuncian por contraste la impotencia del ser humano delante de la fatalidad anunciada por “constelaciones misteriosas”. Lo que se denomina textualmente como el “instante del martirio” consiste en el movimiento expansivo que al borrar las líneas temporales condensa en un único instante todos los tiempos, todos los hombres y toda la historia. Instante único y fatal que se traduce precisamente en la impotencia humana para descifrar los signos y los misterios de la existencia contenidos tanto en la infinitud

espacial como en la condensación temporal representada por el “grano escapado del reloj del tiempo”. Momento sublime en que se convoca por medio de lo imaginario el desfile de las fisonomías que seducen y atemorizan a la vez, reclamando la presencia de la víctima del sacrificio en el texto.

El personaje se presenta entonces como víctima fragmentada entre el placer y el dolor del conocimiento de los enigmas de la existencia humana, a la vez que su lamento tiene la propiedad de fragmentar el mundo exterior. En otras palabras es el lamento de Honorio delante del presagio de su sacrificio – el cual activa la memoria para recordar fisonomías y gestos – lo que convoca en el texto la fragmentación espacial de la ciudad desplomada “como se rompe un fino hilo de araña”, precisamente porque el personaje también se va fragmentando al sufrir la experiencia sobrehumana de vivir a través de la activación continuada de la memoria todos los tiempos en un único instante. Textualmente, la fragmentación del espacio hacia el interior del espíritu humano – el desplome de la ciudad – corresponde al desplome del protagonista del cuento que sin poder resistir a tal experiencia totalizadora de la memoria se desmaya al son de “los acordes de la comparsa de Carnestolendas”.

De esta forma, el cuento de Darío se centra en la problemática de la representación revelando una nostalgia de presencia que trae lo irrepresentable a la narrativa para enfocar el absurdo de la realidad humana y crear por medio del subconsciente una realidad simbólica, expresada pictóricamente a través de una sucesión de imágenes que se transforman incesantemente. En “La pesadilla de Honorio” se consigue borrar las líneas entre lo real y lo imaginario a través de una

atmósfera fantasmagórica, representada por una luz espectral, para mostrar tanto el absurdo de la realidad como crear nuevas realidades que se expresan textualmente como visiones, poniendo de relieve la tendencia de la modernidad de mostrar – a través de un intento de representación que ya se sabe frustrado de antemano – el absurdo de la realidad y la creación de nuevas realidades – posibilidades en este caso por la plasmación literaria del sueño – como una forma de criticar este absurdo.

Otro enfoque que puede auxiliar la comprensión del cuento de Darío desde nuevas perspectivas culturales se relaciona con las teorías desarrolladas por Freud en lo que concierne al papel que lo siniestro (uncanny) y a la función que la reunión del pasado presente y futuro propiciada por el deseo desempeñan en el texto literario. En cuanto a la presencia de lo siniestro (“uncanny”) marcada en el texto de Darío por el mismo desfile de fisonomías, gestos y máscaras quiero resaltar dos factores considerados por Freud que potencializan su presencia en *La pesadilla de Honorio*. Se trata de la relación de lo siniestro con lo familiar y del tema del doble. Lo que causa la “fría pavora” en el personaje es la conciencia de que él “sufrir el influjo de un momento fatal, y sabe que en esa hora incomprendible todo está envuelto en la dolorosa bruma de una universal angustia” (304). Esta conciencia del instante fatídico es exacerbada por el desfile de los rostros enormes que gradualmente son reconocidos por el personaje en su visión: “fue reconociendo en su penosa visión estas o aquellas líneas, perfiles y facciones” (305). Por lo tanto lo que atemoriza no es la experiencia de lo desconocido sino la repetición exhaustiva de lo que se conoce y se sufre por

anticipación. Honorio sabe exactamente lo que va a pasar a continuación. Se trata de la experiencia del doble, o mejor dicho, del múltiple que lo identifica con toda la humanidad por medio de la fragmentación del yo.

Evidentemente la alusión al sacrificio ritual propiciado por el ensueño plantea – además del rito entendido como colectivización en que desaparecen trazos de la personalidad individual – el tema del desdoblamiento relacionado a algunas creencias ocultistas y esotéricas en relación al fenómeno del sueño y a la producción de las pesadillas. Aclaro aquí que lo que nos permite hablar de sacrificio ritual es la proposición anterior de que el texto permite una disolución del yo en la colectividad en una activación de la memoria que salta de una memoria subjetiva y psicológica a un pasado ontológico. Sobre el tema del desdoblamiento el escritor nicaragüense indica que: “en el sueño el hombre se desdobra; el cuerpo y el alma puede aislarse uno del otro, o encontrarse en condiciones distintas del estado normal” (*El mundo de los sueños* 147)

Freud señala en “El poeta y los sueños diurnos” la importancia del presente en la formación de las fantasías que: “se adaptan a las imprecisiones cambiantes de la vida, transformándose con la circunstancia de la existencia del sujeto y reciben de cada nueva impresión eficiente lo que pudiéramos llamar el sello del momento” (1345). Así, las fantasías se insertan dentro de un marco temporal que une el pasado, el presente y el futuro, siendo al mismo tiempo conducidas por el deseo que las cruza desde una imposición actual, lo cual las impulsa en la dirección que apunta al poder económico y político así como al erotismo.

Al relacionar las observaciones freudianas al cuento de Darío resaltan dos particularidades. La primera, con respecto al enlace entre poder y erotismo marcada en el texto por alusiones que conducen a la revelación final de la presencia acongojante de los siete pecados capitales que refieren no sólo a la lujuria sino que también a los otros vicios que aluden a la desmedida ambición humana. La segunda particularidad del texto se refiere a la función victimaria de su protagonista. Me limitaré por ahora a esta función victimaria de Honorio, volviendo a la discusión del enlace entre poder y deseo al final de este análisis. En la totalidad del discurso narrativo Honorio simplemente reacciona con lamentos al martirio que sus visiones les suscitan, no ejerciendo sobre ellas ningún tipo de poder y llegando a ser incluso impotente para suspenderlas. Una de las razones de esta impotencia tiene que ver con el carácter involuntario de los recuerdos transformados en visiones por acción del inconsciente. Por otra parte, permanece en el plano de la conjetura el enlace de la total sumisión del protagonista y la mención de los siete pecados capitales que añaden al texto una dimensión moral y religiosa.

“La pesadilla de Honorio” se construye sobre cuestiones fundamentales al conocimiento sugeridas en principio por la amplitud que conduce a las especulaciones sobre el espacio y el tiempo (dónde, cuándo) para restringirse a la aparición en la memoria de Honorio de *la tiranía del rostro humano*. El cuento también se estructura sobre las tres intervenciones de Honorio que a su vez propician la descripción de los prodigios que sufre el protagonista en tres movimientos: expansión, condensación y fragmentación de representaciones

pictóricas reactivadas por la memoria. Si recurrimos una vez más a los ensayos de Darío sobre los sueños, los movimientos descritos se representan como las imágenes de “las alucinaciones hipnagógicas, que recuerdan los cohetes de los fuegos artificiales” (*El mundo de los sueños* 135). No falta incluso en esta representación metafórica el cambio de los colores que van del blanco que inaugura el cuento refiriéndose a la expansión del “suelo lívido” a “lo lejos” hasta el plata de la luz de “la enfermiza y fosforescente claridad de espectrales astros”, que se condensa en la máscara blanca de Pierrot y se fragmenta en una multiplicidad de expresiones humanas. Del color blanco se transmuta al dorado en que “el cielo se desvanecía” en la irrupción de máscaras reflejadas en las “radiantes máscaras de dioses, toda de oro”, y finalmente al rojo representado por “un incendio de carmines y bermellones” del “enjambre carnavalesco” que representa la total fragmentación de las imágenes del rostro humano en ojos, narices y bocas. Movimiento de expansión, condensación y fragmentación evocado textualmente de los astros a los rostros, que se transforman en máscaras para deshacerse en el enjambre de órganos que despiertan los sentidos y apetitos humanos, evocando la multiplicación de los pecados capitales.

De esta manera, vemos que “La pesadilla de Honorio” incorpora algunas ideas que circulaban en el momento de su escritura en lo que concierne a la vivencia que la modernidad operó con cambios referentes en la manera de experimentar el tiempo. Entre estos destacamos la idea de repetición exhaustiva de lo que ya se conoce y se sufre por anticipación en la relación de lo siniestro con lo familiar, el experimento de una expansión del tiempo que permite un buceo

en un pasado ontológico que identifica al protagonista con todo el género humano y la condensación de todos los tiempos en un momento único que esta experiencia proporciona. Es decir, una sensación de multiplicación de eventos que se repiten incesantemente actualizando una fragmentación del tiempo y del protagonista del cuento a la vez, que sólo tiene cabida en la experiencia del héroe moderno. Por otra parte, Ángel Rama en su prólogo a *El mundo de los sueños* nos ha alertado sobre la oposición del individuo con el mundo que cruza la obra de Rubén Darío, explicando las pesadillas plasmadas artísticamente por él como una sustitución de los sueños de belleza donde se vislumbra la posibilidad del futuro por una visión apocalíptica que “remedan aquella percepción caótica y perversa de la sociedad humana moderna en la que Darío se había adentrado progresivamente con permanente sentimiento de horror” (10).

Esta red de vínculos entre el mundo interior y exterior que provoca el surgimiento de cuestiones relativas al misterio de la existencia humana se presenta en el texto, desde su inicio, con la separación espacial entre el cielo y la tierra así como con la sugerencia de una posible comunicación entre ellos en “una hora inmemorial” marcada por una “universal angustia”. Dicha separación y posibilidad de comunicación aparecen en el texto en el intento de interpretación del destino humano sugerido en: “Al levantar sus ojos a la altura un estremecimiento recorre el cordaje de sus nervios: han surgido del hondo cielo constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximas e irremediables catástrofes” (304). El pasaje citado remite a una ruptura de la armonía del cosmos a la que me referí anteriormente especulando sobre la

posibilidad de que el ritual a que Honorio se somete tuviera relación con el papel que el artista desempeñaba en las teorías promovidas por el romanticismo. En el cuento de Darío la armonía se rompe, ya sea por la misma condición espacial de Honorio que se ve forzado a mirar hacia arriba, ya sea por las catástrofes que las constelaciones anuncian. En el desarrollo del cuento estas premoniciones se reducen al destino prometeico del ser humano y a la intensificación del martirio que el desfile visionario impone al personaje.

En el caso específico de “La pesadilla de Honorio” existe juntamente con este intento de comunicación con otras realidades una descripción de los fenómenos oníricos que atormentan la mente del protagonista y que se universalizan a partir del momento que toda la relación espacial es anulada y los fenómenos descritos pasan a hacer parte de la pura temporalidad. A partir de este punto lo individual se generaliza cuando las visiones reflejan el mundo exterior. Se puede argumentar que estas visiones son producidas desde una perspectiva interior pero apoyo mi tesis de la colectivización en dos puntos claves del cuento ya mencionados. El primero refiere al aspecto ritual que el texto adquiere cuando Honorio es presentado como la víctima del sacrificio ofrecido a una “cruel deidad”, sugiriendo el papel mediador del artista como individuo que refleja el cosmos. El segundo se enfoca en el aspecto social de las visiones producidas a partir de un poder ajeno a la voluntad de Honorio.

Al perder la individualidad a través de un ejercicio prolongado de una memoria colectiva que lo somete a visiones producidas por un poder ajeno a su voluntad el protagonista del cuento dariano experimenta un profundo sentimiento

de soledad que refleja la alienación del hombre moderno frente a un mundo dominado por un materialismo extremo. Esta soledad ya sea comprendida como alienación, ya sea interpretada como la búsqueda romántica de la unidad, se representa en el texto como ruptura de la relación entre hombre y naturaleza, expandida a una separación del hombre de la especie a la que pertenece, culminando en la fragmentación del individuo. Para Marx el lazo entre hombre y naturaleza confiere universalidad al ser en el sentido de que la última funciona como el cuerpo inorgánico del primero. De esta manera la vida intelectual y física del ser humano depende de la naturaleza de la cual él debería ser parte integrante. La misma fuerza enajenante que separa el hombre de la producción de su trabajo, aparta al individuo de su especie y de la naturaleza como cuerpo y como intelecto haciendo que éste pierda su esencia humana a la vez que se aísla de sus semejantes: “the statement that man is alienated from his species-being, means that one man is alienated from another as each of them is alienated from the human essence” (91).

Esta separación entre hombre y naturaleza también evoca en el texto el sentido la idea romántica de la unidad perdida. Abrams presenta el proyecto romántico como la redención del hombre a través de su reintegración con la unidad, la cual presupone a sí mismo, a sus semejantes y a la naturaleza

which, because man has severed himself from his early unity with it, has become alien and inimical to him ... at the core of the modern malaise lies [man] fragmentation, dissociation, estrangement, or (in the most highly charged of these parallel terms) “alienation”. The individual... has become radically split in three main aspects. He is divided within himself, he is divided from other men, and he is divided from his environment. (145)

La idea de alienación se instaura en el cuento dariano a partir de la fragmentación del espacio y del tiempo cuando la realidad desaparece en abstracciones transformándose poco a poco en delirio. En este sentido el cuento se inicia con la descripción de una naturaleza rara, desolada y fría que aparta el ser humano de sí para precipitarlo en una soledad ampliada por el alejamiento entre el hombre y los astros. Tal distanciamiento revelador de la pequeñez humana delante de la inmensidad del universo indica la impotencia frente a un futuro que se cumple como amenaza, manifiesto en “constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximas e irremediables catástrofes” (304). El protagonista apartado de la naturaleza y separado de los otros hombres es víctima solitaria de un martirio que transforma la soledad, forma de separación social, en delirio, tipo de alienación mental, que funciona en el cuento como una revelación. De las imágenes que desfilan en la pesadilla entre los rostros, las máscaras y los órganos que se desprenden del cuerpo humano destaca el retrato de la alienación en las grandes ciudades descrita por Darío como “la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades”.

La búsqueda de la unidad perdida desplazada a principio del cuento hacia la intemporalidad de “una hora inmemorial” posiciona el origen como tiempo anterior a todos los tiempos para desplazarlo luego, a través de la referencia al sacrificio de la “víctima propiciatoria”, a un momento posterior a la caída del hombre y su consecuente separación de los tres niveles a que Abrams se ha referido. Relacionada a la caída se encuentra toda la problemática del

conocimiento que permite la convocación del papel de la literatura de la modernidad, aspecto debatido por Octavio Paz en *Los hijos del limo*:

La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y más: es una de las maneras de realizarla. El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identificó el cambio con la crítica y a los dos con el progreso. (*Obras completas I 463*)

El carácter de la literatura moderna desplegado en la crisis de una modernidad que se critica a sí misma es evidente en todo el cuento que analizo a través de la alienación como marca distintiva del héroe moderno y encuentra su momento cumbre en el desfile de las máscaras que se refieren al arte y más específicamente en la siguiente cita: “de Konei-Sing, dios de la literatura, la máscara mefistofélica” (305). La conexión entre literatura y máscara mefistofélica permite encontrar en el texto una referencia velada al *Fausto* y al papel crítico del arte moderno.

Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, reconoce la escisión del hombre de fines de siglo entre el mundo optimista del conocimiento – representado por la ciencia – y la trágica necesidad del arte, señalando el Fausto de Goethe como el prototipo del héroe moderno. En el texto dariano la referencia a la literatura a través de un dios conjura la aparición del demonio tras la figura de Mefistófeles, uniendo las dos figuras por el espíritu crítico que las traspasa, pues el demonio creado por Goethe se auto-define en el *Fausto* como “el espíritu que siempre niega” y a la vez “una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre obra el bien” (23). De este modo, la relación entre Fausto y Mefistófeles se basa en el reconocimiento de que el mal y el bien – que residen dentro del propio

hombre – se entrelazan en el proceso creativo, donde aún el mal puede funcionar como vehículo de progreso, instalando el problema de las fuerzas destructivas de la modernidad. Es evidente que la unión entre la literatura y el espíritu de negación tiene como objetivo en el cuento de Darío postular el papel de las artes en el desarrollo de la historia de la humanidad entrelazando en el texto la historia universal, la historia del individuo y la historia del arte.

En el revivir de la memoria expandida más allá del campo individual se captan tres niveles de la experiencia humana que se entrelazan en la historia personal, la historia universal y la historia de las artes. En el nivel de la historia personal se capta el “momento fatal” vivido como experiencia individual, donde el personaje es la víctima de una culpa colectiva revivida en esta “hora incomprensible de una universal angustia”. En la categoría de la historia universal se da el desfile de toda la historia de la civilización del imperio otomano al romano para llegar hasta el momento mismo en que se escribe el texto. Momento actual e histórico, marcado por su crisis aguda que conduciría a la Primera Guerra Mundial y hecho presente en el texto a través del desfile de “enormes chisteras grises”, “congestionados johmbulles”, “atroces tiosamueles”, “narices francesas”, “mandíbulas alemanas”, “bigotazos de Italia” y “ceños españoles”.

La historia de las artes retratada en el texto por alusiones no sólo al teatro sino que también a farsas y pantomimas, representadas continuamente a través de los siglos parece unir en el texto los dos niveles – el de la historia personal y universal – sugiriendo una vivencia del tiempo que no sólo mezcla experiencia individual y colectiva sino que también presenta la historia misma como

espectáculo, oscilante entre pantomima y farsa, encarnaciones simbólicas y mitológicas que se traducen en la contemplación del “anonador desfile” de la “infinita legión de las Fisonomías y el ejército innumerable de los Gestos” (305).

Se percibe claramente en la descripción plasmada a partir de los rostros gigantescos el gradual reconocimiento de todos los perfiles que se transforman y se fragmentan en otras siluetas igualmente nombradas y reconocidas, activando en la narrativa el movimiento que engloba la expansión, la condensación y la fragmentación de las imágenes oníricas. La sucesión de las visiones en este instante único van desplazándose así a través de los tiempos para identificarse con el momento presente en un proceso metonímico de imágenes que marcan la fragmentación del mundo moderno. De este modo las “chisteras”, los “johmbulles”, “los tiosamueles”, las “narices francesas”, las “mandíbulas alemanas”, los “bigotazos de Italia” y los “ceños españoles” reflejan la situación política del momento histórico contemporáneo a la creación estética. Esta faz política del modernismo ya fue reconocida por diversos estudiosos y señalada especialmente de modo pertinente a mi propuesta tanto por Ivan Schulman como por Cathy Jade.

El primer investigador resalta que en la escritura modernista:

abundan composiciones en que ocupan en el primer plano las preocupaciones ideológicas y filosóficas nacidas del caos creado por el proceso de la modernización, textos de sondeo sociocultural o de comentario político y económico. Pero, todos los textos son *políticos*, inclusive los que a la primera vista parecen eludir el contexto histórico; los llamados textos exóticos contienen subtextos narrativos de crítica contracultural, e identidad nacional o continental. (*El proyecto inconcluso* 18)³⁵

Esta observación nos interesa para ilustrar el modo como irrumpen las referencias a la situación mundial de lucha por el poder en un texto de Darío aparentemente fantástico. A parte de las preocupaciones de naturaleza personal que dibujan el papel del subconsciente en el imaginario del individuo surge una representación que utiliza datos pertenecientes a la cultura para marcar alegóricamente las tensiones de la modernidad.

También Jrade reconoce el carácter político del modernismo al señalar la doble naturaleza del discurso modernista:

Thus there developed within *modernista* literature a concern for language that is dual in nature. One aspect is related to language as an instrument of vision and knowing, capable of revealing realities concealed by the inflexibility of scientific methods and the stultification of everyday concerns and values. The other is related to language as a tool of politics and power that plays an essential role in the formation of national cultures and identities.
(*Modernismo, Modernity* 4)

De este modo se puede observar como el cosmopolitismo de Darío revela una preocupación de las tensiones mundiales que vendrían a afectar inevitablemente América Latina en el proceso de internacionalización que se constituía en aquel momento. La última cita referente a “La pesadilla de Honorio”, nos muestra cómo el escritor hispanoamericano tenía conciencia del mundo que se formaba a su alrededor señalando inclusive la emergencia norteamericana en la división geopolítica de fines del siglo XIX.

Nietzsche aproximó la historia y el baile de máscaras, para rechazar tanto el mito decimonónico del progreso como la investigación del origen del hombre y de las cosas, creando una genealogía de la historia. Según Foucault en “Nietzsche, a genealogy, a history”, esta genealogía propone que la historia no parte del

origen, sino del azar que posibilita la ruptura con la linealidad y la irrupción de diferentes comienzos históricos, siendo que el pensamiento nietzscheano interpreta la historia como una necesidad para conjurar la ilusión del origen (*Arqueología das ciencias* 260-265).En el cuento de Darío se nota un desplazamiento de una preocupación del origen histórico a especulaciones de naturaleza moral y psicológica que se refieren más bien a fenómenos relacionados con la conciencia. Me refiero aquí tanto a lo que Nietzsche ha denominado la “mala conciencia” como al estado onírico, o semionírico, en que se encuentra el personaje del cuento. Para el filósofo alemán todo acontecer de la historia tiene como causa una voluntad de poder, señalando incluso que “todas las finalidades, todas las utilidades son sólo indicios de una voluntad de poder que se ha enseñoreado de algo menos poderoso y ha impreso en ello, partiendo de sí misma, el sentido de una función....El desarrollo de una cosa, de un uso, de un órgano [...] es la sucesión de procesos de avasallamiento” (*Genealogía de la moral* 57). Con esto quiero precisar que el cuento de Darío se inscribe en una lucha de la voluntad de poder donde el protagonista – representante de una fuerza individual que se auto-sacrifica a un colectivismo de la historia – ya es dado como perdedor por anticipación. El cuento trata por lo tanto de la lucha entre dos dominaciones: una que se expande y al expandirse se debilita y la otra que concentrándose adquiere un poder opresor, entrando en la escena enmascarada y ejerciendo sobre la primera el poder a través de la sucesión de visiones que la tiranizan. Dicho de otra forma, en un mundo dominado por la farsa histórico social no le queda al sujeto otra alternativa sino la sumisión total al poder lo que lo lleva a una

constante descomposición que se refleja textualmente a través de la fragmentación del cuerpo humano – ojos, narices y bocas – que se transforma constantemente, ejecutando sobre el dominado su poder conminatorio.

Otro punto del cuento que analizo que encuentra respaldo en la filosofía nietzscheana es que las fuerzas en lucha no obedecen a un plan progresivo hacia una meta, sino que son fuerzas espontáneas generadas al azar, trazando así una forma diferente de tiempo. La historia se presenta entonces como una reminiscencia de una memoria selectiva que se apropia del pasado. Se trata aquí de una lucha entre lo que el olvido quiere imponer posibilitando el retorno enmascarado de la historia, y el recuerdo quiere evitar promoviendo la crítica a la representación teatral de la sociedad moderna. Por lo tanto esta “hora inmemorial”, especie de contra memoria que causa sufrimiento, impone al personaje el “influjo de un momento fatal” que se resuelve en la imposición de una voluntad de poder más fuerte, la cual atrapa al protagonista en la soledad y terror de un tiempo que se presenta como ruptura y en el cual no se puede ubicar. Esta falta de coordenadas temporales o espaciales es lo que de manera paradójica presta al texto su contexto histórico que se traduce en la sucesión repetitiva y transformada de escenarios a los cuales se incorpora el gran carnaval del tiempo que propicia la reproducción incesante de las máscaras. Lo que sobresale en la imagería final es la impotencia humana de mirar más allá de la realidad aparente sin la total fragmentación del ser. Es decir que el intento de desenmascarar la realidad circundante se deshace en el enjambre carnavalesco en que las máscaras

son fragmentadas en partes del rostro humano que revelan sólo vicios y destrucción.

La incapacidad de una revelación que sobrepase la apariencia lleva a una percepción – ya plasmada artísticamente por Machado de Assis, como veremos a continuación – la cual tiene relación con la identidad del individuo en sociedad como una imposibilidad. Es decir que nosotros tampoco somos más que máscaras impuestas, puesto que representamos en la sociedad un papel que corresponde a la imagen proyectada por los otros. El intento de profundizar en sí mismo y recuperar a través de la memoria el pasado inmemorial lleva – como nos demuestra Darío en el cuento analizado – a la percepción de una realidad insoportable al espíritu humano porque el hombre revelado en su desnudez es un ser atormentado por apetitos e instintos que muestran su naturaleza bestial. La única alternativa posible para no sucumbir al terror es dejarse adormecer por el sonido de la canción carnavalesca, es decir participar, aunque distanciado por el ensueño, de la mascarada del tiempo y de la historia.

El desplazamiento de la acción desde el interior del personaje hacia una fuerza que ejerce un poder desde afuera es bastante perceptible en el cuento de Darío. Lo que es más complejo de elucidar es de dónde emana esta fuerza del poder y quien o que cosa la representa. ¿Se trata de un poder demiúrgico que nos aplasta y se materializa en el texto por esta voz que frente a la súplica de Honorio lo intima a seguir hasta el fin?: “‘Oh, Dios mío’... – suplicó Honorio –. Entonces oyó distintamente una voz que le decía: ‘¡Aún no, sigue hasta el fin!’” (305). O esta fuerza ¿se relaciona a la coerción de una sociedad que por su exacerbado

materialismo lo sofoca con sus estímulos superficiales? Estas cuestiones traen al interior del texto reflexiones que se relacionan con la esencia del hombre y el papel que desempeña en la sociedad en este momento fatal donde se cruzan la historia de todos los tiempos y el sometimiento de la voluntad. En este sentido la revelación del instante fatal busca desvelar tanto el misterio de la existencia como el papel que las fuerzas sociales ejercen sobre el ser humano. En el primer caso se unen los dos círculos que vengo explorando y que proceden de la curiosidad con lo onírico como expresión de lo personal relacionada a lo universal y a creencias ocultistas y esotéricas. En el segundo caso se trata de la tiranía que los discursos sociales e históricos realizan sobre el individuo.

Foucault ha señalado a lo largo de su obra que el discurso socio-histórico lejos de ser un elemento transparente o neutro está cargado de prohibiciones que revelan su vinculación con el poder y el deseo. Es el carácter de un poder absoluto que anula la voluntad humana lo que autoriza una interpretación de este relato de Rubén Darío como un intento de protesta en contra de las presiones que la sociedad ejerce sobre el individuo. Es decir que en el texto dariano compiten una fuerza misteriosa y mística que emana de los cielos y de las constelaciones con una fuerza social detectada en el cuento por la presencia de la “tiranía del rostro humano” y por la sucesión de máscaras que culmina en la total sumisión del protagonista a este carnaval social.

La otra cara del discurso – la que lo vincula con el deseo – aparece en el cuento en las dos direcciones que impulsan la voluntad humana en una sociedad extremadamente materialista: la ambición y el erotismo. Sin embargo, estas

direcciones son transformadas en tormento por la condición misma de la pesadilla que agudiza los sentidos y le permite a Honorio ver más allá de la realidad aparente en el momento mismo que las imágenes se expanden, se condensan y se fragmentan, generando en su desintegración nuevas visiones hasta culminar en lo insoportable para la conciencia humana. Tal movimiento de expansión, condensación y fragmentación está bien ilustrado en el siguiente pasaje:

Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representan todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre; la ancha calva del sabio de los espejuelos, la nariz ornada de rabiosa pedrería alcohólica que luce en la faz del banquero obeso; las bocas torpes y gruesas; las quijadas salientes y los pómulos de la bestialidad...(305)

Más allá de la visión de una realidad transformada por la pesadilla como premonición de catástrofes, en el texto dariano se señala también la conexión de ambición y erotismo con los pecados capitales, fuente de las vicisitudes humanas, que se multiplican a “setenta veces siete”, generando el sentimiento de culpa cristiana que aumenta la vulnerabilidad e impotencia de la condición “del ser llamado Hombre”. No obstante, la alusión a los pecados capitales va más allá del aspecto religioso, relacionándose también con las estructuras de poder en la sociedad burguesa. Si se enfatiza la ambición por la crítica del materialismo de la sociedad contemporánea y sus instituciones, el erotismo alcanza su máxima representación al final del texto en la irrupción de máscaras que conduce a la última visión denominada “enjambre carnavalesco”. Esta unifica todos los vicios, culminando en la explosión de ojos, narices y bocas que representan todas las pasiones. Rama ya había advertido la relación entre el desfile carnavalesco y la

erótica moderna que parece complacerse en el enmascaramiento (*Las máscaras democráticas del modernismo*: 86-89).

En el cuento de Darío no sólo se confirma esta correspondencia sino que también se la expande, conectándola con los demás vicios humanos. Es decir que la erótica a través del movimiento de las máscaras se une a las demás pasiones para culminar en la total desintegración del ser, trayendo en el interior del texto un saber nuevo capaz de unir sentimientos tan contradictorios como el horror y el placer: el desmayo provocado por las visiones y el ensueño al sonido de la “alegre comparsa de Carnestolendas”.

El entrelazamiento entre la historia personal, la historia universal y la historia del arte así como la incapacidad de interrumpir el sueño a que me he referido anteriormente funcionan como marcas de una recuperación de la tradición literaria, de las religiones y de la filosofía cuyo planteamiento presenta la vida como sueño. Darío, en *El mundo de los sueños*, cierra el artículo “Observaciones de un inglés” con la indagación: “Pero la vida, ¿no será también sueño? ¿No estamos hechos de la misma tela que nuestros sueños?” (110). Schopenhauer cuestiona: “May not our whole life be a dream? Or more exactly, is there a sure criterion of the distinction between dreams and reality?” (*Woods* 240) para concluir que lo único que distingue sueño y vida es la interrupción de una relación causal entre los dos mundos cuando despertamos, faltando la continuidad que recorre la experiencia como un todo. Pero, analizándolos desde una perspectiva externa a ambos se concluye que no hay ninguna diferencia en la naturaleza de vida y sueño. En los textos estudiados la proposición de igualdad

entre ambos puede referirse a la irrealidad de la vida y a la dimensión de realidad que adquiere el sueño. En el caso de “La pesadilla de Honorio” estas dimensiones fantasmagóricas que la realidad alcanza asumen el carácter de profecía.

En Machado de Assis esta aproximación cuestiona principalmente la irrealidad de la vida para delatar el absurdo de la existencia humana y de las estructuras sociales, como se verá a continuación. Los fenómenos del inconsciente que despertaron enorme curiosidad en este entonces confrontan – uniéndose más tarde con el sistema de pensamiento freudiano – la idea de la razón instrumental en relación al sujeto consciente, pues las fuerzas del inconsciente juegan un papel preponderante en la formación de la personalidad humana. Temporalmente, como postula Derrida en *Margens da filosofia* se lo puede entender como una alteridad que nos pone en relación con un tipo diferente de pasado, el cual nunca se ha actualizado en una forma de presente (*Margens da filosofia*: 54). Una de las obsesiones de la obra de Machado de Assis corresponde a estos fenómenos que apuntaban a especulaciones y cuestionamientos sobre la línea divisoria entre la razón y la locura denunciando paródicamente el racionalismo del siglo XIX que intentó explicar los fenómenos del inconsciente con la finalidad de comprensión y posible cura – o cuando menos control – de las enfermedades mentales. Este particular interés del escritor brasileño se advierte en el capítulo que sigue al episodio del delirio, desarrollando un juego imaginativo que crea un diálogo entre la razón y la locura. Esta especulación que tiene lugar a partir del delirio remite directamente a Freud y al psicoanálisis, donde la fuente

del conocimiento humanístico se desplaza del consciente a las fuerzas ocultas del inconsciente, revelándose el hombre como un desconocido de sí mismo.

El delirio de Brás Cubas: la modernidad como experiencia vital

Antes de entrar en el análisis del delirio propiamente dicho, quisiera examinar dos puntos que se relacionan con tal episodio. El primero trata de dos aspectos de la invención del “Emplasto Brás Cubas”; el segundo, derivado de esta misma idea, se relaciona con los discursos históricos y filosóficos que se intercalan en la novela. Este producto medicinal, que causa la muerte del protagonista, se define primero como una idea grandiosa y útil y luego como idea “colgada en el trapecio del cerebro”. La segunda definición se entronca directamente con el inconsciente y tiene directa correlación con el delirio. La primera, refleja la ambivalencia de las ideas que dirigieron a la burguesía brasileña de la época, entre el pragmatismo y la ostentación o búsqueda de supremacía. La improbable invención de un “Emplasto” que pudiera aliviar “nuestra melancólica humanidad” además lo ubica – ridículamente, claro está – en el plano del pensamiento donde se encuentran los esquemas filosóficos y las cosas grandiosas de la imaginación que se oponen a la siempre despectiva realidad en la estructura de la novela.

El delirio de Brás Cubas se inicia con la búsqueda de supremacía, informando al lector de que se presentará a continuación un hecho inédito donde un moribundo se propone relatar su propio delirio para el bien de la ciencia. De este modo el discurso del narrador busca integrar filantropía e interés personal

reflejando el discurso del capitalismo que siempre enmascara de intenciones nobles lo que se puede traducir como interés lucrativo, egoísmo o vanidad humanos. Este plan de interés personal reafirma en la narración del delirio del autor la descripción anterior del “Emplasto Brás Cubas” como “idea grandiosa y útil”. La unión de búsqueda de primacía y pragmatismo también sobresale en la justificativa de que el narrador se propone narrar su delirio para contribuir con la ciencia. Se nota aquí la ironía con la cual se retrata la ideología utilitaria de la sociedad burguesa, en la cual el discurso de Brás Cubas imita, parodiando, el discurso social, centrado en el pragmatismo y en el pensamiento científico.

A partir de ahí, el texto de Machado de Assis explora privilegiadamente la idea de la historia como repetición, el problema del retorno a un tiempo originario y la sensación de incertidumbre de la modernidad como experiencia vital. El episodio del delirio ya fue ampliamente discutido por la crítica.³⁶ Planteo que tal episodio puede ser leído como un momento especial de conciencia de la modernidad como experiencia vital en la obra machadiana porque en este texto se discutirán materias tan diversas como el retorno enmascarado de los hechos históricos, la supremacía del inconsciente en la formación de la personalidad humana y la alienación social a la que el ser humano se somete para vivir en sociedad. En fin, temas que alcanzan desde la veleidat humana hasta las grandes cuestiones filosóficas que buscan explicar el sentido de nuestra existencia.

En esta exploración altamente simbólica – en la cual un hipopótamo/gato conduce al personaje hacia un origen que va más allá de un Edén/ desierto de hielo – se sobrepasan las barreras de lo psicológico para llegar a indagaciones

filosóficas. Tal exploración refiere temas tan importantes como el origen de los tiempos y la razón de la existencia humana. Quiero decir que el proceso realizado por el personaje es un pasaje de la psicología individual – el delirio que padece un individuo en el instante de su muerte – a una preocupación filosófica y colectiva que busca rescatar un sentido de la existencia del género humano a través de la experiencia no sólo de un pasado personal sino que también de uno ontológico.

Esta experiencia remite una vez más a la filosofía de Bergson que considera pasado y presente como un todo orgánico en el cual el presente preserva y prolonga un pasado indestructible. De esta manera el salto de Brás Cubas va de un inconsciente psicológico a una representación del pasado ontológico como puro recuerdo (Deleuze, *Bergsonism* 56). Tal experiencia ontológica realizada por el personaje en el momento que antecede su muerte busca recuperar en primer lugar el ejercicio de la memoria individual en que se desarrolla la trama de la novela. En segundo lugar, y específicamente en el episodio del delirio, la activación de la memoria se entronca no sólo con la recuperación de un pasado histórico sino que también con la cuestión del origen del hombre y de las cosas, es decir de un pasado ontológico en estado puro.

En cuanto a la problemática del origen se insinúa en este episodio la idea de que el principio y el final de los tiempos se identifican, sugiriéndose que el sin sentido de la trayectoria de la especie humana se resume en recorrer repetidamente un sólo camino que une origen y fin, visualizando a ambos como la destrucción. Esta repetición continua de los hechos sugiere evidentemente el engaño de un tiempo originario y del origen del hombre porque anula

completamente la idea de un tiempo lineal y progresivo. Quisiera subrayar aquí algunos puntos concernientes a la tendencia de la literatura finisecular decimonónica por la búsqueda un tiempo original. La búsqueda de un tiempo inmemorial refleja una tendencia de la sociedad del siglo XIX y se entronca no sólo con el historicismo sino que también con cuestiones que tienen que ver con la búsqueda del conocimiento. Es evidente aquí que las viejas certezas del origen divino del hombre entran en crisis con fenómenos típicos de la modernidad como la desacralización del mundo y la muerte de Dios que ya venían manifestándose desde el romanticismo inglés y alemán.

De este modo la problemática del origen divino del hombre – que consiste en su búsqueda y su constante postergación – es interpretada por Nietzsche como una de las mayores desilusiones y escarnio de la modernidad. Dicho de otra forma, el estímulo del origen ha conducido a una reconstrucción del pasado, cuyo objetivo era encontrar el momento único donde se originaban el hombre y todas las cosas en su esencia. La frustración de no encontrar el origen sino varios comienzos incide en el enmascaramiento de la historia misma, pues si se pensaba que en el origen las cosas se encontraban en su estado de perfección, es decir, en su esencia, el comienzo histórico se presentaría siempre como escarnio y desilusión: “Formerly one sought the feeling of the grandeur of man by pointing to his divine origin: this has now become a forbidden way, for at its portal stands the ape...” (Nietzsche, *Daybreak* 32). En este sentido, el proyecto de ir removiendo una máscara tras otra para llegar a esa histórica y espacialmente subterránea identidad originaria deviene ridículo y absurdo ya que tal identidad se

encuentra igualmente enmascarada frente a la perturbadora revelación de que el hombre principia en una caricatura.³⁷

La perturbadora posibilidad de que el hombre y el mono se cruzan en el origen no sólo invalida la creencia de un origen único y divino del hombre como postula el filósofo alemán, sino que también cuestiona el sentido de una historia única y universal en el sentido de que el mono como caricatura del origen humano revela que la historia humana se inicia en una máscara despectiva. Tal máscara desacraliza la historia doblemente pues postula la inexistencia del grandioso origen divino del hombre así como el reconocimiento de que el mono vive fuera de la historia revelando un sentido no histórico de la existencia humana. La intervención de la figura del mono en las proyecciones de la historia de la humanidad lejos de esclarecer la problemática del origen la aleja del conocimiento, planteando la posibilidad de lo irracional y de lo impensado. Así, la problemática del origen y las fuerzas del inconsciente comparten esta misma opacidad de lo impensado irrumpiendo en un mundo dominado por la razón lógica y cuestionando el pensamiento positivista.

La repetición paródica de la historia borra la linealidad temporal y con esto toda la idea de progreso. La idea de que los hechos se repiten incesantemente tiene una connotación bastante especial que parece desdoblarse en dos aspectos esenciales tanto en Machado de Assis como en Marx y Nietzsche. El primer punto refiere a la idea de que la historia no se repite igual, sino como parodia. El segundo asocia modernización y velocidad donde el progreso pierde el significado de perfeccionamiento de la especie humana para connotar rapidez.

La percepción de utilizar hechos históricos del pasado para imponer una ideología del presente a través de una representación teatral, acaba por extender la pantomima a la cual la sociedad burguesa sometió la historia y autorizar una representación estimulada por las conveniencias sociales. Esta representación, lejos de jugar un papel preponderante y exclusivo de la modernidad, se instala en todo el desarrollo de la sociedad burguesa. Me refiero aquí a las condiciones favorables para su implementación – el comercio y la Reforma – desde el renacimiento hasta su efectiva consumación con la Revolución Francesa (1789). El hecho de que en su consumación la referida revolución se haya apropiado del pasado como denuncian Marx y Nietzsche revela que la representación alcanza su cumbre con la instalación de la sociedad burguesa en el poder.³⁸

Una de las representaciones filosóficas más acabadas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* consiste en establecer una confrontación entre la normalidad social – somos lo que los otros pueden ver – con una anormalidad esencial, ya que en el afán de corresponder a la apariencia negamos nuestra esencia.³⁹ Es decir que con la finalidad de reflejar la apariencia de lo que los otros desean que seamos nos desrealizamos en la máscara y negamos lo que somos en realidad. Es preciso aclarar que la representación social no se instala con la modernidad aunque la formación de los nuevos valores sobre los cuales se erigió la sociedad burguesa la haya exacerbado. – ni sugiere por sí sola un elemento exclusivo de la modernidad en la obra en cuestión. Lo que sí revela un elemento de la modernidad burguesa es la normalidad y hasta el cinismo con que esta desrealización es tratada por su protagonista terminando así por proponer una

legitimación del juego del interés social – cuestión que revierte al tema del enriquecer y representar – promulgado por la sociedad burguesa. En otras palabras, la capacidad humana de representar para formar parte de la sociedad y la consecuente crítica de esta actitud se encuentra en muchas obras de la literatura universal a través de los tiempos. La novedad en la obra de Machado de Assis reside en la visión de esta representación como un juego legítimo que acarrea una crisis de los valores sociales, dejando a descubierto así una característica esencial de la modernidad.

Nietzsche se refiere a la representación social generalizada asociada a una saturación histórica cuando especula sobre la expulsión de los instintos que, al transformar el hombre en una abstracción, permite que todos deseemos aparecer en la sociedad transformados en hombres cultos (“On the Uses and Disadvantages of History for life”). Sin embargo es en *Good and Evil* donde se desarrolla esta relación entre el baile de máscaras y la apropiación de los hechos históricos en toda su amplitud:

The hybrid European – all in all, a tolerably ugly plebeian – simple needs a costume: he requires history as a storage room for costumes. To be sure, he soon notices that not one fits him very well; so he keeps changing ... prepared like no previous age for a carnival in the grand style, for the laughter and high spirits of the most spiritual revelry, for the transcendental heights of the highest nonsense and Aristophanean derision of the world. Perhaps this is where we shall still discover the realm of our *invention*, that realm in which we, too, can still be original, say, as parodists of world history and God’s buffoons ... (*Basic Writings of Nietzsche* 340)

El rasgo de la modernidad respecto a la repetición de hechos históricos transformados en imitación paródica quizás, como señaló Nietzsche, se constituya en la única capacidad de invención del hombre moderno, la cual

consiste en imitar parodiando y por tanto alterando lo que imita. Esta característica no sólo hace desaparecer el hecho histórico bajo su interpretación, sino que también permite que la interpretación de la historia como apropiación del pasado se desdoble en una forma diferente de tiempo. Esta forma particular del tiempo se puede observar en la transformación del tiempo en mascarada histórica que actúa como parodia y destruye la realidad a través de una representación carnavalesca donde las máscaras retornan incesantemente, como propone Foucault en “Nietzsche, a genealogía, a historia” (*Arqueología das ciencias* 260-65).

En cuanto a la asociación entre modernización y velocidad quisiera esclarecer que la moderna sensación de aceleración temporal provocó en el hombre de fines de siglo XIX diferentes reacciones. De un lado, la simbiosis de rapidez y parálisis, es decir que la aceleración es tan fuerte que produce una sensación de inmovilidad y tiene que ver con el fastidio del hombre moderno. De otro lado, la sensación eminentemente moderna de proximidad entre la aceleración causada por el progreso y la idea de transformación, la cual se revela en toda su perplejidad en la célebre cita de Marx en el *Manifiesto comunista*:

All fixed, fast frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts in the air, all that is holy is profaned, and man is at last compelled to face with sober senses, his real condition of life, and his relation with his kind. (248)

El escritor brasileño también conecta en su texto aceleración y transformación, – “ia enfim ver o último [século] – o último! Mas então ja a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda compreensão um nevoeiro cobriu

tudo ...”(29) – pero descrea en la capacidad humana de superarse a sí misma a través de la reflexión y del cambio. Por otra parte, la incapacidad de perfeccionamiento humano es agravada por una adversidad entre el ser humano y la naturaleza representada como una voluntad ciega que domina el mundo. La creencia en una fuerza de dominación de la naturaleza que se manifiesta en contra de los seres humanos aproxima las ideas del autor brasileño tanto al pesimismo de Schopenhauer como a la sinfonía ditirámica de la vida que desarrollaría Nietzsche. En el episodio del delirio esta adversidad se revela en una especie de humor negro, después de un ataque convulsivo de risa como se puede observar en el pedido de Brás a la naturaleza: “abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me” (28).

Como subraya Faoro, en Machado de Assis el humorismo “sombrea a dúvida, parecendo tudo afirmar ao tempo que tudo nega” (401). La reflexión sobre estas palabras del crítico brasileño nos lleva a detectar en el episodio del delirio un tejido textual que enlaza en su trama la idea de un tiempo originario, de la repetición histórica y de la experiencia vital de la modernidad. En este tejido todo se disuelve en la risa presentada como la solución más palpable para “digerir nuestra melancólica humanidad”, en un mundo dominado por el absurdo. De este modo la ruina es el vaso comunicante donde se mezclan en la búsqueda del origen la sugerencia de que la única posibilidad de retorno al estadio originario sería la proximidad del fin representado por la muerte o por la nada. La ruina también se revela en la sensación de perplejidad que experimentó el hombre moderno frente a la experiencia del cambio como repetición mecánica de la historia, en el caso de la

interpretación del escritor brasileño. Así, lo que Brás Cubas veía pasar frente a sus ojos se definía como “a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão [...] eu via tudo que passava diante de mim, – flagelos e delícias – desde esta coisa que se chama gloria até essa coisa que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade” (28) para terminar en la inutilidad de la veleidat humana, como nos revela la siguiente cita: “e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações [...] e todas elas pontuais na sepultura” (29).

Esta relación entre transformación y aparente progreso nos da una dimensión fáustica de la experiencia vital de la modernidad, la cual tiene una faz doble. De un lado, aparece la crítica moderna como el espíritu que todo niega, de otro – y como consecuencia de esta negatividad – la conciencia, tan propia de la modernidad, de la transformación como única posibilidad de generar más creación condenando todo lo que existe a desaparecer. El espíritu de impregnación de la modernidad se manifiesta desde el principio de la obra, repercutiendo en esta lección de filosofía nihilista que se desprende del episodio del delirio, para culminar en el capítulo de las negativas que concluye la novela al cual ya nos referimos. La conciencia moderna de que todo lo creado se transforma para generar más creación posibilita una lectura de Brás Cubas como el héroe moderno, una especie de Fausto al revés que, disfruta de sus privilegios de clase, teniendo el desplante de malgastar el tiempo. En otras palabras, este Fausto nuevo pasa por la existencia sin realizar nada que lo trascendiera. Fausto paródico, por

supuesto, que en su deseo de conocerlo y experimentarlo todo se encuentra, a su manera, con la tragedia humana del conocimiento. Esta tragedia del conocimiento adquiere en Machado de Assis variaciones sutiles que no sólo aproximan conocimiento y muerte como límites de la experiencia humana sino que también revela que el tiempo no se detiene delante de nuestras miserias, no importándole “o minuto que passa, mas o minuto que vem” (27). Así la naturaleza – símbolo de una voluntad visceral que impulsa la vida con objetivo de la preservación de la especie – reconoce como estatuto universal el egoísmo que se justifica bajo la fuerza de la conservación representada en el texto por el acto de devorar.

La interpretación del episodio del delirio como texto fundador de la primacía del egoísmo en la base filosófica de la obra de Machado de Assis fue señalada por críticos como Fitz, Faoro y Antonio Cândido que la interpretan con su consecuente desdoblamiento que es la transformación del hombre en objeto de otro hombre. Es decir que, existe una relación en esta exploración de un ser humano por otro, con la interpretación de Marx de que la sociedad burguesa en realidad no alteró el conflicto entre las clases sociales, sino que introdujo nuevas clases que protagonizarían este conflicto en el nuevo orden social. Esta transformación perversa del hombre en objeto de su semejante, consecuencia de la dependencia económica y de importaciones de ideas que se deforman o conforman para justificar un orden social injusto, cruza la obra machadiana y aflora en el texto de *Memórias póstumas* plasmada principalmente por el episodio del delirio y por la ‘filosofía del *Humanitismo*’.

El *Humanitismo* invención machadiana se organiza dentro de la obra de Machado de Assis como sátira de la filosofía positivista, que tuvo en Brasil las mismas repercusiones que en Hispanoamérica. No obstante, el '*Humanitismo*' va más allá del positivismo evolucionista ya que la característica del hombre como ser "devorador" de sus semejantes causa un sentido de alienación social aproximando al escritor brasileño a la teoría marxista, como nos explica Antonio Cándido en su brillante ensayo "Esquema de Machado de Assis". Es la lucidez crítica del escritor brasileño en su percepción de las funestas consecuencias que trajeron a la sociedad la filosofía positivista y el desarrollo burgués capitalista con su creciente utilitarismo lo que permite la aproximación de Machado de Assis a sus colegas hispanoamericanos aunque su escritura tenga trazos diferentes y particulares que se podrían resumir como un equilibrio de la tradición, clave peculiar de su renovación creadora.

Según la visión de Machado de Assis, en la vida social las intenciones reales reflejan el mismo egoísmo, interpretado como fuerza visceral que se esconde bajo una justificativa de conservación, que se percibe en la naturaleza. De este modo, las intenciones reales también se esconden bajo intenciones nobles para revelarse en un momento oportuno como su contrario. No se trata aquí de opuestos binarios en conflicto, sino de la seguridad de que los opuestos se tocan, dejando siempre la posibilidad de transformación de una característica en su opuesto. De esta manera el impulso del conocimiento en el protagonista de la novela, que acaba llevándolo a la muerte – la idea ya examinada del 'emplasto' – funciona como capa bajo la cual se esconde la vanidad humana. Así como en

Nietzsche, en la búsqueda de su origen, el hombre se encuentra con el mono, su caricatura, en Machado de Assis una máscara siempre esconde otra máscara en un juego en el que nunca se muestra la identidad original.

Es importante observar que la máscara además del carácter de disfraz adquiere también la forma de protección y el episodio del delirio nos sugiere plenamente esta característica, mostrando como la civilización se construye a través de este mecanismo de defensa de la naturaleza que no es madre sino madrastra. Así, civilización y barbarie son opuestos complementarios de la misma manera que la vida social y la vida privada. En la naturaleza y en la sociedad existe la misma lucha por la supervivencia que se revela por medio de la máxima “quien no devora es devorado”. De esta manera la sociedad refleja la naturaleza en su utilitarismo y en la supervivencia de los más fuertes, creándose así una especie de darwinismo social. Por lo tanto, para Machado de Assis la máscara social es nuestra segunda naturaleza y una suerte de seña que facilita nuestra integración con los demás, respondiendo a la lógica de la competencia que tiene lugar en la sociedad capitalista, donde la fuerza es sustituida por la astucia, como propone Faoro (437- 457).

Machado de Assis como escritor moderno del desengaño transforma el extraordinario hipopótamo en un gato doméstico y el edén en “um sol de neve”. Obsérvese que estos ejemplos ilustran la necesidad que tiene el ser humano de liberarse del origen siempre incómodo ya sea la del edén de hielo, la del mono darwinista o la de la familia Cubas. Además del carácter de disfraz o defensa de la máscara, la escritura machadiana también la utiliza en la figura de lo que Schwarz

denomina el narrador voluble que cambia de postura y de ideas continuamente. Una de las consecuencias de este tipo de escritura es instalar la desconfianza en el lector haciéndose plenamente partícipe de la modernidad, especialmente en el contexto de que ésta promueve el cambio y lo maleable de la pose, la moda, en fin, en la seducción de lo efímero como lo anunciaba Baudelaire.

Machado de Assis inaugura la novela moderna brasileña, y me atrevo a decir latinoamericana, con la exploración de mecanismos literarios tan atrevidos para la época como la desconfianza del lector y la inestabilidad del narrador. Inestabilidad y desconfianza que se inscriben en el cambio y en las transformaciones de la modernización que llegaba a América Latina a fines de siglo como consecuencia de la expansión capitalista internacional. *Memórias póstumas de Brás Cubas* se estructura en cuanto a su temporalidad como conflicto entre la necesidad de cambio que imponía la modernización y el deseo de la clase dominante brasileña de detener el tiempo. La detención del tiempo en el mundo moderno, ya nos enseñaba el Fausto en la obra de Goethe, significa la muerte y quizás esto explique porque Brás Cubas, este derrochador del tiempo, nos escriba desde su sepultura.

El escritor brasileño incrusta en una escritura aparentemente equilibrada las reticencias, las ambigüedades, lo fragmentario y las intromisiones constantes del narrador, añadiendo así a su obra una dimensión de sorprendente actualidad. Es precisamente este carácter simbólico y de ruptura con las creencias de la modernización que se observa particularmente en el episodio estudiado lo que permite aproximarlo a “La pesadilla de Honorio”, que comparte con “el delirio de

Brás Cubas” no sólo la particularidad de plasmar literariamente un fenómeno del inconsciente sino que también la crítica a una sociedad de apariencias y a la alienación humanas a través del cuestionamiento de la artificialidad social y el impacto de la fragmentación con el consecuente desencuentro del ser consigo mismo.

Brás/ Brasil: una aproximación histórica

Los temas que venimos desarrollando hasta el momento – el papel preponderante de las fuerzas del inconsciente en la formación de la personalidad humana, el retorno enmascarado de la historia exacerbado por la competencia social que refleja la ley natural de supervivencia de los más fuertes, la desilusión del origen, la alienación humana y la relación entre cambio y modernidad – se refieren más bien al episodio del delirio y encuentran correspondencia en otras obras del escritor brasileño. Todas estas cuestiones conciernen a preocupaciones universales que encontraban resonancia en el pensamiento de fines de siglo. Pero, es importante notar que la narración se centra en acontecimientos que tienen lugar en Brasil, más específicamente, en la ciudad de Rio de Janeiro, capital imperial en una época histórica bien determinada, que retrata el Brasil colonial, el reinado de D. Pedro I, el período de las regencias, el reinado de D. Pedro II y la crisis que anunciaba la proclamación de la República. La vida del protagonista acompaña todas estas transformaciones sociales, posibilitando un retrato de la época. Es decir que Machado de Assis, siendo uno de los escritores más universales de la literatura brasileña fue también uno de los que más exploraran las características y

los cambios nacionales, retratando Brasil con todas sus particularidades. Desde ahí se puede comprender la serie de correspondencias que tienen lugar en la narración de *Memórias póstumas* entre la historia personal de su protagonista y la historia de Brasil.

Estas correspondencias actualizan en la obra algunas cuestiones referentes a nuestra modernidad diferenciada. La idea de repetición paródica de la historia, que el escritor brasileño comparte con Marx y Nietzsche, ya se desvela en el título mismo de la novela y en el onomástico conferido a su protagonista. La primera interpretación que el lector intentaría partiendo del título se bifurca en dos proposiciones, ambas equivocadas. La primera es que el libro trata de las memorias escritas por Brás Cubas, publicadas después de su muerte. La segunda correspondería a una mezcla de ficción e historia, pues este es un personaje histórico nacional, que fue gobernador de San Vicente y fundador de la ciudad de Santos, cuyo puerto, vendría a transformarse en el mayor de Brasil. En esta representación, por lo tanto, el fundador de Santos se ubica en la historia nacional del lado de los hombres célebres, hecho que adquirirá gran importancia en el marco de la crisis del personaje de la novela de Machado de Assis. La obsesión de diferenciarse de los demás como medio para salir de la oscuridad, presentándose como vencedor entre la gran masa de anónimos perdedores, culmina con el análisis del balance final del personaje autor con la vida: “achei-me com um pequeno saldo que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (176).

El equívoco de que la historia trate de una publicación póstuma se deshace en la apertura de la novela con el esclarecimiento del narrador: “não sou propriamente um autor difunto, mas um difunto autor, para quem a campa foi outro berço” (17). La ambigüedad de la homonimia, de la cual el lector empieza a sospechar desde estas primeras líneas, se esclarece completamente en el capítulo tercero con la recreación del narrador al debatir su proximidad con el famoso homónimo, revelando que además de no ser él el colonizador no tiene ninguna línea de parentesco con éste y dejando ver, a la vez, que esta coincidencia de nombres, lejos de pertenecer al azar, fue elaborada cuidadosamente por el padre del narrador a través de un desplazamiento de origen de la familia.

De este modo Brás Cubas, el personaje machadiano, es una suerte de retorno histórico de su ilustre homónimo, pero retorno paródico consecuente con la repetición de hechos históricos, como lo ha indicado Marx. Quizás lo que los aproxime sea el ímpetu de fundar, como lo ha sugerido Guimarães Hill quien ve en esta repetición histórica la confrontación de la identidad con la diferencia pues el personaje construye su identidad buscando salir de la oscuridad del anonimato (76-78). De todas maneras, esta repetición se enmarca en la decadencia, pues nuestro Brás Cubas no consigue salir de la mediocridad y se ve obligado a reinventarse en un “Emplasto”. En otras palabras, como ha sugerido Schwarz, el impulso motriz de la novela que se puede resumir en la búsqueda de una supremacía cualquiera que el personaje emprende en el transcurso de toda la trama ya adelanta el fracaso de su empresa, toda vez que lo cualquiera

“desqualifica as supremacías todas a que se possa referir” (*Um mestre na periferia del capitalismo* 65).

Más allá de la referencia histórica sugerida por el homónimo ilustre de Brás Cubas – el colonizador portugués que construyó el Puerto de Santos – *Memórias póstumas* excede los cruces de relaciones entre la vida de su protagonista y la situación histórico-política del Brasil que se quería retratar en sus páginas, más específicamente entre los años del nacimiento de Brás Cubas en 1805, últimos años del Brasil colonial, hasta su muerte en 1869, año que marca el inicio de la decadencia del segundo imperio. Tanto Roberto Schwarz en *Um mestre na periferia do capitalismo* como John Gledson en *Machado de Assis: Ficção e história* apuntaron la importancia del plano histórico-político-social en la obra machadiana. Las constantes inserciones de la historia del Brasil en la historia personal de Brás Cubas parecen sugerir, como percibió Gledson, una aproximación metafórica entre Brasil y Brás. Quisiera añadir a ésta contigüidad otras dos perspectivas. Primero, la correlación entre el año de la muerte del protagonista y el año del inicio de la crisis del reinado de Pedro II se asemeja a una característica de la literatura latinoamericana de simbolizar crisis históricas a través de la muerte. Me refiero aquí a *Pedro Páramo* y a *Incidente en Antares* para citar ejemplos bastante conocidos. Segundo, la cuestión de la repetición histórica como parodia, es decir la aproximación de Brás y Brasil, parece sugerir la sociedad brasileña como parodia de la burguesía europea basada en el liberalismo y el trabajo libre y asalariado.

Es evidente que el personaje central de la novela que discuto aquí representa la síntesis de las contradicciones de la clase dominante brasileña, las cuales, por un lado, se ocultaban en un discurso que separaba en contra de cualquier argumento lógico el liberalismo y el trabajo libre. Por otro lado, estas contradicciones colocaban a la clase dominante brasileña de fines de siglo en la paradójica sensación incómoda y placentera de desear participar de la vida moderna sin renunciar a los beneficios del orden retrógrado, preservando sus privilegios de clase. Es decir, utilizando el peso de la tradición con que el pasado interfería en el presente con el claro propósito de congelar el tiempo y evitar los cambios. La técnica narrativa usada para subrayar dicho conflicto es reproducir en el discurso de la novela el mismo absurdo del discurso dominante. De esta forma, al empezar la narración por la muerte, más allá de transgredir el orden o de encontrar la supremacía buscada como sugiere el narrador, revela la inversión que subraya el absurdo de la realidad circundante.

Otra cuestión abordada en la obra concierne a un desarrollo específico de la representación social con el objetivo tácito de participación en la historia. Una de las maneras por la cual tal problemática se presenta en *Memórias póstumas de Brás Cubas* refiere a la obsesión que tiene la familia Cubas de escaparse de la mediocridad y ahidalgarse inventando una historia a la cual pueda pertenecer aunque sea a través del disfraz (o del *calembour* como lo denomina Machado de Assis). Me refiero aquí al desplazamiento del origen de los Cubas. Desplazamiento doble: de Damião Cubas al licenciado Luís Cubas – amigo del virrey conde de Cunha – y del origen del apellido Cubas al acto ficticio y heroico

de un antepasado caballero que había arrebatado trescientas cubas a los moros:

“Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour* [...] não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo ... e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas” (20). Y lo que es más absurdo y revelador de esta verdadera compulsión de pertenecer a la historia, es que en esta suerte de parodia histórica la invención se transforma en una especie de máscara de hierro. Así, con ocasión de la ruptura de Virgilia y Brás, Bento Cubas, el inventor del *calembour*, se transforma en víctima de su propia invención al complicársele la salud a causa de la desilusión generada por lo que él considera una afronta al ilustre apellido: “Um Cubas! Um galho da árvore ilustre dos Cubas! E dizia isto com tal convicção, que eu ...esqueci um instante a volúvel dama, para só contemplar aquele fenómeno ...: uma imaginação graduada em consciencia” (75). Lo que se propone, entonces, por el prodigio de la transformación de “una imaginación graduada en consciencia” no es simplemente el hecho de apropiarse e inventar a la vez un pasado al servicio de las conveniencias del presente, sino especialmente el de traer a la superficie el fenómeno al cual se refirieron tanto Marx como Nietzsche de hacer desaparecer la historia bajo su interpretación. Por otra parte, se percibe en la invención del *calembour* la intencional ironía con la cual el autor se refiere a una doble necesidad de la sociedad burguesa. Primera, y universalmente, se alude a la necesidad de inventar un linaje para legitimarse en el poder. Segundo –

característica de una modernidad periférica – se percibe un afán de compartir con la historia europea, hechos ajenos que se transforman en propios a través de este deseo.

Me he referido varias veces a la relación entre los episodios relatados en *Memórias póstumas* y la realidad social brasileña en la cual convivían ideas antagónicas para las cuales se buscaba una conciliación a través del discurso político. Es decir que en la sociedad brasileña coexistían la esclavitud, como residuo del pasado colonial, y las ideas liberales que llegaron al país a través de la primera expansión capitalista. La razón por la cual se buscaba conciliar estas dos realidades fue una manera que la oligarquía local encontró de promover la modernización sin perder sus privilegios de clase. En el próximo capítulo veremos cómo esta modernidad “a medias”, denunciada en la novela de Machado de Assis, empieza a aparecer como un telón de fondo que guiará las direcciones de la literatura latinoamericana. Me refiero aquí a la conciencia de una modernidad problemática que induce a un proyecto de sincronía con la modernidad cultural europea y la complicación de este proyecto inicial por la percepción de un orden económico-social atrasado y por la emergencia de Estados Unidos como nueva potencia mundial. Esta situación induce a un debate político en las obras literarias del período que proponen más acentuadamente un proyecto de desarrollo económico-social para que América Latina pueda participar del presente histórico así como a una preocupación dentro de este debate por la nueva configuración geopolítica mundial. La discusión de un proyecto de desarrollo social para América Latina se acentúa en las obras literarias finiseculares aunque ya se

manifestaban en el decurso del siglo XIX. Me refiero aquí a las figuras prominentes de Andrés Bello (1781-1865) y a Domingo F. Sarmiento (1811-1888) y sus respectivas obras, las cuales tuvieron impacto en las teorías sobre el desarrollo latinoamericano. La configuración de una nueva distribución del poder en el mundo con la emergencia de Estados Unidos se hace notar como una preocupación con la amenaza estadounidense, que se traduce en términos temporales como un presentimiento de un futuro amenazador para los países latinoamericanos.

CAPÍTULO III

EL DESTIEMPO DE AMÉRICA

Este capítulo trata del momento de cruce entre la crisis universal de la modernidad – entendida como un conjunto de experiencias que revelan un cambio en la noción de tiempo y espacio y en las relaciones humanas producidas por una sociedad en constante mutación – y una crisis específica de la modernidad diferenciada latinoamericana, la cual llevará eventualmente a confrontar el problema de la identidad cultural del continente. Es significativa en la coyuntura histórica de fines del siglo XIX la búsqueda de un *ethos* nacional diferenciado del europeo así como la preocupación por el imperialismo emergente de Estados Unidos, como veremos en el desarrollo de esta sección.

Para realizar el estudio de este momento de cruce entre estas dos modernidades estructuro este capítulo en dos partes, organizadas alrededor de las novelas *De sobremesa* (1886), *Ídolos rotos* (1901) y *Canaã* (1901) que componen su núcleo. Por esta razón se separan episodios de estas novelas según la relación que establezcan con las partes referidas. La primera de estas novelas presenta algunas particularidades relacionadas a su factura y año de publicación. La novela del colombiano José Asunción Silva que fue reconstituida en 1886 debido a la pérdida de su manuscrito en el naufragio de *América* sólo se publicó póstumamente en 1925, siendo en este entonces recibida con frialdad por la crítica que la calificó de “fragmentaria y defectuosa” (Picon-Garfield 262) . Debido a esto, su innegable importancia en el ámbito de la prosa modernista sólo sería

reconocida muchos años después de su aparecimiento. Por su parte – aunque relativamente olvidada en la actualidad – *Ídolos rotos*, primera novela del escritor venezolano Manuel Díaz Rodríguez, atrajo la atención de lectores tan influyentes como Darío, Rodó, Unamuno y Valle Inclán, siendo su autor considerado a principios del siglo XX como uno de los grandes escritores hispanoamericanos (González 116). Ya *Canaã* del escritor brasileño Graça Aranha se puede caracterizar como novela revolucionaria en el sentido estético y social. La obra del escritor brasileño tuvo buena recepción crítica, quizás por presentarse como obra sobresaliente de la época de transición que unía las tendencias naturalistas, simbolistas e impresionistas que se mezclaban en la producción literaria de Brasil de la época, anticipando algunas características del movimiento modernista que estallaría en la década de veinte. Asimismo, su propio autor actuó como elemento aglutinador de las nuevas tendencias literarias, participando activamente de la Semana de Arte Moderna de 1922 y, posteriormente, dictó la famosa conferencia de 1924 en la Academia Brasileña de Letras en la cual condenó el *pasadismo* de nuestra literatura, divulgando sus ideas sobre la innovación literaria desarrolladas en su ensayo *A estética de la vida* (1920) y, posteriormente, en *O espírito moderno* (1925). Su actuación en el movimiento modernista brasileño se podría resumir como un préstamo de su nombre y prestigio literario – indudablemente alcanzado con *Canaã* – a los jóvenes escritores, ayudándoles a despertar la atención del público (Coutinho 353).

Volviendo a las dos partes que estructuran este capítulo, quisiera esclarecer que la primera, trata de la identificación en las novelas referidas de

algunas características de la modernidad universal relativas a los cambios producidos en la relación entre el ser humano y el tiempo, evidenciadas en algunas experiencias de sus protagonistas. Estas características proponen una *descronologización* de la experiencia del tiempo centrada en un análisis de búsquedas y transformaciones producidas en el hombre moderno, desplazando la acción hacia un lugar secundario. Tal experiencia tiene ligación con el anhelo de sincronía con la modernidad estética europea, validando la experiencia de la modernidad como proceso vital. En cuanto a las prácticas realizadas por los protagonistas de las novelas relacionadas a la referida experiencia se destacan: 1. la comunicación universal entre el ser humano y el cosmos que promueve una especie de éxtasis panteísta entre el artista y la naturaleza, evidenciando la presencia de la preocupación del origen humano y su trascendencia; 2. la búsqueda de una conciliación entre el amor, las artes y la ciencia, explorando un sentido estético de la existencia que se relaciona con un intento de atemporalidad en el cual la modernidad misma se transforma en materia con la que el artista forja su arte. Estas vivencias proporcionan una relación de continuidad con las obras analizadas en el segundo capítulo en cuanto a la crítica de la sociedad burguesa y a una creciente duda de que la ciencia pudiera por sí llenar las más profundas aspiraciones de la humanidad. De igual manera, aportan la búsqueda de un tiempo inmemorial que pudiera restaurar la unidad perdida, permitiendo una reflexión sobre el papel del artista en el mundo moderno.

La segunda parte del capítulo propone un análisis de las relaciones del intelectual con su entorno. Se trata aquí de un anhelo de sincronía político-social

con la modernización, que añade a estos textos las cuestiones de la problemática modernidad latinoamericana y su multitemporalidad, siguiendo dos direcciones, para las cuales selecciono otros episodios de las referidas novelas. La primera dirección atañe la relación de los intelectuales y escritores latinoamericanos con una alteridad interna que se identifica ya sea con la oligarquía latinoamericana, ya sea con la masa inculta que compone mayormente su población y se identifica con el signo temporal del atraso, representándose, muchas veces, en la escritura latinoamericana finisecular como un pasado contrario a cualquier proyecto nuevo. Por esta razón añado a esta sección la obra híbrida *Os sertões* (1902), que mezcla el ensayo científico, el panfleto, el discurso histórico y el discurso literario, entendido o no como ornamento.⁴⁰ El libro de Euclides da Cunha tuvo intensa repercusión en su época por razones socio-culturales, políticas y estéticas. Nos interesa especialmente resaltar el entendimiento de la obra como una manifestación trágica y emocionada de la tensión entre una fuerza intelectual renovadora y un medio social retardatario compartida entre la obra en cuestión y las novelas analizadas en este capítulo. Para mi tesis la obra de Euclides da Cunha es importante no sólo porque ilustra profundamente los problemas de nuestra modernidad problemática, retratando el peso que el pasado adquirió en el presente expresado en un antagonismo entre la posibilidad de acceso a la modernización ansiado por la burguesía latinoamericana – en proceso de formación – y la gran población de los excluidos de esta posibilidad, sino que también refleja el momento en que el pensamiento científico positivista – ampliamente aceptado en América Latina – empieza a dudar de sí mismo.

La otra dirección de la segunda parte de este capítulo agrega a las novelas mencionadas una preocupación de la relación del intelectual y del escritor latinoamericano con una alteridad externa que se identifica con la emergencia de Estados Unidos en la escena mundial, la cual suscita admiración por el progreso norteamericano y temor de su expansionismo a la vez. Esta alteridad es retratada temporalmente en conexión con el progreso y con el futuro.

Estas dos direcciones me permiten reflexionar sobre el papel del artista en la sociedad latinoamericana condicionado por las complicaciones generadas por la toma de conciencia plena por parte de los intelectuales y escritores latinoamericanos de que nuestra modernidad era problemática y dispareja, ocultando serios problemas sociales. Esta constatación que ya se enunciaba en *Memórias póstumas* – con la crítica a una sociedad que buscaba mantenerse en el pasado para asegurar sus privilegios de clase – es un punto de gran importancia en este capítulo. Por tanto, mi punto de partida consiste en estudiar cómo estas obras literarias contestaron a los efectos de una modernización que se impuso desde afuera. Uno de estos efectos fue la convivencia de lo moderno y de lo premoderno en el contexto social de los países latinoamericanos, generando una modernidad diferenciada. Tal convivencia promulgó la idea del atraso latinoamericano cuando se comparaba nuestra realidad con la realidad de los países europeos o de los Estados Unidos. Se rechazó el atraso creando un afán de novedad y de sincronía con la modernidad europea en los aspectos estético, social y económico. De esta manera América Latina se vio compelida a avanzar hacia el futuro saltando etapas de un proceso natural de desarrollo en todos los campos de

la vida para responder a la llamada de la modernidad. Los que primero respondieron a esta llamada fueron los artistas y los intelectuales que regresaban de Europa o que tenían acceso a las ideas europeas. Ya se he propuesto que uno de los efectos de esta modernidad anómala y dispareja que se produjo entre nosotros fue la creación – a través de diversas representaciones del tiempo – de una modernidad imaginada con la cual nuestros artistas se proyectaron en el acontecer moderno.

Esta creación del imaginario cultural latinoamericano se manifestó primeramente en la idea de inventar un presente sincrónico con la modernidad estética europea para después crear una modernidad real que incluyera también los campos social y económico. Este anhelo de sincronía se manifiesta en las experiencias con el tiempo – que estudiaremos a continuación – las cuales promulgan un rechazo a los ideales de la sociedad burguesa traducidos en el progreso material y en la representación social. En este sentido, los artistas latinoamericanos rechazaron un progreso material y fingieron una modernidad que no existía plenamente en nuestra realidad. Para rechazar este presente inexistente en su plenitud se instalaron en un futuro imaginado y construido desde realidades ajenas (europea o norteamericana) y construyeron un pasado en el cual se resaltó la herencia común con Europa o la grandiosidad de la cultura autóctona. La valorización de la cultura autóctona, estimulada por la imaginación, tenía un doble objetivo. Resaltaba – como se había hecho desde los tiempos coloniales – nuestra condición de igualdad con los europeos al referirse a una cultura milenaria indígena y funcionaba, unida a la tradición peninsular heredada con la conquista,

como una pretendida superioridad que contrabalanceaba con la admiración y el temor que Estados Unidos, con su política de dominación, despertó en América Latina.

Luego de haber esclarecido estos aspectos preliminares, paso a reflexionar sobre el intento de renovación literaria que las novelas *De sobremesa*, *Ídolos rotos* y *Canaã* proponen, concentrándome en las experiencias temporales realizadas por sus protagonistas. Renovaciones que en el afán de sincronía con la modernidad estética europea producen también una mezcla manifiesta en la diversidad de registro de estilos pertenecientes a varias estéticas – fusión de rasgos de la novela naturalista, decadentista y simbolista – así como la inserción en la novela de una mezcla de diferentes discursos ideológicos.

Descronologización de la experiencia del tiempo

De sobremesa, es reconocida como un ejemplo textual latinoamericano transcrito dentro de los moldes de la escritura simbolista y decadentista. Bajo el signo de lo dispersivo y de lo fragmentario la novela incorpora una diversidad de materiales culturales, una mezcla de géneros finiseculares europeos y diferentes discursos. La utilización de materiales culturales tales como el diario de la Bashkirtseff, el *Zaratustra* de Nietzsche, las referencias a la *Degeneración* de Nordau, la presencia de personalidades políticas e históricas en el texto, así como de discursos filosóficos y artísticos, emergen en las páginas de Silva casi en el mismo momento que esta diversidad de ideas se producía en Europa. Aparte de su función testimonial de la modernidad, esta diversidad de material sugiere la

inserción en el texto del emblema de la actualidad, es decir, una manifiesta intencionalidad de crear una óptica fragmentaria como principio de expresión moderna que atestigua un deseo de sincronía con la modernidad europea en el campo de las artes y de la cultura

La mezcla de ficción y realidad combinada con la incorporación formal de lo fragmentario y de lo dispersivo sugeridos por la amalgama de materiales culturales, de géneros literarios y de diferentes discursos retrata un conflicto con el mundo exterior así como una consecuente inmersión en el mundo interior. En la interioridad el tiempo se desmaterializa a través de la activación selectiva de la memoria. Así, el tiempo, al igual que la misma narración, se construye en la dispersión, en el fragmento y en el exceso, como sugiere Carlos Batillana en el artículo “Itinerario y construcción en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”, proponiendo que esta arquitectura excesiva y mezclada es consecuencia de la vida desreglada del personaje. Batillana argumenta además que el propio título de la obra ya sugiere la noción de tiempo como extensión y excedente (35). De esta manera el tiempo pierde su carácter cronológico de sucesión de eventos, ganando un perfil interior de duración que se dirige más bien a las impresiones de lo vivido acumuladas interiormente en el personaje, determinando así sus acciones, o mejor dicho, explicitando su opción por un parálisis manifiesto en la discontinuidad y la dispersión de varias acciones que no obedecen a ningún orden.

Un ejemplo de esta desmaterialización del tiempo se puede encontrar en el relato liminar. El relato se presenta en forma de espiral, pues funciona como marco de apertura y cierre, describiendo el ambiente dentro de los moldes

modernistas e insinuando un sentido de una búsqueda de realidades más profundas tras la descripción de un entorno lujoso, a través de los juegos de luces. Es decir que aparte de la contradicción entre atracción y aversión a una propensión materialista, se inicia una tensión entre esta materialidad y el esfuerzo por trascender tal condición pragmática de la existencia. El juego de luz y sombra que abre el relato liminar y cierra la novela parece tener como objetivo la proposición de la existencia humana como un misterio que Fernández llega a desvelar parcialmente en las páginas de su diario recogándose en su término otra vez a la sombra. Esta circularidad del relato nos devuelve al silencio, a los objetos lujosos, al humo y la utilización del claroscuro envueltos en una significación más profunda que la sugerida en sus inicios. Es en esto que se ve una forma espiral de relato, porque, si es cierto que la narración vuelve a las reflexiones y descripciones iniciales, lo hace a una altura diferente, ya que tanto el público de José Fernández como los lectores poseen el conocimiento de una vida narrada en un clima confesional.

Este juego de luz y sombras unido a un movimiento físico que nos invita a un recorrido de los objetos de la sala de la mansión del millonario colombiano también prepara el ingreso del lector a un mundo ficticio en el que se va a representar la tragedia del hombre moderno⁴¹. Tragedia basada en el conflicto entre las realidades materialistas del mundo exterior y la comprensión de la experiencia vital como unidades manejables para su entendimiento, por un lado y el impulso opuesto que se traduce en el anhelo de “poseerlo todo” para alcanzar la plenitud, por otro. Es decir tensión entre el orden que dio sentido al hombre en el

llamado “siglo de las ciencias” y la desmedida del deseo que desborda sin encauces rechazando este mismo orden:

¿La vida real? [...]Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades? [...] en cuanto a mi vida de hoy, tú sabes bien que, aunque distinta en la forma de lo que he llevado en otras épocas, su organización obedece en el fondo a lo que ha constituido siempre mi aspiración más secreta, mi pasión más honda: el deseo de sentir la vida, de saber la vida, de poseerla [...] como a una mujer adorada, que convencida de nuestro amor se nos confía y nos entrega sus más deliciosos secretos. (38)

El relato liminar enmarcado por circunstancias paralelas en el relato final de la novela, crea una paradoja entre la concordancia narrativa – que parece congelar el tiempo – y la discordancia temporal, la cual desdobra otra temporalidad que rechaza la simple sucesión de eventos y privilegia la duración pura tal como la entendió Bergson. Un ejemplo de experiencia sobre la interiorización del tiempo explorado como duración, mezclando pasado y presente se encuentra en la escena de comunicación entre el ser humano y el cosmos ocurrida en un barco. En esta escena el protagonista de la novela de Silva experimenta con el recuerdo como sumergimiento en un pasado, es decir el pasado en sí mismo o el ser inmemorial del pasado. Como se puede observar en la cita siguiente el “yo narrador” describe el alejamiento de su pasado individual hacia una suerte de inmersión en el éxtasis colectivo a través de la comunión con la naturaleza en la contemplación del universo:

En la primera hora de quietud pensativa volvieron a mi mente escenas del pasado, fantasmas de los años muertos, recuerdos de lecturas remotas; luego lo particular cedió a lo universal; algunas ideas generales, como una teoría de musas que llevaban en las manos las fórmulas del universo, desfilaron por el campo de mi visión interior. Luego cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, surgieron en mi imaginación [...]luego

aquellas últimas expresiones de lo humano se fundieron en la inmensidad negra y, olvidado de mí mismo, de la vida y de la muerte, el espectáculo sublime entró en mi ser[...] y me dispersé en la bóveda constelada, en el océano tranquilo, como fundido en ellos en un éxtasis panteísta de adoración sublime. ¡Instantes inolvidables cuya descripción se resiste a todo esfuerzo de la palabra! (77)

En esta cita es evidente la consabida idea romántica de la integración del hombre con la naturaleza como su fuente de conocimiento, alegría y comunicación con los dioses, con la misma naturaleza y con otros seres humanos. Destaco este pasaje por la relación que establece entre esta especie de revivir la experiencia del origen y la conciencia reiterada en diversas partes de la novela de que todo plan de salvación –sea material o metafísico – no puede ser realizado individualmente sino que exige una superación de la individualidad, de la cual Fernández se siente incapaz porque no consigue desembarazarse de sí mismo.

De esta manera la narración se centra en la desintegración y conflicto de un “yo” que al descomponerse se recrea en diversos otros con los cuales establece una relación de conflicto. La multiplicación de estos “yos” contradictorios tan mezclados y confundidos en el interior del protagonista conducirán a un despliegue de la “curiosidad infinita del mal” (62), alimentada por la misma “pasión intelectual”. Esta experiencia conlleva a un aspecto de la experiencia humana que Gutiérrez Girardot en su artículo “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” desarrolla como la “existencia estética” (625-27).

Tal existencia implica no sólo el entendimiento de la vida como obra de arte, sino que también el deseo de experimentar el bien y el mal como fuerzas

complementarias que se encuentran en el interior del ser humano constituyendo parte integrante de la dialéctica de la creación. La conjunción del bien y del mal ya se encuentra en el imaginario del romanticismo y está literariamente representada en su dimensión moderna en el *Fausto* de Goethe, obra citada por Silva en *De sobremesa*. Como ya señalé en el primer capítulo la relación dialéctica entre el bien y el mal – apartados de cualquier fundamento moralizante – implica una necesidad de aprehender el mundo como experiencia totalizadora que contrasta con la limitación de la ciencia y de la razón. Esta relación funciona como el deseo que mueve al héroe literario moderno, cuyo símbolo emblemático fue el personaje de Goethe. Este mismo deseo de explorar la relación dialéctica entre el bien y el mal agita a José Fernández y se desdobra en la unión de otras fuerzas contrarias como veremos a continuación.

Volviendo a la cita de la novela de Silva quiero señalar que la experiencia de la atemporalidad en el olvido de sí mismo tiene relación con el papel del artista en el mundo moderno la cual consistía en el romanticismo en encontrar la unidad perdida entre hombre y naturaleza. Tal proyecto implica la conciliación entre las “cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia” que predispone a la anulación de la individualidad en un anhelo de vivir la vida en su plenitud. Por una parte, esta experiencia en la cual el protagonista vuelve a hacer parte integrante del cosmos revela la pérdida de la humanidad. Por otra parte, rompe con cualquier idea de cronología para sumergirse en la pura temporalidad, entendida como vivencia en el interior mismo del tiempo. Tal experiencia borra las líneas de separación entre la vida y la muerte como se puede observar en la

cita: “aquellas últimas expresiones de lo humano se fundieron en la inmensidad negra y, olvidado de mí mismo, de la vida y de la muerte”. El resultado de tal sentimiento se traduce en una incapacidad de representarlo a través del arte.

Por otra parte, la sensación de la duración de un “éxtasis panteísta”, es decir, de la recuperación de la memoria universal en la comunión con la naturaleza, relacionada a la misma experiencia de totalidad mencionada anteriormente, conlleva riesgos que el protagonista de la novela de Silva se siente incapacitado de confrontar. Esta incapacidad deriva del hecho de que la experiencia de la totalidad sólo se puede realizar plenamente en una atemporalidad, que suponiendo la disolución de la individualidad en la naturaleza, permite también el encuentro con la locura, temor que persigue al protagonista desde las primeras páginas de su diario. La amenaza de la locura se relaciona a un lado irracional y bestial de la naturaleza. En el universo narrativo de la novela de Silva locura y muerte componen las dos caras de la misma moneda.⁴² La manera de defensa encontrada por José Fernández fue encerrarse en una subjetividad desencontrada que impide al protagonista la realización de “un plan que no se refiera a mí mismo, que me saque de mí, que me lleve como un huracán, sin sentirme vivir” (65), anulando la experiencia anterior. Es decir, el sentimiento de desintegración en la naturaleza para fundirse con ella a través de la vivencia del tiempo como pura duración.

Anulada la vivencia del tiempo como pura duración y la capacidad de mantenerse sobre la vida y la muerte que presenciamos en la escena que describe el éxtasis panteísta del protagonista, la vida se vuelve un misterio indescifrable,

concepción que cruza todo el texto de la novela de Silva. Esta percepción de la vida como misterio acontece no sólo debido a su incapacidad de encontrar un marco que le pudiera dar sentido, sino que también porque lo que se encuentra al final de la búsqueda por poseer la vida y desvelar los misterios de la existencia es el enigma mayor de la muerte. Tal encuentro con la muerte traspasa toda la novela y no se manifiesta simplemente en el hecho de que Helena, símbolo del arte y del amor, está muerta así como en referencias a una serie de muertes trágicas en el transcurso de la novela. El encuentro con la muerte se deja ver principalmente en la conciencia misma de la muerte como motor impulsor de la vida que se percibe desde el inicio de la novela. Tal conocimiento se sugiere en el título de uno de los libros de Fernández, los *Poemas del más allá* así como en la referencia intertextual a *Hamlet*: “esa calavera me dice todas las noches que mi deber es vivir con todas mis fuerzas, ¡con toda mi vida!” (42). “Vivir con toda la vida”, por lo tanto, es la opción que implica entregarse a la vida aceptando de antemano todas las consecuencias que puedan advenir de este acto y la conciencia de la muerte inevitable.

Ya he aludido a una posibilidad de que al experimentar con el tiempo los escritores latinoamericanos así como los escritores europeos de fines de siglo XIX acaban por descubrir que la relación del hombre con el tiempo se cierra en la finitud. Este descubrimiento adelanta en las novelas finiseculares – cuyo caso específico para nosotros en este momento es *De sobremesa* – una relación con la concepción existencialista del tiempo. En este sentido, se suspende la constante renovación de la experiencia moderna que conjuga vida y actividad en un flujo

ininterrumpido del tiempo proyectado en una línea en la cual el futuro se visualiza como realización plena del proyecto de emancipación de la humanidad, según el positivismo. Es decir que – suspendiendo la actividad permanente – se niega la idea de que la construcción del futuro empieza en el presente que tendría supremacía sobre las otras categorías temporales. En este sentido, el presente se identificaría con el tiempo de la acción en una suposición de que construimos nuestro futuro en el presente, habiendo aprendido de la experiencia del pasado. Esta parálisis y rechazo del presente – que afectan a los protagonistas de las tres novelas que forman mi núcleo de análisis en este capítulo – adelantan el concepto existencialista del tiempo, al encontrarse con el futuro simbolizado por la muerte. Según Ricoeur, Heidegger desplaza la supremacía del presente hacia el futuro introduciendo en su teoría el concepto de intratemporalidad lo cual identifica como la experiencia más originaria del tiempo. En el esquema de pensamiento del filósofo en cuestión la temporalidad se define por la dialéctica entre el ser por venir, el haber sido y el ser presente. El desplazamiento del presente hacia el futuro – el ser por venir – no sólo desubstancializa el tiempo rompiendo con una supuesta linealidad sucesiva sino que establece la primacía del futuro sobre el presente. Esta preeminencia del futuro se presenta como un cierre a cualquier esperanza o proyecto pues en el tiempo existencialista el venir a ser se identifica con el ser para la muerte (113-130).

De esta manera la movilidad en el tiempo como la meta de modernidad, es decir la concepción moderna del tiempo como un continuo transcurrir hacia el futuro, detiene el tiempo si el futuro se cierra (Paz, *Obras completas I* 351). Esta

detención, notable en las tres novelas analizadas, acaba por revelarse como parálisis en el nivel de la acción y como muerte en el plano existencial porque realiza lo que para Heidegger se revelara como intratemporalidad. De esta manera si el futuro se cierra en la muerte, lo único que importa es “vivirlo todo” para sacar de la experiencia el máximo de plenitud. Vivir en plenitud es el intento que mueve a José Fernández en *De sobremesa* y que escinde al personaje en dos. Por una parte el personaje niega el lado pragmático de la existencia, buscando en sus enigmas simbolizados por las cuatro entidades anteriormente mencionadas “el Amor, el Arte, la Muerte y la Ciencia” un sentido más amplio que dé dirección a su vida. Por otra parte, el personaje no puede desprenderse del materialismo que da dirección a sus relaciones y a sus proyectos. Como ya he afirmado, la experiencia de la atemporalidad – que pone de relieve cuestiones metafísicas en el interior del texto literario – se relaciona a mi investigación en la medida que expone en la novela latinoamericana finisecular decimonónica una tendencia a incorporar experiencias temporales de carácter universal, cuyo objetivo más visible sería el de sincronizarse con tendencias del arte de la modernidad.

La misma modalidad que permite hacer de cuestiones metafísicas materia novelable así como el intento de renovación que mezcla elementos de varias estéticas es notoria en *Canaã* (1902) del escritor brasileño Graça Aranha. Se puede establecer varias diferencias entre la novela de Graça Aranha y la novela hispanoamericana enfocada en la problematización de la figura del artista de fines del XIX, entre las cuales se destacan el desplazamiento de la acción hacia el área rural así como el hecho de que su protagonista es un inmigrante alemán. No

obstante, el encuentro en *Canaã* algunas de algunas similitudes con las novelas hispanoamericanas que analizo en este capítulo entre las cuales destaco la presencia de un discurso ensayístico y doctrinal en el que confluyen diversas voces. De esta manera, si en *De sobremesa* se percibe un anhelo de actualidad en la incorporación al texto de la novela de diversidad de materiales culturales que atestiguan una necesidad de documentar la modernidad y sus cambios, en la novela brasileña esta necesidad se da a conocer precisamente por el discurso referido que admite una lectura de *Canaã* como un verdadero mapa ideológico de su tiempo.

Igualmente *Canaã* comparte con *De sobremesa* la experiencia de la comunión panteísta con la naturaleza. Curiosamente es la desilusión del arte decadentista europeo lo que conduce al protagonista de la novela a retornar al ideario del romanticismo alemán, aprendiendo a través del arte “a amar la naturaleza”, emprendiendo por lo tanto la búsqueda de la armonía universal. Este ideario, que aproxima *Canaã* a la novela modernista hispanoamericana puede ser resumido en las palabras de Milkau:

A natureza inteira, o conjunto de seres, de coisas e homens, tudo eu vejo como um só, imenso todo, sustentando em suas ínfimas moléculas por uma coesão de forças, uma recíproca e incesante permuta, num sistema de compensação, de liga eterna, que faz a trama e o princípio vital do mundo orgânico. E tudo concorre para tudo. Sol, astro, terra, inseto, planta, peixe, fera, pássaro, homem formam a cooperação da vida sobre o planeta. O mundo é uma expressão da harmonia e do amor universal. (32)

Esta cita no sólo nos remite a la dimensión del papel de la naturaleza en la novela sino que también al ensayo posterior de Graça Aranha *La estética de la vida* el cual postula en su base filosófica el monismo, es decir la unidad esencial

del Todo a que pertenecemos y nuestra integración al universo a través de la acción entendida como actividad del espíritu. Dentro de esta estética, el sentido artístico inherente al ser humano proviene del contacto del hombre con la naturaleza y cabe al arte absorber el “sentimiento de la unidad infinita del universo” que la ciencia es incapaz de captar.

Esta conjunción entre hombre y naturaleza explica en parte la razón por la cual el ambiente escogido para pensar el porvenir de Brasil haya sido el medio rural. Tal ambiente permite no sólo apreciar mejor la ruina de la situación socio-económica brasileña, núcleo del discurso doctrinario de la novela, sino que también ver en la naturaleza un medio de expresión del humanismo de Milkau, que desempeña en la economía narrativa el elemento de ligación con su utopía (Paes 97-101). Así, la unión con la naturaleza es lo que debe inspirar a la sociedad humana entendida en *La estética de la vida* como comunión de los seres “que perciben en su conciencia la gran inconsciencia metafísica del Todo, la idealidad del Tiempo, el flujo y reflujo aparente de la vida y de la muerte” (*Obra completa* 597). Desde ahí se comprende que el humanismo de Milkau se resume en la voluntad de unirse a la naturaleza y disolverse en ella, tanto en el principio de la novela: “disolver-me no espaço universal e deixar que toda a essencia de minha vida se espalhasse por toda a parte, penetrasse nas mínimas moléculas, como uma força de bondade ...” (31) como al final cuando se deja dominar por la atracción hacia el abismo y la muerte. Esta identificación de la naturaleza con el pensamiento utópico del personaje central de *Canaã* es lo que ha permitido a Paes situar el punto de fuga ideológico de la novela en lo que ha denominado

utopía solar fraterna, es decir situar la naturaleza tropical brasileña como espacio edénico que posibilitaría el nacimiento de una nueva raza al fundar “la ciudad universal” (97-101).

No obstante el hecho de que la visión edénica de la naturaleza brasileña sea sobresaliente en la novela no se puede dejar de percibir otra visión que se desprende de ella y que tiene que ver con el terror cósmico de la separación que el protagonista de *Canaã* advierte al inicio del texto: “A floresta no Brasil é sombria e trágica. Ela tem em si o tédio das coisas eternas” (*Canaã* 24). Esta misma visión predomina al final de la novela con la atracción del abismo intensificada por la sensación de misterio del infinito y del ritmo eterno de la existencia. Me refiero al episodio de la fuga de Milkau y Maria Perutz de Porto do Cachoeiro, cuyo ambiente es la floresta tropical. En la escena final de la novela, los vocablos infinito y eterno sugieren las ideas de detenimiento temporal y de repetición a la vez. El sostenimiento temporal permite la interrupción narrativa que cierra la novela. La repetición anula así cualquier idea de progreso: “tudo era o mesmo; horas e horas fatigados de voar, e nada variava, e nada lhe aparecia” (139). El conflicto involucrado en esta visión de la naturaleza como un todo armónico – al cual pertenece la especie humana que desea integrarse a ella repitiendo la experiencia del origen de los tiempos – es que este todo trae en su interior la amenaza de la disolución de la individualidad que quiere preservarse.

Como se puede percibir en las citas precedentes, la naturaleza representada por la selva tropical postula una ahistoricidad que establece una relación tanto con la visión romántica del salvajismo como con el concepto de

Levi Strauss de “sociedades frías”. En el primer caso, me refiero a la nostalgia romántica de la pérdida de la armonía de la totalidad y el deseo de retornar al estado primitivo de inocencia por medio de las utopías del paraíso perdido que podría recuperarse, volviendo a la edad del oro, al salvajismo prehistórico en el cual el hombre como parte integrante de la naturaleza participaba del eterno ciclo de creación y destrucción. Es decir, deseo de rescatar un mundo de eterna presencia, sin pasado y sin futuro y por tanto sin historia. En el segundo caso se trata de un retorno al pensamiento salvaje existente en sociedades que buscan anular el efecto que los encadenamientos históricos podrían tener sobre su equilibrio y continuidad y cuya finalidad se podría resumir en hacer que el orden de sucesión influya lo menos posible sobre sus contenidos, admitiendo el devenir histórico como una forma sin contenido, remitiendo a la presencia de un antes y un después cuya significación es reflejarse el uno en el otro (Levi-Strauss 268-69).

Por otra parte, el final abierto de la novela, que sugiere la postergación hacia el futuro de la solución de problemas que parecían urgentes en el presente, apunta también a la noción de la intratemporalidad heideggeriana. Me refiero a la visión existencialista del tiempo, por la presencia ineludible de la muerte en la constante atracción que el abismo ejerce tanto sobre Milkau como sobre Ana Perutz, los cuales huyendo de la “civilización” se adentran en la selva tropical brasileña en busca de la Canaán utópica que les permitiría entrever la existencia de un futuro. Así, la novela se cierra en la conjunción de la búsqueda de un futuro

utópico, construido bajo la imagen metafórica de Canaán como espacio de América, y la atracción que la muerte ejerce sobre sus protagonistas.

También *Ídolos rotos* revela en su escritura una preocupación por la búsqueda de un sentido estético de la existencia. La novela se centra en la figura del escultor Alberto Soria y su regreso a Venezuela – que representa el pasado del protagonista con el peso de sus tradiciones – después de cinco años en París, lugar de la modernidad del momento, que refleja las aspiraciones más profundas del artista en lo que respecta a la plenitud de su creación. En la medida en que Soria empieza a percibir la adversidad del medio, se siente cada vez más atrapado por la amenaza de la esterilidad artística.

En la búsqueda de un sentido estético de la existencia se puede notar en la novela venezolana la constante superposición de las imágenes de mujer y arte desdoblada en una transposición entre mujer y patria. Esta última se plasma artísticamente en la escultura de la *Venus criolla* concebida como la reproducción “en barro de la tierruca de la belleza del tipo de raza más común en el pueblo de su país, belleza original, mezcla de oro y canela, oscura y fragante” (40). Esta estatua todavía tiene la propiedad de realizar la separación “de sus ensueños de arte y de amor, hasta este punto unidos en un solo ensueño confuso y vago” (76). La mención de ruptura entre amor y arte nos obliga a volver al inicio de la novela para recordar que es en París “iniciado por el Amor en los misterios de la Belleza” (15) y a través de la dedicación de Julieta, la amante parisina del escultor, que Soria se propone representar con su arte el ideal de “un amor futuro, libre y feliz”. De este ideal se despliega una idea que le parecía análoga y que se realiza en

plenitud en la escultura del *Fauno robador de ninfas* que quiere representar “el amor antiguo, sano y alegre” (16).

El desplazamiento del amor futuro al amor antiguo reforzado por la analogía que el artista supone existir entre estos dos amores conlleva una idea de imposibilidad del amor presente, frente a la cual se puede deslizar hacia el pasado o hacia el futuro para encontrar las cualidades del amor a través de las cuales se busca el arte y con éste la totalidad. Tal unidad se deshace en el presente, puesto que “la obra no realizaba a sus ojos la plenitud absoluta y feliz de la idea que fue en su espíritu germen y atmósfera de la estatua. No realizaba a sus ojos, porque ya en su mente esta plenitud no existía” (76). Ahora bien, si tal plenitud se puede encontrar en el futuro o en el pasado, como de hecho Soria la ha encontrado en el conjunto de estatuas del *Fauno robador de ninfas* se delinea claramente tanto una anulación de la representación de tiempo como sucesión de eventos, como la idea agustiniana que privilegia el presente como tiempo de la acción. En la realidad el presente se presenta para el arte de Alberto como tiempo de interrupción y espera, ya que no realiza la plenitud de unir los ideales de amor y arte. Por otra parte, el hecho de que la representación artística del pasado ocurra en el presente funciona en la narración como un ejemplo más del deseo de los artistas latinoamericanos de ponerse al día con las tendencias actuales del arte, regresando a un pasado que no es lo suyo, es decir, que no existió en su realidad, pero que fue asimilado de la cultura universal.

Existe en la novela una superposición constante entre el espacio de Caracas y el parisino que desvela la oposición entre el espacio de la tradición

hispánica y el de la modernidad del momento como ha postulado Meyer Minneman en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Aunque la novela juegue con momentos de oscilación del protagonista entre un espacio y otro y que esta oposición ilustre algunas particularidades de la modernidad latinoamericana, a las cuales volveré cuando analice el papel que los intelectuales desempeñan en ésta, quiero detenerme por ahora en el espacio de París relacionándolo a algunas características que postulan más bien la idea de la modernidad como un proceso transformador que altera las experiencias vividas por un sujeto en lo que se refiere al tiempo y a las relaciones humanas.

París se retrata desde el inicio de la novela como el único espacio en que se podrían salvaguardar el arte y el artista. Esta particularidad de la capital francesa se explica porque ésta propicia no sólo un ambiente favorable a la creación y a la recepción estética sino que también debido al hecho de que su sofisticación sociocultural es el lugar en que el artista puede mantener su individualidad. Es esta sensación de libertad que se puede experimentar en el medio de la muchedumbre presentada como la base de su creación artística lo que echa de menos Alberto Soria en el ambiente provinciano de Caracas. Esta libertad y extrema individualidad tiene conexiones no sólo con el cosmopolitismo modernista sino que también con la libertad creadora y fuente de la originalidad de un arte tremendamente subjetivo. París como la ciudad en la cual Soria descubre y desarrolla su talento artístico tiene la capacidad de proporcionar al artista el medio para su perfeccionamiento precisamente porque a través de los más variados estímulos le proporciona una libertad personal que alimenta la

subjetividad creadora en contraposición con el mundo estrecho de su ciudad natal. Lo que teme Soria es que la falta de una vida intelectualizada debido al ambiente provinciano de Caracas que, a su vez, propicia una pérdida de la individualidad del artista acabe por minar su talento culminando en la esterilidad artística que es peor que la muerte: “el miedo aun más angustioso de una muerte parcial, la muerte de su espíritu creador de belleza, mientras continuaría viviendo la vida común...” (47). Tal temor postula en el texto un rechazo a lo tradicional y la valoración, en los términos que proponía Baudelaire, de la experiencia de la transición y del cambio proporcionada por la modernidad.

Esta apreciación tiene lugar en el texto porque la metrópolis le ofrecía a Soria la posibilidad de enfrentar la esterilidad con la combinación del movimiento de la multitud y la secreta alegría del anonimato, experimentando así la modernidad como proceso vital transformada ella misma en la materia en que el artista forja su arte. Es decir, que sus signos (de la modernidad) presentes en la gran ciudad se transforman en experiencia estética. Como es evidente, la sensación placentera de sentirse solo en la multitud se relaciona con la sensación de libertad y de individualidad que proporciona la metrópolis, modificando el comportamiento humano. Georg Simmel en su ensayo “the Metropolis and Mental Life” explica como la personalidad del hombre contemporáneo se acomoda al mundo exterior de las metrópolis modernas, resaltando así la combinación de impersonalidad – traducida en reserva – con subjetividad: “with its overtone of hidden aversion appears in turn as the form or the cloak of a more general mental phenomenon of the metropolis: it grants of the individual a kind

and an amount of personal freedom which has no analogy whatsoever under other condition” (53). Tal mezcla termina por propiciar una libertad que en términos artísticos se traduce en subjetividad.

La experiencia de encuentro consigo mismo y afirmación de la subjetividad en medio de la multitud se observa en la siguiente descripción: “En París [...] se complacía largas horas viendo pasar ... verdadero raudal humano que arrastraba, como flores al torrente, expresiones y actitudes bellas y fugitivas. Y mientras tanto saboreaba [...] la voluptuosidad intensa y rara de sentirse solo, muy solo en medio de la multitud” (48). Por otra parte se puede observar en la cita precedente el placer proporcionado por la contemplación de las multitudes y el sentido de goce que el artista descubre en la contemplación de las multitudes para forjar su arte.⁴³ Guardando cierta similitud con el ritual realizado en las novelas anteriores en que la individualidad se diluye en el contacto con la naturaleza en un éxtasis panteísta, aquí la subjetividad goza de la admiración placentera de la multitud cuando el protagonista se solaza en la contemplación de la febril dinámica de las calles parisinas. Esta similitud entre la naturaleza y la muchedumbre fue advertida por Walter Benjamín al observar la analogía plasmada por Víctor Hugo en la actitud de contemplación del observador del espectáculo del océano que arremete contra las rocas, interpretado como verdadero investigador de la muchedumbre, pues la actitud contemplativa consiente un sondeo del pensamiento hacia las honduras del mundo, permitiendo que a través de la multitud la naturaleza ejerza su poder elemental sobre la ciudad

(3: 56-7). De cierta forma Díaz Rodríguez repite esta misma experiencia en la contemplación de la masa que se mueve como “flores al torrente”.

No obstante existe una diferencia brutal entre el ritual panteísta de las novelas anteriores y la actitud del *flâneur* – como la había entendido Baudelaire – descrita en *Ídolos rotos* en lo que concierne a la experiencia temporal y al fenómeno de la subjetividad. El éxtasis panteísta presumía una vivencia de la atemporalidad, que constituye una especie de defensa a la constatación de que la relación entre el hombre y el tiempo se cierra en la finitud, ya que la subjetividad se diluye en la naturaleza, volviendo a la experiencia del origen en la cual el hombre y la naturaleza forman una totalidad. La contemplación de la multitud sitúa la experiencia temporal en el cambio y en lo efímero y se transforma en una especie de celebración de la transitoriedad de la modernidad. En este caso la subjetividad se preserva y la masa humana funciona como refugio para el artista moderno que la observa desde el umbral, haciéndola su cómplice a través de un acto de *voyeurismo* en el cual se deja seducir por el objeto de su observación para separarse en seguida, recuperando su subjetividad y transformando el cambio en materia de creación artística. En la contemplación de la multitud y su posterior fragmentación en “expresiones y actitudes fugitivas y bellas”, se nota tanto la exaltación del movimiento y de la fugacidad de la vida moderna como el placer producido por la observación de la multitud como un objeto expuesto en una vitrina para gozarlo estética y eróticamente.

Más allá de la exaltación del movimiento hay otras dimensiones temporales en la figura del *flâneur* – según la interpretó Benjamín – relacionadas

con cierto anacronismo así como con la búsqueda del origen. El anacronismo de esta figura inmanentemente moderna se revela en algunas actitudes ambivalentes en su relación de fascinación y alienación con la muchedumbre. La primera de éstas, se revela en una exaltación del movimiento en un continuo contacto con las masas como refugio del proscrito para repentinamente alejarse de ellas con una actitud de desprecio (3:121). La segunda, se percibe en el contraste de la actitud ociosa del *flâneur* con relación al movimiento efervescente de la multitud, prescribiendo dos tipos de “tiempo” que se confrontan. Tal actitud se conforma en una doble protesta contra la división del trabajo que transforma a todos en especialistas y contra su industriosisdad (3: 50). En ambos casos se trata de una temporalidad no histórica que se opone frontalmente a la idea de progreso.

En cuanto a la búsqueda del origen, Benjamín observa que la peregrinación por la calle – con su doble papel de casa y laboratorio del *flâneur* – lo conduce a un tiempo desaparecido que si no es el del origen es un pasado que no le pertenece ni es particular: “no asfalto sobre o qual caminha seus passos despertam uma sorprendente ressonância. O lampião a gás que resplandece sobre el calçamento projeta uma luz ambigua sobre este fundo duplo” (3: 185-6). Como es evidente este volver al pasado se propicia por la heterogeneidad arquitectónica de la propia configuración de la ciudad en la cual se mezclan varios estilos de diferentes épocas. Estas reflexiones sobre la actividad del *flâneur* como un caminante que se ubica de cierta manera fuera del tiempo en las grandes ciudades es lo que nos ha permitido aproximar la experiencia del éxtasis panteísta experimentada por los protagonistas de las novelas precedentes y la

experimentación de la modernidad como materia misma del arte realizada por medio de la contemplación e interacción del artista con las masas en las grandes ciudades.

En conclusión, más allá de la experiencia del momento, existe en esta especie de rito de comunión con la colectividad una recuperación de la función del artista como sacerdote y consecuente renovación de sus fuerzas. La experiencia de cierta forma similar de disolución del yo que observamos en las novelas anteriores, conlleva aquí el desplazamiento de la naturaleza hacía la cultura representada en el espacio privilegiado de la modernidad, es decir, la metrópolis. Este desplazamiento no deja de revelar los sentimientos contradictorios de fascinación y alienación proporcionados por la modernidad como experiencia vivida.

El contraste entre la metrópolis y la realidad local en el cual se estructura la novela de Díaz Rodríguez – que también adquirió importancia en la formación de la personalidad oscilante de José Fernández y funcionó como elemento de distanciamiento entre Paulo Maciel y los demás – contribuye tanto a la formación de estas personalidades sensibles como al sentimiento de alejamiento de su propia cultura. A este aspecto volveré a continuación cuando analice la cuestión del auto-exotismo en estas obras.

El intelectual latinoamericano y su entorno social

Antes de pasar al conflicto del artista e intelectual latinoamericano con una alteridad que representa el pasado y como tal impide la realización de un

proyecto nuevo, identificada ya sea con la masa inculta, ya sea con la oligarquía latinoamericana, me gustaría detenerme en algunos rasgos del conflicto entre el artista y la sociedad que se pueden considerar específicos de la realidad latinoamericana. Como ya se señaló se inserta en el texto literario moderno una preocupación del papel del arte y del artista en la sociedad burguesa. Esta preocupación aunque universal va a adquirir en su transposición a la literatura latinoamericana características propias. Existe por tanto una conjunción de preocupaciones universales e inquietudes marcadamente locales en lo que se refiere a este papel, razón por la cual propongo empezar por algunas características en la descripción del artista y del intelectual incorporada a las novelas mencionadas. Estos rasgos tienen que ver con la capacidad de representación del artista así como con la rareza de su personalidad. La inscripción de lo raro en relación a la personalidad del artista que los escritores latinoamericanos incorporaron en sus obras se transforma en uno de los elementos de oposición entre el artista y su medio. De esta forma la indagación del papel del arte y del artista en la sociedad utilitaria agrega en su transposición a la realidad latinoamericana no sólo la oposición – de raíces románticas – general del artista como un ser raro a quien la sociedad no comprende sino que también la contraposición temporal del artista como hombre moderno en una sociedad atrasada.

En *De sobremesa* la tensión entre materialismo y espiritualidad presente en toda la obra repercute en la indagación del significado del arte para explicar los misterios de la vida contrapuesta a la crisis de la fe en el arte como trascendente y

en la imagen del poeta como mediador entre el cielo y la tierra. En este sentido, se puede encontrar una similitud entre Nietzsche y Silva en lo que concierne a la condenación que el poeta hace de sí mismo. En *Así hablaba Zaratustra* se condena al poeta porque “los poetas mienten demasiado [ya que] sabemos demasiado poco y aprendemos demasiado mal” (85). En *De sobremesa*, Fernández se presenta como un poeta que rehúsa escribir y ser leído, es decir que aunque no pueda evitar el hecho de ser poeta, pues “los versos se hacen dentro de uno y salen” (36), puede impedir la acción de escribirlos ya que las palabras son insuficientes para expresar la experiencia de la totalidad como advertimos en su percepción de lo inefable: “¡Instantes inolvidables cuya descripción se resiste a todo esfuerzo de la palabra!” (78).

Esta misma rareza del temperamento artístico se encuentra en *Ídolos rotos* en algunas descripciones que la voz narrativa hace de Alberto Soria. Por ejemplo, la referencia a la representación del amor del pasado en la estatua del fauno va más allá de atestiguar la tendencia modernista de desplazamiento hacia lejanías históricas y geográficas. Este alojarse en el pasado sugiere un rasgo general que Nietzsche había encontrado en el artista referente al vínculo que el arte establece con épocas diferentes, reavivando sus fantasmas. Para el filósofo alemán esta tendencia del arte se justifica por cierta inmadurez y tendencias femeniles que son rasgos del temperamento artístico: “Hay que perdonar al artista mismo que no se coloque en las primeras filas de la cultura y de la virilización progresiva de la humanidad: toda su vida ha sido un niño o un adolescente y se ha mantenido en el punto en que lo cogió su vocación artística” (*Humano demasiado humano* 134)

Díaz Rodríguez indaga en su novela sobre algunas características como la inmadurez y la desmedida vanidad de su protagonista relacionando ambas a su temperamento artístico. La descripción de su carácter oscila entre una capacidad poco práctica que privilegia el sueño – asociada por lo tanto al mundo del inconsciente, del recuerdo y del pasado – y una delicadeza de contornos adolescentes y femeninos. Ello explica que la primera descripción directa de la personalidad de Alberto se relacione con su decisión de estudiar ingeniería como consecuencia de “estos arranques peculiares de los caracteres incompletos, débiles o enfermizos” (9). Otras descripciones de Alberto Soria complementan la caracterización del artista con las percepciones culturales y psicológicas que resonaban a fines de siglo sobre el origen, condición y formación del artista y que Díaz Rodríguez recogía en su novela en un sentimiento crítico que de una parte cuestiona ese ser voluble y adolescente y de otra expresa atracción por el alto grado de creatividad que se desprende desde esa condición problemática.

La inmadurez del artista se hace evidente en el último encuentro de Alberto y Teresa no sólo en el reconocimiento de que la mujer fatal es la que domina la relación, sino que también en referencia a las actividad artística comparada a los juegos de los niños: “Para ustedes, la estatua es un juego de niños y debe serles indiferente acabarla hoy o mañana” (137). Otro punto derivado de la inmadurez del artista – que resuena en algunas de sus características descriptivas en la novela de Díaz Rodríguez – es la desmedida vanidad del artista como se puede observar en la siguiente cita del último encuentro de Alberto y Teresa:

A las caricias que Teresa prodigaba a sus manos, Alberto exultó de orgullo. ¿Aquellos besos no eran el más alto homenaje que la

voluptuosidad y la belleza podían rendir a su genio de artista, simbolizado en las manos creadoras?’ La exaltación de su orgullo triunfó de sus nobles ímpetus de ira y de todas las voces de su alma, hasta no dejar dentro de él sino el grito de la fiebre. (137)

Tal pretensión a una supuesta superioridad del artista se hace notar constantemente en Alberto Soria a quien aburría que los otros hombres “habitados a verlo diariamente no sabían divisar, a través de su apariencia de hombre como cualquier hombre, el alma de artista” (45).

Configuración de una alteridad del pasado

La rareza del artista funciona como elemento de distanciamiento entre el artista y la sociedad en que vive. En la sociedad latinoamericana como se puede observar en las citas precedentes, la idea generalizada de que el artista es un ser superior lo aleja aún más de su entorno social, porque este medio se presenta como provinciano y castrador de cualquier intento de creación. En una palabra, atrasado. Esta percepción es mediada por otra visión recurrente de la comparación entre la sociedad local y la sociedad europea, con la cual el artista latinoamericano empieza a evaluar su medio social. Tal visión, percibida claramente en los protagonistas de las novelas que analizo en este apartado puede resumirse en la mirada de auto-exotismo con la cual el artista latinoamericano, influido por la cultura europea, evalúa su propio país. Para Roberto Ventura este auto-exotismo se produce a partir de la idealización de las metrópolis, dejando que:

el intelectual periférico [perciba] la realidad que lo circunda como exótica. Este exotismo permite, por un lado, el distanciamiento frente a costumbres de su propia sociedad, aportando una mirada antropológica. Por otro, introduce la negatividad en su auto-representación, que lleva a la visión etnocéntrica de las culturas populares de origen africana, indígena o mixta. (*Estilo tropical* 39)

García Canclini se refiere al desencuentro entre masa e intelectuales subrayando una diferencia entre la modernización de la población instruida universitaria y la que se refleja en el pensamiento de las masas conducido por las tradiciones coloniales que dan lugar al caudillismo y a la religiosidad aún hoy existente en América Latina, a causa de una separación irreconciliable entre las élites cultas y el pueblo analfabeto que produce una modernidad de simulacro:

la modernidad es vista entonces como una máscara. Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales ... Las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habrían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera enormes poblaciones indígenas y campesinas[...]. (*Culturas híbridas* 20-1)

La coexistencia de lo moderno y de lo premoderno se explica entonces por la exclusión de la modernidad de una parte significativa de la población cuya cultura se evaluaba ya como manifestación autónoma, ya como manifestación heterónoma. En el primer caso los elementos subalternos de la sociedad son vistos en su inocencia simbólica mientras que en el segundo se manifiesta el etnocentrismo de las clases hegemónicas que vieron la desigualdad como barbarie y amenaza (Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados* 71).

Estos dos críticos nos ofrecen en sus reflexiones algunas herramientas fundamentales para analizar en las novelas tratadas hasta el momento así como en *Los sertones*, la visión que el artista e intelectual latinoamericano tenían de la alteridad representada por la masa inculta. Esta visión en la cual se destaca la idea de atraso retorna en estas obras literarias a la vieja oposición entre barbarie y civilización a la vez que se mediatiza este conflicto con la utopía de América

como tierra de promisión. Me gustaría empezar mis reflexiones en el etnocentrismo encontrado en el pensamiento latinoamericano del siglo XIX atestiguado en estas obras para después pasar a la cuestión de la evaluación de la inocencia simbólica de las clases subalternas en las obras mencionadas. Como se ha hecho hasta ahora, los episodios de *De sobremesa*, de *Ídolos rotos* y de *Canaã* son analizados conjuntamente a la vez que el análisis de *Los sertones* se encuentra en una sección separada.

Como he observado los países latinoamericanos a fines de siglo XIX no se definían todavía como naciones con características completamente establecidas debido a su diversidad de razas y pluralidad de culturas. Esta indefinición unida a la influencia que el pensamiento de Hegel tuvo en el siglo XIX, en lo que concierne a la relación establecida entre el Estado moderno, la Nación y la historia genera una incertidumbre entre los artistas e intelectuales latinoamericanos así como una necesidad de desarrollar un sentimiento nacional que permitiera a América Latina participar en la historia universal. La relación establecida por el referido filósofo se puede resumir de la siguiente manera: el Estado es objeto de la historia que se inscribe en la Nación, a la cual Hegel denomina el *Espíritu de los Pueblos*. En este sentido, la historia corresponde al desarrollo del Espíritu en el tiempo. La consecuencia derivada de este pensamiento se resume en el postulado de que los pueblos que no constituían Estados Nacionales desarrollados corrían el riesgo de excluirse de la Historia Mundial.

Por otra parte, vimos que Foucault explica la separación entre el discurso histórico moderno – centrado en la confrontación del pensamiento europeo consigo mismo y con otras culturas – y la etnología, tradicionalmente mantenida como el conocimiento de las sociedades primitivas, es decir, sin historia documentada. El pensador francés se focaliza en la manera a través de la cual el concepto de temporalización se introdujo en el concepto de historia evolutiva creando una historicidad de la etnología que invierte el problema de la historia, pues se trata aquí de determinar la especie de devenir histórico (cumulativo o circular, progresivo o fragmentado) a que cada cultura es susceptible (*La palabra y las cosas*: 517-26). También vimos que nos interesa particularmente la introducción del concepto de la temporalidad en la etnología porque tal mediación nos ayuda a comprender la razón por la cual el pensamiento latinoamericano de fines de siglo XIX, recurre a la adaptación de modelos etnológicos que nos llegaban desde Europa.

La razón principal por la cual se adoptan estos modelos ya fue referida por Paz en *Los hijos del limo*, quien explica que la visión positivista de la selección biológica se transforma en creencia en América Latina en cuanto esta vino a constituirse en una explicación y una posibilidad de entendimiento “científico” de nuestras diferencias y su consecuente exploración ideológica. De esta manera los “pueblos sin historia” eran compuestos de razas atrasadas y por tanto inferiores. Lo que se propuso a partir de esta constatación fue un plan de regeneración de América en el cual los artistas e intelectuales tendrían un papel fundamental. Tal proyecto se presenta en cada una de las novelas analizadas y es perceptible

también en *Los sertones*. Ahora bien, existe un elemento importante de diferenciación entre estos planes en las obras brasileñas y en las novelas hispanoamericanas a que nos referimos aquí. En *De sobremesa e Ídolos rotos* los proyectos de desarrollo para Colombia y Venezuela respectivamente se encuentran atravesados por una ironía que imposibilita la identificación de estos planes con las ideas de sus autores. De esta manera se desplazan las ideas concebidas en el plan de desarrollo de Colombia hacia la oligarquía local en la novela de Silva. En la novela de Díaz Rodríguez el plan de desarrollo de Venezuela se transfiere a los intelectuales que regresaban del exterior quienes venían con nuevas ideas de desarrollo social que no coincidían con las ideas de la oligarquía local. Al mismo tiempo se critica la postura de estos intelectuales. En *Canaã* y *Los sertones* el proyecto de fusión de razas para alcanzar una identidad nacional, explícito en la novela de Graça Aranha y sugerido en la obra de Euclides da Cunha, refleja las ideas de sus autores. De las dos maneras se realiza la crítica al poder hegemónico de estos países, aun que la diferencia se deja percibir en un tono dramático y concentrado en las obras brasileñas y en un tono irónico en las novelas hispanoamericanas.

La percepción del atraso en la raza latinoamericana es uno de los elementos que fomenta un anhelo de sincronía político-social con la modernidad occidental – representada por Europa y Estados Unidos – porque genera un sentimiento de exclusión de la actualidad, provocando la lucha para participar del presente no sólo histórico sino que también del presente de la cultura y del arte. Es este sentimiento de exclusión que fomenta la adaptación en suelo americano de

algunas teorías raciales europeas así como la idea de la importancia de la formación de una raza con características bien marcadas que pudiera definir una identidad nacional.

Empecemos la discusión de estos aspectos por los planes de desarrollo social y económico insertados en *De sobremesa e Ídolos rotos*. En las dos novelas se refleja una reapropiación de la idea romántica del poeta como conductor del pueblo, explicando la razón por la cual estos artistas conciben un plan de desarrollo para sus respectivos países. Por otra parte, se plantea un concepto de nación que los artistas finiseculares, directa o indirectamente, ayudaron a crear y que se traduce en la búsqueda de un nacionalismo cultural, que necesariamente pasa por la búsqueda, en el caso latinoamericano, de una identidad cultural de la cual la cuestión de la raza forma parte, resuelta en el discurso modernista, como lo señala Schulman en *El proyecto inconcluso*, en la idea de la nación como “espacio perpetuamente *renegociado y reimaginado*”.⁴⁴

Una lectura crítica de *De sobremesa* confronta dos dificultades en cualquier intento de interpretación del plan para el desarrollo de Colombia de José Fernández. La primera de ellas es la pertinaz utilización de la ironía, tan característica en la novela de Silva que dificulta una aproximación a la verdadera naturaleza ideológica del discurso del personaje. La segunda se relaciona a las tensiones de una modernidad problemática que impone contradicciones dentro del propio texto, las cuales reflejan las tensiones de una sociedad cuyo tránsito a la modernidad es particularmente resistente o al menos lento debido a los residuos

de un pasado colonial que interfiere en el presente. Experiencia vivida por Silva y por su familia en Bogotá.

En *De sobremesa* la escisión entre el artista y la sociedad – en lo que concierne a la evaluación de la raza latinoamericana – se manifiesta en la frase “ir a hacer ese papel de Próspero de Shakespeare, con que usted sueña, en un país de calibanes” (125) la cual, planteada por Rivington, se presenta como un juicio foráneo.⁴⁵ Manifestación de un etnocentrismo europeo esta frase propone un escalonamiento en las oposiciones entre Europa y América que va desde una visión de la naturaleza del hombre americano como inferior hasta el desdoblamiento del personaje en un “otro” que emerge esporádicamente en el texto y al cual se le justifica en la oposición de su propio origen como combinación de fuerzas opuestas e indómitas debido a la falta de una educación apropiada que les diera dirección. Siguiendo el diálogo entre Fernández y Rivington, el último le aconseja dejar de pensar en “civilizar un país rebelde al progreso por la debilidad de la raza que lo puebla y por influencia de su clima” (125). Se nota aquí tanto la relación ambigua de los artistas modernistas y del discurso heredado del positivismo centrado en la selección biológica como la pugna de dos fuerzas contradictorias: a la desconfianza de cierta inferioridad de la raza latinoamericana, que estimula cierto sentido de superioridad en Fernández y que lo aleja de sus compatriotas, responde otra fuerza, arraigada en la imaginación americana desde su descubrimiento y conquista, que es la utopía de América como tierra prometida, que lo lleva a concebir un plan de recuperación económica y social de Colombia.

Otra propuesta política destinada al fracaso se presenta de parte de los intelectuales que regresaban de Europa en *Ídolos rotos*. El elemento preponderante del fracaso parece residir en la combinación de la indecisión de los intelectuales con el desconocimiento que estos tenían de la sociedad latinoamericana. La primera referencia al grupo intelectual retornado desde París a América se postula de manera crítica:

Formado por selección tal vez inconsciente, ese grupo de amigos representaba una parte, cuando menos, de esta minoría intelectual que en todas partes existe, superior al medio en que se mueve e incapaz de aceptar el medio, adaptándose a él; núcleo de almas selectas, nobles, de ordinario temerosas de la acción, que rechazadas de todas maneras acaban por separarse en actitud como de resignación altiva, a ver desfilar camino de la victoria la muchedumbre de los mediocres y el interminable ejército de los nullos. (49)

Esta mezcla de sentimiento de superioridad, expresada muchas veces en la ya discutida vanidad del artista, con la ineptitud para la acción termina por aislar estos espíritus “afinados” de la sociedad local. Contribuyen a este aislamiento e inactividad social tanto la mezcla de realidad y ficción que acaba por traducirse en utopías como la contraposición espacial de centro y periferia que proporciona una apertura a la conciencia de la imposibilidad de la creación artística en un medio adverso al arte. Imposibilidad que traducida en sentimientos encontrados de rechazo mutuo entre el artista y la sociedad – en que el primero responde con el exilio voluntario frente su desprecio social – termina en una encrucijada. Para el artista ésta se traduce en salvar su ideal, emigrando hacia el centro o quedándose en la periferia enfrentando la esterilidad creadora. Para el intelectual esta encrucijada se presenta políticamente como una propuesta a la toma de acción

aunque tenga que corromperse o a la pérdida de las utopías y el aislamiento social resumidos en la renuncia política: “O modificamos nuestros proyectos a expensa de nuestro ideal, sacrificando una partecita de nuestro ideal, quizá la más pura, acercándonos, aunque nos repugne y humille, a los modos de acción de los politicastos más odiosos, o declaramos de una vez imposible nuestra obra y cruzamos de brazos” (143). Como se puede apreciar, nos situamos en una pérdida de los ideales tanto en el plano ético, como en el estético o en su manutención a expensas de la pérdida de la patria: “[irnos por] el doloroso camino de la emigración, a buscar bajo otros climas, en otras comarcas, entre otras gentes, la patria de nuestro espíritu” (143).

Los juegos de luz y sombra tienen desde la primera página de *Ídolos rotos* una importancia fundamental y alcanzan su punto cumbre precisamente en el momento que la narración se centra en las utopías y en el plan regenerador de los intelectuales. Así, cuando “el ghetto” se reúne en el atelier de Soria para escuchar los proyectos de Emazábel pertinentes a la creación de un “alma nacional” que pudiera regenerar el país a través de la acción política de los intelectuales, las sombras de las esculturas de Soria adquieren una relevancia preponderante:

Fuera del reducido círculo de luz, en la penumbra de las paredes, dos bajorrelieves celebraban gigantescas batallas mitológicas, y sonreía el Fauno violador de ninfas en su copia de yeso. De vez en cuando, maquinalmente, Emazábel movía la lámpara, y entonces, en una pared, la silueta del Fauno disminuía o se agrandaba, disminuyendo o agrandando a la vez la sonrisa de sus labios irónicos. (93)

Lo que tenemos aquí son imágenes superpuestas del mundo de las sombras, de las imágenes distorsionadas que los intelectuales que regresan de

Europa tienen de su propio país y del conflicto entre la creación de utopías y las ideologías existentes. En esta cita de *Ídolos rotos* se puede apreciar que la proyectada imagen del fauno riante se desdobra en dos niveles de interpretación. En el primero, se le confiere el poder demoníaco de la premonición que anticipa la destrucción de todos los planes expuestos en la reunión a medida que el fauno se ríe de la ingenuidad de los intelectuales. En el segundo nivel el fauno – como ídolo persistente (su estatua es la única que no se destruye al final de la obra) – se asocia con el dios de la voluptuosidad, de la codicia y de la sangre que domina “aquellas comarcas” a la vez que representa las ideas estrechas de un medio social que quiere permanecer en la oscuridad para mantener la corrupción y el cambio de favores políticos. En estos dos niveles de interpretación sobresale la ironía centrada en la figura del fauno riante la cual funciona como índice anticipador de que cualquier plan de regeneración de una sociedad corrompida por una mezcla de salvajería natural y excesivo interés material está destinado al fracaso.

He comentado sobre la inferioridad de la raza latinoamericana propuesta por Rivington en *De sobremesa*. Esta misma proposición se advierte en *Ídolos rotos* en la observación de Alfonso – uno de los intelectuales del grupo de Soria – sobre la imposibilidad de la creación de una “alma nacional en donde había tres razas o entidades étnicas diferentes y los varios productos de la caprichosa mezcla de esas razas” (99). Esta imposibilidad advertida por los intelectuales de la novela de Díaz Rodríguez se va a transformar en la cuestión que estructura las dos obras brasileñas seleccionadas y que da dirección al proyecto utópico de *Canaã*. En otras palabras, la problematización de raza como fundamento de la nacionalidad

encuentra en la idea de fusión de razas y culturas, desarrollada en la novela de Graça Aranha, una propuesta de solución para construir una nación, que siendo única, resuelva en la unión el problema de la diferencia. Evidentemente este proyecto tiene el objetivo más amplio de incluir a Brasil en la Historia Mundial, respondiendo al temor suscitado por algunas teorías eurocéntricas en los intelectuales latinoamericanos. Es decir que la fusión de diferentes razas y culturas en suelo brasileño, proyecto central de *Canaã*, es la solución propuesta por Graça Aranha para constituir un Estado Nacional desarrollado y, en consecuencia, poder participar de la historia universal.

Marshall Eakin ha señalado en su artículo “Race and Ideology in Graça Aranha’s *Canaã*” que, más que un debate entre corrientes filosóficas, la novela de Graça Aranha “on a deeper social level is really a debate over the fate of Brazilian society” (4).⁴⁶ La cuestión que, según el estudioso norteamericano, se centra en la significación de la herencia racial en el futuro cultural del país, me parece desplazarse en la evolución narrativa de las especulaciones sobre el futuro de Brasil frente a los problemas de índole socio-culturales – entre los cuales la cuestión de la raza es preponderante – a una cuestión mucho más dramática que indaga la viabilidad del futuro de la nación frente a la competencia internacional. Dicho de otra manera una de las cuestiones centrales de la novela gira en torno a cómo viabilizar un país que sufre el estancamiento temporal, fruto de una herencia del pasado colonial, en el mundo moderno. Cuestión que se dramatiza en la metáfora de Paulo Maciel de un Brasil cadáver que se descompone atrayendo sobre sí “los urubúes”, refiriéndose al imperialismo, para concluir que el

patriotismo se deshace en un “cosmopolitismo disoluto” definido como: “sintoma de inércia moral, indício da perda precoce de um sentimento que se devia casar com o estado atrasado da nossa cultura” (127).

Se percibe así como el problema de la raza se va transformando gradualmente en una cuestión de tiempo en la cual se debate el atraso del pasado colonial de Brasil que dificulta su inserción en la modernidad. En la novela de Graça Aranha los inmigrantes Milkau y Lentz llegan a Brasil huyendo de la decadencia europea, ya en pos de un mundo nuevo para el hombre nuevo, ya en busca de una utopía que se define en el proyecto de Milkau como una “vaga aspiración de amor y de sueño”. En el primer caso se trata de acatar la ideología de Lentz, que quiere renovar la civilización liberándose de la hipocresía de la moral cristiana y recomenzando, por tanto, como si se tratara de una tabla rasa. En la segunda hipótesis – que defiende Milkau – se desea adoptar una fusión, de las culturas y de las razas europeas y brasileñas, en que la cultura autóctona funcionara como base.

La novela de Graça Aranha se estructura en una trilogía en la cual se debaten el pasado y el futuro bajo una matriz del detenimiento temporal del presente que permite la coexistencia de un futuro utópico y un pesimismo crítico del presente (Paes 84). *Canaã*, contrapone la utopía de un futuro a la distopía de un presente en cuya sombra se refleja la ruina de un pasado decadente. En este futuro utópico surgiría

uma nova raça, que sería a incógnita feliz do amor de todas as outras, que repovoaria o mundo e sobre a qual se fundaria a cidade aberta e universal, onde a luz se não apague, a escravidão se não

conheça, onde a vida fácil, risonha, perfumada, seja um perpétuo deslumbramento de liberdade e de amor. (46)

La distopía del presente se va construyendo en la novela tanto en lo que concierne a la realidad brasileña y sus instituciones gubernamentales como a los prejuicios y los valores pragmáticos que se detectan en la colonia alemana establecida en Brasil, a los cuales volveré más adelante. De este modo, el presente de cualquier perspectiva que se lo mire se muestra como desencantamiento, y por esto no importa el contexto doctrinal en que se sitúen Lentz, Milkau o Maciel. Tampoco interesa discutir la base filosófica nietzscheana o tolstoneana que predomina en la novela. El paso más sobresaliente de *Canaã* como obra de la modernidad consiste en un desengaño crítico que permite pensar universalmente al hombre y sus sentimientos en relación a su medio natural y social así como en su interacción con el otro. Esto viene a resaltar que “no fundo o que os dois interlocutores incansáveis de *Canaã* fazem é exprimir as perplexidades de um mesmo fim de século em que a razão científica começava a duvidar de suas certezas e o modelo biológico de explicação a tropeçar em suas próprias armadilhas” (Paes 66).

Asimismo se contraponen en el discurso de *Canaã* las ideas de una “incapacidad de una raza determinada para la civilización” y la fusión de las razas como principio básico de civilización. Hay que acentuar que debido a su estructura dialogal, aunque se dé cierto privilegio a las ideas de Milkau, la novela de Graça Aranha ubica todas las ideas en un nivel provisional que siempre puede ser modificado en el dialogo subsiguiente, lo cual a su vez explica su final abierto. En cuanto a su carácter doctrinal, aunque esta obra se proponga pensar a Brasil a

través de la crisis de la República Vieja sin resolverla, la cuestión del desarrollo de una cultura civilizada, desde cualquier perspectiva que se la mire, se mezcla a la cuestión de la raza, enfocando así la relación de progreso, atraso y raza, permitiendo, por tanto, una conexión entre el debate racial y el tiempo.

El tema de la raza constituía un aspecto fundamental del debate ideológico brasileño del momento porque “el Brasil mulato” ponía en cuestión una identidad nacional, que empezaba a definirse ya marcada por una relación de inferioridad debido a la influencia del evolucionismo social que dio lugar al “racismo científico”. Si es verdad que el país sólo se libraría de este complejo de inferioridad en el nivel literario con el advenimiento del modernismo de 1922, hay que reconocer que las semillas de esta liberación se encuentran en el pensamiento brasileño y en algunas obras literarias de fines de siglo diecinueve y comienzos del veinte. Me refiero aquí específicamente a *Canaã* y a *Los sertones* así como al concepto de *obnubilación* (ajuste de los estilos estéticos al medio físico y social) de Araripe Junior que permitía la defensa de un estilo literario tropical.

La novela de Graça Aranha propone también algunas cuestiones que relacionadas a las del tiempo y de la raza unidos por el signo del atraso, permiten repensar la vieja oposición entre barbarie y civilización. Me gustaría subrayar aquí la cuestión del retorno al estado primitivo ilustrada por la situación de un personaje secundario, el Coronel Afonso. Considerando que este personaje ilustra la persistencia de residuos del pasado en el presente, volveremos a él a continuación. Por ahora, deseo centrarme en la descripción que da énfasis al

abandono de mejores instalaciones destruidas por la acción del tiempo: “o homem [que], caindo de prostração em prostração, perdendo todo o polido de uma civilização artificial, abandonara agora em sua decadencia, para se servir de aparelhos primitivos, que se harmonizavam com a questão embrutecida do seu espírito” (10). Se puede notar en la cita precedente una referencia al conflicto entre barbarie y civilización en la cual la primera se identifica con el retorno a lo primitivo y con el espacio rural. Tal oposición se refuerza con las impresiones provocadas en Milkau en su primera visión del pueblo en la cual las casas de los negros, abandonados y vencidos por la invasión de los blancos, se desperdigán fuera de la ciudad “para eles estrangeiras e proibidas” (13). La exclusión de los negros de la ciudad trae hacia el centro del texto el problema de la raza relacionando a ésta con la civilización. Es decir que los alemanes y las oligarquías locales habitan en la ciudad, espacio privilegiado de la civilización, los negros y los campesinos ocupan el área rural o las márgenes de la ciudad, representando los excluidos.

Esta idea de exclusión y el espacio marginal ocupado por los negros cuestionan la simple dicotomía entre barbarie y civilización, denunciando la modernidad problemática latinoamericana. Graça Aranha demuestra desde el principio de la novela que el problema social de Brasil reside en la numerosa población de excluidos de la modernidad forzados a vivir en el margen sea de la ciudad – caso de los negros – sea de los avances científicos y tecnológicos, caso del Coronel Afonso. La simplicidad de la dicotomía entre barbarie y civilización con sus respectivos espacios de campo y ciudad se complica además por el

episodio de María Perutz en el cual se denuncia, refiriéndose a la colonia alemana, la salvajería de una sociedad basada en un materialismo excesivo y en prejuicios de clase.

En la novela de Graça Aranha, los diálogos entre Lentz y Milkau, confrontan dos concepciones sobre el cruzamiento de razas y culturas de la época, la de la pureza ariana y la de la fusión de culturas y razas. La concepción de la fusión, que no deja de aceptar la diferencia racial entre los hombres, tendría como consecuencia el desaparecimiento en el futuro de una raza dominante así como la admisión de que las “razas inferiores” también tendrían participación en la construcción de una nueva civilización: “Diante da obra de civilização o papel de cada um é igual ao do outro: a ação dos grandes e dos pequenos se confunde no resultado” (33).

Sin embargo, esta separación de campos ideológicos en lo que respecta a conflictos raciales y culturales entre lo foráneo y lo autóctono está lejos de su supuesta nitidez inicial, es decir la idea de segregación racial que da primacía a la raza ariana y el ideal de fusión. Lentz, defensor del poder y de la pureza de raza y de la hegemonía alemana en suelo brasileño, termina como víctima de su propio delirio de grandeza en la soledad de la selva tropical y en “um incomensurável pavor da solidão, este se ia deixando governar pelo instinto da ligação universal” (135). Milkau por su parte no puede dejar de sentir dudas y conmoverse con la angustia del hombre brasileño frente a la disolución de una raza y de una cultura:

Nós penetramos na argamassa da Nação e a vamos amolecendo; nós nos misturamos a este povo, matamos as suas tradições e espalhamos a confusão... Ninguém mais se entende; as línguas estão baralhadas; indivíduos, vindos de toda parte, trazem na alma

a sombra de deuses diferentes; todos são estranhos, os pensamentos não se comunicam, os homens e as mulheres não se amam com as mesmas palavras... Tudo se desagrega, uma civilização cai e se transforma no desconhecido... O remodelamento vai sendo demorado... Há uma tragédia na alma do brasileiro quando ele sente que não se desdobrará mais até o infinito. Toda lei da criação é criar a própria semelhança (...) os longínquos e fundos desejos da personalidade emudeceram, o futuro não entenderá o passado. (22)

Aquí se postula el problema de la profunda disgregación del presente, rompiéndose la continuidad entre pasado y futuro y subrayando además la angustia provocada por la previsión de la pérdida de las tradiciones, la exaltación de lo popular a través de la recuperación folclórica y la problemática de la búsqueda del origen. Esta última cuestión tiene dos referencias principales en la narración, la del pasado inmemorial en la arquitectura y el ambiente de Minas Gerais, y la de la felicidad de la vida primitiva, que recuerda “un retroceso a los comienzos del mundo” en Santa Teresa (34). Estas referencias dan al pasado una dimensión no sólo mítica sino que también la de cimiento a la formación de la identidad nacional, planteando así una vez más la cuestión de la posibilidad de futuro del país, ahora enfocada en el desmoronamiento de su conciencia como nación.

Tal consciencia de desmembración causa extrañeza por el hecho de ser sentida e integrada al texto por un extranjero y uno no puede dejarse de cuestionar la razón por la cual es un alemán y no un brasileño el personaje que funciona como una especie de alter-ego del autor. Es verdad que la contrapartida de esta voz pertenece al bachiller Paulo Maciel, ser angustiado con la perspectiva futura del Brasil y encantado con Europa. Gilberto Freyre, en “Graça Aranha: Que significa para o Brasil de hoje?” defiende la perspectiva de que el autor brasileño

comparte su voz entre Maciel y Milkau como un modo de compensar la visión pesimista del bachiller, insertando en su novela la mirada foránea como balance del desencanto de los locales (*Obras completas* 17-28).

De hecho, en *Canaã* a esta mirada de dentro hacia fuera – que expresa la idealización de las metrópolis – se contrapone la mirada de fuera hacia dentro que no sólo da cuenta de una crisis generalizada sino que también aproxima la decadencia brasileña a la europea. En esta relación se viene a representar estéticamente la oposición entre atraso y progreso, es decir que así como la decadencia brasileña es fruto de una mentalidad atrasada dominada por la inmovilidad de su pasado colonial, la decadencia europea es fruto de un exacerbado progreso que presenta en su otra cara el desencanto del mundo.

En el capítulo diez el diálogo entre el bachiller brasileño y el inmigrante alemán elucida este aspecto de crisis generalizada. Para Maciel, los males de Brasil resultan de la falta de una ética que integre la raza, comentario al cual Milkau añade: “a decadencia aqui é um misto doloroso de selvageria dos povos que despontam para o mundo e do esgotamento das raças acabadas” (128), pero contestando a la mirada idealizadora del brasileño hacia Europa plantea que “[ésta] é uma sociedade que acaba, não é o sonhado mundo que se renova todos os dias ... para manter tais ruínas os governantes armam homens contra homens e entretem-lhes os ancestrais apetites de lobos com a pilhagem de outras nações” (130). Como se puede observar, lo que aproxima la decadencia en los dos casos es la ruptura del flujo cronológico del tiempo, provocada por el deseo de subsistencia del pasado en el presente, impidiendo la preparación para el futuro.

La alternancia entre la aparición y desaparición al cierre de la narración de la imagen de Canaán, espacio utópico y mitológico en el cual se construye toda la simbología de la novela, posterga la síntesis perseguida en los debates dialécticos que tienen lugar en la narración. Esta solución final en una novela que propone la discusión y la presentación cartográfica de las ideologías que debatían la crisis de Brasil es consecuencia de una desazón que refleja la crisis generalizada de fin de siglo. Por crisis de Brasil me refiero a los radicales cambios de la economía, del sistema político y de la propia configuración cultural del país, en consecuencia de la abolición de la esclavitud, de la proclamación de la república y de la recepción masiva de inmigrantes europeos respectivamente. Esta crisis pone de manifiesto no sólo la presencia de una identidad nacional sino que también la posibilidad de que esta identidad pudiera mantenerse en el futuro. En este sentido se hace evidente que “el préstamo de la eternidad” con el que finaliza la novela, resulta – para el alma ya atormentada del brasileño – en una sensación de postergación perenne hacia la solución de los problemas allí debatidos.

De esta manera percibimos que en *Canaã* los ejes semánticos que venían estableciéndose principalmente en torno de los conceptos de comunión, identificados con la fusión de culturas y razas, y separación, que presupone la idea del desaparecimiento de la cultura autóctona debido a la imposición de una cultura extranjera, sólo podrán ser resueltos en el porvenir. Sin embargo, este sostenimiento temporal que alcanza su amplitud al final de la novela ya se anunciaba en su descripción de apertura en la cual predomina la ruina causada por la inmovilidad de las cosas y la parálisis de los hombres. Tal fijeza alcanza su

momento cumbre en la descripción de la figura del coronel Alfonso, símbolo de la temporalidad detenida en el interior de Brasil:

representava a figura humana, a mesma vida superior, envolta na queda das coisas, arrastada na ruina geral. E não ha quadro mais doloroso do que este em que la ação do tempo, a força da destruição ... envolvendo no descalabro as pessoas, e as paraliza e fulmina, fazendo delas o eixo central da morte e aumentando a sensação desoladora de uma melancolia infinita. (9)

Un pasaje clave para entender la importancia del tiempo en esta novela respecto a la propuesta de ruptura del pasado con el presente y postergación utópica de su unión en el futuro es la descripción de Porto do Cachoeiro, asimilado panorámicamente por la mirada de Milkau:

Porto do Cachoeiro era o limite de dois mundos que se tocavam. Um traduzia, na paisagem triste e esbatida do nascente, o passado, onde a marca do cansaço se gravava nas coisas minguadas. Aí se víam destroços de fazendas, casas abandonadas, senzalas em ruínas, capelas, tudo com o perfume e a sagração da morte. A cachoeira é um marco. E para o outro lado dela o conjunto do panorama rasgava-se mais forte, mais tenebroso. Era uma terra nova, pronta a abrigar a avalanche que vinha das regiões frias do outro hemisfério e lhe descia aos seios quentes e fartos; e ali havia de germinar o futuro povo que cobriria um dia todo o solo, e a cachoeira não dividiria mais dois mundos, duas histórias, duas raças que se combatem, uma com a pérfida lascivia, outra com a temerosa energia, até se confundirem num mesmo grande e fecundante amor. (18)

La alusión a dos mundos que coexisten separados actualiza una vez más las relaciones conflictivas entre pasado y presente. En el pasado se sitúa la decadencia acentuada por la falta de progreso, que conducirá inevitablemente al estancamiento social y a la muerte. El presente se ubica en una tierra nueva que empieza a ser explotada por los inmigrantes alemanes y está caracterizado por la separación de mundos, historias y razas. El futuro utópico visualiza la superación de la separación y el principio de la fusión y la integración de dos pueblos en el

Canaán del porvenir, tierra de la promisión, que entrega “la leche y la miel” a sus escogidos. El conflicto central de la novela es por tanto un conflicto temporal en el que la coexistencia del presente y pasado genera tensiones que sólo podrán ser resueltas en el futuro. La cuestión fundamental que se insinúa en la realización o fracaso de esta Canaán futura se resume en la continuidad de la raza y cultura brasileñas a través de su transformación por el contacto con la cultura alemana o su total desaparición asimilada por la cultura de los más fuertes.

La cuestión de unidad racial y cultural que permitiera la formación de una nación uniforme y desarrollada es uno entre varios de los aspectos que complican el proyecto de modernidad de las sociedades latinoamericanas manifiesto en el pensamiento de los escritores e intelectuales de estos países desde fines del siglo XIX. La visión foránea – persistente desde el descubrimiento y conquista de América – de que los países latinoamericanos eran compuestos de razas atrasadas, al ubicar la cuestión de la raza como un elemento de la configuración de una alteridad interna, deja entrever, en el tejido textual de las novelas analizadas en este capítulo, residuos de relatos etnográficos que – intentando decodificar lo extraño y lo exótico – funcionaban como una especie de traducción cultural “*sui generis* en la cual el traductor tiene primero que producir [desde un punto de vista imperial] el texto que traduce e imaginar al *Otro* como objeto comprensible de la mirada” (Jáuregui, *Heterotropías* 82).

De esta forma, la pretendida observación empírica de la alteridad se mezcla a la construcción imaginaria de un espacio y tiempo salvaje con su traducción dentro de un corpus epistemológico y tropológico. En esta

construcción imaginaria el *Otro* – que vive concomitantemente en un tiempo salvaje y en el mismo tiempo de su observador – se plasma literariamente como un ser del pasado que se propone como obstáculo a lo nuevo, justificando “la *sincronización civilizadora* del occidente” bajo formas de proyectos evangelizadores, modernizadores o desarrollistas (Jáuregui, *Heterotropías* 81). La otra cara de esta visión imaginaria lo postula como sujeto generador de una utopía que revive la nostalgia de la edad del oro y del paraíso perdido. Esta última construcción genera el “otro arcaico” entendido por Vargas Llosa” en *La utopía arcádica* como eje generador de una utopía social basada en la idealización mítica del pasado precolombino, cuyo centro se circunscribe en “el colectivismo y la fraternidad comunal del indio como algo que debe resistir ‘lo devorador’ del individualismo occidental” (82).

La configuración de la alteridad interna en *De sobremesa* oscila precisamente entre estas dos construcciones culturales. Es decir que abarca desde la visión del otro como la encarnación de la barbarie hasta el enfoque en la inocencia de las clases subalternas. Para explicar esta oscilación quisiera detenerme en la sección del diario de Fernández fechada el 14 de abril. Los dos interlocutores imaginarios de Fernández en esta sección son el obrero que todavía presenta algunos rasgos de la inocencia que está a punto de perder cuando “oiga el evangelio de Nietzsche” y un grupo de intelectuales que creen en el “renacimiento idealista del arte” así como en el neo-misticismo. En esta sección Fernández se detiene para criticar el pensamiento de Nietzsche, refiriéndose a *Así Hablaba Zaratustra*. En un análisis de la referida sección, Jade en el artículo “*De*

sobremesa: novela modernista, novela moderna” – aunque reconozca que muchas ideas de impronta nietzscheana en la obra de Silva pertenecían ya al patrimonio cultural de los intelectuales del fin de siglo – postula que la inserción de las ideas de Nietzsche en el texto de Silva demuestran la actitud escindida de Fernández entre un estar “conforme a la visión filosófica de Nietzsche, pero incómodo con sus implicaciones prácticas”(209), en el ámbito social, moral, político o religioso. La actitud escindida del protagonista de la novela de Silva se expande en un debate que concierne a la modernidad estética y puede ser interpretado en los siguientes términos. Por un lado, Fernández se alinea con estos espíritus superiores que buscan la innovación artística, que son incluso nombrados en el texto: Wagner, Verlaine, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau. Por otro lado, teme la vulgarización del conocimiento científico y la rebelión de las masas. En fin, el texto funciona como una especie de advertencia a los “espíritus místicos” preocupados de los misterios de la vida hacia las transformaciones político-sociales del momento y su influencia futura.

El temor de la revolución explica la visión de las masas como la encarnación de la barbarie, pero a la vez, en la misma sección se puede apreciar el enfoque en la inocencia de las clases subalternas, pues los obreros “cuyas encallecidas manos hacen todavía la señal de la cruz” se encuentran orando “por los dueños de la fábrica donde te envenenas con los vapores de las mezclas explosivas” (179). Se puede observar en el texto la necesidad de conservar la inocencia a fuerza de mantener a las clases subalternas en la ignorancia. Dentro de este argumento las clases marginales no están preparadas para la recepción de las

nuevas ideas que circulaban en este entonces, denominadas por el protagonista “vulgarización de la ciencia”. De este modo, se denuncia el proteccionismo paternalista de la política latinoamericana así como “el terror de la multitud que se mueve ávida en busca del placer y del oro” (133). Es una manera también de hacer patente el elitismo de la clase dominante que condena el materialismo ajeno y juzga su privilegio la búsqueda del poder y del placer que este proporciona. En su plan económico el protagonista no vacilará, por ejemplo, en adoptar la fuerza que las masas trabajadoras aplican en una rebelión, sintiéndose en el derecho a someter o con ideas o por la fuerza toda expresión subalterna.

La posición paternalista y elitista de la clase dominante tiene relación con una modernidad dispareja y pone de relieve el hecho de que la modernización económica se anticipó a una modernidad social para algunas clases sociales en América Latina. Es decir que se intentó adaptar la industrialización y la nueva clase de obreros, citada por Silva, al viejo orden de la estructura colonial. Evidentemente este proyecto no se pudo lograr completamente porque esta clase se encontraba todavía en proceso de formación, no existiendo plenamente como tal.

Esta disparidad entre modernización y modernidad social se hace evidente en *Ídolos rotos*. De un lado se percibe que no hay avances sociales porque las reformas políticas no pasan de un juego para poner un caudillo en lugar de otro. Por otra parte, expone el hecho de la modernización, por ejemplo la propia situación de la familia Soria que cambia el ramo de sus negocios de la agricultura al comercio. Esta asincronía entre modernización y modernidad genera

contradicciones internas bastante importantes dentro del protagonista, pues Soria quien desea renovar la tradición se amarra a un pasado quimérico y tan idealizado como el futuro utópico que comparte con el grupo de amigos intelectuales. Estas observaciones dispersas en el texto dan cuenta de una particular forma de democracia asociada a la Bestia impura en el final apocalíptico de la novela.

En los dos proyectos desarrollados para redimir la patria – el de José Fernández y el de Soria y su grupo – hay una nota aberrante de desconocimiento del pueblo. En la visión idealizada del pueblo reside la razón por la cual la pobre víctima inocente se transforma sin más en la “bestia impura” en la escena final de *Ídolos rotos*. De esta manera, la voz de Alberto Soria oscila entre uno y otro extremo contrastando la descripción del pueblo siempre como inocente, conducido y engañado por los políticos, con el final de la novela, en el cual impera la barbarie, percibida como fruto de una “democracia defectuosa”.

Si existe una oscilación entre la identificación de la clase subalterna en las novelas hispanoamericanas sea con la barbarie entendida como amenaza, sea con la preservación de una inocencia simbólica, en *Canaã*, novela cuya preocupación esencial es la formación de una raza con características propias, se percibe una tendencia un poco diferenciada. Por un lado, se destaca la inocencia simbólica de la clase subalterna a la vez que se valora la cultura autóctona. Por otro lado, se acentúa la crítica al mulato victorioso que asciende socialmente y una vez en el poder personifica la prepotencia y la corrupción del poder público en Brasil como es el caso del escribano Pantoja y del promotor Brederodes. A estos mulatos hacen contrapeso las figuras del agrimensor Felicísimo y su auxiliar Joca en las

cuales se destacan la alegría, la bondad y la simpatía de la raza. No obstante uno de estos dos grupos la lascivia y la pereza, según la perspectiva del narrador, lo que refleja algunas teorías divulgadas en la época. Tales teorías afirmaban que las razas mestizas sufrían de una debilidad de carácter.

La crítica constante a la política y la denuncia de una “democracia defectuosa” nos lleva a otra relación conflictiva de los intelectuales con la política local, desplazando muchas veces la identificación de este otro anclado en el pasado de las masas incultas para la oligarquía latinoamericana. La oscilación de identidad de esta alteridad – muy clara en *Ídolos rotos* – es más sutil en *De sobremesa* ya que la referencia a la política local se esconde en la ironía del plan político-económico de José Fernández. Una de las maneras, encontrada por Silva, de acentuar la importancia del referido plan en la estructura de la novela es que se corta la lectura del diario, después del segmento que lo relata. Es importante notar que la interrupción de la lectura del diario: “– Yo estaba loco cuando escribí esto, ¿no, Sáenz?”(88), escinde el discurso en dos partes. La primera, refiere a la naturaleza delirante del propio plan, lo que acentúa la incapacidad de su realización y se relaciona directamente con la ironía, subrayando el surgimiento de un discurso crítico indirecto a la sociedad burguesa de Bogotá, entre tradicional y ansiosa de progreso, y al enmascarado liberalismo conservador hispanoamericano, como lo notó Gutiérrez Girardot en su “Introducción a *De sobremesa*” La segunda, como un desdoblamiento de la primera, representa la indefinición del propio personaje frente a un plan de modelo fáustico del progreso como rasgo del espíritu moderno. Esta contradicción entre un anhelo de progreso

en los moldes burgueses y el estancamiento en un orden social colonial se advierte claramente en el texto como se puede observar en el contraste entre el plan de desarrollo económico en el cual “la capital transformada a golpe de pica y de millones – como transformó el barón de Haussman a París” (84) y el plan de la construcción de un palacio para Helena que tenga “por fuera el aspecto de renegrido castillo feudal” (176).

En *Ídolos rotos* se demuestra como en la moderna sociedad burguesa latinoamericana todo cambio es superficial, pues el mismo principio del valor individual que debería regir la sociedad burguesa se trastoca en cambio de favores.⁴⁷ Me refiero aquí a la utilización de la influencia política en todos los campos de la vida, llegando incluso al arte, cuando se somete la cuestión de la opción por una obra de arte a afiliaciones con el partido político del poder. Por otro lado, la posterior revolución política que tiene lugar en la novela – con el trasfondo de los amoríos de Alberto y Teresa – tiene por objetivo derrumbar un caudillo para poner a otro en su lugar, lo que da énfasis a la introducción del tema del eterno retorno en la novela de Díaz Rodríguez, el cual persiste en la literatura latinoamericana actual. Es decir que la repetición de lo mismo, conduce a la falta de acción efectiva, promoviendo la ausencia de cambios.

En la novela de Díaz Rodríguez de la manera que ya había ocurrido en *Canaã*, la revelación de la decadencia generalizada resultante de la política local se percibe claramente en el campo, lugar en que se manifiesta la presencia del pasado y de la persistencia de la tradición. En el episodio en que, huyendo de la revolución, Soria observa un incendio en el campo se percibe que metafóricamente este

incendio tiene relación con el espíritu del pueblo venezolano y con el propio espíritu de Soria, según lo interpreta el personaje. El incendio se presenta como símbolo de un dios “que fuera al mismo tiempo el dios de la Voluptuosidad, la Codicia y la Sangre”. También se percibe que este espacio no se encuentra muy alejado de la ciudad en *Ídolos rotos*, y en *Canaã* se localiza contiguamente al espacio urbano. Esta localización ubica en las dos novelas el espacio adyacente a los centros urbanos como local privilegiado a la percepción de nuestra modernidad dispareja. Tal apreciación que la descripción de Monte Santo en *Los sertones* viene a confirmar, como veremos a continuación, adelanta ya a principios del siglo XX una visión persistente de que el signo emblemático de una modernidad problemática latinoamericana con la confluencia de diversas temporalidades se percibe claramente en espacios marginales localizados a las orillas de la ciudad, representados hoy por las *favelas* brasileñas y las *villas miserias* hispanoamericanas con sus diferentes calificativos.

En la novela de Díaz Rodríguez el retorno al pasado y su consecuente contacto con la alteridad que quiere impedir los sueños de futuro de Alberto Soria por la ambición desmedida o por la barbarie instintiva, sólo sirve para alertar la decadencia de una sociedad que quiere mantenerse en el atraso como una manera de mantener sus privilegios. Por esto los ídolos están rotos, concibámoslos como ideologías actuando como sombras de un pasado que impide el presente y el futuro y se materializa en la estatua del fauno riante y su poder demoníaco, o entendámoslos como la estatua destruida de la *Venus Criolla* funcionando como metáfora de la patria. En este sentido la decisión final de Alberto Soria no es el

rechazo a su patria política sino la aceptación de su misión artística, en la encrucijada de una opción que obviamente separa la política y el arte como campos opuestos.

En *Canaã* la crítica a los políticos locales como la alteridad que impide la realización de un proyecto nuevo que permita un desarrollo nacional concierne a la república en sus instituciones como el voto popular y la justicia en el episodio paródico que trata del inventario de los bienes de Franz Graus. De igual manera, se ataca a la colonia alemana en el episodio de Perutz destruida por sus prejuicios y pragmatismo. De manera paralela se debate en la novela la decadencia y separatismo de Europa así como la ambición expansionista de Estados Unidos. La percepción de esta ambición en las tres novelas que vengo analizando, es la discusión central del final de este capítulo. Pero antes, me gustaría colocar las cuestiones de la percepción de la confluencia de diferentes temporalidades en el interior de Brasil así como el delineamiento de esta alteridad que emerge del pasado percibidos en *Los sertones* de Euclides da Cunha.

“Entre los deslumbramientos del futuro caiga, implacable esta página sin brillos”

Así como *Canaã*, la obra de Euclides da Cunha propone la discusión del elemento racial en la formación de una unidad nacional brasileña. Llena de contradicciones insolubles y de un racismo incuestionable, esta obra conmovió a lectores de su tiempo y todavía conmueve precisamente por sus contradicciones. Entre ellas se encuentran las dudas en relación a la ciencia que en contra de la voluntad de su autor emergen en el texto, creando fisuras en las cuales son

transparentes las aporías de un texto que propone explicar lo inexplicable. De este modo el texto incapaz de concluirse se fragmenta, reflejando el caos de la situación narrada. En otras palabras, paralelamente a la fatalidad de la guerra y a la denuncia del tratamiento deshumano del cual fueron víctimas los *jagunços* en el exterminio de Canudos, se inscribe en la narración de Euclides da Cunha la demostración de la crisis en la cual incurrió el pensamiento científico positivista en el momento en que éste empezaba a dudar de sí mismo.

Como propuesta científica el objetivo de *Los sertones* se resume en explicar la resistencia sobrehumana de los sertaneros en la Guerra de Canudos, según los cánones del positivismo, principalmente en lo que se refiere al evolucionismo social. El libro se compone de tres partes “la tierra”, “el hombre” y “la lucha”, que pretenden organizarse, según el plan del autor, de tal manera que el estudio del medio físico y la formación racial pueda explicar la resistencia sertanera. Así la primera parte se refleja en la segunda, estableciendo estrecha relación entre el hombre y su contorno geográfico a fin de que ambas confluyan en la tercera, la cual debería funcionar como una especie de resultado de los factores apuntados en “la tierra” y “el hombre”.

El problema que empieza a delinearse a partir de este esquema es que el objeto de estudio ya sea el medio traducido como “la tierra ignota”, ya sea el hombre expresado en la metáfora del “Hércules- Cuasimodo” escapan al conocimiento del autor. Así, en la medida que el texto va perdiendo validez científica gana dramaticidad literaria, pues esta alteridad desconocida se va

transformando en el monstruo o en el héroe mítico, mezcla de la cual surgen “aquellos rudos compatriotas indomables” (401).

Esta obra expone de manera visceral el desencuentro de la modernidad latinoamericana, revelado en el antagonismo entre el acceso a las posibilidades de la vida moderna y la exclusión de estas posibilidades. Así, el autor brasileño relaciona esta disparidad como una cuestión de coexistencia de temporalidades cruzadas en el presente, pues para él, tal fenómeno se ocasiona debido al atraso de tres siglos que aleja al sertanero del mundo civilizado. Perdidos en las entrañas de los sertones brasileños, hombre y tierra, igualmente abandonados por la civilización, se juntan en la resistencia a las sucesivas expediciones del ejército brasileño que, combate ‘duendes invisibles’ y lucha en contra del desierto. La disparidad temporal que se revela en los sertones causa el asombro del narrador que abandona su postura científica con la finalidad de compartir sus emociones con el lector: “Reproduzcamos, intactas, todas las impresiones, verídicas o exageradas, que tuvimos cuando, de repente, siguiendo la rapidez de una marcha militar, tropezamos, en un recodo del sertón, con aquellos desconocidos singulares, que están allí, abandonados, hace tres siglos” (100).

Caso flagrante en que el escritor tiene prioridad sobre el cientista, la cita anterior revela el contraste con el cual se encuentra el viajante en esta región. A la vez denuncia el olvido y el abandono de este territorio y sus gentes en el pasado, haciendo la crítica de la civilización brasileña, identificada en el imaginario nacional con la república. El tratado científico que proponía el estudio de la “tierra” y el del “hombre” se reduce aquí a ‘impresiones’ que como tales quedan

sujetas a las emociones que la revelación de la desigualdad despierta en el escritor civilizado.

Otra cita importante para ilustrar el efecto del contraste entre dos mundos que, coexistiendo en un mismo espacio se desconocen mutuamente a causa de la separación temporal, es la que describe Monte Santo:

Vadeado el Jacuricy ... chapada afuera ... señalada por los postes de línea telegráfica recientemente establecida. Del lado opuesto corre la línea férrea. Aquella ligadura del progreso pasa, sin embargo, por allí, inútilmente, sin atenuar siquiera el carácter genuinamente montaraz del poblado. Se baja del tren; se trasponen pocas centenas de metros entre casas deprimidas, y se topa inmediatamente con la fimbria de la plaza: el sertón...

Se está en el punto de tangencia de dos sociedades del todo extrañas la una de la otra. El vaquero encuerado emerge de la *caatinga*, irrumpe en el caserío desgarrado, y sofrena el “campeón” junto a las vías en que pasan, vertiginosamente, los compatriotas del litoral, que no lo conocen [...]. (364)

Este pasaje parece denunciar a primera vista la ineficacia del progreso en regiones atrasadas, planteando una vez más el viejo binomio barbarie y civilización. Pero, el uso de los vocablos *sociedad* y *compatriotas* para definir a los sertaneros deshacen esta primera impresión. Tales vocablos parecen reconocer que puede existir otro tipo de civilización perteneciente a la sociedad de los vaqueros. Esta sugerencia altera radicalmente la interpretación de los hechos acontecidos en Canudos, transformando lo que el gobierno brasileño clasificó como reprimenda a una insurrección de rebeldes en Guerra Civil. Este combate entre hombres de diferentes ambientes geográficos, de diversas formaciones raciales y, principalmente, de diversos tiempos se da entre compatriotas.

Nos encontramos aquí frente a lo que Anderson denominó efecto tranquilizante del fratricidio entendido como elemento característico de la

construcción de la genealogía nacional. Tal efecto se basa en una relación intermitente entre el olvido y el recuerdo de exterminaciones trágicas ocurridas entre hermanos (199-203). Quiero decir que en su constante referencia a estos “compatriotas rudos y olvidados” Euclides da Cunha está ayudando a crear imaginariamente un concepto de fraternidad entre sociedades dispares con antagonismos regionales, raciales y de clases que, en último término, contribuiría – a través de este esfuerzo por recordar lo que ya se ha olvidado – a la construcción de una integración nacional. En este aspecto recordar la masacre de Canudos sirve como elemento demostrativo de la urgencia de ejecutar tal integración:

Toda aquella campaña equivaldría a un crimen inútil y bárbaro si no se aprovecharan los caminos abiertos a fuerza de artillería para una propaganda tenaz, continua y persistente, con el objeto de traer a nuestro tiempo e incorporar a nuestra existencia a aquellos rudos compatriotas retardatarios. (367)

Esto justifica el intento de narrar hechos presenciados o investigados por el autor a través de un lenguaje científico y periodístico – es decir del lenguaje de la “verdad” – construyéndose a través de la memoria y de anotaciones escritas en un diario, el “libro de la venganza” después de la guerra, cuando los hechos ya estaban consumados. En la tercera parte del libro Euclides da Cunha utiliza partes de su diario en el cual anotó los acontecimientos de las batallas y su apreciación de los mismos. La utilización del discurso del diario además de conferir al texto veracidad por la presencia de la voz de un testigo ocular de los hechos, crea la impresión de simultaneidad que despierta el interés del lector que desconocía los detalles del acontecimiento, reavivando la memoria de Canudos y trayéndolo hacia el presente. Así, el libro se presentaba no sólo con el estatuto de versión

definitiva y verdadera de la guerra trabada en los sertones de Bahía dirigida al lector contemporáneo, sino que también escondía una remisión al lector extranjero y al del futuro. La hipótesis de que el autor proyectaba denunciar la guerra internacionalmente se sostiene por las referencias constantes a personajes históricos y a comparaciones con hechos de la historia internacional.

Se advierte también una tendencia marcada en el libro por aprender de los errores pasados, con el objetivo de evitar su repetición futura:

Canudos era una mísera tapera, fuera de nuestros mapas, perdida en el desierto, que surgía indescifrable, hecha una página trunca y sin número de nuestras tradiciones. Sólo sugería un concepto: y es que, así como los estratos geológicos no rara vez se perturban, invertidos, bajopuesta una formación moderna a una formación antigua, la estratificación moral de los pueblos se confunde a su vez, y se invierte, y ondula erizada de ‘sinclinales’ abruptas, estallando en *flauts*, por donde surgen viejos estadios hace mucho recorridos.

[...] Aquel afloramiento originalísimo del pasado destacando todas las fallas de nuestra evolución, era una bella oportunidad para que la estudiásemos, la corrigiésemos o la anulásemos. No hemos entendido la lección elocuente. (263)

Esta cita que reitera una vez más la interpretación de Canudos como un residuo del pasado emergiendo en el presente, le presta además el carácter de lección no aprendida. En este sentido se sugiere implícitamente la razón del libro y su tono panfletario. Si –como destaca muy acertadamente Leopoldo Bernucci en el artículo “Além do real, aquém do imaginario: Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha” – el escritor de *Los sertones* quería ser reconocido nacionalmente como la autoridad en la materia de la guerra, también es verdad que deseaba compartir nacionalmente sus “impresiones” con la finalidad de que el futuro supiera aprender la lección a la cual el presente se resistiera. Para convencer al lector, Euclides da Cunha recurre al discurso científico, periodístico

y literario de manera que se podría afirmar que el recurso retórico que predomina en su libro es el discurso de la persuasión que espera la corrección del pasado en el futuro, ya que el presente sólo vino a magnificar los errores de la colonia y del imperio. No obstante, en el caso del exterminio de Canudos había una complicación sobresaliente porque antes de corregirlo había que crearlo en la memoria y estos son los objetivos que el escritor apunta claramente en su obra:

Canudos ... no existía...

Traspuesto aquel cordón de sierras ... se realizaba un retroceso prodigioso en el tiempo; un deslizamiento entontecedor hacia algunos siglos abajo[...] lo esgrimió [el cuchillo]. Nada tenía a temer. Ni siquiera el juicio remoto del futuro.

Pero, entre los deslumbramientos del futuro caiga, implacable ... esta página sin brillos. (396)

Como se percibe en la cita, Euclides da Cunha atribuye a sí mismo el papel de esta “voz que clama solitaria” en busca de justicia y tal actitud de denuncia y de demanda del autor de “esta página sin brillo”.

Una de las contradicciones centrales de *Los sertones* tiene que ver con la integración del sertanero a la comunidad – trasladándolo del pasado hacia el presente – y algunas ideas del darwinismo social que, aplicadas a la realidad brasileña, condujeron al “racismo científico”. La relación entre evolucionismo social y tiempo es evidente. Por un lado, la obra *Los sertones* puede ser leída como un viaje en el tiempo desde el Génesis al Apocalipsis aunque sin redención (Galvão, “O epos da Modernização”¹⁰⁻¹²). En este trayecto el tiempo pierde su carácter lineal, igualando inicio y final de los tiempos en la visión de una única realidad caótica. Por otro lado, la saga de los sertaneros realiza también una regresión histórica que empieza desde el hombre primitivo, deteniéndose en la Edad Media de la cual es deber de la modernidad rescatarlos. En este sentido la

cuestión de la fundación de una unidad nacional a través de la raza, topa con una cuestión temporal no sólo por el problema del atraso sino por un conflicto insoluble entre dos tipos de temporalidades: una lineal que marcha hacia el progreso y otra que se realiza de acuerdo con las arritmias de los sertones y acompaña el ciclo de las sequías. Por otra parte, toda la cuestión religiosa funcionando como telón de fondo de la narración se configura en el texto como un elemento de presencia de lo medieval ubicando la conflagración misma como algo incomprensible porque se aleja de lo moderno para situarse como un elemento atemporal.

Esta incomprensibilidad se debe también al hecho de que Euclides da Cunha sólo consigue interpretar el tiempo en su carácter lineal y contraponer el tiempo de evolución que desea la modernidad – la flecha que nos conduce hacia el futuro – a un tiempo de regresión, es decir, la contra-evolución que realizan los sertaneros. Esta oposición entre progreso y vuelta a otra clase de mundo, localizado en el pasado remoto crea una tensión casi posmoderna en la obra en cuestión, pues urge registrar la existencia de una *subraza* en extinción a causa del avance de la civilización.⁴⁸ De este modo no se dispone de “un dilatado tiempo de vida nacional autónoma” para el desarrollo del sertanero, quien podría venir a ser la matriz de una identidad nacional, porque el progreso debe avanzar: “Estamos condenados a la civilización. O progresamos o desaparecemos” (73).

Otro aspecto relacionado a la dimensión temporal que se plantea en *Los sertones* mezcla una vez más tiempo y raza, relacionándose al problema de la duración, es decir la pregunta sobre cómo una raza inferior pudo resistir tanto

tiempo, dando muestras de tamaño heroísmo. Esta cuestión que va a organizar la dirección científica de la obra contrasta frontalmente con el proyecto de integrar al sertanero a la nación. Para explicar el heroísmo de los *jagunços* el escritor intenta modificar la teoría evolucionista insertándole nuevas categorías. Así, en referencia al ambiente (“la tierra”), propone una cuarta categoría geográfica, que no había pensado Hegel, dando cuenta de la transformación de los sertones cuando termina la época del estío. La segunda modificación atañe directamente a las razas (“el hombre”), pues debido a su aislamiento de la civilización que pudo mantener al sertanero todavía en la época del descubrimiento de Brasil con una unidad de caracteres morales y físicos “el sertanero del norte es, innegablemente, el tipo de subcategoría étnica ya formada” (97). Después de crear tal subcategoría, vuelve a la posición canónica de la ciencia aclarando que el mestizo es un degenerado, estableciendo sin embargo su tesis de que el sertanero ni lo es: “[El sertanero] es un retrógrado no es un degenerado. Por lo mismo las condiciones históricas lo libertaron en la fase delicadísima de su formación, de las exigencias desproporcionadas de una civilización de prestado, lo prepararon para conquistarla un día” (99).

El problema de la raza “no degenerada sino retrógrada” que cruza el texto de *Los sertones*, contiene una de las contradicciones que su autor no consigue conciliar, ya que plantea la dificultad de cómo traer el sertanero del pasado hacia el presente sin transformarlo en un degenerado. Mi punto aquí es probar la hipótesis, ya anteriormente sugerida, de que la principal fuente de contradicciones de *Los sertones* se resume en una incompatibilidad entre los dos proyectos

centrales de la obra: la integración del sertanero a la modernidad y la explicación de la resistencia de éstos frente a la modernización del ejército brasileño, lo que desdobra una relación problemática entre pasado y presente. Estos dos proyectos se anulan por la simple razón de que según la teoría científica que Euclides da Cunha utiliza los sertaneros como sub-raza marginal sólo han escapado de la desaparición por su aislamiento. El autor reitera varias veces esta posición afirmando ya en su nota preliminar que: “La civilización avanzará en los sertones impelida por esa ‘implacable fuerza motriz de la historia’ que Gumplowicz, ... vislumbró en un lance genial, en el aplastamiento inevitable de las razas débiles por las razas fuertes” (21).

Otra contradicción que impresiona al lector es el hecho de que el positivismo de Euclides da Cunha no haya relacionado el ciclo de las sequías con la resistencia de los *jagunços*, estableciendo una relación que fuera más allá de la correspondencia entre medio y hombre en cuanto a aspectos físicos y temperamentales. A falta de una correlación más amplia, el autor se ve obligado a recurrir a las elucubraciones científicas descritas anteriormente cuando él mismo, algunas páginas antes, elabora un cuidadoso esquema de las sequías, el cual no sólo introduce el tiempo cíclico en la vida sertanera – pues éstas retornan en un ciclo de diez a doce años – sino que también podría explicar el modo de pensar y reaccionar fatalista de las gentes del sertón. En este esquema se advierte al lector que el período de la rebelión de Canudos es contemporáneo a una de las grandes sequías “de 1877-1879” (48), terminando por sugerir la construcción de represas con la finalidad de mitigar los efectos del período de estío. Lo que pasa

desapercibido para el autor es que la resistencia de los sertaneros podría advenir del simple hecho de que no tenían nada que perder.

Da Cunha parece ignorar que Canudos iba más allá de una religiosidad fanática para representar una resistencia social puesto que era todo lo que pudieron construir con el objetivo de protegerse de la naturaleza y de las carencias de una construcción social hostil. La vida comunitaria y la comunión de bienes, que tanto repugnó a nuestro escritor, era una manera de resistencia a la miseria. Perdido Canudos, los aguardaba “el martirio” conjunto del hombre con “el martirio secular de la tierra” utilizando las mismas palabras del cierre de la primera parte de la obra. No obstante la limitación que estas contradicciones estimuladas por el ‘racismo científico’ del propio autor imponen a la obra se debe reconocer algunas contribuciones importantes del escritor respecto a la construcción de identidad del brasileño y del latinoamericano, posteriormente.⁴⁹ El escritor brasileño introduce una modificación en la vieja oposición entre civilización y barbarie que va más allá de la simple alteración de los sujetos en los ejes positivo y negativo. No se trata de alternar las posiciones entre el bárbaro y el civilizado ya con los soldados, ya con los *jagunços* ocupando las extremidades opuestas, e invirtiendo los espacios de la barbarie y de la civilización. La transformación de estos conceptos se basa en un esquema interpretativo al cual se refieren tanto Roberto Ventura en “‘A nossa vendéia’: Canudos o mito da Revolução Francesa e a constituição de identidade nacional-cultural no Brasil” como Florencia Garramuño en el “Prólogo a la nueva edición” (7-21). Tal esquema por una parte reconoce la existencia de una cultura sertanera particular y

diferente de la cultura del litoral, aceptada como oficial, así como la posibilidad de conflicto entre las dos, transformándose la cultura de los sertaneros en contracultura. Por otra parte, registra que la barbarie puede emerger tanto en el eje de los *jagunços* como en el de los soldados, o mejor, induce a lo que se podría considerar un proceso de *sertanerización* del soldado y de la ciudad. En el primer caso el sertanero continúa siendo bárbaro, pero el soldado consigue superarlo; en el segundo el salvajismo se amplía a toda una sociedad: “La fuerza portentosa de la herencia aquí, como en todas las partes, y en todos los tiempos, arrastra hacia los medios más adelantados – enguantados y cubiertos de tenue barniz de cultura – trogloditas completos” (262).

Esta cita refiere a una comparación entre los sertones y la Calle del *Ouvidor*, la más refinada del Río de Janeiro de la época, debido a una manifestación pública allí ocurrida. Tal protesta destruyó redacciones e incendió objetos pertenecientes a las instalaciones de periódicos monarquistas en el corazón de la capital brasileña, por lo tanto el cimienta de esta civilización. En este caso, se subraya que tanto el fanatismo de los republicanos jacobinos – que promovieron tal manifestación – como la intransigencia de los canudenses conducen a la misma barbarie. Ahora bien, si la barbarie puede irrumpir en el centro de la civilización lo que se pretende demostrar es que la civilización brasileña es sólo un barniz carente de una cultura propia: “...arrebataados en el caudal de los ideales modernos, abandonando [...] un tercio de nuestra gente. Engañados por una civilización de prestado; hurgando, en ciega faena de copistas

[...] hicimos más profundo el contraste entre nuestro modo de vivir y de aquellos rudos compatriotas [...] Porque [...] nos separan tres siglos...” (160).

En una civilización de tal modo superficial cuando se rasga el barniz emerge la barbarie representada en una regresión temporal que puede manifestarse en el interior de las dos culturas coexistentes. De este modo Euclides da Cunha concluye con la crítica su tratado de la civilización brasileña. De parte de los sertaneros reprocha el atraso en el tiempo: “... Canudos fue un reflujo en nuestra historia. Tuvimos, inopinadamente, ...a nuestro frente una sociedad vieja, una sociedad muerta, galvanizada por un loco” (160). De parte de los republicanos recrimina la intransigencia: “Reveló que poco nos habíamos aventajado a los toscos compatriotas retardatarios. Éstos, al menos, eran lógicos. Aislados en el espacio y en el tiempo, el *jagunço*, un anacronismo étnico, sólo podía hacer lo que hizo[...]”. Esta cita concluye eximiendo de culpa al sertanero lo que autoriza una coyuntura de la visión de la alteridad retrógrada como inocente, pues la comunidad de Canudos no tenía otra opción sino la de: “combatir terriblemente la nacionalidad que, después de repudiarlo durante cerca de tres siglos, intentó llevarlo hacia los deslumbramientos de nuestra época dentro de un cuadro de bayonetas, mostrándole el brillo de la civilización dentro de una claridad de descargas” (263).

Esta aproximación gradual y constante del ejército con la sociedad del *jagunço* culmina en la descripción de barbaridades cometidas por ambas partes y parece adquirir mayor importancia en el evidente paralelo entre Moreira César y Antonio Conselheiro, ligados por el estigma de la locura. La locura no sólo

corroborar la idea de exclusión sino que también desvela la monstruosidad. Esta igualdad en la degeneración de un alto oficial del ejército brasileño y el líder de los sertaneros viene a revelar la cara oculta y monstruosa de la modernidad. De este modo, en la medida que la sociedad sertanera y las instituciones del país se igualan a través de la aproximación soldado-sertanero y sus ampliaciones se empieza a reconocer la existencia de lo bárbaro dentro de lo civilizado, ya que de la civilización irrumpe la barbarie así como la *caatinga* puede trasladarse a la Calle de Ouvidor. Esta anulación entre los opuestos se hace siempre a través de una regresión hacia el pasado. Frente a un pasado salvaje en los que se localizan tanto los *jagunços* como el ejército republicano, la voz narrativa se calla y avergonzada presiente la descreencia del futuro en tales atrocidades. El último sentimiento expresado es de perplejidad tanto en relación al heroísmo inútil del *jagunço* como en correspondencia con la sospecha de una nacionalidad que ya nace enfermiza: “todavía no existe un Maudsley para las locuras y los crímenes de las nacionalidades ...”.

Como se puede percibir el elemento de aproximación entre las cuestiones propuestas por la obra de Euclides da Cunha y las novelas anteriormente analizadas reside principalmente en la constitución de una alteridad que propuesta como representación del pasado impide el proyecto latinoamericano de entrada plena en la modernidad. La oscilación de la identificación de esta alteridad con la población sertanera y con la oligarquía local se explicita en la obra en cuestión en los dos polos que actuaron en la Guerra de Canudos. Es decir, los *jagunços* y el ejército brasileño presentado aquí como institución nacional que alcanza de los

más bajos a los más elevados escalones. Esta misma oscilación se percibe en *Ídolos rotos* a través de la narración de la revolución que tenía por objetivo sustituir un caudillo por otro; en *Canaã* se aprecia cuando se critica las instituciones de la república y, de manera menos directa, en el plan de regeneración de Colombia elaborado por José Fernández. En tal proyecto se proponía irónicamente como forma de gobierno una dictadura ilustrada, es decir conducida por las élites, con algunas reminiscencias de dictaduras conservadoras existentes en la época como la de García Moreno en Ecuador y Cabrera en Guatemala, no faltando incluso referencias a la monarquía absolutista brasileña de D. Pedro II. (85-87).

La configuración de la alteridad amenazante del futuro

Quisiera cerrar el capítulo con una breve discusión de la relación de los intelectuales y escritores latinoamericanos con otra alteridad percibida en la visión de la época como “el otro ultramoderno” representado por Estados Unidos y cómo se alude a ella en *De sobremesa*, *Ídolos rotos* y *Canaã*. La alteridad norteamericana a la vez que despertaba la sensación de mirar todo presente como una instalación del futuro debido al acelerado progreso de esta nación, se configuraba como amenaza a las naciones latinoamericanas por su ambición expansionista. Esta situación estimuló en la misma época de las novelas analizadas el aparecimiento del latinoamericanismo que se implantó como una búsqueda de una identidad cultural y de defensa de la amenaza externa a través de la unión de sus repúblicas, fundamentada en una serie de rasgos socio-culturales

comunes entre ellas. Dentro del discurso latinoamericanista se destacaron principalmente las crónicas de las *Escenas norteamericanas* y el ensayo *Nuestra América* de José Martí a quien segundarían Rubén Darío y José Rodó.⁵⁰ Estos autores basados ya sea en una pretendida superioridad espiritual de los latinoamericanos confrontada con el utilitarismo excesivo de la sociedad norteamericana, ya sea en la herencia cultural europea recibida a través de la conquista construyen – según Zavala – un discurso de inflexión retroactiva sobre relatos del pasado. En este discurso, “la significación, la verdad de lo que tuvo lugar en el pasado depende de un hecho a que pertenece su futuro. A partir del futuro recibe su sentido” (113).

La construcción de un discurso latinoamericanista se basa en diferentes formas de relación con una realidad construida a partir de un pasado seleccionado desde un futuro en el cual se instala privilegiadamente el creador del discurso, es decir, el escritor modernista. De este modo, Martí rescata las luchas de la independencia para operar una transformación de ideas que permita liberar a Cuba y prevenir la expansión norteamericana. Con la misma finalidad, Rodó recupera la tradición grecolatina para defender una supuesta superioridad espiritual latinoamericana y Darío recobra la “hidalga España, madre de América, hermana de Francia e hija de Roma”, en su artículo “El triunfo de Calibán” para preservar la tradición hispánica y defenderse del expansionismo norteamericano. Así, en esta construcción de la identidad cultural latinoamericana desarrollada a partir de una comparación con la alteridad norteamericana importa señalar una preocupación traducida en la indagación de la identidad de este ser

latinoamericano que se forma dentro de un horizonte temporal. Es decir, dentro de un campo de saber que investiga y selecciona informes de un pasado – lo cual funciona como archivo – reinscribiéndolo en la inmediatez del presente para indagar sobre el futuro de América Latina.

Aunque no se pueda afirmar que el discurso latinoamericanista esté presente en las novelas analizadas se puede constatar en ellas una advertencia al poderío de Estados Unidos y al peligro de sus ambiciones expansionistas. Tal advertencia es muy clara en *Canaã* que está llena de referencias a este país, identificándolo como amenaza y refiriéndose incluso a la Doctrina Monroe como un juego de interés bajo el cual se ocultaba la ambición norteamericana “a doutrina de Monroe? A América para los americanos[...] do Norte” (85). De igual manera en *Ídolos rotos* se alude a la potencia del norte en su final dramático: “Y antes que en la lengua bárbara la bota férrea de nuevos conquistadores, la de los bárbaros de hoy, como los bárbaros de ayer la escriba [la patria] para la turba infame” (162).⁵¹ Esta alusión velada a los Estados Unidos, que justifica también de cierta forma la decisión del protagonista de partir, implica tanto la idea de un expansionismo atemorizante, como la atribución a la sociedad norteamericana de las características de la barbarie, en un discurso en contra de las ambiciones norteamericanas muy próximo al del latinoamericanismo, en su forma más directa.⁵²

En *De sobremesa* la presencia de Estados Unidos se revela principalmente en dos pasajes, el plan de desarrollo de Colombia y la corta relación de Fernández con Nelly, la norteamericana enamorada de un collar de diamantes. La pertinaz

ironía que recorre el texto *De sobremesa* en estos dos episodios hace ambigua la relación del narrador con la potencia emergente, sugiriendo una mezcla de admiración y desprecio. El plan de desarrollo retrata las directrices socio-político-económicas que proyectaban muchas de las repúblicas latinoamericanas a fines de siglo: estímulo a la emigración maciza de europeos, blanqueamiento de la población, perfeccionamiento de la educación, desarrollo tecnológico e industrial, entre otras. Pero, todo esto debería ser realizado según los moldes del desarrollo norteamericano, es decir, deberíamos aprender de ellos e imitarlos, haciéndose así la crítica a la oligarquía colombiana como ha observado Gutiérrez Girardot es su “Prólogo a *De sobremesa*”.

La fugaz e intensa relación amorosa que se da entre el protagonista y Nelly, mediatizada por un collar de diamantes, parece denunciar el intenso pragmatismo de la sociedad norteamericana.⁵³ En la relación descrita tenemos el encuentro de Fernández con una mujer ya seducida por un collar que el personaje compra para conquistarla. El narrador de la historia nos induce entonces a la percepción de que Nelly no se deja comprar por los diamantes sino que se entrega “por amor” aunque sin renunciar a las piedras preciosas, en un juego de seducción y de apariencias en que se cambian las palabras, pero no se altera el resultado. Es evidente que deducir la percepción de Estados Unidos que el texto nos entrega basada en la relación que acabo de describir es precipitado, aunque se dibujen ahí, ciertos trazos psicológicos que se encuentran en el imaginario latinoamericano respecto a la figura estereotipada del estadounidense tales como espíritu práctico, materialismo, eficiencia y rapidez.

El episodio de Nelly nos da un apoyo bastante importante para la hipótesis de la configuración temporal del norteamericano que se resume en la idea de que el tiempo espiritual desconoce límites, llegando a tal condensación que permite realizar en décadas lo que los europeos realizaron en siglos: “En mi tierra queremos suprimirlo [el tiempo] con la electricidad, con el vapor, con la inteligencia. Allá creamos en una década ciudades más grandes que las de Europa, que tienen seis siglos, y hemos hecho una civilización de doscientos años” (198). Según la perspectiva de la cita, el norteamericano aparece como el que quiere vencer el tiempo por medio de un progreso exacerbado. Tal perspectiva crea un paralelo con la idea de que se puede experimentar la sensación de una aceleración temporal de tal manera que se tenga la impresión de inmovilidad. Me refiero a una condensación del tiempo haciéndolo pasar tan rápidamente de modo que se impidan los recuerdos del pasado, lo que sería una manera de anular tiempo e historia, invirtiendo sus trayectorias y haciéndolos fluir desde el futuro.

Quisiera concluir con dos observaciones que se percibe en las novelas estudiadas con relación a las experiencias de la temporalidad. La primera es que la ubicación del intelectual de la periferia en espacios centrales de la modernización produce un efecto de visualización del futuro en la obra. Es decir que debido al espacio temporal generado por diferentes desarrollos de modernización el autor se instala en un espacio de futuro – ya sea Europa, ya sea Estados Unidos – para dirigirse a sus lectores situados en un espacio de pasado representado por América Latina. Desde este espacio privilegiado se permite no sólo la crítica a la modernización sino que también la elaboración de un proyecto modernizador para

América Latina que eliminara las fallas de los proyectos precedentes. Desde ahí se explica el enfoque en la espiritualidad que cruza todas estas obras. Otro aspecto sobresaliente en las novelas estudiadas concierne a la búsqueda de una identidad cultural y nacional cuya base sería la armonización de nuestras diferencias. Esta conciliación consistiría también en una superación de divergencias temporales, que permitiera alcanzar la ansiada sincronía con la modernidad universal, para que América pudiera proyectarse en el futuro.

Ya me referí en el primer capítulo a la relación de la novela finisecular con modelos europeos de la novela simbolista y decadente. También ya he subrayado que las novelas modernistas hispanoamericanas que comento en este capítulo y la novela de Graça Aranha añaden características muy específicas a estos modelos que reflejan las ambigüedades de una sociedad moderna con rasgos diferenciados. De igual manera he señalado que una de las preocupaciones centrales reflejada en la literatura finisecular universal fue la indagación del papel del arte y del artista en una sociedad regida por el pragmatismo. En las novelas analizadas esta indagación se responde no sólo con la crítica y el desprecio a la sociedad materialista e individualista que se formaba en el mundo real, sino que también con un sentido de búsqueda en la belleza de un valor útil que fuera capaz de regenerar el concepto de nación. De este modo se otorgó al artista y al intelectual un lugar político privilegiado, transformando el arte en espacio para debatir y buscar una solución a los problemas nacionales. El anhelo de sincronía, la búsqueda de una identidad nacional y la recuperación del pasado para fundar con él una mitología estética son

trazos persistentes en la literatura finisecular decimonónica que tendrán continuidad en las vanguardias como estudiaremos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

HACIA LAS VANGUARDIAS

Los textos escogidos en este capítulo demuestran, de diferentes maneras, la deuda de las vanguardias latinoamericanas con los movimientos literarios que las precedieron, estableciendo una relación de continuidad y ruptura con ellos, haciendo patente asimismo el cruce de dos modernidades. En lo que concierne a la modernidad como proceso vital los vanguardistas siguieron los intentos de recuperación del pasado dentro de una concepción bergsoniana del tiempo, experimentando con la relación entre la memoria y el olvido. En lo que atañe a la modernidad problemática latinoamericana se continuó desplazando hacia el interior del texto literario la discusión de problemas de la realidad de América Latina, principalmente en lo que se refiere al atraso socio-cultural.

De esta manera se verifica que la doble tendencia del proyecto de la modernidad latinoamericana de unir innovación artística y progreso social y la de conciliar las tradiciones persistentes con la modernización perduró en las vanguardias. Así, el anhelo de sincronía con la modernidad estética y social se manifestó tanto en el cosmopolitismo como en una adaptación de corrientes estéticas europeas que desembocaron en la exacerbación de lo heterogéneo. La tradición revolucionaria de las vanguardias introdujo un cambio temporal peculiar de esta estética en los movimientos literarios de las primeras décadas del siglo XX. Las vanguardias no sólo unieron presente y futuro, en la medida que los

cambios demasiados rápidos parecían impulsar el presente hacia el futuro, sino que también revelaron un apremiante intento de captar la actualidad. Así, se exaltó lo moderno a la vez que se promovió la contracultura provocada por un sentido creciente de alienación, de pérdida de centro y de ausencia de trascendencia del mundo moderno, como ha señalado Yurkievich en “Los avatares de la vanguardia” (*La movediza modernidad* 83-104).

Empiezo el presente capítulo estableciendo una relación de continuidad entre la vanguardia y dos obras de transición del modernismo hispanoamericano, señalando algunas características de ruptura que estas obras postulaban en relación al referido movimiento. La primera de ellas, *Las montañas del oro* (1897), es el primer libro de Leopoldo Lugones, algunos de cuyos poemas habían sido publicados anteriormente en *La Biblioteca*. Esta obra reviste un proyecto de afinidad romántica en el que se propone la sustitución de la fe cristiana por el socialismo al tiempo que revela algunas experiencias que serían retomadas en sus obras posteriores tales como la utilización de lo desmesurado funcionando como fondo para la presentación de una sucesión exhaustiva de símiles y metáforas que conlleva a la ruptura formal de la armonía ansiada por los modernistas. La segunda obra de transición es *Los éxtasis de la montaña* (1904-1907), una colección de sonetos idílicos de Herrera y Reissig – publicados póstumamente en sus *Obras Completas* editada en Uruguay en 1913 – en la cual se adopta la descripción del campo como experiencia universal. En el poeta uruguayo la ruptura con la armonía anhelada por el modernismo se llevó a cabo recurriendo a imágenes de una modernidad disonante e irónica, ya sea a través de la irrupción

de lo moderno en los registros de una tradición estancada – lo que provoca una sensación de extrañamiento dentro de un discurso que parece exaltar la paz de la vida provinciana – ya sea por medio de la infiltración de lo cotidiano en el discurso literario.

La temática de estas obras permitió a su vez una aproximación a dos corrientes que convivieron en la literatura vanguardista latinoamericana, muchas veces dentro del mismo texto: la preocupación por el progreso social y la creación de un pasado deliberadamente inventado en el cual se percibe un intento de recuperar el tiempo a través de una memoria textual. Me refiero aquí a la conciencia de la invención del pasado con la finalidad de crear una mitología estética, según ha observado Beatriz Sarlo, quien al analizar la obra de Borges de los años veinte y treinta señala que el escritor argentino construyó una relación peculiar con el pasado que “remite a la historia como materia imaginaria con la que elabora una mitología estética”, siendo el autor consciente de esta operación (213-215).

Esta construcción del pasado como materia imaginaria para elaborar una mitología estética se percibe en todas las obras examinadas aquí aunque de diferentes maneras. Esta idea de recuperación pasatista se realizó por dos vías principales en las cuales a través de la relación entre memoria y olvido se llegó a construir el pasado como invención. La primera de ellas unía historia y mito prescribiendo un retorno hacia el pasado inmemorial. La segunda vía mezclaba la literatura y la existencia ejecutando un ejercicio de imaginación que se reveló en

una búsqueda – reconocida de antemano como imposible – de alcanzar la atemporalidad.

La obra de Lugones transitó por la primera vía, desarrollando una alegoría temporal que construía la historia de una cosmogonía en la cual América desempeñaría un papel primordial como tierra del porvenir. Se percibe claramente, entonces, el doble movimiento hacia el pasado para rescatar el mito de la edad del oro y hacia el futuro en el cual se proyecta la grandeza americana. En esta construcción histórica se mezclan dos narraciones épicas: la del desarrollo del espíritu humano a través de los tiempos y la del futuro de América como tierra de promisión. Estas dos épicas proponen un proyecto de conciliación entre la ciencia y la espiritualidad. La serie de poemas de Herrera y Reissig exploró la segunda vía, criticando tanto el tiempo detenido de la vida provinciana como el absurdo de la vida moderna. En la mezcla de elementos de la vida provinciana y de la modernidad se perciben dos tratamientos del tiempo contrarios en oposición: la idea de atemporalidad revelada en un tiempo estancado y la idea de caducidad percibida como consecuencia del paso del tiempo.

En la segunda parte de este capítulo analizo dos obras. *Novela como nube* (1928) que renuncia a una delimitación de género negando su propia esencia para detenerse en la inmovilidad. Su autor Giberto Owen es un escritor de producción escasa y hasta poco tiempo dispersa en periódicos, revistas, colecciones privadas y algunos libros de tiraje mínimo posibles por el auspicio de una elite intelectual. La segunda obra es la novela *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade, obra aguardada con ansiedad por otros escritores del

modernismo brasileño. *Memórias sentimentais* se concibió revolucionariamente con una estructura fragmentada que aparenta una organización poco rigurosa y una falta de ligación fuerte entre los elementos narrativos, permitiendo, sin embargo una reconstrucción de la vida de Miramar. La novela mezcla un número de personas reales y de personalidades históricas con personajes de ficción, incluso algunos que pertenecen a otras obras literarias, lo cual intensifica esa vivencia real y ficticia del texto.

Estas novelas se relacionan con dos movimientos vanguardistas latinoamericanos, el del grupo mexicano que se concentró en torno a la revista *Los contemporáneos* (1928-1931) y el de los modernistas brasileños que promovieron en São Paulo la conocida Semana de Arte Moderna de 1922. Los Contemporáneos postularon una escritura en que a partir de un presente histórico determinado, en el caso el México pos-revolucionario, pudiera arribarse a una sincronía con un tiempo universal. El propósito de este grupo que podría resumirse en un movimiento de integración crítica de lo nacional con lo universal es definido por Xavier Villaurrutia: “Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras” (Verani 15). Los Contemporáneos propusieron una escritura alternativa a la novela de la Revolución Mexicana, reaccionando en contra del estancamiento cultural, del mimetismo decimonónico, del costumbrismo, de la politización de la literatura, del falso nacionalismo y de una especie de degeneración del modernismo presente en una imitación

superficial de la poesía modernista que subsistía en la literatura mexicana de la época. En su escritura alternativa Los Contemporáneos proponían entender la palabra revolución como una reivindicación de modernidad saliendo del ámbito estrecho de la Revolución Mexicana para sincronizarse con la revolución universal del arte, principalmente en lo que concernía al género narrativo.⁵⁴ Esta prosa revolucionaria quiso crear una narrativa en la cual el sueño, el deseo, la imaginación y el tiempo entendido como duración pura, según la teoría de Bergson, tuvieron un papel fundamental ya que conectaba la literatura mexicana con factores universales.

De la misma manera que Los Contemporáneos en México, los modernistas brasileños buscaron la integración de lo nacional con lo universal. Oswald de Andrade defiende la integración entre América Latina y el mundo en el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” como se puede observar en la cita siguiente, en la cual la integración entre la floresta y la escuela refiere indudablemente a la entrada de Brasil en el mundo moderno, transformando las ideas estéticas provenientes de Europa de acuerdo con la realidad brasileña: “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Lectores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O museu nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (Teles 271). Pero, tal transformación suponía no sólo la renovación del arte nacional sino que también pretendía invertir la tradición brasileña de importar modelos estéticos foráneos para crear un arte de exportación a través de la asimilación de lo extranjero como factor que contribuiría a la producción y a la exportación de lo nacional. Tal objetivo se puede leer igualmente en el mismo manifiesto:

“Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (Teles 267). Para alcanzarlo sería necesario promover una comunión de la cultura nativa con la renovación intelectual. En este sentido el primitivismo modernista mezcló la experimentación de las formas estéticas europeas con la cultura autóctona para crear un arte específicamente brasileño relacionado directamente con un imaginario mito-poético. El primitivismo – que también tuvo importancia en Europa – adquirió una connotación de lo salvaje que prescribía un retorno a la inocencia a la vez que se oponía al academicismo ornamental como se ha sugerido en el mismo manifiesto: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (Teles 270).⁵⁵ Los modernistas brasileños anhelaron combinar lo primitivo y natural con la innovación en los niveles artístico, cultural y tecnológico. El primitivismo constituyó así no sólo un punto de mira de la cultura y de la sociedad brasileña sino que también una exaltación de la diferencia para crear una modernidad con características propias.

El anhelo de integración de innovación y tradición unido al entusiasmo provocado por el desarrollo tecnológico, la construcción de las metrópolis latinoamericanas en principios del siglo XX y la sucesión de *ismos* que se complementaban y se sustituían uno a otro en los dos lados del Atlántico en un ritmo frenético, ayudó, en cierto sentido, a resucitar la ensoñación por la edad de oro. Tal idea, en el caso brasileño, evocó la creación mitológica de un pasado imaginado que se reflejaba en el presente. Es decir que, de cierto modo, el presente se configuró como una edad de oro moderna – debido a las constantes transformaciones sociales y descubrimientos tecnológicos que lo insertó en el

cambio, característica sobrevalorada por las vanguardias – que recuperaba el olvidado e imaginado pasado precolombino, configurado como la edad del oro antigua. La integración entre pasado y presente, se encontraba en la base de la teoría estética de los modernistas brasileños para elaborar con ella la idea de lo primitivo- tecnológico como clave del arte de manera general – pintura, música y literatura – que sería más claramente delineado en el “Manifiesto Antropófago”.

Novela como nube y Memórias sentimentais de João Miramar tratan de la selección de hechos vividos por los personajes principales a través de la memoria, incorporando al texto el lenguaje poético. Por medio de este lenguaje se crea en los dos casos, aunque de diferentes maneras, una novela en que se mezclan novedad y tradición. También importa señalar aquí una ruptura con la linealidad del tiempo y la afirmación de un discurso en que el lector es llamado a participar de la narración, llenando con su imaginación los vacíos de un texto repleto de reticencias, de pausas y de silencios. En este sentido, se puede percibir que estos autores escribían en el presente una novela destinada al lector del futuro. Asimismo en las dos novelas se mezclan las dos vías anteriormente referidas a través de las cuales se construye el pasado como invención. Estas dos vías se plasman literariamente en la unión entre mito e historia así como en la reflexión de que el texto literario, inscrito en la relación entre memoria y olvido se presenta como puro ejercicio de imaginación que, como tal, se registra en la atemporalidad.

Desplazamientos temporales en *Las montañas del oro*

Las montañas del oro presenta un proyecto ambicioso de una alegoría temporal que incorpora la historia a una cosmogonía donde América desempeñaría un papel primordial en el futuro. Dicha cosmogonía posibilita la irrupción en el texto de la conjunción de mito, historia y creación literaria. Tal enlace recrea una historia colectiva que subraya la idea de sacrificio como elemento primordial para la redención de la humanidad. Por otra parte, la problemática de la configuración geopolítica de América Latina y la advertencia al poderío norteamericano se retoma en el texto de Lugones a la luz de un proyecto capaz de integrar América como una totalidad. Compuesto de una introducción y tres ciclos en los cuales se mezclan rasgos de un romanticismo tardío, simbolismo y decadentismo, el poema de Lugones presenta trazos épicos que se bifurcan en dos direcciones, la épica de desarrollo del espíritu humano a través de los siglos y la de la historia de redención futura de América, en la cual el poeta revestido de su papel de intermediario entre Dios y la humanidad tiene una actuación fundamental.

Estas dos direcciones se encuentran bajo un proyecto conciliador en el cual se busca la armonía entre la ciencia y la espiritualidad, en el primer caso, y, en el segundo, se desvela un proyecto político de unión. De esta manera la conciliación entre lo científico y lo espiritual es parte integrante de la misión poética que consiste en:

Sembrar modernas rosas sobre el altar en ruinas
[.....]
exprimir frescas uvas sobre el deseo ardiente/
[.....]

Ante el culto de muerte proclamar la esperanza. (56/57)

Tal misión se resume en insertarse en la modernidad contradiciendo “el fallo de los siglos” para sembrar el porvenir que se visualiza en el proyecto político referido. Así Dios le habla al poeta a través de la naturaleza y el poeta le habla al pueblo americano revelándole la misión de América como “la gran reserva del Porvenir” (59) y convocándolo a participar del movimiento histórico. En esta misión el poeta tiene el doble papel de conductor y redactor de la historia, pues:

¿Un poeta? Es preciso. Dios no trabaja en vano.
Cuando sobre las cumbres del pensamiento humano
La noche se constela de lejanos fulgores
[.....]
Pero las grandes voces: el trueno, el mar, el viento,
Dicen las predicciones de aquel advenimiento.
Yo escuché esas tres grandes voces: Dios ha querido. (58/59)

Como es evidente esta ansia de participación histórica, que desenmascara el deseo de contemporaneidad, tiene en la figura del poeta su principal protagonista y es por lo tanto en la realización plena de sus derechos que él convoca al pueblo de América Latina a juntarse a la América Anglosajona para cumplir la misión histórica de América como tierra del porvenir:

El Tío Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo
Tiene la cepa de Hércules. En su vasta cabeza
Hay no sé que proyecto de informe grandeza:
Aprende el recio canto que esfuerzan sus martillos;
Muerde con su tenaza la cuña de tus grillos;
Pon en las férreas ancas de sus locomotoras
Una gigante carga de nubes y de auroras (58).

Así en la introducción del poema se asienta el proyecto político del presente, el cual inserta América en la historia occidental para la construcción de un futuro común, en el cual el poeta desempeña un papel fundamental.

En el “Primer ciclo” después de registrar el proyecto político de la introducción, Lugones se vuelve hacia el pasado inmemorial en el cual se mezclan la búsqueda del origen de los tiempos y la reconstrucción de una memoria en la cual se revisa la historia del hombre en la Tierra. En este retorno se inscribe lo que se puede llamar restauración épica del espíritu humano percibida como una evocación constante a la historia bíblica que se confirma al final del ciclo con el nacimiento de Cristo: “En el establo de Belén, María – sonríe al blanco niño – con su doliente palidez de púérpera, – con su aroma de flor del huerto bíblico” (72). Así en este ciclo se inscriben milenios “y era el enorme potro un viento negro – furioso en su carrera de mil años” (63), empezando con el origen del hombre desplazado hacia el momento de la caída para completarse con el advenimiento de Cristo. Hay en estas referencias a la historia bíblica, principalmente en lo que se refiere a Cristo, un acento marcado no tanto en su divinidad como en su humanidad explícito en los dos primeros ciclos de la obra, subrayado por la “doliente palidez de púérpera” de María después del parto y por el segmento que abre el segundo ciclo en el cual se destaca el padecimiento de Cristo en el desierto: “Jesús Cristo llora y ora con las manos levantadas” (79). Este énfasis en la humanidad de Cristo se percibe además en el título del referido segmento “El hijo del hombre”.

La inserción de la historia bíblica en el texto prescribe un retorno a las ideas del romanticismo alemán e inglés tanto en lo que concierne al sentimiento de orfandad de los románticos provocado por la muerte de Dios y su hermandad con Cristo como en la concepción lineal de la historia. Ya me referí a la idea

desarrollada por Paz en *Los hijos del limo* y por Abrams en *Natural Supernaturalism* de que la noción de progreso interpretada como redención humana tiene sus orígenes en la historia bíblica, la cual, proponiéndose como historia de la salvación, se inscribe en una línea que narra, desde el principio hacia los finales de los tiempos, la historia del perfeccionamiento de la humanidad hacia la salvación final. De este modo, la conjunción en el texto de Lugones de la historia bíblica y del énfasis en la humanidad de Cristo prescribe un retorno al romanticismo en cuanto a un proyecto de volver hacia los orígenes para redimirse no ya por medio de la interferencia divina, sino que por la inteligencia humana.

La imagen en *Las montañas del oro* es creada a través de una alteración psicológica que explora el mundo interior del poeta, como se puede verificar en los siguientes versos: “En la hipnótica selva de mi alma – donde anudan sus cópulas los lobos – donde teje su red la araña negra” (69), o “Posada sobre el pliego – en el negro dintel de mis delirios – está una inmóvil mariposa negra” (70). Se nota además la alteración psicológica que explora la imagen en el mismo título de algunos de los segmentos “A histeria”, “Los celos del sacerdote” y “Metempsicosis”. Nos encontramos así frente a una conjunción temporal que se desplaza hacia el pasado a la vez que adelanta el futuro. Por un lado, el cruce de una propuesta de tiempo lineal en la cual se inscribe la historia de la redención humana y el desplazamiento de esta historia hacia el mundo interior del poeta prescriben, en el texto de Lugones, un retorno hacia las ideas del romanticismo. Por otro lado, se verifica la conjunción de dos temporalidades en el mismo texto, pues la inscripción de la historia de la redención humana sólo se posibilita por

fenómenos psicológicos como el delirio y las visiones distorsionadas que pueden saltar milenios en el tiempo con el objetivo de captar la totalidad de la historia narrada.

Evidentemente sólo el poeta por su capacidad visionaria puede captar y entender el mensaje de los siglos en un instante único. Es esta capacidad que le posibilita ser el conductor del nuevo proyecto de redención de la humanidad a través de la inteligencia:

Entonces comprendí (¡Santa Misericordia!) – el misterioso amor de los pequeños – y odié la dicha de las nobles sedas – y las prosapias con raíz de hierro – y hallé en tu lodo gérmenes de lirios – y puse la amargura de mis besos – sobre bocas purpúreas, que eran llagas; y en las prostituciones de su lecho – vi esparcidas semillas de azucena – y aprendí a aborrecer como los siervos – y mis ojos miraron en la sombra – una cruz nueva, con sus clavos nuevos – que era una cruz sin víctima elevada – sobre el oriente enorme de un incendio – aquella cruz sin víctima ofrecida – como un lecho nupcial. ¡Y yo era un perro! (73)

Como se puede observar, en el nuevo proyecto de redención de la humanidad el poeta rescata la pureza y la inocencia perdida para realizar una búsqueda centrada en los valores espirituales, que lleva al rechazo del lado material de la existencia, hermanándose con los humildes. Por sus semejanzas con la historia bíblica de la salvación el poeta ocupa el lugar de redentor a la vez que pierde la humanidad transformándose en perro. Las analogías con la historia de la salvación desde la perspectiva cristiana introducen aquí importantes modificaciones que a la vez que prescriben un retorno a las ideas del romanticismo y al proyecto del *Enlightenment* adelantan rasgos vanguardistas.

Las ideas del romanticismo rescatan un plan de redención que siguió el modelo bíblico, desplazando el lugar de la divinidad hacia el poder de la mente humana (Abrams). El proyecto del *Enlightenment*, intentó realizar una interacción entre la cultura especializada (ciencia, valores sociales y arte) y la vida cotidiana (Habermas).⁵⁶ Desde ahí se puede interpretar la imagen de “una cruz [nueva] sin víctima elevada” como una referencia al proyecto mismo de la modernidad que desplaza la idea de salvación a través del sacrificio ritual hacia las conquistas de la mente humana. Por otra parte, la imagen de transformación de la voz poética en perro prescribe un paralelo entre Cristo – el Dios transformado en hombre – y el poeta – el hombre transformado en perro – anticipándose así la característica vanguardista de transformar lo sagrado en profano y, produciendo consecuentemente un choque en el lector. El texto de Lugones se inscribe de este modo entre el retorno a algunas ideas románticas y la prefiguración de tendencias vanguardistas. En el primer caso, la búsqueda de la unidad perdida se encuentra con un impulso de retorno hacia el pasado inmemorial, trasladando el origen del hombre hacia el momento de la caída. Esta búsqueda del pasado tiene la clara intención de visualizar un futuro en el cual se recuperará la edad de oro perdida. Tal recuperación tendría lugar, como en las ideas utópicas del renacimiento, una vez más, en tierras americanas.

De esta manera se propone un retorno hacia dos momentos cruciales de la historia humana para corregirlos o reinterpretarlos: el momento del origen del hombre y la salvación. No obstante el origen, en este caso, es el instante primordial de la ruptura del equilibrio entre hombre y cosmos cuya consecuencia

se representa en la idea de sufrimiento que cruza los dos primeros ciclos del poema hasta llegar a la deshumanización que cierra los segmentos del “Primer Ciclo”. Desde ahí, el acto sexual se desplaza para el instante mismo de la ruptura: “¡Ah! muerde con tus dientes luminosos – muerde en el corazón las prohibidas – manzanas del Edén; dame tus pechos – cálices del ritual de nuestra misa – de amor” (62). La cuestión sexual dentro de la creación poética del modernismo remitía a los orígenes cuya representación sería la unidad divina compuesta de lo eterno masculino y femenino (Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*) o como tiempo concebido como plenitud erótica, cuyo signo sería el instante en que las sensaciones son vividas en su totalidad (Sucre, *La máscara y la transparencia*) Para Lugones, al contrario el deseo se presenta como tormento implacable que deforma la imagen de la armonía universal: “– la media luna, como blanca uña – apuñalando un seno” (61). Si el acto sexual se desplaza de la armonía original entre ser humano y cosmos hacia el momento de la caída, consecuentemente lo erótico en Lugones se aproxima a lo abisal. Tal aproximación autoriza el sadomasoquismo que confiere una morbidez en el “Primer Ciclo” del poema referido, pocas veces alcanzada en el desarrollo de la literatura hispanoamericana. Entre varios, cito un ejemplo: “Y me darás tus labios (¡oh tus labios – carnales y sabrosos como frutas – viviendo en tu esqueleto descarnado!) – y sangrará una intensa mordedura – sensual; y sobre el hierro de mi peto – reposará tu calavera rubia” (68).

Como se puede percibir la relación sexual, transplantada al texto como percepción del instante de la gran ruptura universal, es entendida en una

dimensión que la acerca a la finitud del hombre, pues el retorno al origen primordial retrata la conciencia de la muerte en el poema de Lugones:

De un rincón donde había mucha noche – como un enorme horror, surgió un fantasma – Acuérdate del ojo más opaco – de la frente más lívida y más calva – del presagio más triste de tus sueños – de un miedo estrangulante como garra – de la angustia de intensa pesadilla – que se siente caer como una lápida – de la noche del Viernes doloroso... – y piensa luego en mí: ¡yo era el fantasma! (66)

De esta manera la novia que acompaña al poeta en su trayectoria con todos los símbolos presentes en un funeral puede ser interpretada como la muerte misma: “Así mi triste novia sonreía – profanada al fulgor de cuatro cirios, – que se fundían como cuatro lágrimas – bajo un gran simulacro de martirio” (72).

El “simulacro de martirio” del “Primer ciclo” se complementa con el suplicio de Cristo en el desierto y su extensión a toda la naturaleza en el “Segundo ciclo” para culminar con la redención de la humanidad cuya tarea es transferida al espíritu moderno en una referencia explícita a la función del poeta de la modernidad como conductor de este proyecto de emancipación en el “Tercer ciclo”. De esta forma se prescribe un retorno a la “Introducción”. El tercer ciclo es compuesto de un poema largo “El himno de las torres” que funciona como punto de mira privilegiado desde el cual el “yo” lírico contempla toda la trayectoria de historia humana a través del tiempo y del espacio, llegando hacia el momento presente:

y que los hombres niegan a Dios y se hacen pequeños y malos. Y hacen libros como quien siembra una selva, para tener maderos con que arbolar naves futuras: Darwin y Claudio Bernard, Crookes y el profesor Roentgen, Pasteur, Edison, Ernesto Hello y Nietzsche,

Karl Marx y Fabre d'Olivet, Eliphaz, Lévi, Champollion, Augusto Comte, Maury, Vogt y Ralph Waldo Emerson. (99)

El momento presente concierne al fin de siglo no sólo con sus conquistas tecnológicas como sugiere la cita precedente sino que también con sus presagios – “Y mira mi alma cómo empieza a pudrirse el mundo a la manera de una manzana que germina ... y como los clamores han sonado tan fuerte, que Dios se ha inclinado a escuchar desde lo Inefable con una lágrima oceánica” (101), – cerrando una era, para verla culminar, como en el Apocalipsis de Juan, en la destrucción del mundo que subsecuentemente trae otro, completándose así el ciclo de la humanidad con su redención.

Las ideas románticas que buscan redimir la humanidad a través de una inteligencia que permite la percepción de lo divino posibilitan una transposición al nivel de las ideas de lo mismo que Borges ya había advertido en relación a la renovación formal de Lugones en *Las montañas del oro* (Lugones). Me refiero a la observación de que la renovación formal de unión de los versos utilizando guiones es la recuperación de un arcaísmo que remonta a la Edad Medieval. Es la recuperación de la tradición bíblica a la manera de los románticos que explica no sólo la introducción de las virtudes seráficas en el final del texto como las referencias a los poetas que conducirán la voz poética a la realización de su proyecto ambicioso. Así se explica la reverencia a los poetas del pasado más próximo a lo más remoto: de Hugo a Dante y de Whitman a Homero llegando a las raíces de la tradición poética del occidente. De este modo *Las montañas del oro* se construye sobre un amplio aspecto temporal que recupera la tradición literaria a la vez que prefigura algunas características de la vanguardia en sus

exacerbaciones compuestas por una profusión de metáforas disonantes y un afán neologista.

Confluencia de atemporalidad y caducidad del tiempo en *Éxtasis de la montaña*

De la misma manera que Lugones retorna hacia el medioevo para recuperar un arcaísmo formal, Herrera y Reissig prescribe un regreso hacia el clasicismo grecolatino para innovar la égloga en las dos series de poemas reunidos bajo el título de *Los éxtasis de la montaña*. El poeta uruguayo clasificó de *eglogánimas* a estos sesenta sonetos divididos en cuarenta en la primera parte y veinte en la segunda. Este neologismo indica que estos poemas que cantan en su mayor parte la vida pastoril o la vida provinciana no se constituyen como la aprehensión del poeta de un objeto de la realidad circundante, sino como creaciones del espíritu. Achugar postula que en la verdad estos “éxtasis” se relacionan a un mundo mítico que para ser creado recurre al sueño a la vez que se presenta como una Arcadia moderna – con las instituciones del mundo moderno y elementos de la modernidad burguesa – funcionando como parodia de la Arcadia canónica, construida y destruida “en un doble movimiento de entronización y desentronización que termina por desvirtuar el carácter arcádico del universo bucólico” (243). Esta destrucción consiste, como veremos a continuación, en un proceso modificador del cuadro dibujado generalmente en los cuartetos iniciales, ejecutando un movimiento que introduce elementos extraños a la paz bucólica en los tercetos.

La definición de Sucre de las *eglogánimas* como “una suerte de *anima mundi* penetrada por cierta religiosidad; digamos, una mística de la naturaleza” (44), caracteriza la perspectiva interior de la poesía de Herrera y Reissig de manera general y de los poemas de *Los éxtasis de la montaña* en particular. El mundo exterior se mueve dentro de la conciencia del autor y es esta subjetividad creadora la que le permite dar existencia a este mundo. Este predominio de la imaginación en la aprehensión de la realidad exterior es afirmado por la voz poética en “El genio de los campos”: “De tarde en tarde el ámbito trasunta en su bordona/ la égloga que sueñan los campos subjetivos” (445).

El tiempo de la misma manera que el espacio se interioriza como pura duración, haciendo coexistir presente, pasado y futuro para alcanzar un estado de plenitud. Lo que se busca en los poemas de *Los éxtasis de la montaña* es un rescate temporal ejercido por una escritura que se presenta como memoria con la finalidad de alcanzar un momento de equilibrio en el cual exista una visión unidimensional del tiempo. De esta manera la memoria fija la imagen como una fotografía – y aquí recorro a Bergson – revelando una detención del tiempo en el instante. Desde ahí se puede explicar la vertiente descriptiva en estos poemas, la importancia de la escenificación y de los colores. Es decir los poemas se presentan como cuadros, inmovilizando una escena para hacerla fluir en un nuevo cuadro. Esta inmovilización del movimiento se puede observar en estos versos de “El guardabosque”:

El se mira en su selva como un padre en su hija.
Y aunque cruja la nieve y aunque el cielo se enfosque
la primera instantánea del oriente lo fija
como a un genio hierático, Sacerdote del bosque. (126)

Como se puede verificar en el poema en cuestión el guarda-bosque fijado en la paralización del movimiento se retrata con una suntuosidad que recupera la tradición literaria en el caso la Arcadia canónica como sugirió Achugar. Se nota también que la relación de la figura central del poema con la naturaleza le confiere (a la figura) un alto grado de espiritualidad que recuerda, además de la Arcadia, el modernismo hispanoamericano. No obstante, este esplendor de la figura se anula por la intromisión de lo cotidiano en los versos siguientes, desplazando el guarda-bosque de su misión solemne de guardián de la naturaleza al papel de hombre del pueblo:

Los domingos visita la cocina del noble
De jamón y pan duro y de lágrimas toscas
cuelga al hombro un surtido y echa a andar taciturno;
del cual comen durante la semana por turno: él, los gatos y el
perro, la consorte y las moscas. (126)

De esta manera se parodia la Arcadia a través de la ruptura de la armonía inicial a medida que las referencias a lo cotidiano se entrometen en el poema, estableciendo el paso y la caducidad del tiempo para contradecir el proyecto anterior de alcanzar una visión unilateral de éste. Este movimiento sorpresivo que sigue a la inmovilización del cuadro, introduce una imagen insólita, propiciando una visión irónica de la realidad y abriendo en el texto un espacio lúdico. Esto no sólo rompe la analogía, por el alto grado de ironía de las imágenes que retratan lo cotidiano sino que también permite prever en el texto una alusión a las grandes transformaciones económico-sociales por las que atravesaba América Latina.

Para Yurkievich la transformación de la realidad en la poesía del autor uruguayo es un proceso de desrealización, que consiste en filtrar la realidad de

una percepción personal que no sólo acumula una serie convergente de tendencias literarias en el texto sino que también colinda con la parodia y el pastiche (*Celebración del modernismo* 79). El lenguaje se desacraliza en un texto que propone una representación idílica de la naturaleza a la vez que se deja infiltrar por elementos exteriores a la relación de esta última con el poeta, anunciando una ruptura a través de la cual se entremete lo grotesco y lo prosaico para inmiscuirse la crítica. Así, los poemas de *Los éxtasis de la montaña* se presentan ante todo como realización puramente textual, es decir, como realización imaginaria que fija la imagen en un *flash* con el objetivo de explorar el tiempo detenido de la vida provinciana. No obstante, esta imagen detenida fluye continuamente en la siguiente lo que permite la interrupción constante de lo intemporal de la vida aldeana por el absurdo de la vida moderna (Jrade, *Modernismo, Modernity*131), llegando algunas veces a lo escatológico como se puede apreciar en el final de “*Dominus Vobiscum*”, poema cuyo título sugiere la exaltación a la paz y armonía de un domingo en el campo:

Dos turistas muñecos rubios de rostro
inmóvil,
maniobran la visita de un fogoso
automóvil...
Con su lente y sus frascos y su equipo de
viaje,
investiga el zootécnico profesor de
lombrices,
y a su vera, dos chicos, en un gesto salvaje,
atisban, con los húmedos dedos en las
narices. (445)

Se puede apreciar en estos versos la doble ironía con que la voz poética se refiere tanto a los signos de la modernidad representados aquí por los turistas en su automóvil y el zootécnico como a los signos de la vida del campo

representados por los dos chicos. Las referencias a lo escatológico ridiculizan la ciencia al tiempo que demuestran la indiferencia de los más humildes a los avances científicos de la época. La presencia de estos signos de la modernidad que interrumpen la calma campestre anuncia además la coexistencia de diferentes temporalidades en el presente. Por un lado se exalta la vida sencilla de los pastores y por otro lado se incorporan al texto signos de la modernidad como fondo. Tales signos además de alterar el ritmo de la vida campestre introducen en ella una disonancia que expone una sensación de fastidio y de contraste en una manifiesta tensión entre el atraso y el progreso así como entre lo arcaico intemporal y la aceleración de los tiempos modernos. Es decir que aun en el escenario de la temporalidad detenida de los pastores se infiltra como espacio de fondo la modernidad y las marcas del tiempo representados en el poema citado por el automóvil y en el segundo “Claroscuro” por el tren que “se hunde en el túnel, como ciclón de hierros” (444).

La recuperación de un tiempo remoto por un presente textual con interferencias constantes de lo prosaico desemboca en el fastidio de lo cotidiano en el aburrimiento de la repetición: saber por anticipación que el mañana repetirá el “hoy” que fue igual el “ayer”, demostrando la presencia en los poemas de una ausencia de la presión de una temporalidad que parece acelerarse en el mundo moderno cuyo símbolo más significativo es el reloj. En “La siesta” el reloj es el campanario y en “La casa de Dios”, el gallo. Sin embargo, a esta circularidad del tiempo se añade el sentimiento del fastidio y del bostezo incorporado a los poemas a través de la ironía: “y San Gabriel se hastía de soplar la trompeta...”

(113); “No late más que un único reloj: el campanario,/ que cuenta los dichosos hastíos de la aldea” (110) ; “...El bochorno/ sahúma con bucólicas fragancias el contorno/ ufano como nunca de vistosas legumbres”(112). El fastidio marca así la disonancia entre un mundo interior con una temporalidad idealizada y los signos de la vida moderna que se introducen en el poema como para mostrar la imposibilidad misma del proyecto inicial. Tal disonancia alerta sobre el hecho de que nada puede escapar al fenómeno de la modernidad presentada como desigual, pero incluyente. Es decir, aunque se la niegue, los síntomas del progreso y de la modernización – aún tratándose de un sistema capitalista naciente y periférico – interrumpen la utopía creada a través del desplazamiento de la temporalidad hacia la intemporalidad de un mundo interior.

Eduardo Espina explica este desplazamiento de la temporalidad del mundo exterior hacia lo atemporal observando que “el poema se construye en el tiempo, pero inaugura una atemporalidad. Es un tiempo inubicable” (52). Esta inmensidad de lo temporal que hace cruzar en el poema el universo exterior constituido en el tiempo y el universo interior marcado por la atemporalidad es lo que puede explicar la aparición en *Los éxtasis de la montaña* de algunos poemas que parecen huir del tema principal de la selección bifurcada en dos direcciones que se relacionan entre sí, la vida sencilla y la vida pastoril. Me refiero principalmente a los poemas “El consejo”, “Panteo”, “La cátedra” y “Otoño”. Mientras en este último poema se observa el desplazamiento espacial hacia las tierras del norte con una mitología propia y con un clima de presagios nefastos, los tres primeros recuperan el tema modernista de la búsqueda del origen, es decir, regreso al

pasado inmemorial y a la unidad original. En estos poemas se contraponen claramente el tiempo de la vida humana y el tiempo cósmico revelando la vieja tensión entre lo finito del hombre y lo infinito del tiempo. Esta contraposición temporal permite exponer la vanidad de una ciencia que no basta para descifrar el enigma del ser en el universo.

La dirección de la poesía de Herrera y Reissig hacia las vertientes vanguardistas – advertida por la crítica de diferentes modos, ya se trate del futurismo (Espina), o del surrealismo (Blengio Brito), o aún de una aproximación con el cubismo (Barbagelata) y con el ultraísmo (Yurkievish) – apunta a una exageración de las tendencias del modernismo canónico de manera general y de las directrices que dieron impronta a la poesía de Rubén Darío en particular, como lo ha advertido Sucre cuando afirma que la ruptura con el modernismo se ha realizado dentro del modernismo mismo en la poesía de Lugones y Herrera y Reissig, principalmente en lo que se refiere a la deformación de las imágenes poéticas (40). En la poesía del uruguayo la imagen poética sufre un extrañamiento que la aproxima a la vanguardia. Lugones se mueve hacia la vanguardia por otra vía, que es la que mezcla historia y mito, buscando revelar la identidad latinoamericana, a través de los mitos que subyacen en su estrato. Estas dos posturas nos interesan en la medida que demuestran la evolución del modernismo hacia la vanguardia ya sea por la inserción del mito en la historia promoviendo lo cíclico, ya sea por la introducción de la ironía conduciendo a la caída en un tiempo vacío.

La utopía futurista de ubicar el ejercicio de la palabra en una temporalidad absoluta aproxima – como ha señalado Eduardo Espina – la poesía de Herrera y Reissig a la utopía de la literatura futurista (52).⁵⁷ Por otro lado, la creación poética del autor uruguayo se relaciona a una inversión generativa de la imagen metafórica desde deformaciones psíquicas que rompen con el afán sintetizador de los contrarios de la poesía modernista. El papel de transición del modernismo a las vanguardias en Lugones y Herrera y Reissig se ha interpretado como una profundización de las tendencias del modernismo, como postula Sucre, ya que ambos introducen dentro de los registros característicos de la estética dariana una perspectiva que rompe por medio de la desmesura con la visión armoniosa del movimiento modernista.

Esta profundización se mantiene en las vanguardias y puede ser entendida como una delimitación de un programa demasiado vasto, ya que el modernismo se puede entender como un movimiento estético de amplitud cultural y política que se propuso, entre otros proyectos, remediar el atraso de Hispanoamérica con la finalidad de integrarla en el contexto literario del momento. Yurkievish insiste en la dificultad de

captar la modernidad de ese proteico registro que expande el decible poético a su máxima amplitud. Y tanta es la gozosa holgura, la eufórica versatilidad de esa escritura que la vanguardia no podrá sino estrecharla, renunciando al atesoramiento cultural, a la seducción del pasado, a la escapatoria quimérica. (*La movediza modernidad* 45)

Así – aunque descartando estos elementos del modernismo-- la vanguardia hispanoamericana prosiguió con algunas de sus innovaciones textuales e

imaginarias. De la misma manera el modernismo brasileño dio dirección al sincronismo que predominaba en la literatura brasileña de fines de siglo.

Novela como nube: el tiempo en el espejo

Propongo un análisis de *Novela como nube* en dos direcciones. La primera expone el camino de experiencias temporales que piensan la modernidad como proceso vital en la cual se registra alteraciones en la manera de relacionarse con el tiempo. Siguiendo esta dirección Gilberto Owen incorpora a su novela ideas que circulaban en la época y que se corresponden con los conceptos desarrollados por Bergson en relación a la activación de la memoria conllevando experiencias temporales y algunos conceptos desarrollados por el surrealismo. De la misma manera que las obras que analizamos en los capítulos anteriores se trata aquí de la plasmación literaria de ideas que circulaban en la época y de una interpretación personal de estas ideas relativas a un tiempo que se desdobra y se reencuentra en un movimiento constante representado metafóricamente por la imagen en el espejo que a la vez se libera para poder reflejarse y es capturada, transformándose en imagen dentro de la superficie del cristal. La otra dirección se refiere a la modernidad problemática latinoamericana y al problema del atraso cultural en que se encontraba México y el anhelo de sincronía con la modernidad literaria universal a través de una prosa novedosa en consonancia con las innovaciones de la época.

Novela como nube propende a una mezcla temporal que expresa un anhelo de contemporaneidad con la literatura universal manifiesto por reiteradas

referencias a la obra de Gide, *Los alimentos terrestres*, y un retorno al pasado inmemorial actualizado por el paralelo de la narración que estructura la novela con el mito de Ixión. Entre los dos espacios textuales que corresponden al presente y al pasado mítico se inserta una serie de referencias a obras de la literatura universal, la cual en conjunción con el mito y la literatura de la modernidad no sólo borran la línea de separación entre el pasado y presente sino que también presentan la tradición literaria transformada por el arte moderno, ubicando en el centro mismo de la obra la cuestión de la auto-referencialidad de la literatura. Uno de los planteamientos más importantes de esta cuestión es situar el quehacer literario como puro ejercicio de la imaginación.

En la novela de Owen la actividad creadora se refleja como movimiento circular basado en dos metáforas principales, el mito de Ixión y la condena impuesta sobre él de hacer girar la rueda de fuego y la otra sugerida por el título “novela –nube” que refiere a la ductilidad de la imaginación. Estas dos metáforas yuxtaponen lo mítico – estructurado como un pasado remoto arquetípico – y la forma transformacional de lo moderno para proporcionar el apareamiento de una nueva novela que como nube – es decir como ficción que se transforma y se desintegra – plantea la interrelación entre el deseo y la imaginación. En este proceso creativo sobresale la intencionalidad de referirse a un pasado mitológico para elaborar con él una estética nueva. Ixión, condenado a hacer girar eternamente una rueda ardiente, representa el impío cuya trasgresión es hacer cumplir su deseo a través de la imaginación ya que su falta se tradujo en desear y realizar su deseo imaginando, es decir, proyectando en una figura, en este caso la

mujer-nube, la imagen de la diosa que deseaba en la realidad. El quehacer literario captado en la metáfora de Ixión girando incesantemente una rueda de fuego además de promulgar la idea de un tiempo cíclico de la creación estética se conjuga con la metáfora del viaje inmóvil de Ernesto, entendido como una interpretación de un viaje imaginario a través de los textos literarios que emergen en la obra, conectando la condena de Ixión al quehacer literario. Esta tarea de la literatura se traduce en una movilidad inmóvil, ya que el moverse en círculos privilegia la idea de repetir incesantemente el mismo camino y de decir nuevamente lo que ya fue dicho. Esta conexión permite el surgimiento de dos niveles interpretativos que se relacionan simultáneamente en el texto de Owen. El primer nivel trata de una alegoría de lo cotidiano, el segundo aborda la capacidad transformadora de la imaginación. Entre estos dos niveles actúa como mediadora la creación literaria, es decir, la elaboración de la novela-nube cuya definición se encuentra en el fragmento titulado “Unas palabras al lector”:

he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta. Soy muy mediano alambrista. Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah! Y urdir también una trama, no prestármela mitológica ... Es que sólo pretendo dibujar un fante. (171)

Lo primero que se advierte en la cita precedente es una relación con el lector unida por una mirada que sostiene una creación textual, en la cual los fragmentos se unen por los hilos de la imaginación representada por saltos acrobáticos. Es decir que en este nuevo tipo de novela el lector es llamado para

llenar con su capacidad de imaginar los vacíos textuales, participando del proceso creativo. Este proceso instaura una discordancia entre presente y futuro, ya que la novela creada en el presente para un número reducido de lectores se dirige específicamente al lector del futuro. La segunda observación se refiere a la configuración del personaje y de la trama en este tipo de novela. En cuanto a la elaboración de la trama se percibe una vez más la referencia a lo ya dicho ya que la narración se vuelve hacia el mito como si el ser humano no cesara de contar y repetir una misma historia. Para Bergson, la paramnesia (experiencia de lo ya visto, de lo ya vivido) se revela como un recuerdo del presente que es contemporáneo al propio presente haciendo que nuestra existencia actual a medida que se desenvuelve en el tiempo se duplique en una existencia virtual como una imagen en el espejo (Deleuze, *La imagen-tiempo* 111). Por otra parte, el regreso al mito pone en escena un tiempo circular y de eterno retorno como el tiempo esencial de la poesía misma, porque la poesía tiende a un movimiento de regreso a un tiempo original.⁵⁸

Otra observación que se despliega de la cita anterior es que el regreso al mito prescribe un rechazo a la literatura como actividad mimética. Este rechazo se observa específicamente en la construcción de un personaje que no tiene un desarrollo psicológico sino que se define como un personaje fantoche. Es decir, un personaje estrictamente literario que vive fuera del tiempo cronológico para realizar por medio de la revelación del instante la experiencia del tiempo como pura duración. El punto de unión entre la actividad literaria y la teoría de la temporalidad desarrollada por Bergson es que ambas se basan en la proliferación

de imágenes. Para el referido filósofo la imagen tiene que ser aún presente y ya pasada al mismo tiempo. “El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo” (Deleuze. *La imagen- tiempo* 111). De esta manera, el tiempo se desdobra a cada instante, escindiendo el presente en dos direcciones, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado.

Gilberto Owen incorpora en la concepción de su personaje “fantoche que sólo tiene ojo y memoria” el concepto de la imagen en su doble cara de actual y virtual. Así la percepción – los ojos que apprehenden la imagen actual – y el recuerdo – entendido como el pasado que coexiste con el presente creando imágenes virtuales – son indiscernibles e intercambiables. Desde ahí se comprende que dentro de esta percepción del tiempo escindido en presente y pasado coexistentes se generan imágenes en las cuales la percepción (ojos) y recuerdo (memoria) se intercomunican a través de una estructura en espejo. Es por esta razón que Ernesto “aun recordando sólo sabe ver” porque el recuerdo se corresponde a una percepción en la cual lo actual y lo virtual así como lo real y lo imaginario se presentan como la doble cara de una misma moneda.

Esta estructura en espejo se realiza en *Novela como nube* primero por el desarrollo de la trama prestada de la mitología en que la historia de Ernesto repite la de Ixión. Segundo, a través de los episodios “Film de ocasión” y “Elegía en espiral”, capítulos en los que sobresale el procedimiento de otras obras de arte

dentro de la novela y, finalmente, por los desdoblamientos constantes del personaje central.

El paralelismo entre el mito y la trama de la novela, se observa en las dos partes que componen *Novela como nube*. En la primera, titulada “Ixión en la tierra” Ernesto desempeña el mismo papel transgresor de quien quiere realizar el deseo a través de la imaginación. Este poder de imaginar es central en la novela de Owen por su capacidad de conectarse con el deseo y transformar la realidad, como se puede observar en la secuencia de la cita anterior, con la cual se concluye el capítulo “Unas palabras al lector”: “A mí me ha sucedido esta cosa extraordinaria: He estado, de noche, repasando un álbum de dibujos. Por el aire corría el tren de Cuernavaca ... Y cuando lo miraba más intensamente, llegó a mi cuarto, aguda y larga, la sirena de un tren verdadero”(171). Aquí se observa que el mundo exterior se transforma por medio de la imaginación, uniendo, a través de una interiorización creciente el deseo y la imagen. Es decir que la memoria activa una imagen uniendo – como lo ha señalado Freud (“Los poetas y los sueños diurnos”) – pasado y presente a través del hilo del deseo para transformar lo imaginado en realidad. En esta perspectiva el deseo activa la imaginación entendida como fuerza impulsora de transformación del mundo. Por otra parte la imaginación se activa por un salto en el pasado en la captura de un instante revelador de un tiempo inmemorial, el tiempo mítico. La segunda parte de la novela, “Ixión en el Olimpo” trata de las consecuencias del instante de la equivocación de Ernesto entre dos imágenes. Repitiendo a Ixión, Ernesto desea a

Elena pero la confunde con Rosa Amalia que asume el papel de la mujer-nube como instrumento de la realización del deseo.

En cuanto a los episodios que adoptan el procedimiento de la obra dentro de la obra, actualizando una imagen en espejo, el primero ubica dentro de la novela el cine. Evidentemente la incorporación de las técnicas de un arte basado en la imagen pone en evidencia la importancia que la creación de imágenes adquiere en la obra en cuestión así como propone una manipulación temporal ejecutada por el arte cinematográfico dentro del texto. Me refiero aquí a la capacidad que este arte tiene de comprimir, expandir o revertir el tiempo, tanto a través de la persistencia de los efectos del pasado en el presente como en el sentido de expansión durativa del presente. En cuanto a lo que concierne a la expansión durativa del presente se puede observar en *Novela como nube* que la incorporación de las técnicas narrativas del cine tiene como objetivo llenar intervalos del presente con eventos discontinuados o mostrar un solo evento desde una variedad de perspectiva, jugando con la noción de simultaneidad a través de la duplicación de imágenes.

De esta forma, el capítulo denominado “Film de ocasión” trata de un viaje artístico que conecta el cine, la literatura y la pintura. Tratemos por ahora de la ligación entre el arte cinematográfico y el arte literario ejecutado en este capítulo en el cual se crea la imagen en el espejo a través de una ilusión de simultaneidad en la cual los personajes se desdoblaron en actores y espectadores a la vez. Tal situación de desdoblamiento se explicita en la narración en el momento en que Ernesto y Eva miran una película y simultáneamente son engullidos por el film,

empezando “un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película para llegar al lienzo con estatura el doble de la real” (159). Este desdoblamiento se posibilita porque la memoria se activa como imagen que tiene dos caras: una actual, que se relaciona al presente y otra virtual, que se representa por el pasado que el presente ha sido y que coexiste con él. La narración que sigue a la captura de los personajes por la película que miran esclarece que el recuerdo actualizado en imagen es lo que posibilita esta elucubración: “Y se entran en una primavera sólo de luces y sombras, como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo desde el otoño que ahora termina” (159).

A continuación de su entrada en la película que observan, Ernesto y Eva experimentan la vivencia simultánea del presente y del pasado que coexisten. Así Eva nace de las olas del mar como una “venus muy convencional”, para en la escena siguiente encontrarse de brazos con Ernesto en un “hall de un hotel cosmopolita” seguirlo en un viaje en un buque desde donde se vislumbra la Atlántida mitológica para terminar, juntamente con el protagonista, como náufraga recogida por un barco de pescadores de perlas. En esta secuencia de acontecimientos que no obedecen a ningún orden lógico se rompe con cualquier ligación del tiempo que conecte a una sucesión cronológica de eventos. Es decir que, se representa una experiencia temporal que escinde presente y pasado haciéndolos coexistir. También es de gran importancia notar que no se recupera en ningún momento un recuerdo individual – ya que Ernesto y Eva no tienen una historia propia – sino que los personajes se confrontan con una memoria cultural

en la cual los clichés del cine y de la literatura representan un papel preponderante. De esta manera el episodio descrito representa una estructura en espejo en la cual se crea un film dentro de la novela con el objetivo explícito de cuestionar una realidad. En este sentido la literatura misma se transforma en espejo no de una realidad que imita sino de interpretaciones culturales que ironiza.

En este episodio se observa también que paralelamente al cine se juega con una serie de referencias en la cual la pintura – como arte cuya materia es la imagen – también tiene un papel importante. Entre una serie de referencias a la pintura que se encuentran en el capítulo quisiera comentar la escena que aparece en el telón después de la captura de los personajes por el film. En esta escena aparece una inmensa Eva metamorfoseada por la imagen cinematográfica del *close-up*: “Cabalgando la ola número setecientos, Eva se acerca a Ernesto, naciendo de la concha líquida como una venus muy convencional, inmensa, y le entrega un carnet con su nombre, su dirección y el número de su teléfono ... Abajo se leen ... peso: 557 kgms.; altura 16 metros; temperatura normal 360 grados centígrados ...” (160).

La proyección de la cita anterior sobrepone la metáfora de Eva como mujer y la pintura el “Nacimiento de Venus”. Este retorno a la tradición artística ya revelado anteriormente en relación a la literatura, inserta en el texto el dilema del artista en cuanto a la problemática de la representación, es decir que todo ya fue dicho o representado artísticamente. La yuxtaposición de estas dos imágenes – la metáfora de Eva como mujer y de la pintura de Venus – permite la conjunción

de la metáfora de la mujer y la metonimia de las características sobrenaturales de Eva, conllevando una aproximación entre la mujer y la novela misma, ya que la utilización de la técnica del *close-up* en la figura de Eva sitúa a la mujer en el primer plano narrativo. La mujer de proporciones descomunales además ya había aparecido en el capítulo cuatro descrita como “el rompecabezas plástico de este rostro descompuesto como por el olvido [...] La nariz, bajo la boca, en el lugar del cuello ... Dos pares de ojos en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados ... La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella” (149).

Los juegos de la imaginación que transforman a la mujer en un ser sobrenatural a través de una deformación visual conjuntamente con la idea de que el deseo se realiza por la imaginación en una transgresión que transforma la realidad – aproximan mujer y escritura. En otras palabras, si la novela –nube representa una escritura transformada por el deseo y por la imaginación en una transposición del mito de Ixión a la actividad literaria, si la nube en el mito se transfigura en mujer por el ejercicio de la imaginación, si el hombre imagina porque desea y si es la mujer el objeto de su deseo, entonces la gran búsqueda de esta novela-nube – escritura transformada por el deseo y por la imaginación – es la mujer que adquiere la duplicidad de objeto del deseo y esencia de la escritura. Así, el deseo posesiona a Ernesto, induciéndolo a escribir: “Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones. ¡Siente en este momento unas ganas tan verdaderamente dramáticas de besarla!...” (162). La importancia de la mujer en las citas

precedentes juntamente con una serie de alusiones literarias y culturales relativas a la figura de la mujer le confiere a *Novela como nube* la característica de poder ser leída como la búsqueda no de una mujer específica sino de los conceptos asociados con la mujer a través del tiempo. Conceptos que se dibujan por un rescate de la memoria y que se borra por las trampas del olvido.

El segundo procedimiento de la obra dentro de la obra actualizando la imagen en espejo tiene lugar en el capítulo denominado “Elegía en espiral” y trata de la inserción de una obra literaria de Ernesto dentro de la novela. En el referido capítulo por medio de la técnica de libre asociación se contraponen las ideas de muerte y vida así como de prisión y libertad, intercaladas por la sugerencia de un movimiento repetitivo y geométrico, que aluden a las tendencias literarias del momento, mezclando principalmente el surrealismo y el cubismo.

La contraposición entre vida y muerte señala un movimiento hacia los orígenes como momento de la caída cuando se revela la curiosidad como la causa de la muerte de la muchacha, a la vez que se pone en relieve la consabida simultaneidad entre lectura y escritura: “Ahora muerta – bien que lo sé –, estará inclinada sobre mi hombro desde el trasmundo, leyendo lo que de ella escribo a medida que voy escribiéndolo” (176). La voluntad de saber como razón de la caída humana comporta una alusión bíblica. El deseo del saber presentado a la vez como causa de la caída y como condición femenina se transfiere a una escritura dúctil, a la novela-nube que en un movimiento circular cambia de forma y cuyo centro ya se ha definido como la búsqueda de la mujer. En el episodio siguiente, “La ventana” se va a discutir el problema de la libertad del discurso,

cuestionándolo, ya que es el silencio lo que libera. Por otra parte se revela la idea de relación entre el discurso y la memoria – metafóricamente representada por el sereno – compuesta de recuerdos y olvidos: “el sereno suéltame los ojos [...] cada vez era otra vez lo imprevisto y él suéltame los labios [...] Ahora te estás borrando, mira, pálido, y ya no es verdad que mis dientes alumbran” (177).

Relación en la cual ambos, discurso y memoria, comparten la característica de la repetición automática: “Al pasar cada quince minutos, el sereno, se cambiaba de conversación y de postura, y por un momento el silencio vehemente derretía el hierro de la reja” (177).

El episodio concluye con dos alusiones literarias cruzadas, las menciones a los “monólogos en espiral de James Joyce” y al año de mil ochocientos y ochenta como insinuación directa al modernismo hispanoamericano. Como Joyce el escritor mexicano reconstruye en *Novela como nube* una nueva variación del mito clásico. Evidentemente la recurrencia al mito griego conecta México al resto del Occidente en el sentido de que se trata de un arquetipo mítico universal. Además la alusión a Joyce permite una interpretación del quehacer literario como aventura en el sentido de viaje, de experimentación y de búsqueda. Los monólogos en espirales de Joyce unidos al modernismo hispanoamericano en el cual “ya se podían atar la cláusula del discurso con el lazo sencillo de una consonancia, de un gesto, de un recuerdo” aluden en primer lugar a la situación germinal del modernismo como discurso de la modernidad y en segundo lugar a la situación espiral de la tradición literaria. Es decir que se reconoce aquí la relación de continuidad entre el modernismo y la vanguardia representada como

una nueva fase de la modernidad, cuyo signo emblemático son los “monólogos espirales” de James Joyce (Burgos, *Vertientes* 140-41). Otro punto importante en este capítulo trata de la relación entre las referencias literarias que se cruzan con alusiones culturales como los cisnes modernistas, los duendes y la tradición mexicana de la llorona. La referencia a esta tradición conjuntamente con el hecho de que la novela se desarrolla en un paisaje marcadamente mexicano apunta una vez más al anhelo de los Contemporáneos de colocar a México en la actualidad desarrollando una literatura en consonancia con la modernidad estética universal.

Como se puede apreciar, al insertar Owen en su novela una serie de referencias literarias y de digresiones sobre el quehacer literario, crea una novela en que la trama y los personajes se desvanecen, instalando en primer plano el proceso de la escritura en su doble aspecto de ruptura y continuidad de la tradición. Novela en espiral cuyo proceso de confección consiste en consumirse en el fuego de la imaginación – entendido como cumplimiento del deseo siempre transgresivo – que la hace girar a la vez que demuestra en cada página la imposibilidad de la reconstrucción de una memoria traspasada por el olvido. Proceso cuya ambición última consiste en identificarse con la vida, cuestionando la posibilidad misma de la reconstrucción lineal de la memoria. Lado reverso de una literatura mimética, en la novela de Owen la vida imita un arte que la reconstruye no en su linealidad sino en su discontinuidad utilizando un discurso roto y absurdo que refleja la realidad misma. En esta región arte y vida, recuerdo y olvido, sueño y vigilia así como presente y pasado son inseparables a la vez que la discontinuidad se desplaza hacia el interior del ser. Este movimiento propone

la presencia de un tiempo roto en la reconstrucción de lo vivido, en el que las lagunas de la memoria se dejan llenar por la imaginación, anulando la secuencia lineal de pasado, presente y futuro para fusionarlos de tal manera que el tiempo sea reversible.

En el texto de Owen la inferencia de que la memoria se atraviesa de olvido apunta al principio de que la posibilidad de recordarlo todo es insoportable para el ser humano, revelando el beneficio de una memoria imperfecta y de una temporalidad discontinua. Como el pasado se modifica por el olvido el futuro es marcado por la imposibilidad de su premonición: “y no había nadie que pensara en el porvenir, nadie que quisiera leerlo en las estrellas que iban asomándose, componiéndose antes el tocado, como novias pobres, en los pedacitos de espejo de las olas” (151). La única seguridad del futuro es la conciencia de la muerte como se puede observar en el castigo a la intromisión del autor en la novela: “Por el camino os contaré *El impertinente* novela jamás concluida de G. Owen ... Pero en castigo a este paréntesis propongo que coloquen un espejo en su ataúd, para que vaya viendo como se resuelve en cenizas” (179).

Por otra parte sería igualmente intolerable la memoria continuada de los hechos que se repiten incesantemente: “[...] el tan tenebroso [sereno]. Era el planeta que en menos tiempo – quince minutos – recorría su órbita cuadrada” (177). Interpreto aquí al sereno como metáfora de la memoria. Otra idea de repetición es la lectura en cada quince segundos del renglón de la sala desde donde la muchacha miraba a través de la ventana. Se observa aquí nuevamente la conexión entre repetición, memoria y olvido en la cual la incapacidad del olvido y

el buceo en una memoria totalizadora se interpreta como castigo: “Aplacaría su sed en el estanque, y el que cayera en el agua sería devorado” (178). Estanque y agua son aquí variaciones del espejo. Tanto la repetición temporal como la falta de separación entre literatura y realidad y ensueño y vigilia adquieren en la novela de Owen la connotación de un círculo cuyo centro se representa en una rueda de fuego en el cual la escritura se consume. Ahora bien, si la ficción no puede separarse de la vida ésta igualmente se consume en el centro de este círculo dibujado por la repetición. Más allá de la referencia a lo cotidiano este círculo prescribe una órbita temporal en que se unen nacimiento y muerte. Este hecho adquiere tal importancia que estructura toda la novela de Owen ya que la primera parte termina con la supuesta muerte de Ernesto que renace en la segunda parte la cual funciona como una especie de sombra de la primera:

Al despertar queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño, más grávidos aún por el desorden, que los hace apretarle, desequilibradamente, en sólo algunos trechos de su memoria. Piensa Ernesto que antes, quizá, la noche le serviría para ordenar lo vivido, el día para ordenar lo soñado; pero ésta ha sido una noche polar, de muchos meses, en que sólo ha soñado sin descanso un solo día largo ...” (163)

El tercer procedimiento de la estructura en espejo plasmado en *Novela como nube* se refiere a los constantes desdoblamientos de su protagonista. Entre estos destaco una escisión del personaje en la cual el Ernesto actual se mira en el futuro que tiene lugar en el capítulo diecisiete, “El ángel Ernesto”. En esta dicotomía la relación entre el recuerdo y el olvido desempeña un papel fundamental: “Es Ernesto a los cincuenta y tantos años: ¿Cómo había vivido, tan sin memoria aquel adicional cuarto de siglo?” (169). En esta interrogación se presentan dos

fenómenos mentales que se relacionan. Por una parte, la repetición de lo cotidiano – representada como el infierno de un tiempo detenido debido al hecho de la repetición constante – traducida por el viaje inmóvil o la rueda de Ixión. Por otra parte, la acción selectiva de la memoria que borra lo cotidiano y se condensa en imágenes a través de las cuales se reproduce un pasado tan ficticio como el ejercicio de la escritura.

En esta dicotomía no sólo el personaje se desdobra en la representación simultánea de ser padre de sí mismo sino que también el ángel como padre representa la ley y la represión representada por el deber: “El ángel Ernesto le mira con su mirada más dura, y le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique, y que su futuro será infame. El ángel Ernesto no sabrá de piedad, pero el deber en cambio, lo conoce al dedillo” (170). El pasado vergonzoso refiere al episodio del cine en el cual el marido de la imaginada Eva le pega un tiro a Ernesto, la deslealtad presente describe el deseo de posesión de Elena, actual mujer del tío Enrique, mientras que el futuro infame se presenta como consecuencia de las acciones presentes y pasadas. Es evidente por tanto en el pasaje citado la presencia de un tiempo progresivo y lineal que se traduce por el deber de construir un futuro que no sea infame. Frente a este cuadro hay dos alternativas posibles: la primera, casarse con Rosa Amalia y cumplir el deber, la segunda, imaginar para cumplir el deseo.

La observancia del deber representa la condena existencial del ser humano, uniendo el pasado y el futuro en una constante repetición que acaba por cerrar el círculo de la vida. Este movimiento circular además de unir muerte y

nacimiento transforma la vida en muerte, haciendo que uno pierda la dirección de su propia existencia. Desde ahí se explica que Ernesto al mirarse en el futuro como el ángel Ernesto describa su propia reacción: “Se ha quedado un poco sorprendido, además, viendo con los ojos entrecerrados que no ha cambiado casi, ni su traje es, en manera alguna, extravagante; de corte sobrio, eso sí, de colores oscuros, como corresponde a su sobriedad de hombre muerto” (169). Si la acción repetitiva de lo cotidiano representa el olvido y la muerte, a la literatura le cabe el papel transgresivo de imaginar para escapar a la condena uniendo la imaginación y la memoria en un texto que se realiza en la relación dialéctica entre el recuerdo y el olvido borrando las líneas fronterizas entre pasado, presente y futuro para cumplir el deseo.

La plasmación de la estructura en espejo para reflexionar sobre elementos temporales que conllevan la relación entre memoria y olvido es una dirección de la novela de Owen que la aproxima a las investigaciones filosóficas que se hacían con el fenómeno de la temporalidad entre las cuales se destaca la teoría de Bergson. No obstante, quisiera resaltar una tendencia de igual importancia en la obra referida que la relaciona a los estilos literarios del momento. En tal aproximación sobresalen algunos rasgos del surrealismo a través de la importancia que la imaginación adquiere en el texto no sólo como elemento vital de la creación, sino que también como forma de realización del deseo que transmuta la realidad. El texto se transforma en un ejercicio introspectivo realizado de manera paradójica por un personaje que carece de una psicología individual a la vez que le sobran “ojos” entendidos aquí como percepción objetiva

del mundo. Paz explica esta tendencia surrealista en los siguientes términos: “[el mundo exterior] se torna maleable al deseo, escapa de las nociones utilitarias y se entrega a la subjetividad” (*Las peras del olmo* 141) a la vez que disgrega el sujeto objetivándolo. Tal disolución del “yo” comporta tanto la idea del doble como una renuncia a la identidad personal, especie de reconquista del ser, ya que el artista intenta ser todos los hombres. Esto supone, por supuesto, una apertura de la personalidad para su conversión en punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo anulando la vieja oposición entre el ser y el mundo, en un instante revelador como se propone en el “Segundo Manifiesto Surrealista”: “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente” (cit. *Las peras del olmo* 150).

La incorporación de tendencias surrealistas en la obra de Owen revela una recepción inmediata de las tendencias innovadoras que recorrían Europa y que llegaban a América Latina, provocando un anhelo de sincronía con la modernidad del momento. Este deseo provocó un debate sobre la condición de América Latina y su supuesto atraso cultural. En la novela de Owen este debate aparece en los dos capítulos que describen Pachuca. El paisaje árido de la ciudad minera se interpreta literariamente: “No hay ninguna ciudad más agria. Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela” (171). La referencia al cubismo evoca la correspondencia espacial de contigüidad basada en una relación metonímica con la idea temporal de simultaneidad. Se trata de la proyección del mundo exterior en el mundo propio del texto, transformándolo en

su propio objeto estético (Campos, *Metalinguagem* 87-90). Por otra parte la identificación de Pachuca con el movimiento cubista sugiere una preeminencia en la cual el medio atrasado estaría más apto a aceptar lo nuevo por dos razones. La primera concierne a una carencia de una tradición literaria suficientemente desarrollada. La segunda refiere al ansia de modernidad que la noción de atraso despierta en los espíritus más afinados con la cultura universal.

De esta manera se explica la razón por la cual la descripción de Pachuca sucede en la narración del capítulo “Unas palabras al lector” en el cual se elucida la concepción de una novela novedosa. La voz narrativa en posesión de los ojos del protagonista describe Pachuca saliendo del mundo imaginario hacia el mundo real, contraponiendo el tiempo interior de la memoria al tiempo cronológico. Novela de “viaje inmóvil” la narración nos conduce desde la invención de un pasado mítico específicamente literario a una pretendida realidad exterior, la del México pos-revolucionario. Pero, esta visión de la realidad se presenta siempre filtrada por la imaginación e interpretada dentro de patrones literarios. La descripción de Pachuca se centra en las minas – su principal actividad económica – y en la sociedad local, circundada por el tiempo y el espacio. Se trata aquí de un paisaje árido y de un reloj obligado a corregirse cada quince minutos, connotando un estado de deterioro generalizado en el cual sobresale el atraso local. De esta manera los habitantes de Pachuca, junto con el peso de su reloj central, que “ha hundido todo el pueblo” viven en constante equivocación: ... “se equivocan invariablemente al comprar o al vender, al administrar justicia, al hacer el amor” (172).

Esta proyección del mundo exterior transformado en texto autoriza en *Novela como nube* una constante interpretación literaria de la realidad que se extiende a los mineros metamorfoseados en cíclopes que venidos de otras localidades raptan a las mujeres de los locales, provocando la apariencia de víctima de los habitantes de Pachuca y su “terror ancestral”. Toda esta crítica social enmascarada por la imaginación parece proponer dos puntos claves, el atraso de México y la intencional elección de un sitio local para escribir una novela novedosa, conciliando tradición e innovación literaria.

La cuestión del atraso se plantea criticando en principio la explotación minera realizada de manera irracional cuando se insinúa que los habitantes de Pachuca tienen que pasar parte de su tiempo “en actitud de vientos de la antigua cartografía” soplando el humo de las chimeneas en un intento de esconder el sol para impedir que los mineros abrieran un pozo en el cielo. Se crítica en seguida una sociedad que vive artificialmente de prestado, imitando la civilización europea: “esos señores de bigotes que abundan en las provincias hacen de la plaza municipal la vitrina de un expendio de postizos [...] El mozo se viste apresurado su traje más desastroso; aumenta artificialmente su mugre; se ata al cuello una chalina casi romántica” para concluir en la crítica al atraso literario: “hace versos, cocteles y chistes, malos, fulminantes y desagradables, respectivamente” (173).

Otra crítica importante refiere a las instituciones mexicanas, es decir, a una justicia mal administrada y a un comercio deficiente. Tanto la idea de un reloj que se equivoca y hunde con su peso la ciudad como el símil de los habitantes de Pachuca en pose de antiguos vientos cartográficos reafirman la idea de

estancamiento temporal y una necesidad de sincronía con el resto del mundo. Pero, de manera similar al modernismo hispanoamericano este avance en dirección al presente histórico depende de las artes. Desde ahí se puede entender el desplazamiento hacia Pachuca para escribir una novela actual – señalada por el calificativo cubista – como un desafío a la actitud retrógrada de los literatos locales que además de producir versos malos no cesan de reclamar de la estrechez del medio en una actitud teatral: “_ ¡Ay cómo ahoga este ambiente, ay!” (172). Los capítulos referentes a Pachuca, simbolizan México y un arte paralizado en el tiempo, dejando entrever así un anhelo de sincronía con la modernidad, el cual se posiciona más en el sentido estético que en el histórico. Aún más, se puede leer en estos capítulos la propuesta del arte como medio de alcanzar esta deseada sincronía, conectando así la transformación artística con el progreso social. De este modo el arte adquiere el papel preponderante de unir México al resto del mundo.

Conflicto entre modernidad y tradición en *Memórias sentimentais de João Miramar*

Memórias sentimentais de João Miramar comparte con *Novela como nube* la contraposición de una concepción del tiempo lineal de la historia y del progreso con otra, relativa al tiempo entendido como subjetividad, reavivando la doble dirección estética y político-social de la literatura latinoamericana, consecuencia directa de la infiltración de elementos de una modernidad problemática en la obra de arte. Tal permeabilidad promulgó una predisposición en las vanguardias latinoamericanas por intentar conciliar la tradición y la innovación literaria –

proporcionando diversas relaciones con el tiempo en la adopción y adaptación de modelos foráneos que las obras de arte latinoamericanas venían realizando desde fines de siglo XIX – así como por unir revolución estética y revolución social. Estos intentos, presentes en la novela de Owen, son mucho más perceptibles aun en la novela de Oswald de Andrade. La idea de una revolución social sostenida en una revolución permanente del arte es una forma de concretización de algunas ideas que ya habían tenido lugar en el modernismo. Era comprensible así que si la pérdida de la armonía en el mundo moderno hubiese devenido un tema central de las vanguardias, puesto que la innovación artística sería capaz de promulgar una forma diferente de progreso que no se compatibilizara con el progreso positivista.

De esta manera, la exploración de las relaciones entre memoria y olvido en consonancia con la concepción bergsoniana del tiempo se encuentra con una disposición de hacer de nuestra diversidad cultural una ventaja al menos en lo que concernía a la innovación estética en estas dos obras vanguardistas. En *Novela como nube* aunque esta disposición no esté tan clara se puede leer entrelíneas la sugerencia de que por detrás de las desventajas de un atraso social se esconda una preeminencia cultural que sería consecuencia directa de nuestra mezcla. Esta sugerencia es advertida en la frase que justifica la elección de Pachuca como *locus* de escritura de la novela. Así, el anhelo de sincronía con la modernidad estética europea con el fin de crear una literatura en consonancia con los parámetros de la literatura universal, la ligación entre el aspecto estético y político-social de la literatura latinoamericana a través de un discurso que desarmara las certezas del positivismo y de la razón instrumental así como la

valoración de lo autóctono son claros rasgos de las vanguardias latinoamericanas que marcan su continuidad con los movimientos literarios que las precedieron.

Otro punto de convergencia de estas obras es el de criticar y reformular cuestiones de tiempo, representación, perspectiva y realidad. En esta experimentación llegan a manipular con técnicas pertenecientes a otras artes como el lenguaje cinematográfico y el cubismo pictórico. Aunque de manera diversa, João Miramar y Ernesto son héroes modernos que exaltan el mundo de transformación y velocidad en que viven a la vez que perciben la falta de centro de una época “embaralhada de inéditos valores” (43). Este descentramiento se percibe en estos textos en la creación de efectos de velocidad a través de un lenguaje sintético en que la utilización de la metáfora y de la metonimia aceleran la técnica narrativa forzando al lector a establecer relaciones que puedan llenar los vacíos textuales creados por esta aceleración como se puede notar en la frase de apertura de *Novela como nube*: “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías” (146). Ya en *Memórias sentimentais de João Miramar* el empleo constante de elipsis pone mayor énfasis en lo que no se dice que en la narración de hechos aparentemente banales: “começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor Seu Carvalho. No silencio tique-taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza. Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o inferno” (47).

En la novela de Oswald de Andrade la innovación se propone desde su prefacio en la intención de describir “esta época del desconcierto” con el lenguaje del desconcierto, es decir un lenguaje nuevo y fragmentario, lleno de

neologismos, inversiones bruscas y asociaciones inusitadas. En otras palabras las *Memórias sentimentais* se transforman por el toque de la actualidad en un “ensayo satírico” propuesto como revisión de la situación social de un Brasil identificado como el “país del desconcierto” ya que: “Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhuma da história foi mais propícia a nossa entrada no concerto das nações, pois estamos na época do desconcerto” (44). De este modo, además de proponer por medio de la innovación literaria la entrada de Brasil en la modernidad, la obra de Oswald de Andrade hace la radiografía de la sociedad burguesa brasileña dividida entre lo moderno y lo tradicional, entre la sensualidad y una religiosidad castradora y entre la modernización que cambia la estructura social de las ciudades y la presencia de una sociedad con trazos marcadamente patriarcales. Esta tensión entre el orden antiguo y el cambio se actualiza también en la estructura de la novela que recupera – siempre de manera transformacional – la tradición literaria del diario de viajes, contraponiendo las realidades brasileña y europea.

En el prefacio de la novela se percibe el anhelo de crear una literatura en consonancia con la contemporaneidad y que cuestionara específicamente la realidad brasileña. Jugando con la tradición literaria, Oswald de Andrade incorpora a su novela un prefacio escrito por Machado Penumbra, que volverá a participar de la narración como personaje. En este prefacio ya se nota una dicotomía entre su supuesto escritor, representante de una era que se acaba, como sugiere su apellido, y João Miramar, el escritor representante de una era que se inicia: “João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua

entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras” (43). El prefacio de Penumbra se bifurca en discursos de vertiente crítica respecto de las opciones que la obra tiene en frente de sí.. Por una parte, sostiene la parodia al discurso parnasiano, utilizando clichés literarios en un lenguaje demasíadamente rebuscado en el cual se manifiesta una mezcla de estupor y curiosidad que las innovaciones modernistas despertaban. Por otra parte, permite la inserción del programa modernista de renovación de la lengua, aprovechándose de los sentimientos que la novela de Miramar le despierta para burlar la vigilancia de la lengua oficial y explicar un programa nuevo:

Quanto à glótica de João Miramar, à parte de alguns lamentáveis equívocos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi como ele a justificou ante minhas reticências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista, nascida da mistura do português com a contribuição de outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma simplicidade latina não deixa de ser interessante e original. A uma coisa apenas oponho legítimos embargos – é a violação das regras comuns de pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir “a grande forma da frase”, como diz Miramar pro domo sua. (44)

Esta yuxtaposición de dos discursos por sí excluyentes posibilitada por la duda – especie de apertura por la cual penetra la voz de Miramar – frente a las innovaciones propuestas, señala la oposición entre lo caduco y lo moderno, en la cual esta última dirección parece ganar puntos, ya que Miramar puede ser “el brasileño del siglo XXI” y el creador de una lengua mixta y altamente poética. Asimismo, el prefacio sirve para señalar el contraste entre el discurso parnasiano caricatural de Penumbra y el discurso modernista miramariano que predomina en la novela. Esta oposición entre una estética parnasiana interpretada como

persistente y obsoleta y la estética modernista es consistente con una de las direcciones que estructuran la novela, reflejando los debates literarios del Brasil de la época.

Otro desdoblamiento de la voz de Penumbra entre lo moderno y lo antiguo se da en el discurso del capítulo “Etnología”. No obstante, el conflicto ahora sale del ámbito literario para instalarse frente al fenómeno y a las transformaciones de la modernidad:

Mil otros trechos de mil otros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitencias de progresso y regreso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (67)

El orador recurre a una cronología que va desde la antigüedad, refiriendo al siglo de oro ateniense, hasta la Revolución Francesa para enfatizar una idea circular del tiempo. La cita que concluye en un retorno al tiempo lineal que invalida las reflexiones anteriores revela una vez más el estilo escurridizo y contradictorio de Penumbra. Es precisamente este discurso dividido entre dos temporalidades distintas – de las cuales el progreso y el regreso son figuras representativas – lo que permite una interpretación de que el discurso ambiguo, hiperbólico y paródico de Penumbra revele una contraposición entre el progreso material y el desarrollo moral y espiritual de la humanidad. Así se percibe que mientras la esencia humana permanece a través de los tiempos, retornando incesantemente a caminos ya recorridos, la historia avanza hacia el futuro para cumplir un proceso de

civilización. Quiero resaltar que de cierta forma se delinea aquí el pensamiento que se vendría a completar algunos años más tarde en el “Manifiesto Antropófago” en la oposición entre dos tipos de cultura que difieren radicalmente: la cultura de la antropofagia, correspondiente a la naturaleza, y la cultura patriarcal pareada a la historia entendida como movimiento progresivo.

Volvamos a la interrogación de que si Miramar sería el brasileño del siglo XXI a causa de su creación de una lengua brasileña, presentada como fusión del portugués de Brasil y otras lenguas inmigradas a este país. Esta interrogación parece referirse a algunos valores de la vanguardia mundial en cuanto a la innovación del lenguaje. Me refiero a la búsqueda de un nuevo lenguaje que se ajustara a la sensibilidad de la época, colocando en cuestión la defensa del lenguaje poético. En lo que concierne a innovación y a la adaptación del lenguaje a su época Penumbra destaca el “estilo telegráfico” y “la metáfora lancinante” de Miramar. Tal adaptación se bifurca en dos direcciones complementarias. En primer lugar presenta al supuesto autor como producto de su tiempo y en segundo lugar postula la cuestión de un lenguaje poético que acompañaría las transformaciones de la modernidad. En este sentido el lenguaje poético utilizado por Miramar se fragmenta porque se ve incapaz de copiar la realidad caótica de la vida moderna. Esta combinación entre tiempo y lenguaje poético une de manera incuestionable el estilo y el autor, ambos sujetos a las modificaciones de un mundo que los transforma. La importancia de este movimiento transformacional de la modernidad termina por revelar el carácter provisorio de la literatura producida por el hombre moderno:

[Miramar] apresenta-se como produto improvisado e portanto imprevisto e quizá chocante para muitos de uma época de insofismável transição. Como os tanks, os aviões de bombardeio sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra” (43).

Con relación a la contraposición del estilo moderno de Miramar y el parnasiano de Penumbra, conviene resaltar que los modernistas brasileños no se rebelaron en contra de la tradición literaria sino en contra de un discurso superficial y un parnasianismo dilatado que dominaba la literatura brasileña del momento, revelando un congelamiento en el tiempo. Oswald de Andrade parece desear resaltar esta actitud ya que inserta en la novela dos epigramas que se refieren a obras canónicas de la tradición literaria de Portugal y Brasil que a la vez sirven para señalar el tono crítico dado a su obra. De esta manera el concepto de lo moderno se dilata, perdiendo de cierta forma la característica de inmediatez de las vanguardias. En este sentido lo moderno es lo que se contrapone a lo antiguo en todas las épocas, impulsando la renovación. Así el discurso de Miramar es tan moderno en el momento de su escritura como lo fueron antes el discurso de las dos obras citadas en los epígrafes.

El primer epígrafe refiere a un clásico de la literatura brasileña *O Uruguai* (1779) de Basilio da Gama, perteneciente al neoclasicismo. En la elección del epigrama “Possa en tanto/ Acostumar ao vôo as novas asas, /Em que um dia vos leve” Oswald de Andrade se enfoca en el plano de la creatividad literaria en cuanto a la forma innovadora de toda grande obra de arte. El segundo epigrama trata de una obra anónima de la literatura portuguesa *Arte de furtar* cuyo autor y fecha de publicación son ignorados, sabiéndose sí que la primera edición es de

1744, aunque el libro fue fechado como escrito en 1652. El epígrafe “E se achar que eu falo escuro não mo tache, porque o tempo anda carregado; acenda uma candeia no entendimento...” puede ser interpretado a nivel de la provocación satírica en una especie de contra-respuesta anticipada a la reacción que *Memórias sentimentais* podría provocar en un público acostumbrado al rebuscado estilo parnasiano. Esta previsión y respuesta anticipada a la crítica a las innovaciones modernistas constituye otra de las preocupaciones que cruzan la novela desde el prefacio de *Penumbra* hasta su final. La respuesta de Andrade- Miramar, a la manera que sugiere el epigrama en cuestión, se estructura tanto en la sátira a una tradición estancada e intelectualmente decadente como en una necesidad de acompañar los tiempos modernos. En resumen, la situación presentada por el “hablar oscuro” pero en consonancia con el cambio de los tiempos se opone a un discurso estratificado que revela un apego cómodo al pasado que genera la ignorancia y el atraso. La gravedad del problema escapa del ámbito literario porque este discurso definido como atrasado es índice revelador de la sociedad brasileña.

En el segmento “Noite Institucional” se observa una demostración de la manera a través de la cual la novela de Oswald de Andrade critica un estilo literario para llegar a una burla de la sociedad. Es decir que, la novela propone la refutación de un estilo adoptado en el quehacer literario de un país porque éste se ha institucionalizado de tal manera que el ornamento pasa a valer más que la realidad. En este sentido lo que se criticaba no era meramente un parnasianismo prolongado sino la superficialidad que este estilo generaba en las relaciones

sociales: la falta de innovación estratificaba el estilo, produciendo un discurso petrificado en el cual se hablaba bien para no decir absolutamente nada. Lo que se insinúa en la sátira del discurso de estos falsos eruditos es que la falta de innovación literaria podría reflejar una sociedad estancada en el pasado.

Otros escritores satirizados en *Memórias sentimentais* son el doctor Poncio Pilatos da Gloria, el poeta Fíleas y el doctor Mandarim Pedroso. El primero se presenta como miembro del Instituto Histórico y Geográfico a quien despectivamente Miramar llama “el sabio de Grecia”.⁵⁹ El segmento que lo define más completamente es “Jabuticabas”, fruto nativo de Brasil que adquiere en este fragmento la doble connotación de aproximación metafórica con Pilatos como producto típico de la sociedad brasileña y de típico productor de ideas sin sentido: “e continuou para mim com argumentos de paletó puxado durante a pesquisa de pomar: [...] Sou um autodidata! E já fui citado por el padre Berlangete da Universidade Católica de Beirute ... As academias orientalistas abrir-me-ão as portas, oh! ah!” (75). El poeta Fíleas definido como “un cosmético de sonetos” (69) es otro ejemplo de falsa erudición: “falava-me da imortalidade da poesia e da mortalidade dos poetas inclusive ele mesmo” (77), evocándose aquí otro de los clichés literarios que abundan en la prosa de estos personajes. El doctor Mandarim Pedroso presentado como tesorero del “Banco Nordeste de Engole Marmanjos” y Presidente del “Recreio Pingue- Pongue” se describe en la obra como “um paralelepípedo de carne com óculos sem pé”. Además, este personaje representa en la novela el falso moralismo de la burguesía brasileña.

La sátira de estos personajes se delinea completamente en el episodio denominado “Ordem e Progresso” el cual pone en evidencia el lema de la bandera nacional, cuyos colores ya habían sido descritos en el prefacio de Machado Penumbra: “Nossa natureza, como nossa bandeira, feita de glauco verde y de amarelo jalde, é propícia às violencias maravilhosas da cor. Justo é que nossa arte também o queira ser” (44). Esta referencia en el discurso de Penumbra asimila el lugar común a un tropo sumamente trillado sobre los colores de la bandera brasileña a la vez que aproximándolo al arte revela no sólo el debate nacionalista – que tenía lugar en el centro de las letras brasileñas desde el romanticismo – sino que también indica el carácter visual de la prosa oswaldiana como lo ha señalado Haroldo de Campos (“Miramar na mira” 9).⁶⁰ En la incorporación del lema de la bandera en el discurso de la novela se recurre a una imagen metonímica cuya representación última es la parodia de la sociedad brasileña y su representación institucional figurada en el club “Recreo Ping- Pong”. Se trata aquí de un club de mozas cuyo interés principal es el ping pong presentado paródicamente como un deporte noble.

La descripción paródica de la sociedad brasileña consiste en la exageración del papel que este tipo de asociación ocupa en la sociedad local, sugiriendo que este podría ser el lugar en que se deciden los destinos del país. Tal exageración señala el provincianismo de una ciudad como São Paulo que ya ocupaba por este entonces el rango de la ciudad más desarrollada de Brasil, funcionando como su centro industrial y económico. De esta forma el doctor Mandarim Pedroso insta a que Miramar se asocie a la institución: “O Sr. precisa

entrar lá [...] Quer saber, digo-lhe confidencialmente, o Presidente da República saiu de nossas fileiras, o Prefeito de São Paulo também, o Vice-Prefeito idem, idem. Já fornecemos à alta administração doze estrelas de primera grandeza. Santos Dumont é dos nossos” (101). A continuación se combina el provincianismo y el falso moralismo cuando Pedroso exalta las virtudes del club señalando: “Lá não se dança o passo doble, meu caro senhor! O passo doble! Devia chamar-se cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings...” (101).

El doctor Pedroso, personaje clave de este segmento, tiene participación esencial en la escena final de la novela en la cual Miramar declara su interrupción influido por éste porque como viudo debía ser circunspecto y que “depois dos trinta e cinco anos, *mezzo del comin di nostra vita*, nossa atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir e servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas” (107). Esta observación en conjunto con el comentario de doctor Pilatos, erigido en el papel de crítico de la novela, de que el libro de Miramar le ha recordado a Virgilio “sólo un poco más nervioso en el estilo” nos da la dimensión del papel destructor que estos tipos representan frente a cualquier intento de renovación. En la cita anterior el comentario irónico sobre el “ejemplo pernicioso a las personas mayores” marca una intencional inversión del flujo temporal que anula el sentido de progreso social y denuncia el anacronismo de una sociedad preocupada con valores caducos. Por otra parte, el libro de Miramar situado entre dos comentarios críticos – el prefacio de Penumbra y el comentario de Pilatos, haciendo que la narración prescriba un círculo – se presenta como un

paréntesis innovador e interrumpido (por tanto frustrado) dentro del marasmo en que se veía la literatura nacional. Es el contraste entre este discurso – y sus anacronismos parnasianos ya bien adentrado en el siglo veinte – y el estilo de Miramar lo que refuerza esta perspectiva.

La crítica a la literatura extrapola a la sociedad local no sólo en las figuras de los literatos sino que también en personajes-tipos de aparición relámpago que representan las instituciones financieras del país o simples usureros que sufragaban los hacendados pronosticando la crisis de 1929 debido a la caída de los precios del café en el mercado internacional. Se reprocha de paso tanto al gobierno y sus instituciones como la esterilidad productiva de los hacendados que se permitían aparentar una falsa nobleza. Una escena típica de este ataque se encuentra en “Vanity Fair” en que comparecen personajes tales como el Doctor Tira-Vira o Doña Pequitibota que anuncian la movilidad social de los favorecidos por las deudas de los hacendados: “Nhôs levantan palacios confeiteiros cuestionando que quadros ou fossem assinados por figurões do Larousse ou pelo Barbassi (88). Se puede afirmar que nada escapa a la mirada de Miramar que llega incluso a criticarse a sí mismo tanto en lo concerniente a su actividad profesional como en su desarrollo intelectual: “Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box ... Retorquía mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial” o “Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas” (66-7).

Estructuralmente la novela se presenta como una mezcla de géneros literarios compuesta de poemas, prosa, cartas, discursos políticos provincianos y prosa poética. También se presentan algunos diálogos, que funcionan más bien como soliloquios en que cada personaje propone su punto de vista sin aparentemente escuchar al otro. Tal mezcla permite que se pueda leer esta novela fragmento como una antología cuyos elementos se reúnen en la interpretación del lector, forzado a completar una narración elíptica, de inversiones bruscas y llena de interrupciones y afasias como lo ha señalado Haroldo de Campos en el artículo “Serafim: Um Grande Não-Livro” (7).

Esta técnica de montaje literario o de bricolaje en el sentido que Levi Strauss le da al término colinda con la técnica cinematográfica ya que Oswald de Andrade trabaja con fragmentos que tienen poder evocativo de imágenes.⁶¹ Evidentemente la utilización de la técnica cinematográfica en la reconstrucción de una memoria predominantemente visual acelera la narración, a la vez que crea la impresión de simultaneidad.

Es necesario subrayar que existe un perceptible cambio en la narración de los acontecimientos de la infancia y de la adolescencia de Miramar antes de su viaje a Europa de tal manera que éste podría ser interpretado como una línea divisoria en la secuencia de los acontecimientos. Aunque la narrativa de Oswald de Andrade se presente fragmentada y con bruscas inversiones sintácticas desde el principio de la novela se podría afirmar que antes del traslado a Europa en esta fragmentación parece predominar el nivel poético. En el viaje a Europa se intensifican la aceleración y la impresión de simultaneidad de los acontecimientos, que siguen a

las bodas de Miramar, y alcanzan su clímax en sus relaciones extra matrimoniales y en su eminente insolvencia económica. De esta manera, la narración de la novela acompaña un desarrollo semejante a la vida de su protagonista acelerándose, a la vez que incorpora otros materiales – reportaje, cartas, poemas y discursos políticos – en la medida que su mundo se va desorganizando.

Memórias sentimentais pueden ser leídas como relato autobiográfico ya que el viaje a Europa marca un cambio en la formación de la personalidad de Miramar como en realidad contribuyó a la formación literaria y personal del propio Oswald de Andrade. Este aspecto autobiográfico de la obra se puede constatar en la adopción del pseudónimo Miramar por Oswald de Andrade en *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, especie de cuaderno de memorias que compuso con amigos entre 1917 y 1918: “O meu nome é Miramar. Pasam por São Paulo celebridades” (*Um homem sem profissão* 164). Además de asociarse con una tendencia autobiográfica, el motivo del viaje en la obra de Oswald de Andrade se conecta con el cambio, expresando un conflicto entre los valores tradicionales y modernos que el viajero latinoamericano advertía en su experiencia europea.

Este conflicto entre modernidad y tradición genera un cambio en las formas artísticas, pero no se confina solamente a ellas ya que arte y vida se entrelazan en esta experiencia. De esta manera, para Miramar el viaje es fundamentalmente una forma de conocimiento del mundo y se revela como experiencia de cambio y de movimiento: “E minha mãe...deixou que eu fosse ver em Santos o mar dos embarques” (52) y a seguir: “... decidiu meu apressado conhecimento viajero do mundo” (53). La idea asociativa de mar y embarque es reveladora de un ansia

exploratoria que se revela en el mismo nombre del personaje. Esta necesidad de exploración se percibe tanto en un nivel de interioridad – ya que la novela también trata de un viaje interior como experiencia de auto conocimiento – como en un anhelo de conocimiento y exploración del mundo. En relación con este último aspecto el tema del viaje se presenta en la obra como la exploración del contraste entre Brasil y Europa. De esta manera, el motivo del viaje funciona aquí como una forma de asimilar nuevos conocimientos, de llenar las necesidades que la patria no le ofrecía y de conocer la patria ausente por medio de la comparación.⁶² La distancia y la ausencia se presentan así como medio de conocimiento por comparación y contraste.

Ya en el prefacio *Penumbra* advierte que se vive una “época embaralhada de inéditos valores e clangorosas ofensivas que nos legou o outro lado do Atlântico com as primeiras bombardas heróicas da tremenda conflagração européia” (43). Estas referencias a la guerra mundial juntamente con las transformaciones que los hechos del mundo moderno provocan en el quehacer literario evocan un fondo de Futurismo en el discurso de la novela. De esta manera las transformaciones obligatorias de la modernidad influidas por la situación mundial empiezan por el estilo de *Miramar* llegando a permitir la presencia de Europa en gran parte de la obra en cuestión. Esta presencia admite una aproximación entre dos realidades distintas que extrapola el ámbito literario, llegando a un nivel de experiencia vital. En su autobiografía Oswald de Andrade señala: “A Europa fora sempre para mim uma fascinação... Era, sem dúvida a existência livre de artistas, com amores

também livres... A irregularidade e a contravenção para a qual eu nascera e para a qual agora escapava.” (*Um homem sem profissão* 114).

La fascinación por Europa y su comparación con la realidad brasileña resalta la contraposición de modernidad y tradición, destacando una oposición entre un presente universal y un estancamiento en el pasado. Esta seducción se desdobra en la obra en atracción del viaje subentendido como movimiento y cambio: “Sonhamos um livro de viagens” (56). Transformación iniciada con el planteamiento de nuevos valores literarios que conducirían a un cambio de valores de la sociedad. Entre estos valores literarios se destaca el establecimiento de la expresión poética presente desde el inicio de la novela junto con una aceleración del lenguaje que parece ambicionar un acompañamiento del movimiento del héroe presentado como el brasileño moderno – cuya ansia de libertad es tanto poética como existencial – en el mundo. Asimismo se atropellan imágenes visuales sobrepuestas que aceleran la narración de las experiencias de viaje del protagonista desde el barco: “A costa brasileira depois de um pulo de farol sumiu como um peixe. O mar era um oleado azul. O sol afogado queimava arranha-céus de nuvens” (54). Esta aceleración de impresiones alcanza su cumbre en los fragmentos relativos a la descripción en un ritmo alucinante del viaje mismo, concluyendo con una imagen que recuerda la inicial: “E a terra natal expiou por um farol na noite enfarada” (62).

El nivel poético de la experiencia individual y de descubrimiento del mundo se combina con la sátira social en toda la novela uniendo el texto al contexto social en el cual sobresale la sociedad brasileña de la época, enfatizando la incompatibilidad entre este mundo social y profesional con los valores del nuevo

siglo. En los segmentos referentes al viaje de Miramar la presencia de la sátira se revela en la descripción de los pasajeros del trasatlántico y de las relaciones que ellos desarrollan entre sí como se puede observar en: “A cara bexigosa de um argentino de óculos equilibrava em minha mesa os bigodes chilenos dum universitário dos Andes” (54). En cuanto a la presencia del lenguaje poético en este mismo episodio es evidente la mezcla entre prosa y poesía en los veinte fragmentos que narran la experiencia europea del personaje. De estos veinte fragmentos tres son poemas, cuya función estructural es sintetizar las impresiones de Miramar, acelerando todavía más la narración y profundizando la crítica social. Mientras los dos primeros poemas narran las emociones del protagonista frente al arte y al paisaje italiano el último de ellos destaca el contraste entre Brasil y Europa. El escenario escogido para esta comparación es Paris con *Montmartre* y su ambiente artístico y bohemio donde “As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas” y con la sofisticada *Rue de La Paix*. Del lado brasileño aparece la ciudad de São Paulo, revelando no sólo el contraste entre estos dos espacios sino que también una nostalgia de Brasil:

Meus olhos vão buscando lembranças
Como gravatas achadas
Nostalgias brasileiras
São moscas na sopa de meus itinerários
São Paulo de bondes amarelos
E romantismos sob árvores noctâmbulas
Os portos de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam. (61)

Esta nostalgia de Brasil se percibe aquí como una presencia que permite conocer y el sentir Brasil a través del viaje, es decir que en la distancia se percibe mejor el contraste entre lo novedoso y el pasado provinciano. Esta nostalgia ya se anunciaba en el fragmento treinta y siete: “As pátrias longínguas cresciam no inverno da sala como legumes tardíos” (56). Se perciben también en el poema reminiscencias de la *Canción de exilio*, conocido poema de Gonçalves Dias cuyo tema es precisamente la nostalgia de la patria en otros climas. Esta alusión indirecta permite percibir un sentimiento de destierro de Miramar presentado en estos versos como el poeta itinerante. La nostalgia de la patria ausente se marca en el poema por la referencia a la naturaleza tropical: palmeras y bananeras que se cruzan con alusiones literarias como el romanticismo tardío y los poetas negros de Brasil, cuya mención describe la cultura mixta brasileña retratada en la novela. Refiriéndose a *Memórias sentimentais de João Miramar* en el artículo “Antes do marco zero”, Oswald de Andrade la identifica como “o primeiro cadinho da nossa prosa nova” (*Ponta de lança* 68). Este *cadinho* brasileño que encuentra su correspondencia en el *melting pot* norteamericano se percibe en el poema anteriormente citado en el verso “braços de abraços desterrados” en una clara alusión a Brasil como un país de inmigrantes sean ellos voluntarios (europeos) o involuntarios (esclavos africanos).

La referencia a los poetas negros y a la condición primera de inmigrante inherente al hombre americano plantea en la obra la cuestión de la raza y de la nacionalidad. El nacionalismo ya se planteaba como cuestión central de los debates literarios brasileños desde el romanticismo y el tema de una raza brasileña

con características propias se agudiza con la publicación de *Os sertões* y con la divulgación de estudios de etnología y folclore a partir de fines del siglo XIX. Ya se discutió en esta investigación la inserción de una temporalidad en la etnología cuando se hizo la relación entre el atraso y la raza. El modernismo invierte estas tendencias al reinterpretar nuestras *carencias* como *superioridades* (para utilizar el vocabulario de la época) e incorpora definitivamente el mulato y el negro a la literatura como tema de estudio, interesándose también por el hombre del interior del país y su aislamiento en culturas tradicionales y perdurables, recuperando de manera irreverente la visión de Euclides da Cunha (Antônio Cândido, *Literatura e sociedade* 131-139).

En el segmento del viaje los fragmentos presentados en forma de prosa poética, como ya vimos en los poemas, también aceleran las imágenes e impresiones grabadas en la memoria destacando la novedad del mundo europeo en relación con la realidad brasileña, contrastando la libertad social y sexual que se respiraba en Europa y el provincianismo moralista de Brasil. En algunas partes se registra el avance tecnológico: “Elevadores klaxons cabs tubes cáiam de avião na plataforma preta de Trafalgar” (58); en otras se percibe la crítica al materialismo de la sociedad industrial: “O Vesuvio esperava ordens eruptivas de Thomas Cook & Son” (57). De igual manera se retrata la vida bohemia y la libertad sexual: “São Marcos era uma luz elétrica noturna de banho turco num disparate de mundiais elegancias aviadoras rodeando concertos servidos com sorvete” (58) o “Dalbert sabia pedir goudron-citron nos bars com aventuras madinettes” (56). Estas impresiones se intercalan con una especie de diario

amoroso de Miramar compuesto como un collage de imágenes sobrepuestas que deja escapar un fuerte erotismo “Albarnoz e cafetãs de pele cúprica turcavam no expresso internacional guardanapando suores velhos ... Montanhas espetavam tetas para a sede azul do ceu” (59). Así el lector se entera del romance con Madô: “os corações meu e de Madô desceram malas en München” (56); sus andanzas por casas nocturnas parisienses: “Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores” (60); u otras relaciones ocasionales: “En Las Palmas ficaram entre barbas alpestres e kodaks moças projetos ascensionais ... Dacar negrejou na pura perda de uns olhos verdes que eram meu diario de bordo” (62).

Llegando a Brasil para el entierro de su madre, Miramar contrasta la vida mundana de su viaje con la vida provinciana de São Paulo en frases como: “A Estação da Luz estacou na quinta manhã com embarques esportivos para disputas foot-bolares de cores vivas nos estadios rurais”(63) o “ E a noite pinchada empinou terreiros brasílicos por entre cafezais e papagaios de estrelas” (63). Ya en Brasil Miramar rememora las imágenes del viaje y revela el deseo de volver a Europa, señalando una vez más el contraste entre dos mundos:

Iríamos em tournée à Europa. E pela tarde lilás do Bois, ela guiaria a nossa Packard 120 H.P. Sairíamos de férias pelos caminhos sem mata-burros nem mangavas, nem taturanas e faríamos caridade e ouviríamos a Missa dos bons curas nas catedrais da Média Idade... Na reentré, falar-nos-ia à noite a voz telepática da radiola do foyer. Ou penetraríamos nos dancings a fim de fox-trotar com sanfona e champagne. (65)

Tal contraste refiere principalmente al paisaje de Brasil y a los modos diversos de vida entre los dos espacios explorados. El contraste de la vida nocturna europea y paulista se completa con en el poema “Sal y May”:

Os cabarés de São Paulo são longínquos
como virtudes
[.....]
E tu surges a través de um fox-trot errado e da lenda
Delenda linda Salomé
Ó dançarina cafajeste
cheia de moscas ignorantes e de boas intenções (70).

Se podría decir que después del viaje, todos los actos de Miramar se presentan como un esfuerzo de readaptación a la realidad brasileña, pero en esta voluntad de adaptación se mezclan la crítica a la estrechez del medio incompatible con los proyectos de la modernidad y una alusión emocionada a las tradiciones de Brasil. Principalmente en la descripción de los ambientes rurales se percibe un anhelo de recuperar la inocencia perdida que no puede dejar de recordarnos el Manifiesto Pau-Brasil: “A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas”... “O estado de inocencia substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito” (Teles 269-70).

El paralelo entre Brasil y Europa no se deshace con el regreso de Miramar a Brasil sino que perdura a través del viaje de otros personajes, poniendo en evidencia el provincianismo y el gasto excesivo de los hacendados brasileños en el exterior, es decir, la cuestión del rastacuero latinoamericano en Europa, tema ya explorado desde el modernismo hispanoamericano, cuyo ejemplo más próximo en este estudio es *De sobremesa*. De esta manera Europa sigue presente en el texto de las

Memórias sentimentais por las noticias de otros personajes en viaje que llegaban por cartas dirigidas al personaje, a través de fragmentos de periódicos así como en las posiciones políticas que se introducen en los discursos de Penumbra que provocan algunas de las reflexiones de Miramar con relación a la situación política del periodo: “eu acreditava de geografia aberta sobre a mesa que a situação dos alemães não era brilhante”(72) o “As notícias da guerra mutiladas como soldados em fuga chegavam dando a França como invadida e Paris ameaçada” (73). Las cartas, además de informar la situación política de Europa en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, insinúan los gastos desmedidos de la familia en su largo viaje e ironizan su ignorancia como en el ejemplo del paseo a Venecia:

Mamãe ficou muito assustada com medo de nós cairmos nas ruas que são de água e nós ficamos aflitas, pensando que nem podíamos sair do hotel e só olhar da janela que dava para uns fundos mambembes. Foi a criada do hotel que nos ensinou que tem ruas por detrás... Nós não vamos embora para o Brasil porque mamãe tem medo dos sobremarinos. (83)

David Jackson ha afirmado que en esta novela “la narración está directamente relacionada con el tema del desarrollo de la toma de conciencia de João Miramar” (24). El estudioso norteamericano resalta en la organización de los fragmentos de la novela una perspectiva horizontal y cronológica que posibilita la crítica social y una perspectiva vertical en la cual se enfatiza la vivencia personal e íntima de Miramar: “Debido a seu plano poético cada fragmento não apenas camufla a continuidade e o conteúdo, mas também justapõe o material das memórias, numa espécie de desenho cubista que desarticula el relato de João sobre sua vida” (29). La yuxtaposición de estas dos perspectivas permite en realidad la conjunción de dos temporalidades distintas dentro de la novela. El tiempo exterior,

medido e irreversível que organiza o relato de maneira cronológica na continuidade da vida do personagem recordada em suas memórias. O tempo interior, descontínuo e reversível que se traduz como bergsoniano em el qual se rompe por el ejercicio de la memoria la línea de separación entre presente y pasado. Tiempo poético de la repetición y del eterno retorno que permite la reproducción de la experiencia del protagonista en su hija: “ia na frente bamboleando maleta por las portas lampeões eu menino” (46) y “E Celizinha maleta por las portas lampiões, ia-me explicando que D. Pedro I era un perdulário que se arrependeu na hora da morte e mandou chamar o neto do seu neto para que não fizesse como ele” (105). Esta conjunción de pasado y presente a través de la metonimia “maleta por las portas lampiões” permite no sólo la recuperación del pasado de Miramar en el presente de su hija, sino que también configura de cierta forma el rescate de la inocencia perdida.

Otra característica temporal de la prosa poética en la novela también trata de la recuperación personal de la memoria uniendo pasado y presente de tal modo que se reproduce en la narración el lenguaje y el pensamiento infantil. Esto se puede notar en la recuperación de la infancia en las primeras páginas de la novela:

“Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém” (45). En la novela se mezclan entonces el tiempo cronológico que retrata la realidad exterior y el tiempo interior que promueve una concientización política y social.

Esta mezcla de temporalidades distintas en las dos novelas vanguardistas que venimos discutiendo revela un número de relaciones de continuidad entre las

vanguardias latinoamericanas con los movimientos literarios que las precedieron. Tal continuidad hace explícito un doble movimiento en las obras literarias latinoamericanas, ya que la presencia de un tiempo histórico y lineal dentro de estas obras literarias revela el anhelo de sincronía con la modernidad europea en el doble aspecto estético y social. Es esta dirección histórica presente en las novelas analizadas la que permite la discusión de problemas sociales específicos de América Latina como la cuestión del atraso relacionado más específicamente en las novelas brasileñas con el problema de la búsqueda de una raza con características propias, resultante de la introducción de la temporalidad en la etnología. Por otra parte, la presencia de un tiempo interior que propicia la fragmentación del discurso literario revela un deseo de sincronía con la modernidad cultural así como la adaptación de las innovaciones de las vanguardias europeas a la realidad latinoamericana. También como he sostenido a lo largo de mi ensayo, este anhelo de sincronía cultural con la vanguardia europea aumenta la propensión de experimentar con el tiempo así como con otros aspectos del arte. Se trata de una experimentación que incluye técnicas pertenecientes a otras artes como el lenguaje cinematográfico o fotográfico y el cubismo pictórico. Esta incorporación de otras artes al quehacer literario, aunque con finalidades diferentes, revela una continuidad con el modernismo hispanoamericano que sufre una transformación en los movimientos vanguardistas en la medida que se amplían los medios y las técnicas de otras artes asociadas a la literatura.

También ya he establecido que entre las artes incorporadas al texto literario vanguardista se destaca el cine porque ninguna otra arte visual ha

multiplicado tanto las perspectivas de los fenómenos temporales, promoviendo la persistencia de los efectos del pasado en el presente y, jugando con la noción de simultaneidad, en un sentido de expansión durativa del presente,. Ya vimos como se ha experimentado con la técnica cinematográfica del montaje de fragmentos en *Novela como nube*, nos resta observar cómo Oswald de Andrade maneja esta técnica, operando con la discontinuidad escénica y con una memoria marcadamente visual en el intento de establecer un sentido de simultaneidad en la presentación de las escenas desde variadas perspectivas.

La presencia del lenguaje cinematográfico en *Memórias sentimentais de João Miramar* fue señalada por Antonio Cândido y profundizada por Haroldo de Campos quien la relaciona con la utilización de la metonimia y del lenguaje cubista. En una prosa rica de imágenes – las cuales se pueden leer en el sentido horizontal que permite la interpretación de la novela como narración de una vida y en el sentido vertical que permite la profundización de la experiencia individual y de la crítica social (David Jackson) – el empleo del lenguaje cinematográfico puede crear tanto la ilusión de simultaneidad como congelar un imagen para promover la crítica. El mismo Miramar se refiere al uso de la técnica del cine cuando evalúa su visión de mundo transformada por la yuxtaposición de imágenes relacionada directamente al cubismo como “cielo de cinema”: “E Rolah trazia ao meu céu de cinema um destino invencible de letra de câmbio” (54). Esta interrupción narrativa con la utilización del *close-up* en la figura de Rolah permite la inserción de la ironía en un doble sentido. En primer lugar se refiere al mundo ilusorio de Miramar que, como en el cine, se alimenta de imágenes creadas. En segundo lugar rompe con la

cronología anticipando el futuro, ya que la producción de una película en que Rolah fuera la protagonista redundaría en la ruina financiera del personaje. En el primer caso el cine se asocia con la ilusión o la falta de percepción de la realidad que alcanza a Miramar, a otros personajes o al contexto social de un Brasil que vive en el pasado, como se observa en esta clara alusión al interior de São Paulo: “Chapelões e revolvers de último modelo saíam mecánicamente das telas barulhentas e passeavam calmos nas ruas irrigadas do pó vermelho” (63).

El lenguaje cinematográfico se produce a través de *flashbacks* de lo cotidiano, como medio de sintetizar la narración a través de imágenes superpuestas y en la fijación de una imagen explorada en diversos ángulos. Tal empleo ayuda a producir la impresión de simultaneidad, de aceleración temporal o de un corte abrupto de la narrativa que detiene la secuencia de hechos para introducir el análisis y la crítica de la sociedad. No estoy proponiendo aquí un esquema clasificatorio de las escenas de la novela sino sugiriendo que estos procedimientos ocurren de manera concomitante en la mayoría de las escenas. Muchas veces se explora una imagen detenida para destruirla y recomponerla haciéndola fluir en una nueva imagen, recuperando su movilidad. Antonio Cándido ya se ha referido a esta movilidad textual característica de Oswald de Andrade subrayando que el juego con la ausencia y la presencia a través de elementos vacíos (escritura fragmentaria, uso de elipsis, alusión y corte) y del choque del absurdo obligan al lector “a una especie de cinematismo discontinuo, que se opone al flujo de la composición tradicional” (*Varios escritos* 78). Oswald de Andrade, se vale de la metonimia para comprimir el lenguaje elaborando una nueva relación de contigüidad entre los signos en la cual la

información trivial se transforma en información poética (Campos). Entre varios ejemplos de la visión textual cubista relacionada con el empleo del lenguaje metonímico me parece significativo el siguiente: "...aquella noche fui introducido no enceramento abobodal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios" (67). En este fragmento Miramar se refiere a una institución social o gubernamental donde Penumbra va a proferir uno de sus discursos que tratan de la realidad política y social de la época. La descripción del instituto se realiza a través de cortes abruptos, inversiones y metonimias que destacan el estilo arquitectónico del lugar, enfatizan su carácter corporativo por la constatación de mesas alargadas y sillas en las cuales se acomodaban los presentes para oír los discursos de personalidades locales caracterizados por su carácter absurdo. De esta manera tenemos una imagen destruida por inversiones abruptas recompuesta por su relación con la realidad exterior y por la participación del lector que debe reordenar la secuencia lógica de la descripción. En este ordenamiento sobresalen las características institucionales y los discursos absurdos que dan paso a la crítica social. Tal postura crítica es la razón por la cual, según Humberto de Campos, el lenguaje cubista de Oswald de Andrade, aun en sus más bruscas interrupciones e inversiones, no pierde su relación con la realidad.

Tendencias vanguardistas: exaltación al progreso y sentimiento de descentramiento

Las cuatro obras analizadas en este capítulo manifiestan una relación de continuidad con los movimientos literarios que la precedieron en lo que concierne a la mezcla de una temporalidad lineal e histórica y las experimentaciones de un tiempo interior en el cual se traza una correspondencia dialéctica entre memoria y olvido. Esta mezcla permite desvelar en estos textos la presencia de dos modernidades que se comunican en su interior, la modernidad como proceso vital – que altera entre otras la relación del sujeto moderno con el tiempo, introduciendo en el texto literario el sentido de fragmentación, de pérdida de centro y de alienación del sujeto en sus relaciones con el mundo exterior – y la modernidad problemática latinoamericana. La ruptura realizada plenamente en la vanguardia con el deseo de armonía y de recuperación de una unidad perdida se anuncia a través de la ironía que atraviesa, de diferentes maneras, estos textos literarios. Se trata aquí de la ruptura de la analogía a través de la ironía como ha señalado Octavio Paz (*Los hijos del limo*). La ironía manifestada en *Los éxtasis de la montaña* – principalmente por la introducción de lo cotidiano en el tiempo detenido de la provincia, parodiando la Arcadia canónica – y en *Las montañas del oro* – a través de la sucesión de imágenes hiperbólicas – rompiendo con la armonía, alcanza su cumbre en las novelas vanguardistas examinadas en este capítulo. En lo que concierne a las experimentaciones temporales que las obras literarias de Lugones y Herrera y Reissig realizaron. Sostengo que mientras la del escritor argentino unió historia y mito prescribiendo un retorno hacia el pasado inmemorial, la del escritor uruguayo buscaba alcanzar la atemporalidad. Estas dos vías recorridas por estas obras de

transición se mezclan en las novelas vanguardistas que discutimos en este capítulo, dieron dirección a los experimentos innovadores de las vanguardias latinoamericanas.

En cuanto a la presencia de la ironía en las novelas vanguardistas que discutimos se observa la tendencia en ambos casos de la sátira social – más fuerte en Oswald de Andrade – para denunciar el estancamiento de sociedades en las cuales la tradición del pasado desempeñaba todavía un papel preponderante. En este caso el anhelo de sincronía cultural y artística con el mundo occidental se basa en la creencia de una relación profunda entre innovación literaria y transformación social en la cual “acertar o relógio da nossa literatura imperial” consistía en cambiar la sociedad. En el modernismo brasileño, el intento de conciliación de contrastes entre el primitivismo nativo y las transformaciones sociales e industriales de la sociedad moderna, incluyendo las transformaciones de la sociedad brasileña, se establece en la síntesis de lo primitivo-tecnológico entendida como base de la utopía modernista, fundada en un ideograma que propone el retorno a los orígenes brasileños enterrados en un pasado mítico que necesita ser recuperado.⁶³

En *Memórias sentimentais de João Miramar* la relación dialéctica entre dos temporalidades diferentes – en lo que se refiere a una relación cronológica entre los diversos episodios que autoriza la crítica social y al desarme de ellos por la memoria caracterizada como un relato sentimental e irónico – permite la movilidad de los fragmentos narrativos de la novela, posibilitando al lector organizar la estructura crítica del texto en dos lecturas complementarias. De esta

forma aunque participando del esquema total de la novela cada fragmento o serie de fragmentos se puede leer separadamente como una visión crítica relacionada a otras visiones que componen la memoria irónica de Miramar (David Jackson). La estructura fragmentada de la novela que se establece por cuadros que se interrelacionan para componer un collage total de imágenes nos presentan a João Miramar como el brasileño del siglo XXI, héroe fragmentado que ironiza el mundo exterior y su propia experiencia dentro de este mundo. La interpretación de Miramar como héroe fracasado dentro de un mundo que se desorganiza permite prever, en el contexto de la modernidad como proceso vital, la crítica a una sociedad anacrónica cuyos valores culturales y profesionales se divorcian del mundo moderno. En este sentido, Miramar repite la experiencia de Brás Cubas, denunciando a través de la activación de la memoria y de su acomodación a una vida holgada e improductiva el anacronismo de la sociedad brasileña en relación a la modernidad en general y al proceso burgués de la modernización, en particular.⁶⁴

A diferencia del escritor brasileño – que necesitaba una cronología para realizar su crítica social y unir la al quehacer literario – Gilberto Owen parece despreciar cualquier cronología para enfocarse en el tema del viaje inmóvil como metáfora de un movimiento sin retorno realizado hacia el interior del ser. En este viaje a través del recuerdo y del olvido dialogan la fugacidad de un tiempo olvidado y la revelación imprevista de un instante iluminado por la revelación de una conciencia y una memoria capaz de reconstruir diversos tiempos en este momento único. Desplazado de una cronología el tiempo se revela como enigma

localizado en el interior del ser y por tanto fuera de la historia. Se trata aquí de un tiempo que se suspende en un intento de volver hacia al origen. El tema del viaje inmóvil como búsqueda del conocimiento interior en un estado intermedio entre recuerdo y olvido, vigilia y sueño abre la posibilidad de un tiempo que no transcurre. El tiempo – entendido en la metáfora de Heráclito del río que corre – sosteniendo su flujo, se reprime ahogando y enredando al personaje en un viaje a través de sí mismo. Tal situación propone el eterno retorno de las cosas en un tiempo circular que contrapone el aburrimiento de lo cotidiano y los descubrimientos de la imaginación en el ejercicio de una temporalidad distendida propia de la escritura. Aunque esta temporalidad se realice a través de la interpretación bergsoniana de la memoria, uniendo el pasado y el futuro en una ruptura con la linealidad del antes y después, la importancia conferida al azar en el texto de Owen recuerda la concepción de la memoria involuntaria de Proust.⁶⁵

No obstante esta diferencia en el tratamiento del tiempo las dos obras se aproximan por una serie de características exploradas en su análisis. Entre estas destaco el empleo de una prosa novedosa que colinda con la poesía, ya que se centra en la producción incesante de imágenes y la interrupción constante de la imagen creada por la ironía que funciona como base para la detonación del punto de vista narrativo. Esta inserción constante de la ironía permite la crítica social, más clara en la novela brasileña, que intenta equilibrarse entre la exploración de la memoria individual y la alusión a la cronología que une esta historia a la memoria colectiva. Owen obtiene un resultado semejante por la fuerza del contraste de una prosa hermética de claras influencias surrealistas con los episodios referentes a

Pachuca y al atraso social de México. De esta manera las dos novelas reflexionan sobre el atraso de sociedades estancadas en el pasado, a la vez que proponen la innovación literaria como forma de alcanzar la deseada sincronía cultural en un tiempo universal. Para lograrlo ambas obras recrean un pasado mitológico que en el caso de Owen busca una integración de México con la cultura contemporánea y en el caso de Oswald de Andrade funciona como marca distintiva de una diferencia cultural. Esta discrepancia de objetivos en cuanto a la recreación del pasado es la base para la comprensión de una diferencia fundamental entre los dos textos que se manifiesta en una intención más política y social en la obra del escritor brasileño.

También se retoman en las novelas referidas y más claramente en *Memórias sentimentais* algunos de los temas y motivos de las obras modernistas analizadas en el tercer capítulo entre los cuales se destacan la comparación cultural entre América Latina y Europa basada en el motivo del viaje ya explorado por *De sobremesa*, *Ídolos rotos* y *Canaã* así como la búsqueda de una unidad racial que funcionara como marca de la identidad brasileña, preocupación central de *Canaã* y *Los sertones*. Los temas de la raza y de una cultura específica latinoamericana y de la unión entre mito e historia para revelar la identidad latinoamericana a través del motivo del viaje volverán a constituir parte las indagaciones centrales de *Concierto barroco* como se verá en el próximo capítulo. Estas cuestiones específicas de la realidad latinoamericana son posibles en los textos estudiados en este ensayo por la confluencia de dos modernidades con sus temporalidades distintas que dialogan en el texto literario latinoamericano.

CAPÍTULO V

EXPERIENCIAS MODERNAS DE LA TEMPORALIDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

Planteamos que la convivencia de dos modernidades en la realidad social latinoamericana motivó un deseo de sincronía con la modernidad europea por parte de los artistas e intelectuales al tiempo que se observan muchos cambios y desplazamientos en las resoluciones artísticas. Hoy por hoy sería difícil afirmar la existencia en el ámbito literario de un anhelo de sincronía con una modernidad estética central, que diera dirección a nuestras obras literarias, aunque en el aspecto socio-cultural se observa todavía la fetichización de la modernidad.⁶⁶

El presente capítulo comienza con una reflexión sobre algunas representaciones del tiempo discutidas en los capítulos anteriores con el objeto de fundamentar el hecho y los modos con los cuales la literatura de la segunda mitad del siglo XX rehace algunas tendencias de los movimientos literarios que la precedieron relativas al cuestionamiento de la linealidad de la historia y de la *sui generis* captación relativa al funcionamiento de los mecanismos de la memoria. En seguida reviso el impacto que tuvo en la producción latinoamericana moderna la persistencia por conciliar los registros de diversos tiempos y espacios. Concluyo con un estudio sobre *Concierto barroco* (1974) en el que me detengo a examinar la espectacularidad artística y filosófica con que las representaciones vinculadas al tiempo son plasmadas en esta obra.

Es importante realzar aquí la reveladora afirmación de Carpentier respecto al hecho de que esta novela es “una especie de Suma teleológica de su arte, por contener todos los mecanismos del barroquismo simultáneamente” (Muller-Bergh 929). Para el propósito de nuestro estudio es claro por lo tanto que la referida novela funciona como el punto de confluencia de la mayoría de las representaciones del tiempo señaladas en obras de la literatura latinoamericana que hemos venido discutiendo hasta el momento.

Temporalidades cruzadas en la literatura latinoamericana del siglo XX

Entre las direcciones de la representación del tiempo en el contexto de la modernidad latinoamericana destaca particularmente la relativa a la conjunción de dos temporalidades. Una de estas temporalidades concierne a la activación de la memoria – la cual al retomar el concepto bergsoniano del tiempo como duración pura – admite la fusión total de presente y pasado. Otra, – relacionada a la primera – tiene que ver con la fuerte presencia del pasado en las obras literarias del continente, la cual conduce a una constante indagación del discurso histórico como revelación de la verdad así como a una reinterpretación de los hechos históricos.

En cuanto a las preocupaciones sobre el cuestionamiento de la historia, hemos visto que en las obras literarias analizadas la plasmación del registro histórico se va alejando cada vez más de un concepto lineal del tiempo en el cual se inscribiría el decurso y el progreso humanos como orden sucesivo de eventos, para aproximarse en cambio a una reflexión sobre la importancia de lo

discontinuo, del instante y del azar como productores de acontecimientos. Por otra parte, he observado apoyándome en las teorías de Deleuze que en la activación de la memoria actúa un tiempo que se inscribe en la subjetividad, llegándose así a la interioridad de un tiempo desplazado gradualmente hacia el interior del tiempo mismo, en una revelación de que la subjetividad es el tiempo, no siendo él lo que está dentro de nosotros sino que nosotros vivimos en su interior (Deleuze, *La imagen-tiempo* 115), como constatamos en la reactivación de una memoria fragmentada en “La pesadilla de Honorio” y *Novela como nube* o en episodios de éxtasis panteísta en *Canañ* y *De sobremesa*, y que confirmaremos en el análisis de *Concierto barroco*.

La fragmentación y discontinuidad común a los mecanismos de la activación de la memoria y a esta nueva concepción de la historia aproxima las nociones de interioridad y tiempo porque en ambos casos el pasado y el presente se funden, inscribiéndose en una relación dialéctica entre recuerdo y olvido. Por otra parte la discontinuidad de la historia y de una memoria hecha de recuerdo y olvido relaciona estas categorías a la propia constitución del texto literario. Es decir que historia, memoria y textualidad comparten las vicisitudes de rupturas, aporías y la desarmonías. Por otra parte la aproximación de la historia al texto literario indica que toda escritura, incluso la historiografía, se basa en una creación discursiva que lejos de ser transparente propone una manipulación del referente, puesto que el hecho histórico es sobre todo un hecho discursivo presentado como producto de una operación ideológica.⁶⁷ En esta aproximación de historia y literatura basada en el razonamiento de que ambas son creaciones

discursivas se cuestiona hasta que punto la historiografía puede representar los eventos, proponiendo una reescritura de la historia latinoamericana desde una perspectiva autóctona filtrada por la cultura del escritor.

Volviendo a la correlación entre memoria e historia se debe notar que esta unión proporciona el apareamiento de un discurso que desarma las certezas de la razón instrumental así como del pensamiento lógico y científico. Este discurso – que siendo inaugurado por las obras de fundación de nuestra modernidad siguió en los demás textos que componen esta investigación – se refiere tanto a una creciente desconfianza de la gran narrativa de la emancipación – en la cual se hizo notar la coincidencia de ideas desarrolladas en estos textos y el pensamiento nietzscheano – como a la exploración de las fuerzas del inconsciente estudiadas por Freud. El discurso en contra de los postulados del positivismo y de la razón instrumental persiste en algunas obras de la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX. Un buen ejemplo al respecto lo constituye *Rayuela* (1963), cuyo proyecto central de alcanzar otra razón propone un salto hacia una subjetividad – que revela al otro – demandando “vivir absurdamente para acabar con el absurdo, tirarse en sí mismo con tal violencia que el salto acabara en los brazos del otro” (119) con el objetivo de saber estar solo para “unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada” (228). El trayecto de Oliveira para alcanzar esta razón juega con simetrías – tierra y cielo, Paris y Buenos Aires – permitiéndose así la anulación del tiempo cronológico: “desplegar el laberinto como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuele” (241).

En cuanto a las reflexiones sobre la activación de la memoria y su impacto en las obras literarias latinoamericanas, atengámonos al hecho de que la memoria selecciona tanto los acontecimientos que quiere preservar en el presente como nos induce a la revelación sostenida por la dialéctica constante entre recuerdo y olvido de la imposibilidad de recordar todo. Si tal realización fuera posible sería insoportable para el ser humano y para las estructuras sociales ya que la incapacidad del olvido destruiría cualquier intento ordenador y propondría un cuestionamiento ininterrumpido de la historia. La referida relación dialéctica demuestra como ya vimos en el análisis de *Novela como nube* y de *Memórias sentimentais de João Miramar* que la literatura se funda en el espacio mediador entre el olvido y la memoria. No se nos escapa el hecho de que tal relación es un tema de la literatura universal que encuentra resonancias en varias obras de la literatura latinoamericana. Lo que importa resaltar aquí, sin embargo, es el tema de la memoria traspasada de olvido en el texto literario porque estas reflexiones permiten, en el desplazamiento del funcionamiento de la memoria individual a la memoria colectiva el cuestionamiento del registro histórico, denunciando, de cierta manera, las propias ficciones de la historia. Es la constatación de la presencia constante del olvido lo que permite rescatar y reivindicar la tradición de culturas olvidadas por la historia. Esta necesidad de reivindicación histórica sin ser una exclusividad de las obras literarias latinoamericanas adquiere en ellas acentuada importancia precisamente por la toma de conciencia de que su cultura se constituye en una mezcla que permite la supervivencia del pasado en el

presente a través de la convivencia de lo moderno y de lo premoderno en su realidad social.

La idea de que la incapacidad del olvido propiciada por una memoria activada continuamente sería insoportable para el ser humano así como para las estructuras sociales, sugerida en las entrelíneas de *Memórias póstumas*, “La pesadilla de Honorio” y *Novela como nube*, es retomada en el cuento de Borges “Funes, el Memorioso”(1944). En el referido cuento, el autor argentino ironiza la memoria prodigiosa de su protagonista la cual resulta absolutamente inútil porque consecuente de una inmovilidad – el accidente de Funes – revela la incapacidad de abstracción y la imposibilidad de desprenderse del tiempo, ya que le tomaba un día entero para recordar un día. La ironía alcanza así la razón llevada a su punto máximo de conocimiento, pero siendo incapaz de abstraer – es decir crear – muestra una realidad infructífera que no hace más que almacenar datos sobre datos en una constante repetición de hechos del pasado que impiden la vivencia del presente. De esta manera se inserta en el texto la crítica a la razón instrumental y a la historia, retomando las bases contestatarias de los movimientos literarios precedentes, modernismo hispanoamericano y vanguardias.

Intento de conciliación de tiempos e espacios

A la relación establecida entre memoria e historia se unen otras tendencias persistentes en nuestra literatura como el intento de conciliar el pasado y el presente, lo autóctono y lo foráneo así como lo tradicional y lo moderno. Estas múltiples direcciones del intento de conciliación – que se interrelacionan dentro

del texto literario – se justifica en gran parte por las peculiaridades de la realidad latinoamericana que se resuelven en una mezcla cultural que yuxtapone tiempos y espacios diferenciados. La confluencia temporal de pasado y presente que posibilita la referida mezcla cultural en nuestra realidad, ofrece una modernidad diferenciada debido a un proceso de modernización generado principalmente por transformaciones externas, basado en la importación tanto de bienes de consumo como de ideas y de prácticas simbólicas (Sarlo 28).

Esta perspectiva, que ha orientado los estudios de importantes antropólogos latinoamericanos de la actualidad, como Roberto da Matta y García Canclini, ya se encontraba en nuestras obras literarias desde fines de siglo XIX como hemos discutido en los capítulos anteriores.⁶⁸ La tendencia conciliatoria explica el rasgo aglutinador persistente en la literatura latinoamericana, es decir, la disposición de incorporar elementos del pasado para asimilarlos e integrarlos a una tradición cultural renovada.

Tanto en el cuento de Borges como en *Rayuela* y, ya lo veremos, en *Concierto barroco* – en una relación de similitud con novelas que discutimos anteriormente como *De sobremesa*, *Ídolos rotos*, *Canaã* y *Memórias sentimentais de João Miramar* – se problematiza la reunión de dos espacios que se confrontan, el internacional y el latinoamericano. El intento de armonizar lo autóctono y lo foráneo deviene de una capacidad de expresión literaria con características bien definidas en la que el sincretismo y el descubrimiento de una realidad específicamente latinoamericana que – anunciados en literatura finisecular decimonónica – darían dirección a los experimentos de las vanguardias y de la

literatura de la actualidad.⁶⁹ De esta manera, la capacidad de absorber lo foráneo, mezclándolo con lo autóctono genera el consabido mestizaje latinoamericano relacionado no sólo con la mezcla racial sino que también y principalmente con un sincretismo cultural.

En “Funes, el memorioso” se mencionan los rincones olvidados de América Latina como lugar en que se realiza el fenómeno de la memoria prodigiosa del protagonista. La mención del espacio latinoamericano denuncia en este relato la situación marginal de América Latina (los rincones olvidados) como consecuencia de su apego al pasado (la memoria de Funes). Beatriz Sarlo ha aludido a Borges como el escritor de las orillas en el sentido de que él se ha ubicado en los márgenes para universalizar los temas de la literatura argentina. Este desplazamiento hacia las zonas de repliegues de las historias centrales se configura entonces como un gesto que da legitimidad a toda la historia, incluso las que son impensables (49). Este es precisamente el caso de Funes, dueño de una memoria prodigiosa que sólo puede realizarse plenamente en Fray Bentos, lejos de los grandes centros urbanos, lo cual reafirma la idea de que en las orillas se puede apreciar mejor la confluencia de diversas temporalidades sugiriendo por otra parte que sólo en la inmovilidad de un tiempo detenido el pasado puede fluir constantemente.

En *Rayuela* la posibilidad de una “lectura lineal” de la novela agruparía el transcurso de esta obra en tres diferentes espacios: “Del lado de allá” donde se concentran los capítulos referentes a París, a la Maga y a sus amigos del Club de la serpiente, “Del lado de acá” que devuelve Horacio a Buenos Aires y a sus

relaciones con Traveler y Talita en los espacios complementarios del circo y del manicomio. y “De otros lados” compuesto de capítulos variados que trascienden toda espacialidad y ordenación. Se podría especular que París, espacio de la modernidad, se representa en la obra como tiempo de reflexión que prepara el retorno de Horacio a su tierra natal, espacio privilegiado de la acción en el cual a través de una serie de juegos se realizan las reflexiones del espacio parisiense. En un espacio intermedio, los capítulos que componen “De otros lados” juegan con la innovación literaria y la memoria, reconociendo una necesidad de armonizar los dos espacios anteriores. Volvemos así a la búsqueda de armonización entre lo local y lo foráneo, entre memoria e innovación y entre lo moderno y lo tradicional, resultado de una presencia constante en nuestra literatura desde fines del siglo XIX como postulamos en nuestra investigación. Esta búsqueda ha sido fuertemente motivada por una necesidad de sincronía con la modernidad estética universal que permitiera inscribir la literatura latinoamericana en la historia universal de la literatura. Por otra parte, como veremos en el transcurrir de este capítulo este anhelo de sincronía cultural sigue desdoblándose en un anhelo de participar como sujeto agente de los cambios sociales de la modernidad.

La necesidad de conciliar lo moderno y lo tradicional estableciendo una correspondencia entre lo foráneo como espacio de la modernidad y entre lo autóctono como espacio de la tradición es una correlación que en el siglo XIX generó muchas veces la identificación de lo autóctono con el atrasado como se ha verificado en *De sobremesa*, *Ídolos rotos* y *Canaã*. No obstante, esta relación entre lo autóctono y lo atrasado empieza a generar incertidumbres en estas

mismas novelas cuando las certezas del positivismo empiezan a ser cuestionadas, colocando en duda la posibilidad de emancipación a través de la ciencia y de la adquisición de bienes materiales. Estas dudas – que alcanzan su punto cumbre en *Los sertones* así como en las obras literarias orientadas por la tendencia latinoamericanista – empiezan a delinearse en la literatura latinoamericana desde obras del modernismo hispanoamericano, cuya temática gira en torno de un derrumbe de los postulados de la razón instrumental.

De esta manera la búsqueda de una armonía entre lo autóctono y lo foráneo realizada en *Rayuela*, en “Funes, el memorioso” y en *Concierto barroco*, revela una línea de continuidad con las obras literarias que las precedieron. A diferencia de las obras anteriores no se debate más el problema del atraso latinoamericano ni se propone un plan regenerador de América. Por el contrario, el desplazamiento espacial que se percibe en la novela de Cortázar, en “Funes, el memorioso” y en la novela de Carpentier, refuta en cierto modo a esta tendencia, pues lo universal se plantea a través de lo local, y la multitemporalidad y mezcla cultural de la realidad latinoamericana se transforman en materia de innovación literaria. Desde ahí la importancia de la memoria que recupera la tradición y de un intento constante de renovación que persiste en las obras literarias comentadas en este estudio.

Reivindicación histórica

Por otra parte, existe un punto de intersección entre la preocupación de la historia y el intento de reconciliación entre lo local y lo foráneo en las obras de la literatura de la modernidad. Se trata de una necesidad de reivindicación histórica que pudiera ayudarnos a definir cuestiones de nuestra identidad. Esta reivindicación rescata dos alteridades que dialogan en el texto literario como veremos en *Concierto barroco*. Una de ellas, se representa como enajenante y personifica la interpretación europea de la realidad latinoamericana. La otra se identifica con lo autóctono latinoamericano y se representa como señal de la identidad que se pretende rescatar por medio de un retorno hacia el pasado inmemorial de América Latina.

La presencia de una identidad autóctona que viene articulándose desde la literatura finisecular decimonónica estudiada anteriormente sufre importantes transformaciones en su plasmación literaria en las obras contemporáneas. No obstante, estas transformaciones ya se venían delineando progresivamente desde su presencia en las mismas obras de fines de siglo XIX. Me refiero aquí al hecho de que en estas obras la supervivencia de la tradición, incluso en espacios privilegiados de la modernidad como los grandes centros urbanos, reveló una alteridad retrógrada que, como vimos en el capítulo tercero de esta investigación, se configuró como representación de un pasado que impedía un proyecto nuevo. Es importante subrayar que la transformación – ejecutada en la literatura latinoamericana – de esta alteridad casi intrusa en otra que revelaría trazos dispersos de la identidad latinoamericana, encuentra sus raíces en las obras de la

literatura finisecular decimonónica que comentamos anteriormente (*Los sertones*, las crónicas de José Martí y la presencia del elemento indígena en la poesía de Darío).

El delineamiento de esta alteridad, percibida en obras de la literatura decimonónica como atrasada, se relaciona íntimamente con la cuestión de una raza inferior desde que el concepto de temporalización se introdujo en el de historia evolutiva creando una historicidad de la etnología. El cuestionamiento de la existencia de una raza atrasada empieza en la literatura latinoamericana cuando estas obras orientadas hasta cierto punto por las tendencias positivistas empiezan a dudar de las certezas del positivismo, iniciando una contra-respuesta a los postulados defendidos por esta filosofía.

Esta respuesta también se va a articular en *Concierto barroco*, obra en la cual el negro Filomeno y el elemento criollo articulado en la figura mutante de viajero, amo e indiano funcionan como representantes de nuestra mezcla cultural. En la obra de Carpentier esta contra-respuesta ataca las certidumbres del pensamiento cartesiano – y por ende del pensamiento y de la historiografía europeos – para reivindicar la historia de América, reinscribiéndola a través de la literatura. En el anhelo de reescribir la historia latinoamericana para insertar en ella los elementos autóctonos olvidados por la historiografía europea se desvelan en esta novela algunos rasgos de la literatura latinoamericana entre los cuales quisiera resaltar el papel épico del escritor latinoamericano y el planteamiento de América como invención creada por el imaginario europeo.⁷⁰

Este último aspecto se correlaciona con el motivo del viaje presente en obras ya analizadas y renovado en *Concierto barroco*. Tal correlación se estructura en las obras referidas como una necesidad de desplazarse hacia el viejo continente para contrarrestar la visión europea de América a la vez que el motivo del viaje se plasma literariamente como un impulso hacia lo propio. Es decir que mediante el balance entre la visión que el ser latinoamericano tiene de sí mismo y la visión europea de la identidad latinoamericana, se busca reafirmar en territorio ajeno con la ayuda de una óptica magnificada por la distancia de trazos perdidos y olvidados de la identidad cultural de Latinoamérica: “*A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*” (83).⁷¹ El contraste entre diferentes perspectivas produce un discurso histórico conscientemente americano que hace contrapunto con la historiografía europea. Este discurso eminentemente americano busca afirmar una identidad cultural capaz de crear su propia historia.

En la estructuración del discurso autóctono y del discurso enajenante se observa la integración de otros artes al texto literario para marcar la necesidad reivindicatoria. En el primer caso se trata de la presencia de los ritmos africanos en el *concerto grosso* del *Ospedale della Pietá* en Venecia. En el segundo caso se inserta irónicamente la pintura de cuadros europeos que actúan como medios de una reconstrucción histórica que retrocede hacia la conquista. Por otra parte, esta reescritura reivindicatoria de la historia latinoamericana opera dentro de manipulaciones temporales en las cuales el presente retrocede hacia el pasado en la medida que el futuro avanza hacia el presente por medio de anacronismos

históricos que se introducen en la narración creando la idea de un presente intemporal en el cual fluyen simultáneamente doscientos cincuenta años de historia (Acevedo 121)

En relación a la inserción de lo autóctono en la narración para confrontar dos visiones de la historia americana se observa otro rasgo de particular interés en *Concierto barroco*. Se trata de la plasmación literaria de la relación dialéctica entre memoria y olvido en la cual se recuenta la historia olvidándose conscientemente de las fuentes originales. Este olvido intencional de las fuentes históricas cuestiona la versión oficial, a la vez que permite la presencia de la parodia en el texto. Por otra parte, la inserción de lo autóctono propone una nueva manera de contar lo sucedido para alcanzar a través de una mezcla cultural y temporal la “imposible armonía” anhelada desde el primer concierto barroco en tierras americanas plasmada textualmente en la nueva versión que Filomeno ejecuta de *Espejo de paciencia*. En esta mezcla se encuentra la plasmación literaria del concepto de Carpentier del barroco latinoamericano.

Representación del tiempo en la teoría de la novela de Alejo Carpentier

El tratamiento peculiar del tiempo en las obras de Carpentier de manera general y particularmente en *Concierto barroco* se relaciona con tres conceptos desarrollados por el autor cubano en su teoría de la novela: la teoría de lo real maravilloso, el concepto de lo barroco latinoamericano y la elaboración de los contextos que deberían guiar al novelista para hacerlo penetrar en la realidad latinoamericana. La teoría de lo real maravilloso salió a luz por la primera vez en

el prólogo a *El reino de este mundo* y se retoma en ensayos posteriores reiterando las ideas iniciales.⁷² Se podría decir que en el mencionado prólogo Carpentier elabora la teoría de lo real maravilloso en contraposición al surrealismo francés, en la cual sobresale una nueva visión interpretativa de la realidad latinoamericana. Es decir que en la interpretación de la realidad latinoamericana comparada al surrealismo la fe se opone a la razón y la revelación proporcionada por un elemento referencial externo se opone a los juegos estéticos surrealistas. Tal revelación consiste en la observación de una mezcla cultural y temporal presente en la realidad latinoamericana actualizada por la supervivencia de la tradición.

La revelación de la mezcla cultural y temporal observada en el entorno social latinoamericano da cabida al concepto de Carpentier de lo barroco americano. Se podría afirmar que dicho concepto se basa en tres aspectos esenciales. Primeramente, la necesidad “adánica” de “nombrar las cosas”. Segundo, la idea del barroco como una realización del espíritu humano y no como un estilo histórico, relacionada a la teoría de Eugenio D’Ors, y tercero, la relación del barroco con el mestizaje latinoamericano, que haría de América la “tierra de elección del barroco”. La necesidad de nombrar se relaciona con la creación de un lenguaje que pueda expresar la realidad y que refleje la identidad latinoamericana. Carlos Fuentes estableció una relación entre tiempo, lenguaje e identidad al postular que una de las causas de las diferencias en el desarrollo de la novela hispanoamericana se debe a un lapso en el tiempo ocasionado por el crecimiento abrupto que devoró etapas – cumplidas por Europa y Estados Unidos – de la modernización en el continente. Esto ocasionó no sólo una modernidad

diferenciada en América Latina sino que también dio lugar a un sentimiento de provincianismo y aislamiento del resto del mundo. Así, el escritor mexicano convoca a los escritores del continente a crear un lenguaje que dé cuenta de la realidad y que refleje la identidad latinoamericana:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. (30)

De cierta manera Fuentes retoma aquí el proyecto de los modernistas hispanoamericanos que se vuelven hacia el pasado para crear una mitología que pueda narrar una historia imaginada de América Latina. Este mismo intento se repite en la obra de Carpentier. En la teoría de Carpentier – así como en la plasmación literaria de esta teoría en sus novelas – la idea de nombrar se relaciona a la actividad ejercida por los primeros cronistas de América a la vez que reafirma la necesidad de hacerse reconocer por la cultura universal: “tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto – para situarlo en lo universal” (*Ensayos* 27).

El concepto de barroco como una pulsión creadora que retorna a través de los tiempos y florece en todos los tiempos juntamente con la idea de que el barroco americano se sostiene en un amalgama de estilos de muchas épocas y tradiciones culturales engloban una noción de repetición que contradice la idea de nombrar por primera vez como soporte de la índole barroca de la literatura latinoamericana.⁷³ Debido a esta contradicción inherente entre repetición e

inauguración de un lenguaje así como por la propia naturaleza de mi estudio centro mi análisis en las interpretaciones del barroco relacionadas con la idea de retorno y de mezcla presentes en la teoría de la novela latinoamericana de Carpentier y su plasmación literaria en *Concierto barroco*. En su concepto del barroco el escritor cubano hace hincapié en que éste es una manifestación del espíritu humano que se repite a través de la historia de las artes y de la literatura. Cabe señalar aquí que la idea de repetir y recontar, que forma parte de la naturaleza del propio acto narrativo, se expande en la novela hacia el cuestionamiento de la historia, colocando, una vez más y de diferente manera, el tema del retorno histórico como parodia. Otro punto que nos interesa particularmente concierne a la correspondencia establecida entre el barroco americano y el mestizaje, explicada cabalmente por Carpentier en las siguientes palabras:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente – y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez – la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco. (*La novela latinoamericana* 126)

Evidentemente esta correspondencia adquiere importancia en nuestro análisis de la novela en cuestión porque aquí el barroco se cruza y se comunica con la constitución de la cultura latinoamericana que acaba por autorizar una reivindicación histórica dentro del texto.

Otro tema explorado por Carpentier en su elaboración de una teoría de la novela que tiene importancia para nuestro análisis de *Concierto barroco* es la

elaboración de los contextos que deberían guiar al novelista para hacerlo penetrar en la realidad latinoamericana. En el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” se encuentra definida tal elaboración: “[los] contextos que por repercusión y eco por operación de *afuera-adentro* había de definirnos al hombre americano en sus ciudades donde hay que verlo ahora” (*Tientos y diferencias* 22).

En esta cita se destacan dos características de la elaboración de los contextos. La primera refiere al hecho de que los contextos permiten descubrir y apropiarse de lo americano, relacionando la novela con el contexto social que la engendra. La segunda se refiere a la cuestión de que en toda la reescritura histórica que Carpentier elabora en sus novelas, el movimiento hacia el pasado se realiza desde una perspectiva actual y sólo en esta perspectiva adquiere pleno significado. Es decir que este movimiento hacia el pasado tiene sentido debido a las huellas que éste deja en el presente, lo que permite vislumbrar sus residuos, haciendo coexistir múltiples temporalidades en la realidad latinoamericana. Esta particularidad constituyó uno de los factores que estimularon, desde Machado de Assis, una fuerte presencia de la historia en nuestra literatura. Carpentier nos da la clave de esta función particular de la narrativa de América Latina al explicar que el pasado pesa mucho sobre el hombre latinoamericano precisamente porque sobrevive, más allá de los monumentos, en la presencia humana, incluso en las grandes masas urbanas. Esta convivencia de pasado y presente impulsa la tendencia épica de la literatura latinoamericana: “Aquí lo épico, lo épico terrible o lo épico hermoso es cosa cotidiana. El pasado pesa tremendamente sobre el presente, sobre un

presente en expansión, que avanza quemando las etapas hacia un futuro poblado de contingencias” (*La novela latinoamericana* 154).

Concierto barroco: un viaje en el tiempo

La confluencia de diferentes temporalidades en la realidad latinoamericana proporcionada por la supervivencia del pasado no sólo impulsa la tendencia épica de la literatura sino que también amalgama pasado, presente y futuro, permitiendo en esta fusión engullir etapas naturales de desarrollo. Defiendo aquí la posición que la conciencia del proceso conturbado de la modernidad hispanoamericana permitió en *Concierto barroco* juegos temporales entre los cuales se destacan la repetición de un pasado que se refleja en el presente y adelanta el futuro en la serie de tres ejecuciones de conciertos que se realizan en la obra así como la inserción en el texto de anacronismos históricos y de saltos temporales que trastornan la perspectiva lineal de la historia.

El tratamiento peculiar del tiempo en la novela referida sugiere una perspectiva en la cual, como ha señalado Burgos, “un tiempo está encajado dentro de otro, abstracción en que es posible la absorción de la temporalidad, es decir, la succión de cronologías que, dentro de esta operación, pueden instalarse como proceso acumulativo en una nueva dimensión que retome todos los tiempos, los deshaga o los anule” (“*Concierto barroco: escenarios del tiempo*” 62).

En esta absorción de la temporalidad el narrador nos habla desde un futuro, que rehúsa una cronología fija, fingiendo ubicarse en la fecha del concierto de Louis Armstrong (1956), para en un nuevo salto temporal, revelador del último

anacronismo de la novela – referirse al viaje de la nave espacial Apolo XI a la luna (1969). Este último salto temporal clarifica la idea de que el presente – aunque dirigido hacia el futuro donde se instala el narrador de la historia – se expande en una especie de atemporalidad en que se mezclan y se confunden las categorías temporales de presente, pasado y futuro. Esta mezcla temporal cierra la novela:

Empezaría a sonar el cobre impar de Louis Armstrong. Y parecíale a Filomeno que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaetado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre era el ritmo, los ritmos a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistente en otros lugares donde los hombres habían comprobado – muy recientemente por cierto – que las esferas no tenían más música que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias, ya que los atribulados habitantes de esta tierra, al haberse encarado a la luna ... sólo habían hallado en ella un basurero sideral (88).

Esta verdadera alucinación temporal al final de la novela, ya anticipada por dos anacronismos revierte el tiempo lineal de la historia negando la afirmación del amo en el segundo capítulo: “prosigue tu historia en línea recta, muchacho ... y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobadas” (88). Es decir que la mezcla de temporalidades con la cual se cierra la novela propone una relación entre tiempo e historia que se traduce en un intento de sustituir la cronología racional y continua, de una historia que rehúsa la irrupción de los acontecimientos para fijarse en el tiempo sucesivo y lineal, por otra historia, que se inscribe en las discontinuidades. Lo discontinuo, lugar de la dispersión temporal, se presenta entonces no sólo como uno de los elementos claves de la perspectiva histórica, sino que además se sitúa deliberadamente en un lugar privilegiado del discurso narrativo.

De esta manera, en el caso de la obra en cuestión, el escritor – asumiendo plenamente su identidad latinoamericana – ocupa, ahora, el papel de crítico de la historia, para expresar la esencia de América como entidad cultural, donde lo mítico se cruza con la historia y, muchas veces, se sobrepone a ella⁷⁴. Al cruzar mito e historia a través de juegos temporales – en los cuales el pasado adelanta el futuro avanzando hacia un presente intemporal que transcribe la historia de doscientos y cincuenta años de América Latina – se discute la creación del papel del discurso histórico como portador de una voluntad de verdad que enmascara un deseo de poder. Es decir que al sobreponer historia y mito se desmitifica en última instancia el discurso histórico como portador de una verdad incuestionable. Conjuntamente esta fusión de las categorías temporales anula la cronología, proponiendo una visión atemporal que se plasma textualmente a través de la música.

Se puede especular que el compás ternario rige la escritura de *Concierto barroco*. Me apoyo aquí en la idea de que un compás musical se compone de varias unidades de tiempo y que el compás ternario es lo que se encuentra tanto en la música barroca transcrito en la forma de 3/8 – un tiempo con tres fracciones – o en el jazz, en la forma de 9/8 – tres tiempos de tres fracciones. De esta manera tres conciertos con sus repercusiones temporales estructuran la novela, encajándose el uno en el otro en una suerte de espejismo temporal. Me refiero aquí al concierto de *Espejo de paciencia* descrito por Filomeno en el capítulo dos, al concierto del *Ospedale dellá Pietá* descrito en el capítulo cinco en el cual Filomeno tiene un papel preponderante y el concierto de jazz del cual el cubano es

espectador cediendo su papel anterior de creador de ritmos en los dos conciertos precedentes a Louis Armstrong en el capítulo ocho, que cierra la novela. Son tres igualmente los saltos temporales ejecutados en la novela. El primero se realiza en el pasaje del episodio del cementerio al ensayo de la ópera de Vivaldi, el segundo tiene lugar en el pasaje de la ópera al concierto de Armstrong y el último transcurre entre el concierto de Armstrong y el viaje de la nave espacial Apolo XI. Estos saltos temporales se actualizan a fuerza de una serie de anacronismos entre los cuales destaco tres. La reunión en el cementerio en la cual Vivaldi y Haendel discuten cuestiones relativas a la tradición e innovación artísticas frente a la tumba de Stravinski así como el entierro de Wagner en el capítulo seis y, finalmente la sugerencia de que el concierto de Louis Armstrong se realiza después del viaje del hombre a la luna en el último capítulo y, por tanto, después de la Revolución Cubana, omitida en la narración de la novela.

El segundo concierto situado estratégicamente en el medio de la novela constituye una especie de espejo que atrae el “concierto universal” realizado en tierras americanas hacia él a la vez que adelanta el concierto de jazz que encierra la novela. Así el texto se desdobra en dos presentes, permitiendo que el segundo concierto desempeñe un papel de presente que refleja el pasado (el concierto anterior) a la vez que adelanta el futuro (el último concierto realizado en el siglo XX). El primer presente se sitúa alrededor de 1709, un siglo después del relato de Balboa. El segundo, coincide con el tiempo de la escritura. Este desplazamiento temporal tiene dos consecuencias importantes. La primera corresponde al hecho de situar el tiempo de la escritura en un futuro que refiere a hechos pasados

logrando que los tiempos de la escritura y de la narración no coincidan. La segunda consecuencia es que este desplazamiento crea la impresión de un presente atemporal en el cual se desarrolla toda la narración.

De esta manera el presente puede situarse en el siglo XVIII o en el siglo XX, o en cualquier punto en que la narración se establezca porque en este juego en el cual, como en cajas chinas un tiempo se contiene en otro, se busca disolver las categorías temporales. Esto se nota perfectamente en la conversación del indiano y Filomeno en el último capítulo: “El tren comenzó a deslizarse casi imperceptiblemente, hacia la noche. ‘¡Adiós!’ ‘¿Hasta cuando?’ ‘¿Hasta mañana?’ ‘O hasta ayer’, dijo el negro, aunque la palabra ayer se perdió en un largo silbido de la locomotora... (87). En las palabras de despedida del negro la conjunción de futuro y pasado representada por los vocablos “mañana” y “ayer” sugiere que el tiempo puede desplazarse tanto hacia el futuro como hacia el pasado porque el viaje narrado en la novela referida es antes que todo un viaje en el tiempo. Así, en la mezcla de diferentes temporalidades se crea un presente atemporal en el cual Filomeno, adquiere un carácter perenne, consiguiendo que se logre el efecto de que el tiempo pase a través de él. A la vez nos encontramos aquí frente al ejercicio de activación de la memoria – como propuso Bergson – en el cual el personaje entra en el ser del pasado. De esta manera se esclarece que el tiempo pasa a través del personaje porque lo absorbe en su interioridad como se puede verificar en la cita siguiente: “Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente. Salíanle arruga en las caras de sus paredes cansadas, fisuradas, resquebrajadas, manchada

por las herpes y los hongos anteriores al hombre, que empezaron a roer las cosas no bien estas fueron creadas” (87). En la segunda parte de la cita se percibe que la alusión a un pasado inmemorial que sugiere un movimiento hacia los orígenes revela la degradación. De esta manera la reactivación del pasado a través de la memoria no busca el origen de los tiempos, sino que se propone recobrar y reescribir un comienzo histórico en el cual el pasado ayuda a comprender el presente como se observa en la cita siguiente “al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre era el ritmo, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo” (88), concluyendo a continuación: “Filomeno por lo pronto se entendía con la música terrenal – que a él la música de las esferas, lo tenía sin cuidado” (89). Además de buscar un entendimiento del presente, el retorno al pasado para reinscribir la historia de América Latina, colocando en ella acontecimientos olvidados, revela una corrección de la historia que pueda modificar su proyección futura.

Volviendo a los dos conciertos referidos, el *concerto barroco grosso* y el primer concierto relatado por Balboa, y recobrado en el texto por la narrativa de Filomeno, adquieren en la novela el sentido de recuperar una omisión histórica en la cual la épica latinoamericana adquiere un valor universal: “subió el maestro al podium, agarró un violín, alzó el arco y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieran haber escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada , y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse” (46). Esta omisión a la cual responde la escena central de la novela releva el hibridismo que, según la teoría de Carpentier, se encuentra en la

esencia del barroco americano. Esta misma amalgama de lo americano y de lo europeo con la indiscriminada fusión de elementos ya había tenido lugar en el concierto de Balboa y acontecerá nuevamente en el concierto de Armstrong. La lectura propuesta anteriormente en la cual los tres conciertos se yuxtaponen, revela una fusión de elementos para producir lo nuevo, la cual se logra plenamente frente una disolución temporal en la cual el pasado ya contiene elementos del futuro. Evidentemente esta unión de los tiempos niega la presencia de un origen único, proponiendo en la amalgama cultural y temporal un nuevo comienzo. González Echevarría interpreta esta fusión cultural y temporal proponiendo que el concierto barroco ejecuta en la realidad “un nuevo conglomerado en el que no tiene que haber una síntesis. Lo heterogéneo, la amalgama es también un abandono de la noción de origen, a la cual ninguno de los diversos elementos tiene que ser fiel; por el contrario es en sí misma un origen, un nuevo comienzo – es el futuro ya contenido en el principio” (*Alejo Carpentier, el peregrino en su patria* 336). En el concierto barroco que tiene lugar en las páginas centrales de la novela representando una escena de suma importancia en la narrativa se presenta una hibridez cultural en la cual la música de Filomeno, incluyendo referencias al son cubano, hace contrapunto con la de Vivaldi, la de Haendel y la de Scarlatti, remitiendo a la fusión de elementos y de instrumentos del primer concierto como veremos a continuación.

El primer concierto se realiza textualmente a través de la activación de la memoria de Filomeno en la cual se interpreta un hecho histórico – la hazaña del negro Salvador, que libera el obispo de Cuba del pirata Girón – yuxtapuesto a una

fuentes literarias – la alusión intertextual a *Espejo de Paciencia* (1608). Tal yuxtaposición configura no sólo una aproximación entre la naturaleza discursiva de la historia y de la literatura sino que también, desplaza al texto literario el papel interpretativo de la historia. Evidentemente, esta alusión aproxima dos conceptos de barroco que se intercomunican en el texto de Carpentier. Me refiero al barroco entendido como una pulsión creadora que retorna a través de los tiempos y el concepto de que todo barroco se engendra en una simbiosis. De esta manera, la alusión intertextual demuestra los vínculos generados entre la estética barroca y la estética moderna haciendo que *Espejo de Paciencia* funcione como un texto matriz, es decir, como co-texto generador de *Concierto barroco* (Burgos, *Vertientes* 202). Tal ligación entre los dos textos aludidos establece un espejismo entre las dos obras en lo que se refiere a la persecución de una “imposible armonía” que da dirección al texto de Carpentier. Así, la alusión a la obra de Balboa establece una simetría con la obra de Carpentier no sólo en relación a la naturaleza estética de sus plasmaciones literarias – el barroco y el neo barroco – sino que también en una operación temporal y espacial que aproxima el primer concierto realizado en tierras americanas al *concerto grosso* barroco realizado en Venecia. El espejismo entre estos dos conciertos plasma literariamente una disolución temporal a través de la repetición y una inversión espacial en la cual los ritmos americanos se mezclan con los ritmos europeos yuxtaponiendo dos culturas, ya que en los dos conciertos el barroco se identifica con la simbiosis.

En el primer concierto tal mezcla se describe de la siguiente manera:

“porque en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de

Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros”. No obstante, el viajero reacciona con la incredulidad de la lógica a la historia ritmada de Filomeno, registrando en el texto la oposición entre la lógica y la creación:

¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? – se preguntaba el viajero –: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! ¡Infernal cencerrada resultaría aquélla y gran embustero me parece que sería el tal Balboa! (28)

Esta negación de que pudiera existir una simbiosis que anulara las diferencias conduce de cierta manera la narración de la novela de Carpentier que se articula a partir de entonces como una contra respuesta a la posición racional del viajero. La novela va a contrarrestar esta posición de lo racional – estructurada en un orden clasificatorio que separa – con la presencia marcada de un encuentro simbiótico que por medio de lo musical posibilita la aglutinación y yuxtaposición cultural que rige América. El anhelo de este encuentro cancelado por la duda del viajero con que se cierra el segundo capítulo funcionará como una obsesión que recorre *Concierto barroco*, revelando aparte de un objetivo artístico y musical (la consecución de la armonía) una necesidad de ajuste social que sólo podrá ser encontrada en América cuando su simbiosis sea completamente asumida y aceptada.

En este sentido el concierto barroco – ya sea el concierto universal de América, ya sea el concierto del *Ospetalle della Pietá* o el concierto de Louis Armstrong – unido al motivo del viaje adquiere la significación de un viaje a través de sí mismo y a través de los tiempos no sólo para encontrar sino que también para asumir la identidad latinoamericana. El pasado entonces sólo tiene

sentido para entender el presente y anticipar de cierta forma el futuro. Así, el primer concierto funciona estructuralmente en la obra como un anticipo de las otras dos ejecuciones musicales que los seguirán. Esta anticipación se centra en la figura del afrocubano como creador de ritmos que dibuja una correlación con una interpretación de la historia como constante movimiento. Esta interpretación de una historia cuyo hilo conductor es una música realizada a través de la fusión de elementos y de instrumentos, confiere a la música el papel de elemento propiciador no sólo de la unidad de los diferentes componentes de la novela, sino que también de un mecanismo fundador del dispositivo imaginario. Lo imaginario, representado por la música, funde diversos tiempos y espacios, mezclados en sus pausas, silencios y “batallas”, manifestando una historia siempre interrumpida y todavía por definirse, que altera su flujo lineal del pasado hacia el presente.⁷⁵

Como ya se ha señalado el segundo concierto, contenido en el primero, anticipa también el concierto de Armstrong en el sentido de que comparten diversos elementos. Además de la simbiosis latinoamericana ejecutada a través de la música, un símbolo de gran importancia en la novela une estos dos momentos. Me refiero aquí a la trompeta “instrumento de malas pulgas y palabras mayores” que “suena tanto en juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta” (86). Filomeno recibe la trompeta de Cattarina del corneto después del acto sexual que finaliza todo ritual realizado durante la inimaginable farándula. En “aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor al rey de

Dinamarca...” (50), es decir, en el corazón mismo de la oficialidad, Filomeno va a producir auxiliado por una “música de caníbales” (51) un rito pagano que consiste en matar una serpiente, figura central de un cuadro en que aparecía junto a Eva. En este acto – en un claro retorno a los orígenes – el negro realiza un acto liberador y transgresivo cuyo objetivo es el intento de inaugurar con los ritos africanos un nuevo comienzo que anulara los efectos de la caída del hombre. Este nuevo comienzo se cierra y se repite a la vez en el concierto de Armstrong en el cual la “música terrenal” que preocupaba Filomeno transforma una vez más la Biblia en ritmo, a la manera que el mismo personaje realizara en el concierto barroco del Ospedale de la Pietá. Por otra parte, la ejecución de *Hallelujah*, *Hallelujah* de Armstrong evoca, para Filomeno, a Haendel en el concierto anterior a la vez que la mezcla de instrumentos retoma el concierto descrito en *Espejo de paciencia*:

Y la Biblia volvió a hacerse ritmo entre nosotros ... que evocó para Filomeno, de repente, la personaje de Aquel – el Jorge Federico de *aquella noche* – que ... tanto sabía, también de místicas y triunfales trompetas. Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas ‘tipinaguas’ mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban martillos de platería, cajas descimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos sistros, y el piano de tapa levantada. (90)

El jazz basado en la improvisación se une al concierto barroco por el mismo compás y por la heterogeneidad de instrumentos que estas dos formas musicales presentan. Existe indudablemente la intención conciente de utilizar este mismo ritmo para alcanzar la desarmonía pretendida por *Concierto barroco*. La referencia a esta intención ya se encontraba explicitada en el capítulo seis en el

que la discusión de un arte que fundiera innovación y tradición tiene lugar y en el cual Filomeno en una anacronía más del texto de Carpentier compara el concierto transcurrido en la noche anterior en el *Ospedale* a una *jam session* en una clara referencia que anuncia el concierto final: “Y de pronto, sacó del bulto del gabán ... el misterioso objeto que, ‘como recuerdo’ – decía le había regalado la catterina del corneto: era una reluciente trompeta ... que al punto se llevó a los labios y, después de probarla la embocadura, la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas” (59). Este capítulo está lleno de referencias mitológicas – la figura del barquero, el sentido de travesía, esta especie de descenso hacia el mundo de los muertos, la referencia a las cornucopias mitológicas – que aliadas a la utilización descriptiva del claroscuro barroco confieren al texto una atmósfera de revelación de un misterio que da continuidad natural al rito del capítulo anterior. Por otro lado, el inusitado lugar del desayuno donde “las lápidas eran como mesas sin mantel de un vasto café desierto” (53), sugiere la unión entre principio y fin, es decir vida y muerte se encuentran en una especie de celebración – el banquete – en que se acentúa el carácter de la renovación carnavalesca.

En esta unión se realiza una ruptura total de la cronología, donde Vivaldi y Haendel conversan ante la lápida de Stravinski, como si el pasado avanzara hacia el futuro, emitiendo su juicio sobre el músico ruso. Unión de todos los tiempos en el espacio de la muerte, con la consecuente anulación de la cronología, el capítulo en cuestión empieza con la descripción del poder ritual de la máscara: “al narrador que llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los

personajes” (54). En dicha descripción este personaje mutante – que parece cambiar de máscaras en el transcurso de la narrativa, posesionándose de sus personalidades, a la vez que al reconocerse a sí mismo a través de estas transformaciones tiene la conciencia de ser *Otro* (dilema del ser latinoamericano) – repite la misma experiencia de Filomeno en el capítulo dos. Tal vivencia paralela de la historia, es decir, esta transposición de la historia como experiencia personal y emotiva, marca el cambio del personaje, que después de la ópera se autodefine por su esencia latinoamericana. La marca de su transformación es adoptar la misma actitud que notó en Filomeno anteriormente, la cual consistía en “sacarse personajes detrás de la espalda y montarlos en el escenario de sus hombros” (23).

En el capítulo en cuestión lo que se discute se relaciona al arte, criticándose principalmente la repetición de los temas y la artificialidad de la fantasía que dominan ciertas creaciones artísticas. En el trasfondo de estas críticas y del reconocimiento de la necesidad de renovar el arte, se puede leer la teoría de lo real maravilloso latinoamericano de Carpentier. Por otra parte, la discusión crítica del arte operada por Haendel y Vivaldi tiene lugar en la tumba de Stravinski. El inusitado lugar escogido para la discusión de la relación entre innovación y tradición, el cementerio de Venecia, más allá de una celebración de la muerte sugiere que precisamente esta mezcla de tradición e innovación artística permita que el arte trascienda la muerte. La idea de trascendencia del arte recupera las figuras de dos músicos homenajeados en la novela, Stravinski y Louis Armstrong, cuya fecha de fallecimiento coincide en el año 1971. Además

de esta coincidencia une a los dos artistas referidos el género musical del jazz, con sus pausas e improvisaciones.⁷⁶

Por otra parte, el túmulo de Stravinski elegido como lugar de discusión de la fusión artística de innovación y tradición hace referencia al importante papel de innovación musical, recuperando la tradición que el msico ruso desempen en el siglo XX así como a la creación de disonancias y al hibridismo adoptado en sus composiciones. La idea de disonancia y de desarmonía barroca unida al hibridismo es el ritmo que Carpentier desea imprimir en su novela haciendo con que en la reescritura de la historia broten los registros de disonancias entre sus diferentes versiones, denunciando sus omisiones. En esta nueva versión de la historia como en la música de Stravinski y en la improvisación del jazz se manifiestan las rupturas, las aporías y la importancia del acontecimiento inusitado y del azar. Como la música de Stravinski el retorno hacia el pasado revela el mito, que en el caso de la novela del escritor cubano ya no se refiere a la mitología griega sino a la mitología americana referida en *Espejo de paciencia* y en la historia de Montezuma.

En este sentido esta anacronía de la novela presta un homenaje a Stravinski que pone en relieve la propia forma textual adoptada por el autor. Otra anacronía, refiriéndose al entierro de Wagner tiene la función de adelantar la ópera que se narrar en el capítulo siguiente. Si la primera anacronía referida permite una explicación del ritmo y de la reescritura de la historia adoptados en la novela, la segunda, llamando la atención sobre la ópera, resalta que el retorno histórico, tal como seal Marx en el octavo brumario, se posibilita a través de la

parodia. Un tercer anacronismo, sugiriendo que el concierto de Louis Armstrong fue realizado después del viaje lunar, parece tener la intención de proyectar su música hacia el futuro, tiempo en que se sitúa la escritura de la novela, connotando la repercusión de la disonancia del jazz.

El sexto capítulo termina con otros anacronismos importantes como el ya mencionado entierro de Wagner (1883), la mención del Teatro de la Fenice (cuya fecha de construcción es 1792) y la referencia a la locomotora de Turner (pintura de 1884). Estas referencias temporales proponen una lectura de *Concierto barroco* como un viaje no sólo en el espacio sino que también a través del tiempo en la cual se cruzan diversas temporalidades. El capítulo concluye con una mención temporal importante que registra el primer salto en el tiempo que realiza la novela. Me refiero a la mención a los *mori* de la torre del *Orologio* que más allá de la inserción en el texto de una cronología, este reloj parece tener múltiples funciones, quizás tantas como la multiplicidad de veces que aparece en el texto. En su primera aparición cierra el capítulo sexto, a la vez que abre el capítulo siguiente y tiene el claro propósito de marcar el intervalo de un sueño, que ya se anunciaba desde los finales del *concerto grosso* barroco.

Es precisamente al crear la ilusión de transcurso sucesivo por la repetición de la frase: “daban la hora los ‘mori’ de la torre del Orologio” (62), finalizando un capítulo y iniciando el otro con: “Y los ‘mori’ de la torre del Orologio volvieron a dar las horas” (63), que Carpentier reafirma la anarquía temporal ya instalada anteriormente, marcando el salto en el tiempo que interrumpe su sucesión. Tal irrupción hace que el lector ya en las primeras líneas de la narración, advierta que

el paso del tiempo no corresponde al lapso de una noche. Para lograr esto el autor utiliza el recurso del pasaje de las estaciones del invierno al otoño; es decir, el encuentro entre tiempo y naturaleza. A través de esta superposición de tiempo natural y tiempo artificial, se deshace la ilusión inicialmente establecida por el propio texto, y uno se da cuenta de la inutilidad de todo orden temporal. Al percibir esta arbitrariedad advertimos que no importa la cronología adoptada, ya nos movamos del pasado hacia el presente o, en dirección inversa, del futuro al presente, poco interesa las elucubraciones que hagamos con la cronología o la categoría temporal que utilicemos porque si se puede disolver la cronología y anular las categorías temporales el tiempo en sí mismo no cesa de fluir. Además de registrar este primer salto temporal el reloj de los moros marca ideológicamente el despertar del viajero frente a su conciencia latinoamericana, al salir de un sueño que puede haber durado años, o quizás siglos. También este reloj se conecta con la representación misma, una vez que en el transcurso de la ópera sus martillazos se confunden con los golpes de los tramoyistas, haciendo así que el tiempo se integre al escenario, como de igual manera se incorpora al concierto de Louis Armstrong.

Si en el capítulo sexto el arte es el tema central, en el capítulo siete lo que se discute es la oposición entre arte e historia, la cual se despliega en nuevas contradicciones entre historia y verdad, así como verdad y ficción. En el capítulo en cuestión se instala la ficción dentro de la ficción, o en otras palabras, la ópera como mezcla de drama y música se representa dentro de una novela donde la música tiene función privilegiada. Además de la música, el arte de manera general

está presente en la obra; en el capítulo de la ópera la acción regresa al cuadro de la conquista que, así como las demás telas mencionadas en la obra, funciona como una referencia previa a la acción que se va a desarrollar. En lo que respecta a la discusión entre historia y ficción la frase de Vivaldi: “La ópera no es cosa de historiadores” (74), confiere al texto la teoría de la autonomía del arte. Si esta independencia de la creación artística no puede ser discutible, tampoco lo es la presencia de la ficción en las crónicas del descubrimiento y de la conquista, hecho también mencionado por el texto. De esta manera lo que se coloca en el centro del debate es la relación entre historia y verdad, pues si es de conocimiento general la adulteración de la verdad al servicio de una ideología, se crean en el centro mismo de la historia, diferentes interpretaciones de la verdad, de las cuales, la que pasa al futuro es la versión oficial. Ahora bien, si todo lo dicho anteriormente integra la categoría de las cosas aceptables por el sentido común, lo que indigna al indiano no es precisamente la alteración y cortes de los hechos históricos para que la ópera funcione con su discurso propio, sino la confrontación de diferentes versiones de la verdad.

Quizás, para comprender mejor lo que está en juego en esta disputa por la verdad, sería útil volver al pensamiento de Foucault para advertir que entre las formas de exclusión que afectan el discurso, la voluntad de la verdad – en relación con la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en nuestra sociedad, donde es valorado, distribuido y también atribuido – coloca en juego el deseo y el poder, enmascarando la verdad que se pretende. Dicho de otra forma el discurso, como portador de una voluntad de la verdad, esconde un poder, siendo a

la vez manifestante y objeto del deseo, pues “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (*El orden del discurso*15).

Por lo tanto, la indignación del indiano tiene que ver con esta relación entre saber, verdad y poder que se esconde dentro del discurso histórico, que separa el discurso “verdadero”, en el caso de la “Gran Historia”, del discurso “falso”, de la historia fabulosa americana. Esta indignación se refuerza en el último capítulo cuando el personaje nos da cuenta de esta separación: “De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a la gente *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer...No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (83). Esta aproximación entre historia y fábula nos lleva a dos inferencias importantes: la primera se coloca dentro del sentido de orden que tiene la historia y la necesidad clasificatoria de la sociedad occidental. Catalogamos como fabuloso lo que escapa de nuestro conocimiento o de la condición de un saber que podemos dominar, clasificando así lo desconocido como falso. De este modo, la historia como discurso verdadero no puede tomar en serio lo fabuloso, que se ubicaría entonces en el campo del discurso ficticio, por lo tanto del discurso literario. Este último, a su vez – y ahí no se puede ignorar la fina ironía del texto de Carpentier – es atravesado también por la voluntad de la verdad, la cual explica el apoyo que la literatura y las artes dramáticas buscan en lo natural, lo verosímil, la unidad de acción, tiempo y

espacio, entre otras leyes creadas a través de estilos epocales para adquirir la apariencia de verdad. Lo que se propone en la cita es una nueva interpretación de lo fabuloso con el intento de desplazarlo hacia un eje positivo que en primer lugar hace relativo el discurso de la verdad y, por consecuencia, el discurso histórico, el cual en su ansia de orden y clasificación corta todo lo que escapa a un saber institucionalizado, menosprecia la fábula y se cierra en sí mismo. En segundo lugar, opera un desplazamiento de lo fabuloso desde el pasado hacia el futuro, precisamente el tiempo donde se colocan nuestras esperanzas.

De este modo se propone una re-escritura de la historia que tenga en cuenta la fábula, que privilegie la imaginación, alejándose de una cronología inflexible. Se sugiere que re-escribir esta historia sin fecha, que pone en cuestión el discurso del poder, sería función de la literatura, porque sólo ella puede valerse de una imaginación sin límites, usando la misma materia de la historia: el discurso. Freud, en “El poeta y los sueños diurnos”, postula que pasado, presente y futuro se encuentran “engarzados en el hilo del deseo que pasa a través de ellos” (*Obras Completas*, 1345), puesto que el deseo utiliza el presente para proyectar una imagen del futuro siguiendo un modelo del pasado. El vínculo entre las categorías temporales sólo puede existir en función de la imaginación, una vez que el futuro pertenece a lo imaginario y todo ejercicio de la memoria es afectado por las impresiones que nos dejan las experiencias vividas que están en constante movimiento, es decir, la memoria es influida por el momento presente.⁷⁷ De este modo, el discurso verdadero de una historia que selecciona acontecimientos más o menos importantes, ordenándolos según una cronología es pura ficción, porque

este discurso es afectado por el tiempo y sigue las huellas de las impresiones momentáneas.

La obra de Carpentier, como viaje a través de diferentes épocas en búsqueda de la identidad cultural del ser latinoamericano, lucha con el tiempo y con la historia, utilizando todo el poder imaginativo para rescatar un pasado oscurecido por la opacidad del discurso oprimido por el orden clasificatorio, por prohibiciones y por la voluntad de la verdad, que enmascaran el deseo y el poder. En esta disputa utiliza un discurso rectificado por el tiempo del mito, es decir, por el tiempo inmemorial, para combatir la “historia verdadera” y lineal, para borrar la separación entre presente, pretérito y porvenir, trayendo al centro mismo del discurso literario otras formas artísticas que con él componen el concierto barroco con el objetivo de rescatar del pasado el modelo para proyectarse hacia el futuro. Este retorno quizás se traduzca como un rito que exorcice los traumas de la conquista, quizás realice una curvatura hacia el pasado para corregirlo en el momento mismo de su interrupción histórica. En las dos hipótesis sobresale la idea de que la historia no prescribe una ruta ininterrumpida del progreso humano desde un origen en que aparecieron por primera vez los hombres y las cosas hacia el presente para proyectarse hacia el futuro siguiendo una línea continua. Al contrario la historia prescribe a la manera que ya la había entendido Nietzsche una ruta confusa en que varios comienzos se entrelazan pudiendo siempre interrumpirse para en un regreso hacia el pasado, o en el mismo presente, recomenzar.

Desde esta perspectiva que privilegia la ruptura histórica y la posibilidad de varios comienzos se hace la inserción en la novela de varios episodios bíblicos. La concepción de tiempo lineal se relaciona aquí con la historia cristiana que narra la salvación de la humanidad desde la creación del mundo, la caída, la salvación y el final de los tiempos, prescribiendo la narración de la salvación del hombre que se corresponde con la idea de progreso. En *Concierto barroco* además de dos citas bíblicas del antiguo y nuevo testamento respectivamente que abren y cierran la novela se hace clara referencia a los inicios de los tiempos y la caída del hombre así como al Apocalipsis en el capítulo final. Ya nos referimos a la proposición de un nuevo comienzo en el ritual que Filomeno realiza en el concierto barroco. El capítulo final menciona el último libro de la Biblia en la referencia a la trompeta de Armstrong así como en el siguiente diálogo:

“Para que estos se acaben habrá que esperar el fin de los tiempos”, dijo el indiano. “Es raro – dijo el negro –: siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?” “Este será el Día de la Resurrección”, dijo el indiano. “No tengo tiempo para esperar tanto tiempo”, dijo el negro... La aguja grande del reloj de entrevías saltó el segundo que lo separaba de las 8:00 p.m.”. (86)

En este diálogo se percibe la sugerencia y la interpretación del Apocalipsis no sólo como final de los tiempos sino que también comienzo de una nueva era, que no parece diferir a primera vista de la interpretación cristiana. La diferencia reside en la transposición de la resurrección final al momento presente. Es decir que Filomeno se desinteresa de una resurrección que da sentido trascendente a la existencia humana sugiriendo que se necesita una transformación social urgente. Esto no sólo se revela en su comentario final sino que también en la referencia a

la revolución hecha anteriormente en este mismo diálogo de despedida del viajero y su sirviente.

González Echevarría ha señalado que “en *Concierto barroco* el carnaval y el Apocalipsis son una sola cosa” (*Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* 340). Y son una sola cosa precisamente por este sentido de renovación que ambos contienen. En la novela en cuestión tal renovación prescribe una suerte de sostenimiento temporal en el cual se anula la secuencia del tiempo y el pasado, el presente y el futuro se unen en permanente transformación. Esto explica la razón por la cual el capítulo empieza sin eludir el gran salto temporal que va a realizar anunciado muy sutilmente por las constantes alusiones a los *mori* del Orologio y al salto del puntero mencionado en la cita anterior. Ahora bien, si el primer salto temporal colocaba en primer plano las cuestiones sobre la representación histórica subentendida en la descripción de la ópera, este segundo salto que se anuncia en el principio del capítulo ocho ilumina la figura de Armstrong para discutir la idea de revolución. Es decir que se equiparan en el texto la revolución artística connotada en el concierto de Armstrong y la revolución social que Filomeno desea, en una perspectiva muy próxima de la vanguardia: “En La Habana sólo sería ‘el negrito Filomeno.’ ‘Eso cambiará algún día.’ ‘Se necesitaría una revolución.’ ‘Yo desconfío de las revoluciones.’ ‘Porque tiene mucha plata allá en Coyoacán. Y los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día’ ...” (86). Este comentario sobre la necesidad de una revolución social se cierra con una nueva alusión a los *mori del Orologio*, la cual indica claramente que han pasado siglos entre la noche

de la ópera y la despedida de Filomeno y el viajero: Martillaran una vez más – ¿y cuántas veces en siglos y siglos – los mori del Orologio” (86).

Los juegos temporales que el capítulo en cuestión ejecuta preparan un salto de siglos desde la ópera de Vivaldi (1733) hasta el concierto de Armstrong (1956). Pero, en la media hora transcurrida entre la despedida del amo y el concierto de Armstrong, Filomeno alude al viaje del hombre a la luna (1969) haciendo surgir un nuevo anacronismo histórico que contiene el último salto temporal de la novela. El referido salto sitúa el final de la novela en dos diferentes épocas del siglo XX, el año de 1956 o el año de 1969, después del viaje lunar. Es decir que en la primera fecha (1956) la novela termina en las vísperas de la revolución cubana, siendo Filomeno quien alude a la posibilidad de una revolución, mientras que el desplazamiento del final de la novela al momento posterior del viaje de Apolo XI, lo situaría al menos una década después de la mencionada revolución (1959). De esta manera, la obra se cierra en un retorno a la idea de que lo fabuloso está en el futuro, representado en dos episodios diferentes, uno claramente aludido – el alunizaje del hombre – y otro intencionalmente omitido – la revolución de 1959.

Entre las varias razones que justificarían la omisión de este hecho histórico, sugiriéndolo sólo como una posibilidad, se encuentra la idea de su carácter permanente, lo que colocaría la revolución en el mismo campo de significación del carnaval y del Apocalipsis, en lo que concierne a la idea de unión de los tiempos y a la renovación. La localización en el texto del diálogo sobre la revolución corrobora esta idea, porque situado entre comentarios de la ópera –

sugerida como acontecimiento de la noche anterior – y el segundo salto temporal – que sitúa la acción en el siglo XX – esta confluencia temporal en la cual se inserta el referido diálogo confiere una especie de atemporalidad a la revolución que justificaría su carácter permanente. Octavio Paz en *Los hijos del limo* hace algunas consideraciones sobre el término que nos ayudan a entender el carácter permanente de la revolución, situándolo en un eje en el cual se yuxtaponen la idea de tiempo cíclico, conferida por su significado original de giros del mundo y de los astros, y la idea de tiempo lineal, sugerida en su significado de cambio (*Obras completas I* 356). La yuxtaposición entre el eterno retorno y el cambio encontrada en la idea de una revolución permanente que todavía se encontrara en un proceso de evolución – sugerida por la omisión de la realización de la revolución cubana en el final de *Concierto barroco* – nos ayuda a vislumbrar una posibilidad de un punto en que cambio y permanencia se confunden e interaccionan. En este punto el futuro, entendido como fabuloso, cesa de tener importancia ya sea en su vertiente religiosa del final de los tiempos ya sea en el sentido de una historia que siempre avanza hacia él.

El desarrollo de un presente atemporal en la narrativa de *Concierto barroco* a través de los juegos temporales de la novela permite que el presente se expanda de tal modo que devora las otras categorías temporales. En este avance del presente, el pasado y el futuro saltan de una cronología para desdoblarse en varios tiempos, en los cuales siempre se puede insertar varios comienzos. De esta manera el alto significado simbólico de la trompeta regalada a Filomeno en el final del concierto barroco, que tiene lugar en las páginas centrales de la novela,

desplaza el final de los tiempos al comienzo de los tiempos en una renovación constante en la cual se yuxtaponen las ideas de carnaval, de Apocalipsis y de revolución en el mismo eje semántico de renovación. Renovar significa aquí empezar de nuevo, revolviendo en la mezcla temporal toda noción de orden. En este sentido, el tiempo se encuentra en un constante recomienzo posibilitado por la constatación de varios pasados que permiten la visualización de varios futuros en un presente expandido en el cual el pasado ya se anuncia como futuro, a la vez que se niega la prioridad del futuro, como factor guía de todo movimiento de la modernidad. En el presente expandido la historia pierde su linealidad y su preeminencia porque ya no es más la degradación de un tiempo original que anulaba la idea de eternidad, dando preeminencia a la temporalidad. El origen de los tiempos se desplaza entonces del pasado inmemorial hacia el presente, entendido como un recomienzo de la historia la cual se relativiza perdiendo su ligación con la voluntad de poder y de verdad. Musicalmente la idea de ruptura de la cronología en una renovación cuya base es un revolver constante sugerida por el carnaval, el Apocalipsis y la revolución encuentra su correspondencia en la disonancia del concierto de Balboa, en el concierto barroco y en el jazz.

De esta manera el concierto de Armstrong que finaliza la novela definido como “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los mori de la torre del *Orologio*” (90), nos devuelve a nuevos tiempos y a nuevas ejecuciones musicales, anulando la interpretación vulgarizada del pensamiento de Hegel de que la historia se representa como la caída del Espíritu en el tiempo. Aquí lo que

sobresale es la caída del tiempo en el propio tiempo representado por un presente expandido en el cual lo que tiene real importancia y se presenta como única realidad palpable es la capacidad creadora del hombre que sobrevive a través de los tiempos, conteniendo en sí pasado, presente y futuro. Esta sugerencia de que nuestra verdad no se encuentra ni en una historia que se inscribe en una cronología evolutiva, ni en la ciencia sino en nuestra capacidad inventiva nos devuelve a una reflexión de Cortázar en el capítulo 73 de *Rayuela*, por el cual debería empezar la lectura del lector cómplice de la novela:

Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de que nos sirve la verdad que tranquiliza el propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, psicología, todas las turas del mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad una tura, el amor pura tura, la belleza, tura de turas. (414)

Conciertos y desconciertos de una modernidad diferencial

La afirmación en *Concierto barroco* de que los dos conciertos que preceden la ejecución final buscan una “imposible armonía” en la cual se mezclan instrumentos de América con la música europea, refiere alegóricamente al intento de conciliación entre el pasado y el presente, lo local y lo foráneo así como de lo tradicional y de lo moderno que dio dirección a la narrativa latinoamericana de fines de siglo XIX y de la vanguardia. Esta “armonía” se encuentra estrechamente relacionada a las ideas que venimos discutiendo a lo largo de este ensayo, tales como el intento de sincronía y las diferentes modernidades que convivieron en Latinoamérica, impulsando la creación de una modernidad imaginada que se constituyó en el texto literario a través de una serie de dimensiones de la temporalidad plasmada en la obra literaria. No quisiera cerrar esta investigación

sin reafirmar algunos puntos, discutidos anteriormente sobre la plasmación literaria de esta modernidad cuya creación se edificó en la confluencia de la escisión temporal realizada en la modernidad occidental – tiempo cronológico y tiempo entendido como subjetividad – como la coexistencia de residuos del pasado en el presente que tuvo lugar en la realidad latinoamericana.

La construcción de esta modernidad imaginada no se posibilitó porque la modernidad era un fenómeno exterior a nosotros, sino que actuó como una fuerza más en nuestro complejo proceso de entrada en la modernidad, insertándose en un espacio creado entre una modernidad estética, una modernización económica y una modernidad social. Es decir que la modernidad estética llegó primero a América Latina – como atestiguan los textos analizados – y este hecho por sí ya nos ubica en la modernidad, aunque ella sea dispareja e inestable. Jesús Martín-Barbero en el artículo “Nuestros malestares en la modernidad” señala que su debate

replantea aquél sentido del progreso que nos hizo imposible percibir las discontinuidades culturales que desgarran y pluralizan la modernidad latinoamericana: la resistencia de sus tradiciones y la contemporaneidad de sus “atrasos”, las contradicciones de su modernización y las ambigüedades de su desarrollo, lo temprano de su modernismo y lo tardío y heterogéneo de su modernidad. (260)

Por tanto, para entender las contradicciones de la modernidad estética latinoamericana y este “imposible” proyecto de reconciliación es necesario ubicarnos en la confluencia de algunas corrientes del pensamiento filosófico de la época, plasmadas en las obras literarias analizadas así como algunos estudios que estudian la modernidad latinoamericana a partir de la heterogeneidad de temporalidades propia de su dinámica social. Mi estudio reúne así un espacio de

reflexiones filosóficas junto a otro de dimensiones socio-culturales, dado que estos dos discursos no sólo se cruzan sino que también son integrales al contexto de la literatura latinoamericana de la modernidad. Es decir que un análisis centrado sólo en las ciencias sociales no sería suficiente para comprender la complejidad de la temporalidad en la modernidad latinoamericana.

Como ya vimos, todas las obras seleccionadas en esta investigación plasman artísticamente las dimensiones de la temporalidad en su aspecto subjetivo, proponiendo que la memoria y el olvido así como una nueva concepción de la historia y de la literatura se inscriben en la discontinuidad que revela su fragmentación, desarmonía y aporías. De igual manera todas las obras se refieren críticamente al tiempo continuo del progreso y de la historia con lo cual demuestran una preocupación del progreso y del “atraso social” de América Latina. Esto revalida la aserción de que fuimos modernos desde las primeras señas de la entrada de la modernidad en América Latina aunque esta modernidad situada en una imagen especular, siempre parece distorsionada, fuera de foco o incoherente. Finalizo estas reflexiones sobre el tiempo y la modernidad, citando la idea de desconcierto de Oswald de Andrade: “Época nenhuma da história foi mais propícia a nossa entrada no concerto das nações, pois estamos na época do desconcerto”, así como la búsqueda de conciertos temporales de Carpentier, cuya obra finaliza con la convocación de un “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio”. La visión carpentieriana sugiere una vez más que lo que permanece en este largo viaje de búsqueda –acaso una

reivindicación de lo americano – es el tiempo que fluye incesantemente,
conduciéndonos a nuevas ejecuciones.

NOTAS

¹ Kern en *The Culture of Time and Space* organizó las ideas sobre la naturaleza del tiempo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX alrededor de tres pares de categorías en oposición: homogéneo y heterogéneo, atómico y fluido y reversible e irreversible. La naturaleza del tiempo entendida como homogénea, atómica e irreversible tiene por base la teoría de Newton que defiende que el tiempo es una categoría absoluta y objetiva a la cual se confiere una atomicidad debido a la suma de unidades infinitesimales que la compone. La naturaleza heterogénea del tiempo tiene como base la filosofía de Kant para quien el tiempo es fundamento de la experiencia subjetiva a la vez que su fluidez se basa en la concepción de que cada momento de la conciencia se presenta como síntesis del pasado y del futuro que cambian a la medida que el pensamiento fluye (James) o en el concepto bergsonian que postula que tiempo y movimiento son flujos indivisibles. Por otra parte el desafío a la reversibilidad del tiempo tiene como centro algunos descubrimientos tecnológicos así como estudios psicológicos y sociológicos. Entre las innovaciones tecnológicas Kern destaca la luz eléctrica que borra las líneas de separación entre el día y la noche así como el cine con el hallazgo de que en la edición de la película el tiempo puede ser comprimido, expandido y revertido. La contribución de la psicología y de la sociología a la reversibilidad temporal se relaciona con la representación del tiempo como discontinuo y reversible en estudios sobre los sueños y de las psicosis en la primera disciplina y sobre la religión y la magia en la segunda.

² La importancia que la historia adquirió en el siglo XIX se revela en el pensamiento de Hegel quien planteaba que durante el curso de la historia el espíritu humano se libraba de la materia para dominar el mundo. También las teorías positivistas y evolucionistas postulaban que los seres vivos se transforman en el tiempo, pudiéndose rastrear en ellos un vestigio del pasado que permanece en su forma actual. La importancia de la historia tiene directa correlación con la preservación del pasado manifiesta en la proliferación de museos, bibliotecas y colecciones que tuvo lugar en la civilización occidental a partir del siglo XIX. La tendencia historicista se revela igualmente en la filología y en la búsqueda del origen.

³En *Culturas híbridas*, refiriéndose a la literatura en las primeras décadas del siglo pasado, García Canclini observa que la modernidad estética (“modernismo cultural”) no expresa la modernización económica sino “el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global” (71).

⁴ La coexistencia de diferentes temporalidades históricas en el presente motivó la aparición del fenómeno de modernidad periférica latinoamericana. Según Sarlo, este fenómeno de produjo por la existencia en Latinoamérica de una “cultura mezclada” en la cual conviven “residuos de un pasado colonial y la importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (28). La existencia de esta cultura mezclada consintió la relectura del pasado y de utopías de representación del futuro a la vez. En cuanto a la relectura del pasado como memoria de un orden recordado y fantaseado, Sarlo ha constatado que hubo una identificación en textos literarios de esta relectura con la Edad del Oro, representada como una estructura social más justa aunque esta disposición jamás haya existido. Esta recuperación mítica de un pasado inventado permitió una visión de la historia como materia imaginaria con la cual los artistas elaboraron conscientemente una mitología estética. En lo que concierne a la representación utópica del futuro Sarlo ha observado que en la visión de los artistas vanguardistas la revolución contemporánea del arte anticipaba la revolución social del futuro. De esta manera el programa de la vanguardia se basaba en utopías que “tensionan la producción literaria entre el pasado, con el cual se rompe, el presente que se quiere construir de

manera total y el horizonte de 'lo nuevo', hacia el cual se tienden las fuerzas ideológicas y estéticas" (106).

⁵ Octavio Paz confirma en *El laberinto de la soledad* la tendencia latinoamericana de usar el discurso liberal y las ideas democráticas como ornamento al reconocer que las constituciones de los nuevos Estados hispanoamericanos promulgadas después de la Independencia "servían para vestir a la moderna las supervivencias del sistema colonial. La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba. La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. .. Durante más de cien años hemos sufrido regímenes de fuerza, al servicio de las oligarquías feudales, pero que utilizan el lenguaje de la libertad (265). En la misma obra, volviéndose hacia México, al analizar el régimen de Porfirio Díaz (1876-1880; 1884-1911), Paz afirma: " Estos grandes señores amantes del progreso y de la ciencia no son industriales ni hombres de empresa: son terratenientes ...En sus haciendas los campesinos viven una vida de siervos, no muy distinta a la del período colonial...Enmascarado, ataviado con los ropajes del progreso, de la ciencia y de la legalidad republicana, el pasado vuelve, pero ya desprovisto de fecundidad" (273-74).

⁶ La confluencia de lo estético y lo político en la literatura latinoamericana es un punto que no parece suscitar discordancia entre los críticos. La reunión de estos dos aspectos tiene que ver con la creencia en el lenguaje como elemento transformador de la sociedad. Por otra parte, la valoración de lo estético como manera de confrontar a la filosofía positivista y al pragmatismo de la sociedad burguesa promueve una vez más el aspecto político de nuestra literatura. Cathy L. Jrade en *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad* destaca la importancia que la forma adquirió para los modernistas creando un ornamento que sobrepasara su función esencial para unir forma y contenido, cuando subraya que: "lo ideal reconocido y singularizado por todos los modernistas es la belleza, esteticismo lejano a la frivolidad" (39).

⁷ Me refiero a los estudios de la crítica contemporánea en relación al modernismo hispanoamericano entre los cuales destaco Octavio Paz y Ángel Rama. El escritor mexicano deja en claro la fuerte influencia del positivismo en el pensamiento latinoamericano en *Los hijos del limo*. Rama, por otra parte estudia las repercusiones en la literatura latinoamericana de la primera expansión internacional del capitalismo en *Las máscaras democráticas del modernismo*.

⁸ Según Bergson la concepción del tiempo como duración pura registra el fluir del tiempo en la conciencia del sujeto. Partiendo de la constatación de una diferencia de intensidad en los efectos que los cambios del mundo exterior provocan en los objetos y en las experiencias interiores captadas por el individuo, Bergson reconoce que las cosas no perduran de la misma forma en los fenómenos exteriores e interiores del ser, introduciendo la noción de duración desligada de cualquier noción de orden – proyección del tiempo en el espacio con el objetivo de expresar duración en términos extensivos, es decir la visualización del tiempo como una línea sucesiva y continua. En este tipo de persistencia, denominada *duración pura*, pasado y presente se funden en la totalidad aprehendida por un ser en movimiento – "siempre el mismo y siempre cambiante" – pasando a ser coexistentes. En este sentido, el tiempo se revela como pura duración en su multiplicidad virtual (sucesiva y continua), heterogeneidad y diferencia cualitativa. El pensamiento de Bergson tuvo gran influencia en las obras de la literatura europea de principios del siglo XX.

⁹ La idea de futuro como tiempo de nuestras esperanzas deriva de la teoría de San Agustín la cual tuvo gran influencia en el pensamiento occidental en lo que se relaciona con el desarrollo de un concepto de tiempo. Para San Agustín hay tres modalidades temporales centradas en el presente – tiempo de la acción – a las cuales denomina el presente de las cosas pasadas, tratándose de la actividad de la memoria así como de los efectos del pasado y sus huellas que nos permiten entender el acontecimiento actual; el presente de las cosas presentes, desde el cual se expande una red de asociaciones tanto con el pasado como con el futuro y el presente de las cosas futuras, la

anticipación del porvenir en el presente accionada por nuestras expectativas. Según Ricoeur, Heidegger desplaza la supremacía del presente hacia el futuro introduciendo en su teoría el concepto de intratemporalidad lo cual identifica como la experiencia más originaria del tiempo. En su esquema de pensamiento la temporalidad se define por la dialéctica entre el ser por venir, el haber sido y el ser presente. El desplazamiento del presente hacia el futuro – el ser porvenir – no sólo desubstancializa el tiempo rompiendo con una supuesta linealidad sucesiva sino que establece la primacía del futuro sobre el presente. Esta preeminencia del futuro se presenta como un cierre a cualquier esperanza o proyecto pues en el tiempo existencialista el venir a ser se identifica con el ser para la muerte (113-130).

¹⁰ Aníbal González en *La novela modernista hispanoamericana* ha sugerido que la falta de acción de los protagonistas de algunas novelas modernistas hispanoamericanas se puede interpretar como un indicativo de la incapacidad de discernir entre el mundo real y el mundo de las ideas. La referida obra enfoca la conversión del “hombre de letras decadente del modernismo en intelectual americanista”. Según González el naciente intelectual hispanoamericano representado en algunas novelas modernistas por el personaje del artista se caracteriza por una inaptitud para actuar debido a la falta de discernimiento entre la realidad y el mundo de las ideas tanto en lo que concierne al desplazamiento de la realidad hacia el mundo ficticio creado por estos personajes como a una ruptura con las ideologías vigentes y la crisis provocada por el vacío creado por tal ruptura.

¹¹ También Nietzsche, en *Origen de la tragedia*, reconoció el papel de representante simbólico de la crisis de la modernidad del personaje goethiano por su anhelo de conocimiento como experiencia vital, percibiendo en Fausto un símbolo del hombre moderno que empieza a presentir la ilusión de que la ciencia explique la existencia humana. La duda en la ciencia lo hace – motivado por el deseo de saber – entregarse a la magia y al diablo: “storming unsatisfied through all the faculties, devoted to magic and the devil from a desire for knowledge ...beginning to divine the limits of this Socratic love of knowledge and yearns for a coast in the wide waste of the ocean of knowledge” (*Basic Writings of Nietzsche* 111). Berman en *All that is Solid Melts into the Air* interpretó a Fausto como prototipo del héroe moderno cuyo deseo de vivir una relación integral con el mundo depende de una relación dialéctica entre el bien y el mal. Para el estudioso norteamericano tal relación dialéctica se basa en el reconocimiento de que la personalidad creadora del hombre moderno posee fuerzas destructivas y constructivas y la dialéctica que se debe aprender es que “todo lo que fue creado debe ser destruido para consolidar el camino para más creación” (49).

¹² La dialéctica entre las fuerzas productivas y destructivas de la modernidad se relaciona a la doctrina marxista. Esta relación dialéctica presupone que la experiencia positiva del cambio se complementa con la experiencia negativa de la destrucción, creando una inestabilidad y generando las crisis del capitalismo. La misma fuerza del cambio se transforma en amenaza de destrucción de un sistema. Sobre esta relación dialéctica de las fuerzas que gobiernan el capitalismo consultar Jorge Larraín en *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (22-24).

¹³ La desilusión de un tiempo original debe mucho a las investigaciones filosóficas de Nietzsche quien no sólo negó la existencia de una esencia o un tiempo inmemorial oculto en las cosas sino que también creía que éstas no poseían esencia y que el origen se presentaba siempre como una desilusión y un disparate: “Antiguamente se intentaba despertar el sentimiento de la soberanía del hombre, apelando a su origen divino. Este camino nos está hoy vedado, pues en su entrada hay un mono, con otros animales de aspecto no menos espantoso” (*Aurora* 32).

¹⁴ Tanto Paz en *Los hijos del limo* como Abrams en *Natural Supernaturalism* asocian el surgimiento de la noción del progreso con la concepción cristiana del tiempo sucesivo e irreversible. Para Paz la modernidad nace de esta concepción y de la crítica de la eternidad cristiana a la vez, pues “nuestra idea de tiempo continuo no sólo es una ruptura del arquetipo medieval cristiano sino que es una nueva combinación de sus elementos. El tiempo finito del cristianismo se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia pero conserva

dos de de sus propiedades constitutivas” (*Obras completas I* 356). Según Paz, las dos propiedades conservadas del tiempo finito del cristianismo son: la sucesión y la irreversibilidad así como la perfección consubstancial a la eternidad que se convierte en un atributo de la historia.

¹⁵ Nietzsche y Marx promueven una crítica a la mascarada histórica relacionada a la Revolución Francesa que implementó los ideales de la sociedad burguesa. La crítica nietzscheana señala que la burguesía ascendente parodia la nobleza a la vez que Marx subraya que la historia cuando se repite lo hace como farsa. En los dos casos lo que se criticaba es la excesiva importancia que se daba al pasado, a la vez que se denunciaba que la historia había asumido máscaras epocales. El punto de encuentro entre democratización y representación se encuentra principalmente en “On the Uses and Disadvantages of History for life” y *Beyond Good and Evil* así como la idea de que la historia solo puede repetirse como farsa está en “Décimo octavo brumario a Luís Bonaparte”. Ángel Rama al analizar la representación teatral que la historia había asumido así como las repercusiones de esta farsa en el modernismo hispanoamericano declara que estas máscaras epocales le permitían al poder institucional “utilizar el discurso del pasado a servicio de las ideologías del presente” (*Las máscaras democráticas del modernismo* 80).

¹⁶ Roberto González Echevarría en *Myth and Archive* se refiere claramente a una relación entre la historia y el mito en la narrativa latinoamericana desde el siglo XIX: “To most readers, the Latin American novel must appear to be obsessed with Latin American history and myth” (5). Esta relación se sostiene por una presencia constante de las crónicas de la colonia y de los relatos de los viajeros en el siglo XIX en las novelas latinoamericanas actuales. La preocupación de los escritores latinoamericanos con el pasado de América atestiguan igualmente el desarrollo de la narrativa latinoamericana influenciada por tres tipos hegemónicos de discurso: el discurso legal de la colonia, el científico del siglo XIX y el antropológico de la literatura actual. La relación temporal que atraviesa la presencia de la historia y del mito en la narrativa latinoamericana contemporánea va más allá de la simple contraposición entre el tiempo circular y el tiempo lineal porque la presencia de un personaje relacionado a la escritura en algunas de estas novelas funciona como “an assurance that the individual consciousness of a historian/ writer will filter the ahistorical presence of myth by subject events to the temporality of writing” (26). De este modo Echevarría concluye que no existe posible síntesis para la relación dialéctica entre la historia – entendida como narrativa y archivo – y el mito. Ya Silvano Santiago en “Prosa literaria actual no Brasil” realiza un itinerario de la novela brasileña desde los modernistas hasta la literatura de los ex-exilados políticos, víctimas de la represión del gobierno militar y la literatura de las minorías, destacando el carácter memorialista de la prosa actual brasileña. La diferencia entre la escritura modernista y la literatura brasileña contemporánea se encuentra en una diversidad de enfoque en este carácter memorial que pasa de la historia de un clan a la autobiografía. De todas maneras existe una tendencia en la prosa actual brasileña de reescribir el pasado reciente de la nación desde diferentes perspectivas que incluyen tanto el aspecto histórico- social como las situaciones individuales (24-37).

¹⁷ Esta posición de Hegel se encuentra diseminada en su obra, principalmente en *Philosophy of History*. El filósofo alemán relaciona el Estado moderno y la Nación – a la cual denomina el Espíritu de los Pueblos – a la Historia Mundial ya que el Estado es el objeto de la historia y esta última se inscribe en la Nación. En este sentido, la historia corresponde al desarrollo del Espíritu en el tiempo. Las citas a continuación señalan esta relación: “In the history of the World, only those peoples can come under our notice which form a state ... [the state] is the realization of Freedom... We have in it the object of History” (54) o “This Spirit of a People is a *determinate* and particular Spirit, and is, as just stated further modified by the degree of its historical development” (68). En la misma obra Hegel subraya la ineptitud de América para la historia debido al hecho de presentarse como la tierra del futuro, desplazando el centro de la historia hacia Europa. Asimismo establece una distinción entre América Latina y América Anglosajona teniendo como base la diferencia entre conquista y colonización. La primera fue conquistada por los pueblos de la península ibérica, mientras que la segunda fue colonizada por europeos con gran interés por desarrollar la tierra a través del trabajo. Si Norteamérica tiene una oportunidad de

igualarse a Europa después que sus tierras se encuentren pobladas, la situación de la América del sur es mucho más complicada, revelando en su inmadurez una incapacidad para la historia y para el progreso: "... the republics depend on military force, their whole history is a continuous revolution; federate status become disunited, others previously separated become united, and all these changes originate in military revolutions" (101).

¹⁸ En varios de sus poemas Darío evoca la figura legendaria del indígena intentando recuperar con su voz poética el pasado mítico de América, oponiendo a través de esta idealización una América libre a la América Latina contemporánea del poeta, que intentaba equilibrarse entre dictadores locales y la amenaza foránea de Estados Unidos. Además de algunos poemas en que el indígena es personaje central entre los cuales destaco "Caupolicán" y "Tutecotzimi", la referencia al indígena se encuentra en varios de sus poemas de temas americanos entre los cuales se podría citar "Canto a Argentina", "A Roosevelt" y "A Colón". En estos poemas se observan dos rasgos constantes: la focalización en la figura idealizada del indígena y el desplazamiento en el interior del poema al momento de encuentro de dos grandes civilizaciones, la europea y la indígena.

¹⁹ Beatriz Sarlo explica la relación entre autor y público y la creación de un *público futuro*: "Imaginemos un público ... que se le indica cómo debe leer y se le avisa que los blancos son más condensadores de sentido que las palabras: se trata sin duda de un *público futuro*, que se constituye en una de las operaciones más exitosas de la cultura argentina en el siglo XX. En rigor, la vanguardia divide el campo intelectual y *produce* un público, articulándolo alrededor de la consigna sobre 'lo nuevo'" (100).

²⁰ En cuanto a los años que separan estas dos obras quisiera esclarecer que la modernidad estética latinoamericana que se consolida con la publicación de la novela de Machado de Assis y que se extiende desde la década del ochenta del siglo XIX hasta la década del veinte del siglo siguiente, desembocando en las vanguardias, engloba diferentes corrientes literarias y se caracteriza por una serie de continuidades y rupturas entre diferentes fases de esta modernidad. Machado de Assis y Rubén Darío, perteneciendo a diferentes fases de la modernidad latinoamericana. Ángel Rama, estudiando la etapa de la modernidad latinoamericana que va de 1870 a 1920, a la cual denominó período de la cultura modernizada internacionalista cuyo rasgo principal es una producción literaria marcada por el afán de la novedad, reconoce tres fases distintas en este período. La primera, a la cual denomina cultura ilustrada es marcada por la arritmia temporal en relación a Europa y desarrollo cultural de ideas importadas. A esta fase pertenecía Machado de Assis. Siguiendo las ideas del investigador uruguayo, esta fase alcanza el modernismo hispanoamericano que inaugura una nueva etapa de la modernidad latinoamericana a la cual ha denominado período de la cultura democratizada. A este período cuyas características sobresalientes se resumen en un subjetivismo sensualista pertenece Rubén Darío. Para Rama el período del arte de la democratización concluye con el período de la cultura pre-nacionalista que es el momento de las vanguardias hispanoamericanas y del modernismo brasileño (*Máscaras democráticas del modernismo*: 34-51). Las diferencias entre las diversas fases referidas en estos autores se evidencian principalmente en el estilo.

²¹ La coexistencia de pasado y presente se encuentra en la teoría bergsoniana del tiempo. Según Deleuze las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan como: 1. "el pasado coexiste con el presente que él ha sido"; 2. el pasado no se conserva como pasado cronológico, sino ontológico y 3. "el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva". Basado en estas tesis Deleuze afirma que la idea de que la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior con la cual se reduce el bergsonismo se va transformando en la teoría del filósofo poco a poco en la sugerencia de que el tiempo es en sí mismo "la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos" (*La imagen-tiempo* 115).

²² La llamada ley del “ventre-livre” libertaba automáticamente a los hijos de esclavos nacidos después de su fecha de promulgación. Esta ley tiene importancia porque anuncia que la abolición de la esclavitud era un hecho inminente.

²³ Estos hechos están relacionados porque la Guerra de Paraguay concedió un poder descomunal a los militares, que eran en su mayor parte filiados al positivismo. La divulgación de las ideas de la democracia y del liberalismo, relacionadas al positivismo, promueve evidentemente la forma gubernamental republicana. La abolición de la esclavitud se relaciona con la institución de la república por dos razones. La primera se relaciona con la divulgación de las ideas liberales y con la entrada del país en la modernidad. La segunda tiene relación con una aceleración del proceso de la proclamación de la república, decurrente de la abolición de la esclavitud. Esto se explica porque, ejecutada por la monarquía, la abolición promulgó un descontentamiento por parte de los terratenientes, cuya actividad agrícola dependía de la mano de obra esclava.

²⁴ El escepticismo de Machado de Assis con relación a los cambios políticos se puede notar en varios episodios de su obra. Por ejemplo en el cuento “Um homem célebre” (1896) el protagonista ya en el fin de su vida, cuando se le piden que componga una polca en homenaje al ascenso de los conservadores al poder, contesta humorísticamente: como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subam os liberais” (*Várias histórias* 94).

²⁵ Los conventillos eran caserones en los cuales cohabitaban varias familias. Los inmigrantes italianos componían la mayor parte de la población que vivía amontonada en éstos.

²⁶ La relación de un tiempo lineal con la historia encuentra apoyo en el siglo XIX en el pensamiento de Hegel que ve la historia como un proceso evolutivo, y por tanto temporal que conduciría a la humanidad a estados originados en un escalonamiento que va de un estado menos perfecto a otro más perfecto.

²⁷ Rafael Gutiérrez Girardot relacionando algunas cuestiones del arte con la sociedad burguesa moderna afirma categóricamente que los dos mandamientos que erigieron la sociedad burguesa fueron el materialismo y la representación teatral con las siguientes palabras: “Al mandamiento desaforado del ‘enriqueceos’ de la sociedad burguesa correspondió su otro mandamiento de ‘representar’. Y la representación tuvo lugar principalmente en la esfera de la vida pública” (*Modernismo* 111).

²⁸ Estas referencias se encuentran tanto en el prólogo de *El mundo de los sueños* (12) como en el prólogo de *Cuentos fantásticos de Rubén Darío* (16).

²⁹ Baudelaire retoma las experiencias de Thomas de Quincey en *Los paraísos artificiales* para volver a la vieja interpretación de la vida como sueño que revela las más profundas realidades de la existencia: “les choses de la terre n’existent que bien pieu, et la vraie réalité n’est que dans les rêves (271).

³⁰ Las citas de “La pesadilla de Honorio” fueron extraídas de la versión compilada en *Cuentos completos edición de Ernesto Mejía Sánchez*, anotada en la bibliografía.

³¹ En *Bergsonism* Deleuze explica la recuperación del recuerdo según la teoría bergsoniana como acto sui generis: – “by which we detach ourselves from the present in order to replace ourselves, first in the past in general, then in a certain region of the past ... But our recollection still remains virtual; we simply prepare ourselves to receive it by adopting the appropriate aptitude. Little by little it comes into view like a condensed cloud; from the virtual state it passes into the actual...” (56). Como la explica Bergson en *Matter and Memory*, tal recuperación trata primero de un salto en el pasado inmemorial o ontológico para después transferirse de manera gradual a nuestra existencia psicológica.

³² En el artículo “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, Benjamín señala que Proust también representaría literariamente la idea de fluidez temporal e intercomunicación entre el pasado y el presente, pero sin aceptar que el recuerdo sea consistentemente un acto de voluntad consciente del individuo, diferenciando entre memoria consciente e involuntaria y privilegiando la última (106-7).

³³ Estas ideas están diseminadas en *Natural Supernaturalism* de Abrams así como en *Los hijos del limo* de Paz, que plantea que: “El modernismo [hispanoamericano] fue nuestro verdadero romanticismo” (*Obras completas* : 410).

³⁴ Lyotard en *The Postmodern Condition* abordó el problema de la representatividad relacionado con lo sublime. En la referida obra se explica la influencia de la estética de lo sublime en la modernidad como el conflicto entre lo que puede ser presentado por el arte y lo que es concebible por la idea. De esta manera la noción de lo sublime se basa en una falla ya de la presentación de la realidad en el arte ya de la concepción de ideas lo que lo lleva a concluir que: “modernity ... cannot exist without a shattering of belief and without discovery of the ‘lack of reality’ of reality, together with the invention of other realities” (77).

³⁵ El subrayado pertenece al original.

³⁶ Analizando la característica exacerbadamente imaginativa del delirio de Brás Cubas, Callado considera que el episodio se identifica con un momento único de la obra de Machado de Assis (Prólogo a la *Obra completa de Machado de Assis*), mientras que para Schwarz se presenta como demasiado espectacular (Prólogo a la *Obra completa de Machado de Assis*). Ya Faoro y Fitz lo integran a la obra machadiana de manera general. Para el primer crítico el referido episodio se justifica como base del pesimismo filosófico del escritor brasileño frente a la filosofía del “humanitas” (*Machado de Assis, a pirâmide e o trapézio*) y para Fitz se presenta como texto fundador de la supremacía del egoísmo humano *Machado de Assis*).

³⁷ Estas ideas están desarrolladas en el artículo de Foucault “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en el cual el pensador francés concluye que “el hombre empezó por la careta de lo que él vendría a ser” (*Arqueología das ciencias* 263).

³⁸ Marx reconoció la representación histórica ejecutada por la burguesía dos veces en ““The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”. La primera en la apertura del texto cuando reconoce que la historia se repite dos veces como había señalado Hegel, pero añadiendo una diferencia fundamental: “The first time as tragedy, the second as farse” y al referirse a la Revolución Francesa cuando reconoce que sus protagonistas tuvieron que enmascararse a la “romana” para representar su papel. Nietzsche, por su parte, refiriéndose a la Revolución Francesa, nos ha proporcionado ejemplos que denuncian el intento de apropiación del pasado: “What happened ... in the case of French Revolution – that gruesome farce, which ... interpreted for so long, and so passionately, that *the text finally disappeared under the interpretation* – could happen once more as a noble posterity might misunderstand the whole past and in that way alone make it tolerable to look at” (*Basic Writings of Nietzsche* 239).

³⁹ La idea de normalidad social y anormalidad esencial en la obra de Machado de Assis fue desarrollada por Antonio Cândido en el artículo “Esquema de Machado de Assis” en *Varios Escritos*.

⁴⁰ Me refiero aquí a la obra de Costa Lima *Terra ignota* que postula el texto de Euclides da Cunha como esencialmente científico, dejando traslucir en su interior la pugna entre discurso literario y científico. No obstante, la literatura entendida como ornamento, “en cuanto recalcada, asume a subcena” (153).

⁴¹ Gabriel García Márquez y Armando Romero interpretan esta movilidad narrativa como un anticipo de la utilización de imágenes cinematográficas en la literatura. Veáanse el prólogo de García Márquez a *De sobremesa* (Hiperión :1966) y el artículo de Romero “Silva, post-prandial y barroco” en *Gente de pluma*.

⁴² En *Histoire de la folie* Foucault propone la relación profunda entre muerte y locura como parte de la misma inquietud: la nada como forma de la existencia humana. El referido filósofo aproxima muerte y locura en lo que ambas tienen de macabro, afirmando que: “La locura es lo que está más allá de la muerte. Pero es también su presencia vencida”(30), pues convierte el mal de la muerte en un bien siniestro, una vez que la muerte enfrentada por la locura, resulta sólo máscara. Así, la risa del loco, que se aproxima a la risa del cadáver, desarma lo macabro, pues ambas son formas vacías de la nada, y la locura mientras anuncia el fin, representado por la muerte, hace parte de esa misma realidad.

⁴³ Basado en la captación de la sensación placentera del artista al contemplar las multitudes que detectó en las crónicas de Martí, Ramos ha desarrollado lo que denominó la retórica del paseo. Para un entendimiento cabal de esta retórica consultar *Divergent Modernities*: 126-133.

⁴⁴ Para esclarecer mejor la proposición anotada debemos indicar que Schulman ve el concepto de nación como espacio “reimaginado frente a los engaños y las decepciones iniciados en el período de la independencia; *renegociado* en narraciones – prosa y verso – de la modernidad alusivas al devastador e incipiente imperialismo que se infiltraba en el continente y de la lucha anticolonial organizada en su contra” (32).

⁴⁵ La metáfora de Calibán como seña de identidad del pueblo latinoamericano adquirió gran importancia en el debate cultural de fines de siglo XIX. Por una parte, contribuyó a la formación de un discurso de la identidad cultural latinoamericana desarrollado por el arielismo, que se estructuró en un eje de oposición recuperado de la tradición literaria en torno de los íconos de Ariel, el espíritu aéreo – que debería orientar América Latina, según Rodó – y el de Calibán. Por otra parte, se nota un desplazamiento del icono de Calibán hacia la identificación con las ambiciones expansionistas norteamericanas, ejecutado principalmente por Darío en “El triunfo de Calibán”. Jáuregui explica que la apropiación latinoamericana de los personajes de *La tempestad* ya se encontraba en el imaginario de la época, pasando a figurar como apropiación generacional modernista, utilizadas por Darío, Rodó y el franco-argentino Grousac (“Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”). También Gerard Aching estudia comparativamente *Ariel*, *La tempestad* y el drama filosófico *Calibán* de Ernest Renan (80-114). Ambos estudiosos concluyen que la promoción de estos iconos promueven un retorno al pasado aristocrático como modelo de identidad cultural latinoamericana.

⁴⁶ La crítica de la novela de Graça Aranha advirtió en *Canaã* una reflexión sobre las teorías filosóficas del momento, principalmente las corrientes tolstoneanas y nietzscheanas. Entre varios críticos que se refirieron a esta característica de la novela en cuestión destacó a Brito Broca, a Dante de Moraes, a José Paulo Paes y a Lúcia Miguel Pereira.

⁴⁷ Sobre el favor como institución que domina las relaciones sociales en el caso de las sociedades latinoamericanas, referirse al artículo de Roberto Schwarz “Las ideas fuera de lugar” en *Ao vencedor as batatas*.

⁴⁸ Lyotard en *The Inhuman: Reflections on Time* se refiere a la teoría de lo sublime en Burke, que relaciona lo sublime al tiempo, ya que este puede ser conducido por la amenaza de que nada más pueda acontecer.

⁴⁹ Me refiero aquí a *A margem da História*, una serie de ensayos de Euclides da Cunha sobre la región amazónica que sería publicada póstumamente.

⁵⁰ Hay una diversidad de opinión sobre la fecha de aparecimiento del latinoamericanismo en las obras literarias del continente. Para Jean Franco (*La cultura moderna en América Latina*: 64) y Roberto Retamar (*Calibán: apuntes sobre la cultura en Nuestra América*: 23) la primera advertencia del temor hacia el poderío norteamericano ya se advierte en el poema *El guesa* (1873) del brasileño Sousândrade. Tal advertencia se encontraría en el “Canto décimo” denominado “O inferno de Wall Street” que explora la contradicción entre los valores del protestantismo puritano y la ambición desmedida representada por la especulación del mercado: “A Bíblia da família à noite é lida;/ Aos sons do piano os hymnos entoados/ E a paz e o chefe da nação querida/ São na prosperidade abençoados./ – Mas no outro dia sedo, a praça, o stock,/ Sempre accessas crateras do negocio/ O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,/ Ao smart Yankee astuto, abre New York” (*O guesa* 230). También se percibe en la obra una amonestación a la inversión de valores del mundo moderno y la constatación de la superioridad de la sociedad incaica sobre la sociedad capitalista. Este tema fue ampliamente explorado por los escritores latinoamericanos de fines de siglo XIX, y se podría citar como ejemplo los poemas de Rubén Darío que hacen referencia a la figura del indígena como “A Colón”, “Canto a Argentina” “A Roosevelt” y “Caupolicán”. Para Julio Ramos, José Martí inaugura en su crónica “Coney Island” (1881) a través de la separación entre “nosotros” y “ellos” un nuevo concepto de cultura como defensa de los valores espirituales que se repetiría en *Ariel* de Rodó (*Divergent Modernities*: 210-19).

⁵¹ En su novela siguiente, *Sangre patricia* (1902), Díaz Rodríguez es más específico en las críticas a la ambición expansionista norteamericana.

⁵² Me refiero aquí a Darío de “El triunfo de Calibán y de poemas como “A Colón” y “A Roosevelt”, así como a varios escritos de Martí como algunas de las *Escenas Norteamericanas*, *Nuestra América* y la “Carta a Manuel Mercado”. También a José Veríssimo en su advertencia: “Eu, confeso, não tenho pela desmarcada e apregoadíssima civilização americana senão uma mediocre inveja. E no fundo do meu coração de brasileiro alguma coisa há que desdenha daquela nação tão excessivamente prática, tão colossalmente egoísta e tão eminentemente ... strugleforlifista. Essa civilização sobretudo material, comercial, arrogante e reformista, não a nego grande, admiro-a, mas não a estimo” (177), a quien Rodó en *Ariel* secundaría en *Ariel* con la frase: “aunque no les amo, [a los norte-americanos] les admiro (98).

⁵³ Sobre el pragmatismo y materialismo americanos Silva nos ha dejado el poema “Necedad Yanqui” en el cual se produce la ambigüedad a través de la ironía que cruza todo el poema, reforzada por la repetición del verso: “la embriaguez producida por quince o veinte copas”. A la embriaguez del yanqui la voz poética atribuye su discurso extremadamente materialista.

⁵⁴ Tanto Guillermo Sheridan en *Los contemporáneos ayer* como Rosa García Gutiérrez en el artículo “Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana” plantean la interpretación de la narrativa del grupo como forma alternativa al género conocido como novela de la Revolución Mexicana.

⁵⁵ Lo primitivo que ha tenido su asociación positiva desde el romanticismo se hace más importante en términos artísticos desde la Primera Guerra Mundial. Benedito Nunes postula que el primitivismo vanguardista europeo – conjuntamente con ideas de gran repercusión de la época concernientes a la mentalidad mágica y a las fuerzas del inconsciente – integró los descubrimientos de la arqueología del arte prehistórico y de la etnología que impulsó una valoración del arte africano. Estas tendencias asimiladas por el cubismo (visión pura), por el futurismo (imaginación inalámbrica), por el dadaísmo (agresividad) y por el surrealismo (libre asociación) fueron sintetizadas en el primitivismo modernista brasileño en la dimensión popular, etnográfica y folclórica que la primitividad brasileña adquirió en las obras modernistas. El

estudioso concluye que: “Para Oswald de Andrade sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira” (25).

⁵⁶ En “Modernity – An Incomplete Project” Habermas define el proyecto del Enlightenment como un esfuerzo “to develop objective science, universal law, and autonomous art according to their inner logic. At the same time, this project intended to release the cognitive potentials of each of these domains from their esoteric forms. The Enlightenment philosophers wanted to utilize the accumulation of specialized culture for the enrichment of everyday life” (*The Norton Anthology of Theory and Criticism* 1754).

⁵⁷ Esta temporalidad absoluta se relaciona con las ideas presentadas en “El manifiesto futurista de 1909” que promovió la muerte del tiempo y del espacio así como la exaltación del cambio, de la velocidad y de la transformación, confiriendo al arte un carácter transformacional y efímero, como podemos observar en las siguientes palabras de Marinetti: “Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas portas do impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente (Teles 86).

⁵⁸ Octavio Paz en *El arco y la lira* establece una identificación entre el ritmo que funda el poema y el tiempo original ya que el ritmo realiza una operación contraria a la de los relojes y calendarios haciendo que el tiempo deje de ser medida abstracta para adquirir un sentido que va más allá de la simple sucesión vacía. Por otra parte, el mito transcurre en un tiempo arquetípico siempre capaz de volver a ser. De esta manera, la repetición rítmica fundada en la magia se vuelve “invocación y convocación de un tiempo original” (*Obras completas I* 85).

⁵⁹ El Instituto Histórico y Geográfico Brasileiro fue fundado por Don Pedro II y tuvo importancia política en el Brasil monárquico. Pertenecer a este instituto denotaba influencia política y capacidad intelectual.

⁶⁰ En el artículo “Miramar na mira” Haroldo de Campos señala el doble carácter de la alusión a los colores de la bandera brasileña en cuanto parodia del discurso parnasiano y de “indicação pertinente sobre o caráter imagístico-visual da prosa oswaldiana”.

⁶¹ Levi Strauss define el bricolaje como “incesante reconstrucción con el auxilio de los mismos materiales [en las cuales] son siempre los antiguos fines que son llamados a representar el papel de medios: los significados se transforman en significantes e inversamente”. ...[En el plano práctico la característica del bricolaje] es elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y fragmentos de acontecimientos” (*El pensamiento salvaje* 42). En cuanto a la identificación de la técnica cinematográfica en *Memórias sentimentais* el primero en mencionarla fue Antonio Cândido en su ensayo “Estouro e libertação” retomado por Haroldo de Campos en sus artículos “Miramar na mira” y “Estilística miramariana”.

⁶² Antonio Cândido señala el motivo del viaje en la obra de Oswald de Andrade como necesidad de asimilar lo nuevo y llenar las lagunas de la patria en el artículo “Oswald viajante” compilado en *Varios escritos*.

⁶³ El modernismo intentó armonizar los contrastes entre el primitivismo y las transformaciones sociales de los grandes centros urbanos que alteraran el ritmo tradicional de la vida, generando agitaciones sociales como las grandes huelgas de los operarios de 1917 en São Paulo y de 1918 en Rio de Janeiro, consecuencias directas del primer avance industrial brasileño entre 1914 y 1918. El año de 1922 fue testigo de grandes agitaciones sociales como el Levante de Copacabana, articulado por los *tenentistas*, que lideraron la revolución de 1924. Presenció también la Semana de Arte Moderna de São Paulo y la fundación del Partido Comunista. Por tanto parece natural que

Oswald de Andrade establezca una fuerte relación entre la política y el movimiento modernista, establecida a partir de un deseo común de cambio social y político. Tal relación se puede notar en su artículo “Antes del marco zero”: “É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim, com seu lancinante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenuncios do abalo mundial de *Wall Street*. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira ...O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22 ... A antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contacto com nossa realidade política porque dividiu e orinetou no sentido do futuro (*Ponta de lança* 111). Así, para el autor brasileño la búsqueda de las raíces brasileñas que era parte integrante del movimiento modernista extrapolaba el ámbito simplemente literario uniéndose al campo político.

⁶⁴ La aproximación entre la novela de Oswald de Andrade y la de Machado de Assis ya fue advertida por la crítica de diferentes maneras. David Jackson en *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade* observa la similitud entre las dos novelas en el relato de memorias de un “yo” interior que ya no existe más. Lucia Helena en *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade* compara la referida novela a *Dom Casmurro* resaltando que se trata de “um Dom Casmurro oswaldianizado encontra na viuvez (a solidão do que não foi e poderia ter sido) o vislumbre do que não se abre para a utopia e se estilhaça na vivência do choque de um conjunto de ruínas ltuosas, cuja figura alegórica básica é a melancolia” (95). También Paes en el artículo “Cinco livros do modernismo brasileiro” aproxima *Memórias póstumas* y *Memórias sentimentais* por el hedonismo de vivir una vida sin preocupaciones materiales que los dos protagonistas comparten así como la caracterización de gozadores elegantes y cínicos que en textos autobiográficos se recrean en fijar las flaquezas ajenas para justificar una moral de interés propio. Además señala la semejanza técnica de utilización de capítulos cortos con títulos irónicos (100).

⁶⁵ Además del concepto de la memoria involuntaria de Proust, Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer* (304- 310) explora la similitud temática del enamorado frente a dos mujeres complementarias que se encuentran en el relato *A la sombra de las muchachas en flor* del autor francés, en la novela *Margarita de niebla* de Torres Bodet, en *Damas de corazones* de Villaurrutia y en *Novela como nube*.

⁶⁶ Carlos Monsiváis en el artículo “La modernidad a destiempo” observa que “el anhelo histórico de fijar el tiempo ideal, y de calificar de ‘premodernas a las personas, las tendencias y las naciones que no cumplan sus reglas. [En esta perspectiva] lo ‘premoderno’ es un ghetto en el tiempo. Si se falta respeto a la modernidad concepto que se vuelve árbol totémico, estilo de vida y vanguardia inacabable, se acepta al confinamiento permanente en las mazmorras del pasado-presente” (279). Esta reflexión evidencia la importancia que todavía tiene en América Latina la participación en la modernidad como eje definitorio de identificación socio-cultural.

⁶⁷ La idea de la manipulación del referente en el discurso histórico fue desarrollada principalmente por Hayden White en *Metahistory*, mientras que la operación ideológica del discurso se encuentra en el centro de las reflexiones de diversos pensadores de la actualidad entre los cuales se destacan Foucault, Barthes y Paul de Man.

⁶⁸ Roberto da Matta en *O que faz o brasil, Brasil?* Coloca como clave para el entendimiento de la cultura brasileña la simultaneidad y complejidad con que los ejes clasificatorios de la tradición y de la modernidad se cruzan en la realidad brasileña. En estos ejes se encuentran una visión de Brasil centrada en la cuestión de la modernidad y de la economía política (en la cual conviven una economía estatizada y que sigue las líneas del capitalismo clásico a la vez), así como en la cuestión la tradición. El estudioso brasileño concluye que son las implicaciones que “se escondem nesta ligação – ou capacidade relacional – do antigo com o moderno, que tipifica e singulariza a sociedade brasileira” (19). De la misma manera García Canclini en *Culturas híbridas* defiende la

idea de que ser moderno en la realidad latinoamericana involucra saber incorporar lo moderno (arte y literatura así como los avances tecnológicos) a lo tradicional: “Esta heterogeneidad temporal de la cultura moderna es consecuencia de una historia en que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” (72).

⁶⁹ Federico de Onís establece una relación entre el mestizaje y la tendencia universalista y cosmopolita del modernismo hispanoamericano en el artículo “Sobre el concepto del modernismo”, esclareciendo que el flujo de internacionalización notable en el modernismo se podría entender como “expresión de su cosmopolitismo nativo, de su flexibilidad para absorber todo lo extraño sin dejar de ser el mismo. Por eso la exagerada extranjerización que al principio caracteriza a muchos de los modernistas se convirtió muy pronto en la vuelta a sí mismos, y el resultado final fue el descubrimiento de la propia originalidad y la conciencia de las realidades americanas (*Estudios críticos sobre el modernismo* 40).

⁷⁰ En *La invención de América* Edmundo O’Gorman postula que el descubrimiento de América fue un redescubrimiento en el sentido que revelaba un mundo evocado por la imaginación europea.

⁷¹ El subrayado se encuentra en el original.

⁷² Según Antonio Fama, Carpentier reitera las ideas relativas a lo real maravilloso explicitadas en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) en dos ensayos posteriores: “De lo real maravillosamente americano” (1964) en *Tientos y diferencias* y en “Lo barroco y lo real maravilloso” (1976) en *Razón de ser* (19)

⁷³ González Echevarría expone la contradicción de Carpentier que tiene su centro en el status del lenguaje literario de la siguiente manera: “su segunda tesis se opone a la primera en la medida en que la realidad en cuestión si es el producto de muchas tradiciones diversas ya habría sido nombrada varias veces, y por pueblos diferentes ... el acto de nombrar ya es un renombrar” (*El peregrino en su patria* 287).

⁷⁴ Sobre la importancia de la discontinuidad en el análisis de la historia puede verse el libro de Foucault *La Arqueología del saber*.

⁷⁵ La música en el sentido más amplio como ejecución rítmica de los sonidos del Universo o como ejecución de partituras ya está presente desde el primer capítulo. Pueden servir de ejemplos los ruidos de la plata, el meado del amo secundado por el criado, así como la ejecución de piezas musicales por Francisquillo, mientras el amo se entretenía con la cortesana.

⁷⁶ El homenaje a Stravinski se realiza también en la novela *Consagración a la primavera*, cuya fecha de publicación es el año de 1974, el mismo año en que se publica *Concierto barroco* revelando la impresión causada por la música de Stravinski en Alejo Carpentier.

⁷⁷ Aquí se debe tener en cuenta que Freud no separa imaginación y fantasía, englobando las dos en lo que se podría traducir como sueños diurnos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Federico. "Novedad y permanencia en *Concierto barroco*". *Revista de estudios hispánicos* 10 (1983): 115-126.
- Achugar, Hugo. *Poesia y sociedad*. Montevideo: Arca Editorial, 1985.
- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism; Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Andrade, Oswald. *Memorias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- . *Um homem sem profissão*. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- . *Ponta de lança*. São Paulo: Editora Globo, 1991.
- . *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora Globo, 1996.
- Aranha, José Pereira da Graça. *Obra completa*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.
- Assis, José Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000.
- . *Obra completa*. Ed. Afranio Coutinho. Rio de Janeiro: J. Aguilar. 1962.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Vol 2. Ed. Jacques Crépet. Paris: Louis Conard, 1928.
- Batillana, Carlos. "Itinerario y construcción en *De sobremesa*, de José Asunción Silva". *La novela latinoamericana de entre siglos*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1997. 33-42.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. 3 vols. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et al. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. New York: Harper and Brothers, 1960.

Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.

Bernucci, Leopoldo M. "Além do real, aquém do imaginário: Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha". *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/ A Journal of Brazilian Literature* 3.4 (1990): 51- 68.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Editorial Preamar, 1965.

---. *Borges Oral: Conferencias*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

---. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores SA, 1956.

Brito, Mario da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

---. "Concierto Barroco: escenario del tiempo". *Inti Revista de Literatura Hispánica* 59.60 (2004): 61-76.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Campos, Augusto e Haroldo de. *Os sertões dos Campos – Duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1997.

Campos, Haroldo de. "Miramar na mira". *Memorias sentimentais de João Miramar*. Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2000. 5-33.

---. "Serafim, Um grande não-livro". *Serafim Ponte Grande*. Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1996. 5-28.

---. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Editora Vozes, 1967.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

---. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.

---. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

---. *Ensayos*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

Carvalho, Tania Franco. "Presença da literatura francesa no modernismo brasileiro". Chaves et al. 149-87.

Castillo, Homero, ed. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Castro-Klaren, Sara. Framing Pan-Americanism: Simon Bolivar's Findings. *The New Centennial Review*, 3.1 (2003): 25-53.

Chaple, Sergio. *Estudios carpenterianos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2004.

Chaves, Flavio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1970.

---. "Contribuições de Oswald e Mario de Andrade ao romance brasileiro". Chaves et al 9-38.

Costa, Angela Marques da. *Virando séculos 1890-1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Costa Lima, Luis. *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*. Trans. Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

---. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Coutinho, Afranio. *A Literatura no Brasil*. Vols. 4-6. São Paulo: Global, 1999.

Cunha, Euclides da. *Los sertones: Campaña de Canudos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

Dacanal, José Hildebrando. "O romance europeu e o romance brasileiro do modernismo". Chaves et al. 189-217.

Darío, Rubén. *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

---. *El mundo de los sueños*. Ángel Rama, ed. Rio das Pedras, P.R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.

---. *El modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1989.

- . *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *Cuentos fantásticos*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Dauster, Frank. *Ensayos sobre poesía mexicana*. México: Impresora Dante, 1963.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*. New York: Heritage Press, 1950.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.
- . *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol. 2. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- . *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. Constanza Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1990.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Manuel Díaz Rodríguez: Narrativa y ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- . *Ídolos rotos*. Madrid: Editorial América, 1919.
- Domínguez Michael, Christopher. "Los hijos de Ixión". *Vuelta* 16.186 (1992): 20-24.
- Eakin, Marshall. "Race and Ideology in Graça Aranha's *Canaã*". *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* 14.3 (1980): 3-15.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form. Essays in Film Theory*. Trans. Jay Leyda. Orlando: Harcourt, Inc., 1997.
- Espinosa, Gabriela. "Intelectuales orgánicos y revolución mexicana: Crisol (1929-1934)". *Revista Iberoamericana* 208.09 (2004): 795-810.
- Fama, Antonio. *Las "últimas obras de Alejo Carpentier"*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1995.

Faoro, Raymundo. *Machado de Assis, a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

Fernández Retamar, Roberto. *Caliban: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes, S.A., 1974.

Fitz, Earl. *Machado de Assis*. Boston: Twayne Publishers, 1989.

Forster, Merlin H. *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.

Foucault, Michel. *A Palavra e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

---. *Arqueologia do saber*. Trad. Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

---. *Vigiar e punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 2002.

---. *Estratégia, Poder-saber*. Ed. Manoel Barros da Mota. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2002.

---. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Ed. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

---. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

---. *Historie de la folie a l'age classique*. Paris : Librairie Plon, 1961.

Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México. Editorial Grijalbo, 1985.

Freud, Sigmund. *Writings on Art and Literature*. Werner Hamacher and David E. Wellbery Ed. Stanford: Stanford University Press, 1997.

---. “El poeta y los sueños diurnos”. *Obras completas*. Vol 2. 4ª ed. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981: 1343-48.

---. *The Interpretations of Dreams*. 3rd ed. Ed.A.A. Brill. New York: Barnes and Noble, 1994.

Freyre, Gilberto. “Graça Aranha: Que significa para o Brasil de hoje?” *Obra completa*. Ed.Afranio Coutinho. Rio de Janeiro, 1969. 17-28.

---. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro: Fundação Gilberto Freyre, 2000.

---. "Euclides da Cunha revelador da realidade brasileira". *Obra Completa de Euclides da Cunha*. Vol 1. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1966. 17-31.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editora J. Mortiz, 1969
Galvão, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

---. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

---. "O epos da modernização". *Luso-Brazilian Review* 31.1 (1994): 1-15.

---. *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais 4ª Expedição*. São Paulo: Atica, 1974.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1989.

---. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

---. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

---. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

García Gutiérrez, Rosa. "Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana". *Ínsula: revista de Letras y Ciencias Humanas* 611 (1997): 19-21.

García Márquez, Gabriel. "Prólogo de *De sobremesa*". *De sobremesa*. Madrid: Hiperión, 1966.

García Terrés, Jaime. *Poesía y alquimia*. México: Ediciones Era, S.A., 1980.

Garramuño, Florencia. "Prólogo a la nueva edición. Pueblo sin Estado: *Los sertones* y el imaginario moderno". *Los sertones: Campaña de Canudos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 7-21.

Gerbi, Antonello. *The Dispute of the New World: The History of a Polemic, 1750-1900*. Trans Jeremy Moyle. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1973.

Gide, Andre. *Los alimentos terrestres y Los nuevos alimentos*. Trad. Luis Echavarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1979.

- Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- Goethe, J. W. *Fausto y Werther*. Trad. Francisco Montes de Oca. México: Editorial Porrúa S.A., 1963.
- Gomariz, José. *Colonialismo e independencia cultural: La narración del artista e intelectual hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Editorial Verbum, 2005.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press, 1998.
- . *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1993.
- Guillón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Calabria, 1980
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos Editor S.A., 1983.
- . "Introducción a *De sobremesa*". Bogotá: El Áncora Editores, 1993.
- . "José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". *Obra completa* José Asunción Silva. Edición crítica, Héctor H. Orjuela, coord. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970. 623-35.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: twelve lectures*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- . "Modernity – An Incomplete Project". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Vincent B. Leitch, ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2001. 1748–59.
- Hassan, Ihab. *Paracriticism: Seven speculations of the Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1975.
- Helena, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1982.
- Herlinghaus, Hermann y Mabel Moraña, eds. *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana University of Pittsburg, 2003.
- Hill, Amarilis Guimarães. *A crise da diferença: leitura das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

Huysmans, J. K. *Against the Grain (A Rebours)*. Trad. Ellis Havelock. New York: Dover Publications, Inc., 1969.

Jackson, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. Trad. Heloisa N. Alcântara de Barros y Maria Lucia P. Ramos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Jáuregui, Carlos y Juan Pablo Dabove, ed. *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburg: Biblioteca de América, 2003.

---. "Calibán, ícono del 98: A propósito de un artículo de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 184.185 (1998): 451-55.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.

Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.

---. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. Trad. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

---. "De sobremesa: novela modernista, novela moderna". *Revista Casa Silva* 10.1 (1997): 203-213.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

Levi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza y Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

Lowell Dunham. *De Oklahoma a Venezuela: estudios de literatura venezolana*. Venezuela: Intevp, S.A, 1992.

Luckács, Georg. *Goethe and his age*. Trad. Robert Anchor. New York: Grosset & Dunlap, 1969.

Lytard, Jean Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- . *The Inhuman: Reflections on Time*. Trad. Geoffrey Bennington & Rachael Bowlby, Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Lefebvre, Henry. *Introduction to Modernity; Twelve Preludes*. Trans. John Moore. London :Verso, 1995.
- Martí, José. *Obra completa*. Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- Martín-Barbero, Jesús. “Nuestros malestares en la modernidad”. Herlinghaus y Moraña 257-69.
- Martinez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*. México: Antigua Librería Robledo, 1949.
- Marx, Karl. *Karl Marx: Selected Writings*. Ed. David Mc Lellan. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000
- Matta, Roberto da. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- Meyer Minneman, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Moisés. Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- . *Machado de Assis: ficção e utopía*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- Monsivais, Carlos. “La modernidad a destiempo”. Herlinghaus y Moraña 277-83.
- Montemayor, Carlos. *Tres contemporáneos(Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Moraes, Carlos Dante de. *Viajens Interiores(ensaio)*. Rio de Janeiro: Schimidt, 1931.
- Moraña, Mabel, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, 1997.
- Moretic, Yerko. “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”. *El modernismo*. Lily Litvak, ed. Madrid: Tauros, 1975.
- Muller- Bergh, Klaus. “Nueva entrevista con Alejo Carpentier”. *Hispania* 59.4 (1976): 929-32
- Needell, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite culture and society in turn-of-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Nietzsche, Federico. *Así hablaba Zaratustra*. México: Editorial Libros Económicos, sin fecha de publicación.

- . *Origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1982.
- . *Basic Writings of Nietzsche*. Trans. Walter Kaufmann, ed. New York: Modern Library, 2000.
- . *Daybreak: Thoughts on the Prejudice of Morality* Ed. Maudemarie Clark and Brian Leiter. Trans. R. J. Hollingdale. New York: Cambridge University Press, 1997.
- . “On the Uses and Disadvantages of History for Life”. *Untimely meditations*. Trans. R.J. Hollingdale. New York: Cambridge University Press, 1983.
- . *Humano demasiado humano*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: Editorial EDAF S.A., 1984.
- . *Ditirambos de Dionysos*. Argentina: El Cid Editores, 2000.
<http://www.netlibrary.com>
- . Genealogía de la moral. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1997.
- Nunes, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América; el universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Onis, Federico. “Sobre el concepto del modernismo”. Castillo 35-42.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *A consciencia fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- Owen, Gilberto. *Obras de Gilberto Owen*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Paschen, Hans. “Canaã de Graça Aranha – um romance de fim de século?”. *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericana de los siglos XIX y XX*. Berlín: Tranvía, 2000: 155-167.
- Paes, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- . “Cinco livros do modernismo brasileiro”. *Revista Estudos Avançados* 2.3 (1988): 88-106.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Obras completas*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

---. *Las peras del olmo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1971.

Pereira, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.

Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman. “*Las entrañas del vacío*”: *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1984.

Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

---. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.

---. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Trans. John D. Blanco. Durham: Duke University Press, 2001.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1995.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. México: Editorial Porrúa, 1984.

Romero, Armando. *Gente de pluma*. Madrid: Editorial Orígenes, 1989.

Roggiano, Alfredo. “Modernismo: Origen de la palabra y evolución de un concepto”. *Nuevos asedios al modernismo*. Ivan Schulman, ed. Madrid: Taurus, 1987.39-50

---. “Una lectura de la disidencia: *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones. *Co-textes* 13 (1987): 21-30.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. “Manuel Díaz Rodríguez y la ficción modernista: A propósito de *Ídolos Rotos*”. *La historia en la literatura iberoamericana: Textos del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Raquel Chang-Rodríguez, ed. New York: Ed. Del Norte, 1989.329-338.

Sada, Daniel. “Gilberto Owen: A estética de lo imprevisto”. *La palabra y el hombre* 112 (1999): 61-67.

Sancholuz, Carolina. “La mirada de Venus”. *La novela latinoamericana de entre siglos*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1997.69-89.

Salas de Lecuna, Yolanda. *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1992.

Santiago, Silvano. *Nas malhas da letra: ensayos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

Schulman, Ivan. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

---. "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia". *Prosa hispánica de vanguardia*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Editorial Orígenes S.A., 1986. 29-41.

---, ed. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

---. *Um mestre na periferia do capitalismo*, 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Segovia, Tomas. *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Sharman, Adam. "Modernismo, positivismo y (des)herencia en el discurso de la historia literaria". *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Colorado: University of Colorado, 1993. 319-38.

Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica, Héctor H. Orjuela, coord. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental life". *Classic Essays on the Culture of Cities*. Richard Sennet, ed. New York: Appleton-Century-Crofts, 1969. 47-60.

Souza, Antonio Cândido de Mello. *Varios escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

---. "Euclides da Cunha, sociólogo". *Remate de Males: Revista do departamento de Teoria Literária*. 29.3 (1999): 29-33.

---. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

- . *O observador literario*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- Sousândrade, Joaquim de. *O guesa*. São Luis: Edições Sioge, 1979.
- Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”. *Vuelta* 18.206 (1994): 61-63.
- Trigo, Benigno, ed. *Foucault and Latin America: Appropriations and Deployments of Discursive Analysis*. New York: Routledge, 2002.
- Vargas, Margarita. “Las novelas de los Contemporáneos como ‘textos de goce’”. *Hispania* 69 (1986): 40-44.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ventura, Roberto. *Estilo tropical: História cultural e polêmicas literarias no Brasil 1870 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- . “‘A nossa vendéia’: Canudos o mito da Revolução Francesa e a constituição de identidade nacional-cultural no Brasil (1897-1902)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11 (1986):109-125.
- . “Euclides da Cunha”. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária* 13 (1993): 41-46.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni Editore, 1986.
- Verísimo, José. *A educação nacional*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906.
- . *Cultura, literatura e política na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Villanueva-Collado, Alfredo. “La funesta Helena: intertextualidad y caracterización en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”. *Explicación de textos literarios*. 22.1 (1993-94): 63-71.
- . “José Asunción Silva y la idea de modernidad”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 20 (1984): 45-56.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth- Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Woods, Ralph L. *The World of Dreams; an anthology*. New York: Random House, 1971.

Yurkievich, Saúl, ed. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Editorial Allambra, S.A, 1986.

---. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.

---. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

Zavala, Irís. *El rapto de América y el síntoma de modernidad*. Barcelona: Montesinos, 2001

Zanetti, Suzana. *Las cenizas de la huella*. España: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Zum Feldi, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: M. García, 1921.