Sección de notas

ADORNO REVISITADO (II)

A los diez años de su muerte, la obra de Adorno sigue vigente, más allá de modas, filias y fobias. Al mismo tiempo que aparecía la traducción castellana de su *Teoría estética* (Taurus, Madrid, 1980, ver esta misma revista, núm. 374, agosto de 1981), se editaba en Alemania un volumen colectivo que releía dicha teoría y la concepción adorniana de lo moderno *(Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne,* edición de Burkhardt Lindner y W. Martin Lüdke, Suhrkamp, Frankfurt, 1980, 555 págs.). De los dieciséis colaboradores de la obra, doce han nacido después de 1940, lo cual acredita una opinión «generacional» sobre Adorno, así como el interés por él entre la última promoción de estudiosos. Ambos libros permiten ahora revisar a Adorno y proyectarlo hacia el futuro inmediato.

Es curioso que quien proclamaba, hacia el final de su vida, que la filosofía era la «ciencia triste» *(traurige Wissenschaft),* en oposición a la «ciencia alegre» o «gay saber» *(fröhliche Wissenschaft)* de Nietzsche, triste de su propia extenuación, aparte del clásico «dolor de pensar», es curioso que ese Adorno, rescatado por los jóvenes contestatarios de 1968, fuera uno de los preferidos de la alegre revolución juvenil.

El viejo profesor francfortés salió, acaso a su pesar, a la calle del brazo de unos muchachos que intentaban rearmar las barricadas de 1870, creyendo, como él, que la lírica era imposible después de los campos de concentración, que había que debatir la semicultura y los tabúes del poder catedrático, atacar la industria cultural, el existencialismo, a Heidegger y el positivismo sociológico.

Aunque con tonalidades socializantes, el movimiento era, sobre todo, anárquico, y su ausencia de secuelas así lo prueba. Por libertario, de algún modo, individualista. Y ahí conectaba con el Adorno que reivindica la soledad del intelectual crítico, que cuestiona todo en nombre de nada, pero, al menos, de alguien, de uno. Quien había querido cons-

truir una teoría como el todo y llegaba a la conclusión de que la totalidad es engañosa. Quien había puesto lo social como fin de su teoría y encontraba la sociedad convertida en su ideología, o sea en su falsa conciencia. Quien había tratado de integrar lo único, mediado, en la sociedad, encontrándose con la vieja y módica categoría hegeliana de lo particular. La conciencia individual era, finalmente, el clavo ardiendo al que se aferraba el denunciador de la falsa totalidad y del hombre degradado. De algún modo, estaba denunciando otra cosa, sin saberlo: la crisis de esa totalidad como categoría vigente, no como aspiración abstracta.

La categoría simétrica y complementaria del todo—el sujeto—también había entrado en crisis. Se lo había sugerido su compañero Max Horkheimer en los años del exilio: el sujeto de la historia tal como lo concebía el marxismo no pasaba de ser el objeto de la historia y debía redefinirse o dejarse morir.

La teoría estética adorniana

Replanteada en sus justos alcances, la teoría estética de Adorno, insuficiente, es, sin embargo, útil como punto de partida. Su concepción de lo moderno vale para los umbrales del alto capitalismo, o sea para la mitad del siglo XIX. A su vez, su teoría estética debe ser leída como el desarrollo sistemático de esta categoría de modernidad y su marxismo, entendido como una conciliación del análisis marxiano de la mercancía y la crítica de la razón instrumental, todo ello anclado en el concepto de naturaleza. Esta intención sintetizadora se expresa en la teoría estética. Así es como, en la obra de arte, reaparecen las fuerzas productivas de la sociedad, cristalizadas en una mercancía específica y sometidas a un comercio también específico. La historia del arte es, de algún modo, por ello, la historia del progreso de las fuerzas productivas.

Pero a estas constataciones «objetivas» se agrega, en Adorno, un futurable ideológico: alejar el arte del servicio señorial, del servilismo, de la sumisión al «hechicero holgazán», y liberarlo de su función divirtiente. El arte burgués, valga la paradoja dicha por un socialista, debe ennoblecerse, rescatando su herencia cultural de manos de sus parientes pobres, que abusan del nombre. Para esto, conviene no perder de vista las «grandes obras», nudos que engruesan la continuidad de la historia del arte. Ello evita el peligro del *Kitsch,* pues tal es el arte que fue arte y que, por un proceso de degradación, ha devenido pacotilla. La mercancía bastardea en baratija estética.

Centrada en la categoría de la mimesis, que luego desarrollaremos,

esta teoría esquiva los peligros de la grosera reflejología, dominante en tanta meditación marxista sobre el arte. El arte se encuentra en la realidad; no es su imagen especular, su *Widerspiegelung*. Funciona en la realidad y pertenece a ella a través de múltiples mediaciones. No es un «espacio segundo», pálido, como la imagen en el espejo, frente al espacio «primero», propiamente dicho, propiamente «real», de la «realidad».

(Digresión: ¿es posible una teoría marxista del arte?; ¿hay en el *corpus* clásico del marxismo, de los textos marxianos, materiales bastantes para ella, aparte de las opiniones sueltas, poco desarrolladas y a menudo incoherentes, de Marx y Engels sobre tal o cual tópico estético?; ¿no es meramente posible una teoría del arte que sea simplemente compatible con alguno de los marxismos imaginarios?)

Un aporte clave de Adorno, en esta línea—tan clave que sirve de autocorrectivo para alguna de sus inconsecuencias—, es negar la sustancialidad del arte, pues se trata de un proceso histórico. La historia del arte es el desciframiento del pasado con un código moderno, no la constatación de una eternidad. La luz actual ilumina la superficie de la tierra heredada. He aquí el concepto adorniano de lo moderno (que, estrictamente hablando, no es moderno, sino continuo, síntesis del pasado: no moderno en tanto coyuntura de hoy, efímera actualidad aislada de su anterioridad y su posteridad).

La historia se dirige hacia el presente que habitamos (y que tampoco es eterno: es proyecto de futuro y de pasado en el futuro), como si fuera su *culmen* y su cifra. Por eso ha dicho Marx que la anatomía del hombre es la clave para entender la anatomía del mono.

La obra de arte es, por otra parte, negativa: niega al mundo y lo supera, englobándolo, como negado, en sí misma. Sartre, al plantear su fenomenología de lo imaginario, decía algo equivalente: «superar lo real constituyéndolo como mundo». Paradójicamente, el arte, hecho social, se desarrolla conquistando una cierta autonomía en el espacio social, de modo que acaba cortando sus vínculos con la sociedad. Y esta asocialidad del arte contemporáneo es, nueva paradoja, su rol social. Ultima consecuencia de la mimesis, o sea de la socialización del arte, este fenómeno desmiente el aforismo stendhaliano: *el arte es la promesa de dicha*. El arte ya no promete nada; es, simplemente, arte (cf. Hans Robert Jauss, páginas 140 y 141).

Desde luego, la mimesis adorniana nada tiene que ver con la teoría del compromiso de Sartre, coincidencias aparte en otro nivel. Adorno se ha encargado de cuestionar el *engagement* sartriano, considerándolo subjetivista e idealista.

En Adorno, y no es la menor de sus paradojas, hay el intento de

construir una historicidad que rompa con el concepto clásico de historia, o sea de desarrollo lineal, de persecución de una meta puesta fuera y adelante del decurso histórico. Su lógica es una lógica de la ruptura, pues la finalidad de la historia es, para él, la realización del origen, o sea que ir es volver; progresar es decaer; el relato histórico es, como en Hesíodo, el relato de una degradación.

La historia se construye en conflicto con la naturaleza, y su finalidad es reconciliarse con la naturaleza, recuperando el paraíso perdido, la infancia de oro. El progreso está unido al regreso; la historia es, conjuntamente, progresiva y regresiva. Al crecer el dominio del hombre sobre la naturaleza exterior (mejor dicho: sobre la naturaleza considerada como exterioridad) crece la represión de la naturaleza en la interioridad del hombre mismo. La crítica de estas tensiones, pues el hombre es algo natural y es «naturalmente» crítico, hace de la historia una discontinuidad, o por mejor decir: los saltos discontinuos de la verdad sobre la línea de la historia. Si bien ella va, rectamente, del dolmen a la bomba de megatones, no va, ni siquiera oblicuamente, del salvajismo a la humanidad.

No es la menor desilusión que aporta la sabiduría adorniana. Si su maestro Hegel dijo: «La verdad es el todo», él concluye: «El todo es la no-verdad.» La total identificación es errónea; la contradicción es la no identidad. Y la dialéctica, ¿qué es, finalmente, maestro Hegel, sino el conocimiento de lo no idéntico, el alcance de lo otro? Dialéctica: lógica de la alteración.

De aquí va Adorno a cuestionar la teoría tradicional del sujeto. Esta resultaba de la instalación compulsiva del principio de identidad. Frente a ella, Adorno plantea su utopía cognoscitiva: prescindir del concepto para conocer, dejar hacer a un saber no conceptual, que busque, encuentre y construya algo que reemplace al concepto. Saltar por sobre las vallas heredadas, poner el conocimiento en estado de asamblea, como en las barricadas del 68. Tal provisoriato asumirá su inevitable carácter fragmentario, la quiebra de la herencia sistemática. A partir de ello, y no negándolo psicóticamente, podrá construirse la nueva *ratio* que exige la historia. Si el hombre tiene derecho, naturalmente, a la dicha (principio abstracto del humanismo) y si la dicha es natural, su plenitud es la plenitud del estado de naturaleza, que habrá que alcanzar, paradójicamente, por medio de la historia, que es la negación de la naturaleza y deberá ser su recuperación, so peligro de perder su racionalidad misma.

Dentro de la teoría estética adorniana, un capítulo considerable está dedicado a la sociología de la música, terreno resbaladizo si los hay, dado el carácter exteriormente lingüístico de la música y su contenido esen-

cialmente no lingüístico, donde el significante absorbe al significado y anula el juego mutuo.

Adorno ha salido con un recurso a la historia comparada de la cultura y la sociedad. La historia de la música dentro del capitalismo se puede esquematizar, para él, de esta forma: mientras en la era burguesa temprana los compositores de «música artística» mantenían relaciones productivas con el arte popular, tomando sus danzas y canciones como fuente y elevándolas por medio de la técnica, en el capitalismo tardío este juego ya no existe, pues no existe el pueblo. Las clases dominadas no producen ya cantos ni danzas, sino que reciben, facturada por especialistas, una música constituida por materiales anticuados o depravados de la «música artística».

Yendo al proceso de la creación musical en sí mismo, también la especulación adorniana actúa sobre la cultura del pleno capitalismo. «Crear» es objetivar la interioridad (esto supone aceptar, aunque sea por un momento, la división del campo en lo exterior y lo interior): la interioridad es el material «natural» de la música «objetiva». La exteriorización, cobrada cierta independencia, deviene, a su vez, una segunda naturaleza. Por su parte, en el lenguaje de la música en cuanto tal, o sea como anterior y exterior al sujeto, como objetivo en sí mismo, hay una herencia irracional, mágica, mimética. Por esto la música es el órgano de la imitación.

La cima de esta música clásico-burguesa es, para Adorno, Beethoven. Tanto es así que, llevando dicha música a su culminación, la supera por un recurso a la positividad abstracta. Beethoven es, en la jerga adorniana, «el concepto interno del movimiento objetivo de todo lo único», el desarrollo de la unidad, el lugar geométrico donde se encuentran el sujeto y su objetividad producida (cf. Kant, modelo filosófico que Beethoven, siempre según Adorno, lleva a la concreta producción musical). Lo objetivo halla su fundamento y su salvación en la forma, pero a través y en el espíritu subjetivo. La de Beethoven es una música sistemática, que se produce por deducción, a partir de un principio. Es la música «verdadera». No la música «grande», que es, de algún modo, todo lo contrario: Mahler.

Este proceso de sujetamiento de la interioridad por un sistema objetivo de composición empieza a hacer crisis con el cuestionamiento de la totalidad, con Brahms y Wagner. Desde Haydn, digamos, la música occidental tiende al reposo. A la tensión sucede la resolución. En el proceso de descomposición de la tonalidad, que culmina con Schönberg, tienden a admitirse todas las disonancias y el tonalismo termina por ser anulado. La melodía, lo elemental de la música, es completamente libe-

rada del freno que va de la tónica a la dominante y viceversa. Esto privilegia la irresolución, el fragmento, el desasosiego.

La música tonal simbolizaba el autodominio del sujeto individual burgués, atado por el sistema de los sonidos y la subordinación de éste a ciertos grados privilegiados de la escala. La mimesis musical integraba los diversos momentos parciales.

En la música serial, en cambio, la materia musical se atomiza y los momentos parciales se aíslan. La integración de la música en el sistema de los sonidos graduados por intervalos cromáticos termina por condicionar la desintegración de la propia música. Y el reposo vuelve a ganarse. Es el reposo de la discontinuidad. Cada isla está quieta; no hay movimiento, al faltar el lazo de unión. La concentración y la focalización se producen fuera de todo centro.

Disparen sobre Adorno

Las objeciones al pensamiento adorniano provienen de distintas fuentes. Hay quienes hacen de él una crítica sistemática, sobre todo a partir del marxismo, por entender que, si Adorno se vale de categorías marxianas, debe responder ante todo la construcción intelectual del *corpus* marxista. Otros prefieren hacer una crítica inmanente, tomando del propio Adorno los correctivos a sus inconsecuencias, incoherencias y contradicciones, avivando éstas para mostrar, precisamente, la vivacidad del discurso adorniano. Lo no contradictorio está muerto, embalsamado para el museo arqueológico. En cambio, lo vivo se alimenta de su vaivén contradictorio. Resumo ahora las más notables objeciones a Adorno que recoge el volumen.

1.° Ya Lukács, con sorna cruel, definió a los escritores de la escuela de Francfort como habitantes de un confortable hotel construido sobre el abismo. Hay quien ha dado una imagen igualmente arquitectónica de Adorno: es alguien que se queja del frío desde una habitación calefaccionada.

El confort que se le echa en cara proviene, en parte, de la situación privilegiada que goza el intelectual en los países capitalistas desarrollados, dada la riqueza de medios y el abanico de libertades de que dispone (y que sólo conocen/emos los intelectuales de los otros mundos, póngaseles el orden numérico que se prefiera).

Pero también el reproche al confort se refiere a la instalación mental en un sistema de pensamiento de algún modo cerrado, concluso como todo sistema, y del hecho mismo de habitar un sistema tan poco acorde con el carácter fragmentario y desgarrado del pensamiento de hoy.

Adorno entiende la evolución del capitalismo hasta el comienzo del alto capitalismo (mitad del siglo XIX). Mira el devenir posterior atalayado en esas categorías, en esta dura concepción de lo moderno. De algún modo, se resiste a aceptar la inevitabilidad de la historia posterior, lo cual es un rasgo de mentalidad antihistórica. Concretamente, en el caso de su teoría estética, negarse a admitir el proceso de disgregación en franjas de las artes *(Verfransung der Künste)* y, eventualmente, su desaparición, ya anunciada por Hegel. En definitiva, nada tiene asegurada la eternidad en la historia, y esta perención del arte debería ser un avatar perfectamente aceptado por un histórico radical. Aquí el platonismo adorniano traiciona a su hegelismo.

Adorno intenta construir una estética materialista, en el sentido de estética de los materiales, y no tan sólo de la exterioridad aislada y la forma extrínseca pura. Desarrolla un texto «maravilloso, agudo, enigmático, oscuro e iluminado, a trechos, por una luz de bengala» (Karl Markus Michel, página 41). En el seno de la sociedad, rescata la oposición arte-sociedad: la sociedad es lo Otro del arte. Pero esto es un hecho social. Lo mismo que la oposición entre «bello» y «bonito» *(Gelinge:* lo bien hecho, lo logrado, lo gracioso, lo lindo, pero no bello).

Michel objeta a Adorno la falta de universalidad de esta construcción. El arte adorniano es el arte burgués en el período crítico de la mentalidad burguesa. Hegelianamente, el arte se ocupa, en último análisis, de la verdad. Es una forma de conocimiento que, por fin, no atañe al artista, sino al filósofo. Para Hegel, en efecto, el arte es lo sensible del concepto, el despliegue material de la idea. Por lo tanto, para encontrarse con lo simbólico del arte hay que hacer una lectura de la obra que, teniendo en cuenta su carácter material, la desmaterialice. El desvelar de Adorno se corresponde con el desobjetivar de Plotino. Podría decirse, apelando a la jerga marxiana, que el arte es una suerte de plusvalor *(Mehrwert):* es el precio de la obra, una vez aniquilada la mercancía en que se cristaliza.

El arte es la verdad y, por lo mismo, una función del lenguaje: la dicción de la verdad, complejo proceso de filtro de símbolos: de traducciones.

El arte, en otro nivel, es desgarramiento: *fait social* como cualquier otro y espacio autónomo, a la vez. Las fuerzas productivas específicas del arte entran en contradicción, por esta vía, con las fuerzas productivas del todo social. Tal desarrollo tiene una meta extrema: la pureza, un lenguaje artístico enigmático e independiente del «lenguaje social». La obra termina por «enmudecer» y disolverse en lo artístico (extremo que Adorno constata en los trabajos de Samuel Beckett).

Este proceso es otro aspecto de la historia de la Ilustración y de

sus desgarros dialécticos. Dado en contradicción con la naturaleza (la mismidad), el arte es la contrariedad o alteridad de lo natural. Es lo desnaturalizado por excelencia. Arte, artificio. El desarrollo extremo de esta artificiosidad es la industrialización del arte, ante la cual Adorno reacciona con inocultable horror, rechazando las consecuencias de su propio discurso. Ante la industria cultural, Adorno clama por una reconciliación con la naturaleza, reclamando una hegeliana síntesis final (¿final?).

Los caminos son difíciles: recuperar el sesgo artesanal del arte o fundar una nueva religión, cuya víctima propiciatoria sea la propia obra de arte. Adorno fantaseó, alguna vez, con ser un fundador de religiones. Leo Löwenthal le oyó decir, en los años del exilio norteamericano, que quería escribir la suma de sus ideas en un papel, meterlo en una botella y arrojarla al mar, para que un discípulo azaroso y desconocido las descifrara (desde luego, en una botella ni en una bodega cabrían sus obras completas).

2.° Dentro de las paradojas del progreso, el arte sigue un camino progresivo que es regresivo, que es un auténtico retorno a la pureza. Para salvarse, debe depurarse (de nuevo, los gestos religiosos). Ahora bien: ¿cuál es el poder simbólico que puede distinguir el arte puro del impuro, el legítimo del ilegítimo, la gran obra del *Kitsch?* ¿Qué es la obra de arte auténtica? ¿Un objeto de contemplación que no sea objeto de consumo? ¿Un triunfo de la «buena sociedad» (mercancía absoluta) sobre la «mala sociedad» (mera mercancía)?

Todo esto vuelve sobre algo ya esbozado: ¿puede ser estética la teoría? Quiero decir: ¿puede construirse una teoría estética que no sea una consideración filosófica—o sea, por fin: extraestética—de la obra de arte? (cf. Rüdiger Bubner en página 108). El mismo Adorno parece decir que no, pues encuadra, inseparablemente, su teoría del arte en una mayor, del hombre y de la existencia, lo cual implica, además, un compromiso ético-intelectual con la racionalidad del discurso.

Cuando a la teoría le está prohibido hablar, se produce el discurso estético. Más: es el único discurso legítimo. Esto encierra un grave peligro: tomar como realidad la seudorrealidad del arte. El parecer no es el concepto (el *Schein* no es el *Begriff),* pero no tiene otro remedio que saberse a través de aquél, y ésta es la problemática adorniana (y hegeliana) del arte. El concepto habita la realidad última cuya fachada es el arte, y hay un desdoblamiento entre uno y otro. Pero ¿no es éste un dogma que puede teñir de dogmatismo todas sus consecuencias?

3.° En la selva teórica adornista no es posible dar con una definición de lo bello. Esto permite las siguientes perplejidades: ¿no fue elaborado un concepto de lo bello histórico por Adorno, porque no alcanzó

a formularlo, o no pudo hacerlo (lo cual no significa que su sistema no pudiera hacerlo)? ¿Es lo bello algo durable e intemporal, un arquetipo platónico intocable por la historia (grave contradicción con el historicismo radical adorniano)? ¿Es la belleza algo indefinible (recaída en el terreno romántico, así como las anteriores lo son en la concepción sustancialista del arte)? Falta una consideración dialógica del proceso relativo arte-autor-público, es decir, la realidad social concreta del arte.

4.° El pesimismo adorniano vuelve a sacarlo de la historia, como si él quisiera que la historia se detuviese en cierto punto, como si la historia fuera histórica no más acá de un cierto año: reflexionar sobre el fin del mundo histórico, pensar después del «juego final» *(Endspiel,* traducción alemana del *Fin de partie* de Beckett), en un limbo poshistórico. Después de Ausschwitz el arte es una basura, la poesía es imposible, los hombres se han degradado a bestias, la teoría no existe, la praxis se ha dispersado, los conceptos han retrogradado al tiempo anterior a la Ilustración, el erotismo retorna al culto de la carne totémica.

Para Adorno, la obra de arte es el desarrollo de su concepto, y éste, centralmente, es la mimesis. Ahora bien: la historia de la mimesis viene a parar en la cosificación de la obra de arte, extremo rechazado por Adorno. ¿Dónde se detiene la aceptación de la historia? ¿En los umbrales de la cosificación? Pero si ésta estaba, virtual, en el comienzo, entonces, ¿no hay que revisar toda la teoría o aceptar toda la historia?

El arte actual, o lo que diablos sea, cumple extremosamente su deber social, el proclamado por Adorno, e incorpora el complejo de la tecnología. Más aún: el tecnicismo se ha convertido en una pauta histórico-filosófica. Y el resto de sus consecuencias integra, igualmente, su plexo histórico (la historia es siempre historia contemporánea, todo el ayer está en el hoy): conciencia del material (y no tan sólo de la forma), carácter fragmentario de la obra, esoterismo, crisis de la normativa estética del sentido, socialización de las normas formales. Tal vez la modernidad (en el sentido adorniano de la palabra) haya terminado y, con ella, hayamos asistido (sin leerlo en los periódicos) al fin del arte profetizado por Hegel. Pero la historia sigue, lo cual exige redefinir el arte fuera de la modernidad, como un hecho perentorio entre las demás caducidades de la historia. De otro modo, la historia ha terminado y somos los *zombies* del pretérito.

Ciertas actitudes estéticas contemporáneas, posteriores a la frontera de lo moderno adorniano, han tratado de evadirse de la cosificación industrial del arte, es decir: marginarse del fenómeno histórico central del capitalismo contemporáneo. Ser contemporáneo por medio de la descontemporanización. Así, la poesía pura de Mallarmé, la poética del símbolo de Valéry, la destrucción dadaísta de la obra de arte. Pero cabe

preguntarse: ¿es posible anular el carácter de mercancía industrial de la obra de arte por el solo hecho de que ella niegue la finalidad inscrita desde fuera, compulsivamente, por la sociedad?

Tirando del hilo, cabrían otras preguntas que abrieran las necesarias brechas de las contradicciones: ¿por qué el ateo Adorno tiene una concepción monoteísta de la verdad?; ¿por qué el materialista Adorno cree en una dialéctica intocada por las circunstancias de clase?; ¿por qué el crítico de la interioridad burguesa reivindica la necesidad de un saber íntimo y doméstico?

Se ha dicho de Walter Benjamin, uno de los maestros de Adorno, que era un *flaneur* marxista, con la misma apasionada curiosidad del *flaneur* Baudelaire, que tanto lo fascinaba. Podría decirse que Adorno es una suerte de *dandy* materialista, amante, como los *dandies*, del buen saber desilusionado, desgarrado entre el pesimismo del intelecto y el optimismo del querer, entre la tristeza paterna y la alegría filial. Esta alegría fue rescatada por los optimistas jóvenes voluntaristas del 68.

5.° Adorno intenta una «salvación de la apariencia» *(Rettung des Scheins)*, como manera de que la obra de arte rescate sus relaciones miméticas con el todo de la sociedad. En esta concepción, polarizada por dos abstracciones (arte y sociedad), hay un deslizamiento hacia categorías mentales preburguesas. Al menos, hacia el *ordo* teológico medieval, la representación del mundo como un orden, ahora traducido a términos profanos. Y el reconocimientos de este orden es, finalmente, el acto intelectual de encuentro con la verdad. La obra de arte se determina de forma inmanente, pues su concepto contiene el sistema completo de sus virtualidades. Esto, de algún modo, la protege de la historia exterior (no de la interior), la refugia del frío en la cámara calefaccionada del confortable hotel. Su contenido de verdad es su inserción en aquel orden, es metaestético.

Estos devaneos ajenos a la historia podrían corregirse, tal vez, rehegelizando a Adorno. Hegel, por ejemplo, al examinar la pintura holandesa, la encontraba el culmen del arte burgués (integración en una misma imagen de lo cotidiano y el azar). Pero no del arte.

Paradojas de la Ilustración

La teoría estética de Adorno remite a otra de sus construcciones fundamentales: la dialéctica de la Ilustración, elaborada en los años cuarenta junto con Max Horkheimer. Es una denuncia de las paradojas de la historia, de los extravíos producidos por el desarrollo del camino histórico. Ahora cabe preguntarse si constituye una verdadera dialéctica.

La Ilustración se basa en el dominio de la naturaleza por el hombre.

Para lograrlo se ha acudido a una hipertrofia del dominio, que ha terminado por convertirse en el más formidable aparato de dominación del hombre por el hombre. De algún modo, para liberarse de la naturaleza, el hombre ha desarrollado un poder que anula sus libertades, pues en el poder del progreso estaba, escondido, el progreso de dicho poder.

Este proceso se ha universalizado y el sujeto humano se ha disuelto en un mundo cosificado comparable a la naturaleza exterior originaria. El hombre se ha librado de los miedos y las angustias que le producían los dioses y los mitos, humanizándolos, comprobando que el cielo recibía las proyecciones de la tierra. Pero el poder que ha desarrollado para lograr esta «humanización» de lo sobrehumano se ha tornado sobrehumanamente poderoso, divinizándose y mitificándose, de modo que se ha retornado a una oscuridad comparable a la anterior a las Luces. El poder se ha reconciliado con la naturaleza y, en el medio, el hombre ha vuelto a la ceguera inicial.

En el seno de esta dialéctica (¿dialéctica o mera oscilación?) se instala la noción adorniana de mimesis, de disolución en el entorno natural (o social), equivalente a la categoría freudiana del instinto de muerte o al mimetismo según Roger Caillois. Pareciera el reconocimiento de una fuerza ineluctable que empuja a todo lo viviente a fundirse con el medio, instalándose en él, dependiendo de él, retrocediendo y hundiéndose en la naturaleza (en la segunda naturaleza creada por la cultura de la Ilustración).

Como en otros tópicos, Adorno obliga a interrogarse: ¿qué historia es esta historia?; ¿qué movimiento auténticamente dialéctico hay en este penduleo?; ¿qué significa o enmascara el progreso del proceso histórico?

Ancestros y parientes

Decir que Adorno viene de Hegel y de Marx es correcto y prescindible. Es muy difícil, a esta altura de la historia del pensamiento, saber exactamente qué significan «Hegel» y «Marx». No deja de ser interesante, en cambio, rastrear otras fuentes y otras concomitancias, por las curiosas paradojas que señalan y porque permiten fijar fronteras al espacio ideológico de Adorno, o sea a entenderlo. Decía Goethe que siempre encontramos aquello que buscamos y aquello de lo que huimos.

El arte, en la concepción adorniana, ocupa el papel de la revolución en la teoría clásica marxista. O, más concretamente, del partido en la teoría de Georg Lukács. El arte es la memoria de la historia, con toda su carga de sufrimientos y de víctimas. El arte quebrantará la sociedad burguesa (al menos, en la inscripción de sus virtualidades) y garantizará

la liberación de la humanidad, a la cual le fue robada su Humanidad (cf. Michel, página 73).

Adorno empieza estudiando a Kierkegaard, uno de los ídolos juveniles de Lukács. Del filósofo danés extrae sus primeras conclusiones estéticas. No es difícil que estos esbozos se parezcan a la filosofía del ser de Heidegger, que viene también de Kierkegaard. Después, muchos dardos adornianos se dirigirán a Heidegger, porque siempre encontramos aquello de lo que huimos. El encuentro de los existencialistas Lukács y Marcuse con Marx en un segundo momento constituye un caso paralelo al de Adorno. Cabría agregar el del argentino Carlos Astrada.

La totalidad en que vivimos es «una ceguera que no engaña a nadie». ¿Cómo salvarnos de ella? El depósito de todas las esperanzas de salvación está en el arte. Pero esto lo dijo Richard Wagner, otra bestia negra de la madurez de Adorno.

Toques y distancias con Lukács merecen más atención. Adorno apaleó el realismo dogmático del húngaro (en *Noten zur Literatur, II: Erpresste Versöhnung,* Suhrkamp, Francfort, 1961, página 156). Dickens y Balzac fueron expuestos por Lukács como paradigmas del realismo, y Adorno ha mostrado cómo, examinando la sociedad burguesa de su tiempo, ambos pusieron en juego unas categorías arcaicas, precapitalistas y románticas de pensamiento social, que los alejaban notoriamente de una auténtica actitud realista. Toda la *Comédie humaine* le parece a Adorno una especie de fantasmagoría sociológica. El sujeto enajenado del capitalismo es reconstruido fantásticamente por Balzac y su óptica social, que pone en primer plano a los financistas y a la burguesía especulativa, distorsionando la verdadera historia económica de la burguesía. La justicia de clase de Lukács, concluye Adorno, salvando a los dos «grandes maestros del realismo burgués», se cobra unas víctimas tan ilustres como Proust, Kafka, Joyce y Beckett («absueltos» por el propio Adorno en segunda instancia).

Dieter Kliche (páginas 219 y siguientes) entiende, siguiendo a Günther Fröschner, que las categorías de enajenación y cosificación *(Entfremdung, Verdinglichung),* establecidas por Lukács en *Historia y conciencia de clase,* y retomadas eventualmente por Adorno, no son categorías marxianas. Son de cuño idealista y premarxista, y Lukács las tomó en 1914 de Georg Simmel, quien interpretaba la teoría de Marx sobre el fetichismo de la mercancía como una variante del destino general de nuestros contenidos culturales.

Lo mismo puede decirse de la oposición sujeto/objeto en lucha contra la enajenación, concepción idealista que limita la diáléctica a una dialéctica de la conciencia. Llevado al terreno del arte, este aparato actúa como religioso y utópico. Por eso, el arte resulta, al fin y al cabo, el

último conservador de la conciencia inalienada, que sustituye a la conciencia de clase. La lectura de Lukács sobre los textos marxianos acerca del fetichismo de la mercancía obvia su carácter económico y los toma como atingentes a un problema metodológico y de teoría del conocimiento. La teoría de Marx sería un ejemplo de pensamiento desfetichizador, fundamento de un arte que, a su manera, sirva para desfetichizar al hombre.

En lo que Adorno disiente de Lukács es en la teoría del reflejo. El arte no es una imagen segunda de la realidad *(Abbild:* copia), que sería la «imagen primera» de sí misma. Esta concepción responde a una época del arte, pero no es la esencia de su concepto. La historia es continuidad y reformulación continua, por eso Joyce supone a Proust, que supone a Flaubert, que supone a Balzac, etc. Y, viceversa, Joyce es, de algún modo, el destino histórico de Balzac. Los dos han hecho «poderosas fantasmagorías» y no sociología narrativa. Lo que hay que hacer es la sociología del conocimiento de sus fantasmagorías, no tomarlas como documentos de una realidad que, en sí misma, parece inalcanzable (¿kantismo indeliberado?).

Esto invalida también la opinión de Lukács sobre el arte moderno como síndrome de una decadencia ideológica (aislamiento, quiebra del sentido, hermetismo, artificialidad). Para Lukács es una manifestación de subjetivismo abstracto y antihumanista lo que para Adorno es la consecuencia de un proceso histórico de creciente cosificación.

Lukács (como antes Hegel y luego Benjamin) concibe el método como finalidad del contenido, como saber absoluto de un narrador omnisciente, punto de orientación hacia la trascendencia: verdadera trascendencia, Dios sin velos que pasa sobre las fronteras de la inmanencia. Lucien Goldmann *(Le Dieu caché)* explicita lo que él entiende por metodología marxista como la superación heurística de la teología negativa (cf. Irving Wohlfarth, página 341, nota 11).

Las raíces heideggerianas de Adorno no han sido extirpadas y, al adaptar al Heidegger de *Was ist Metaphysik?,* Jacques Derrida (seguido por Roland Barthes) las hace reaparecer, contactando con aspectos del pensamiento adorniano.

Cuando Barthes entiende la escritura como la violencia que permite exceder las leyes que una sociedad, una ideología, una filosofía se dan a sí mismas para ponerse de acuerdo en un bello movimiento de inteligibilidad histórica, cuando propone destruir el libro como versión represiva, enciclopédica y teológica del texto, cuando proclama la *disruption de l'écriture* y el desnudamiento de la superficie textual, ¿no levanta heideggerianamente los velos de la verdad, como haría Adorno?

¿No acuerda al arte (hermenéutico, en este caso: textual) el poder de romper con la sociedad donde se inscribe, tal Adorno? Tal cual, *Tel Quel.*

Los lejanos contactos de Adorno con el temprano romanticismo también lo traen al campo de ciertos posestructuralistas (Lacan, Derrida, Foucault) que han hecho la crítica a la teoría clásica del sujeto.

La racionalidad occidental, hipóstasis del poder del olvido, es criticada por los románticos como una patogénesis, o sea como un punto de partida degenerativo. Cristo crucificado es su imagen: está clavado a su destino anterior y movido por un deseo que no es suyo, pues el deseo carece de sujeto, es deseo de nadie (cf. Jöchen Horis, página 399). Los románticos tempranos y los neomarxistas funcionan, en este sentido, como sismógrafos de una revolución. Es la revolución que conmueve al sujeto clásico, rompiendo su identidad y desocializándolo al denunciar su deseo como impersonal (la asocialidad del deseo será reivindicada por Freud, buen lector de Schopenhauer y, por esta línea, deudor del romanticismo alemán).

Ya Novalis entendía la igualdad del Yo y el No-Yo como principio supremo de toda ciencia y todo arte (traduzcamos: la identidad de lo idéntico y lo no idéntico o dialéctica de la identidad en Adorno, partiendo de Hegel). Igualdad y desigualdad se disuelven en el deseo. El sistema es, como se ve, transubjetivo, y el principio de individuación es un epifenómeno en él. El deseo tiene su propio lenguaje y disuelve la yoidad. El sujeto es el *sub-iectum,* sujetado por un orden heterónomo, opuesto a las leyes de una naturaleza segunda. Lo que los posestructuralistas critican en la teoría tradicional del sujeto, a partir del lenguaje, lo hace Adorno a partir del estudio del intercambio dialéctico.

Con otro autor de moda, tangencialmente ligado al neolibertarismo que rescata el mayo del 68—Friedrich Nietzsche—, también se toca Adorno.

Adorno y Nietzsche convergen a partir de la crítica que éste hace de la teoría religiosa del arte de Richard Wagner (cf. Norbert W. Bolz, páginas 369 y siguientes). La dialéctica es la espiritualización del arte. Esto es: el espíritu, dada su inmaterialidad, gravita sobre la materia, dividiendo la identidad de ella. Así construye su estética en la diversidad. La obra de arte es un proceso que hace que un objeto devenga otro objeto, que lo uno sea lo otro, en un movimiento dialéctico de oposición y reconciliación con lo opuesto. Al objetivarse en la obra de arte, el espíritu se enajena, se altera, se muestra como parecer y es la verdad históricamente condicionada. Toda decadencia es, también, una transición *(Untergang* como *Übergang).* Ultima fórmula de la filosofía de la historia, la estética de Adorno tal vez quiera salvar la idea metafísica de verdad, paradójicamente, por medio de una antimetafísica.

Nietzsche ha anticipado, en estos mismos términos, dicha oposición al denunciar la quiebra de la idea de totalidad. El todo ha muerto al morir Dios. La vida no habita ya el todo, no puede hacerlo. Es la vida destotalizada, fragmentada, deshilachada. El lenguaje, por ejemplo, pasa a primer plano. El arte registra el fenómeno en la estética decadentista (la transición es decadencia, y viceversa): anarquía del átomo, disgregación del querer, gusto por la minucia, por el detalle, por lo microcósmico (ya que no es posible andar por el macrocosmos).

Esta problemática nietzscheana es retomada por Adorno junto con la teoría del fin del humanismo (el hombre no es el eterno centro de la metafísica; es un ente históricamente condicionado, por lo tanto: finito). Esto, a pesar de Adorno (¿qué diría el maestro francfortés de sus parentescos por afinidad con los posestructuralistas franceses, también visitantes de las barricadas del 68?). Libertariamente nietzscheanas son las posturas de descentramiento antijerárquico y subversión perpetua de todos los valores, reivindicación del cuerpo en igualdad de derechos y libre de sujeción al espíritu, etc. Y esto, también hay que decirlo, a pesar del concreto pensamiento político de Nietzsche, protofascista. Una izquierda nietzscheana *malgré* Nietzsche.

Novalis, Wagner, Nietzsche, Heidegger. Siempre encontramos aquello de lo que huimos.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14, B. MADRID-24).*

LA NARRATIVA DE HECTOR TIZON: UNA EPOPEYA DE LA DERROTA

I

HECTOR TIZON EN LA PRODUCCION LITERARIA ARGENTINA

La trayectoria narrativa de Héctor Tizón se inicia formalmente alrededor de los años 1956-57, en que, como el mismo novelista declaró, empezó a publicar con «ánimo de cosa hecha, acabada, con alguna certeza de no arrepentirme» [1]. Esas primeras publicaciones las realiza en la revista *Tarja,* gestada en Jujuy como respuesta de la intelectualidad del interior al remozamiento cultural que por aquel entonces vivía el país después del derrocamiento del régimen peronista.

[1] Entrevista realizada en julio del presente año.

Su primer libro, una serie de cuentos titulado *A un costado de los rieles,* fue publicado en México por la editorial Andrea en el año 1960; en 1969 aparece su primera novela, *Fuego en Casabindo* (Ed. Galerna), premiada en Cuba; le suceden, en 1972, *El cantar del profeta y el bandido* (Fabril Editora) y *El jactancioso y la bella* (Centro Editor); en 1975, *Sota de basto, caballo de espada* (Ed. Crisis); en 1979, *El traidor venerado* (Ed. Sudamericana).

Muchos críticos han ubicado a Tizón dentro de la «generación del sesenta» o entre los autores que producen alrededor del año 66 [2]. Pero ubicar generacionalmente a un escritor como Tizón es un tanto engorroso, ya que habría que señalar expresamente más las diferencias que las semejanzas por las particularidades que reviste su obra. Entre ellas hay que destacar una que es la que determina las características principales de su producción: es un escritor que vive y produce en el interior del país, más concretamente en Yala, provincia de Jujuy. Al señalar su condición de escritor del interior del país no pretendo quitarle mérito; tan sólo delinear el perfil de su producción.

Viajó casi permanentemente desde el año 1958, pero su obra tiene como escenario principal el norte argentino, especialmente la zona de la Puna, región fronteriza colindante con Bolivia, que presenta vestigios de la cultura incaica y que tiene una larga trayectoria histórica vinculada desde la época precolombina al tráfico casi permanente de culturas, de hombres, de ideas y también de guerras.

A pesar de haber tenido un estrecho contacto con literatos de renombre y de haber frecuentado ambientes intelectuales como el de México, Tizón se vinculó muy poco con el ambiente de Buenos Aires; sus viajes a la capital estuvieron relacionados con la inminente publicación de sus obras; el conocimiento de la literatura de sus contemporáneos y el trato con ellos obedece más bien a relaciones personales, necesidades profesionales, que a inquietudes generacionales.

A lo dicho se puede agregar que la llamada «generación del sesenta» incluye un número considerable de escritores jóvenes que aportan una producción rica en posibilidades técnicas y temáticas. La mayoría de ellos son bonaerenses, de modo que en el caso particular de Argentina se puede decir que hacen una literatura urbana. Además, hay que destacar que la pléyade de escritores jóvenes surge como respuesta a las nuevas circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que estaba viviendo Latinoamérica: desgalvanización del continente; lucha organizada contra las dictaduras a través de organizaciones guerrilleras, y el *boom* de la literatura latinoamericana.

---

[2] GREGORICH, LUIS: «Dos décadas de narrativa argentina de 1955 a hoy», *Revista Cultura* número 236, CONAC, Caracas, mayo-junio 1978.

Frente a este panorama la figura de Héctor Tizón sólo encaja en esta generación porque su obra se ocupa de una problemática que concierne a la definición del país; porque emplea un lenguaje literario y unas técnicas narrativas acordes con el acelerado ritmo de las múltiples estéticas de ese momento, y porque su obra, como la de otro provinciano, Daniel Moyano, completan el amplio espectro de lo que comporta la literatura argentina.

II

YALA: UN PUNTO DE PARTIDA

> «Yala está a 15 kilómetros de San Salvador de Jujuy. Tiene dos teléfonos, calles de tierra, mariposas amarillas, perros perezosos que se agostan en la inútil espera de algún forastero a quien ladrar. Cercos doblados por el tiempo y las enredaderas. Lluvias repentinas y fugaces que renuevan de tanto en tanto los colores de las casas, las piedras, los árboles y llenan el aire de olores que las ciudades borraron hasta de su memoria...» [3]

Héctor Tizón pasó gran parte de su vida en Yala, donde escribió casi todos sus libros. Como él mismo lo dijo: «Yala es un punto de partida» [4]. Allí convivió con la gente, aprendió a nombrar el mundo con su lenguaje, compartió sus costumbres, descifró sus silencios, se empapó con el clima, con los aires, con el paisaje; adquirió el hábito de mirar la realidad con ojos siempre nuevos, mirada acostumbrada al maritaje entre lo irreal y lo real. Convivió con sus personajes hasta el punto de toparse con ellos en cualquier sitio de Yala, sin poder distinguir si habían salido de sus libros, de su imaginación, o si siempre habían estado allí. A tal punto existe esta relación íntima con el lugar y con la gente que Tizón declaró lo siguiente: «Me resulta difícil escribir fuera de aquí, en México o en París, porque no le veo las caras a la gente ni escucho cómo habla. No me cruzo con mis personajes» [5].

Esta convivencia que generó su obra le brindó tanto el contenido como la forma. Los personajes están construidos en base al hombre de la Puna, de su cultura ancestral, y la problemática que ocupa sus relatos

[3] GILIO, MARÍA ESTHER: «Héctor Tizón: mateando con el diablo y los muertos», *Revista Crisis*, número 21, enero 1975, Buenos Aires.
[4] FORNARO, MILTON: «El hombre que vino de Yala», *Noticias*, Montevideo, mayo de 1979.
[5] GILIO, MARÍA ESTHER: *Ob. cit.*, pág. 41.

y novelas puede resumirse en algunos temas principales, tales como: 1) el proceso de colonización interna que Buenos Aires realiza con las llamadas provincias históricas; 2) la aculturación que sufre como consecuencia de esto la región del noroeste argentino; 3) la búsqueda de la identidad.

El lenguaje alterna las formas y técnicas narrativas más depuradas de la tradición literaria con las antiquísimas formas de la narración oral.

III

ARGENTINA, UN PAIS FICTICIO Y REMOTO

> «Aquí la tierra es dura y estéril, el cielo está más cerca que en ninguna parte y es azul y vacío. No llueve, pero cuando el cielo ruge su voz es aterradora, implacable, colérica. Sobre esta tierra, donde es penoso respirar, la gente depende de muchos dioses» [6].

La fisonomía: el Norte y el Sur

Esta, entre otras tantas descripciones, en las que abunda el novelista a través de su narrativa, dan una idea aproximada de lo que es la Puna, altiplanicie ubicada en el noroeste argentino, en la provincia de Jujuy.

Un sustrato indígena, resultado de los últimos enviones del imperio inca; una cultura con perfiles bastante definidos, y un trajinar histórico, ético y cultural que proviene de la época precolombina y que toca momentos importantes en la formación del país, han delineado las peculiaridades de esta zona.

En la narrativa de Tizón la Puna no es un simple escenario donde se desarrollan acontecimientos más o menos singulares o imaginativos, sino una realidad antropogeográfica que le descubre al país un gesto que mal ha podido ocultar.

El novelista nos muestra, por un lado, los elementos sobresalientes de la cultura autóctona: leyendas, creencias, supersticiones, ritos, todo ello inmerso en una cosmovisión mítica; por otro lado, describe el proceso y el resultado de la colonización interna.

Cosmovisión mítica: ésta implica un concepto del tiempo, de la vida, de la muerte, del amor e incluso del país y de la historia.

[6] Tizón, Héctor: *Fuego en Casabindo*, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1969, pág. 17.

a) *El tiempo:* los comentarios que el propio novelista hace al respecto nos ayudan a comprender mejor: «Tienen una dimensión del tiempo distinta a la nuestra. Alcanza con examinar su vida; es un ritual constante, un camino repetido, sombrío, sin variantes» [7]. En otra oportunidad agregó al respecto: «De la convivencia con la gente de ahí me llamaba la atención que ciertos comportamientos trascendían el momento contemporáneo; la gente hablaba del pasado como si fuera presente, y a veces del presente como si fuera una reminiscencia, como si fuera una reproducción no mecánica, pero sí una reproducción del pasado» [8].

Las delimitaciones de pasado y presente se confunden, porque este tiempo sin cortes, casi circular, es un tiempo mítico que simultáneamente acerca y aleja a los acontecimientos del presente, porque su movimiento es un salto atrás para recuperar los memorables hechos de los ancestros y traerlos al presente de su descendencia, a fin de poder revivirlos, inaugurarlos, vivirlos como si fuera la primera vez; así el pasado es presente y el presente es pasado.

Esta concepción del tiempo es, por un lado, herencia de las formas culturales incaicas, y, por otro, el resultado de una realidad cotidiana inherente a las condiciones geográficas, económicas e históricas que rodean a la Puna. Esta afirmación la confirma el autor en declaraciones hechas recientemente: «En Yala el tren pasaba una vez por mes, y del último tren a los veintiocho días la gente todavía tenía memoria; era una vara de medir el tiempo mucho más larga» [9].

b) *La vida y la muerte:* estos conceptos se explican insertándolos en el del tiempo, pues es el que va a marcar el fin o el comienzo de las cosas por su propia persistencia. «El tiempo es lo que está flotando entre las cosas» [10].

Los personajes de Tizón constantemente hablan de la vida, pero en relación con la muerte, y es que ambos son conceptos, o mejor dicho, realidades, casi inseparables, como las dos puntas de una misma cuerda. «La muerte no tiene para ellos el mismo significado que para nosotros. Para nosotros la muerte es siempre escandalosa, posesiva. Para ellos es un hecho natural. Tienen así otro sentido de la vida, otra actitud para estar en la vida, una axiología distinta a la nuestra... La muerte no es algo irrecuperable, porque los muertos persisten en su mundo cultural y mágico» [11].

El pasado y el presente se confunden, y así los vivos conviven con

---

[7] GILIO, MARÍA ESTHER: *Ob. cit.*, pág. 42.
[8] Entrevista realizada en julio de 1980.
[9] Idem al punto anterior.
[10] TIZÓN, HÉCTOR: *El cantar del profeta y el bandido*, Ed. Fabril, Buenos Aires, 1972, pág. 111.
[11] Idem, ref. núm. 5.

los muertos. Por ello, «la muerte es una casualidad», y la vida, tan sólo un gesto. «Sólo por los gestos sabremos que nos dejamos vivir» [12].

La vida y la muerte se parecen; sólo la voluntad del hombre de poder separarlas las diferencia; aquí los límites entre una y otra son imprecisos; vivos y muertos conviven en una comunidad existencial que se puede resumir como *el ser es estar*. Esta es la realidad más próxima al hombre de la Puna que conlleva un ancestral arraigo a la tierra, de donde viene y adonde va. «Porque todo lo bueno sale de la propia tierra...» [13] La tierra es el espacio sagrado donde los dioses se manifiestan a través de todas las cosas que hay en ella; la montaña, el río, los animales son hierofanías, lugares de encuentro del hombre con lo sagrado. Pero esta relación entre hombres y dioses desaparece cuando se introducen, como una cuña, los valores de una cultura diferente. «Ya ven ustedes: antes de que llegaran los capitanes de milicos, los polpiticos, los ferroviarios y los turcos, todo venía de la tierra...» [14]

Presos por el aislamiento geográfico, por la indiferencia de la política colonizadora, desarraigados en sus propias tierras, desnaturalizadas sus costumbres, tan sólo les queda el recuerdo cada vez más borroso de lo que fueron. Los estrechos vínculos que los unían a sus antepasados se disolvieron, y el tiempo se siente de una manera diferente: «... el tiempo que pasa ganará, y todo habrá pasado y de esta tierra sólo quedará el paisaje inmóvil; los hombres y las bestias habrán muerto; sólo el paisaje y los fantasmas, las almas de los difuntos a quienes otras almas de otros difuntos podrán escuchar y ver, y nuestras relaciones serán sólo relaciones de muertos» [15].

Los antiguos gestos que descifraban los misterios de la vida, aquellos que fueron enseñados por los ancestros, ahora no invocan, no reviven a sus creadores; son tan sólo gestos desabridos, señales al pasado para que explique y justifique este presente al cual sienten ajeno.

c) *El amor y la mujer:* la actividad amorosa se centra en la mujer, que parece ser la única que sabe qué significa. En ella se resume la extraña paradoja de lo estático y lo dinámico que ese sentimiento implica. Casi siempre está abocada a una tarea que justifique su espera: espera del marido, espera del hijo. Su dinamismo radica en la espera del hombre, o mejor dicho, en la necesidad del hombre, porque «la mujer es un ser incompleto que tiene su fin en otro».

Ante el amor, que es sólo «como una forma de decir», y ante la mujer, el hombre se siente perdido. La mujer está asociada a la idea

[12] Idem, ref. núm. 9, pág. 31.
[13] Idem, ref. núm. 9, pág. 182.
[14] Idem, ref. núm. 9, pág. 182.
[15] Idem, ref. núm. 9, pág. 113.

de infinito, una especie de enigma que no logrará descifrar. También está asociada a la fuerza creadora, al eterno femenino, poseedora de los misterios de la vida.

Los conceptos arriba enunciados tienen que ver con la larga tradición que el matriarcado tiene en el noroeste argentino, herencia que manifiestan todos los pueblos con una antiquísima tradición agrícola.

El trajinar histórico: el Norte y el Sur

El proceso de colonización y de aculturación se manifiesta en todos los aspectos: económico, cultural, religioso y, por supuesto, histórico.

Tanto Jujuy (y, por ende, la Puna) como las demás provincias históricas del noroeste argentino han jugado un papel especial en la economía y en el proceso histórico del país. Provincias de un esplendor cultural y económico, fueron primero el punto de comunicación entre el viejo y el nuevo mundo, tránsito obligado entre el Norte (Virreinato del Perú) y el Sur (Virreinato del Río de la Plata), escenario de las guerras de emancipación americana y, finalmente, destinadas a abastecer las necesidades de Buenos Aires, ciudad portuaria, acceso a Europa; de esta manera cumplieron su destino de tierras productoras de materia prima e incluso de mano de obra a bajo precio. Todo este proceso de explotación económica interna, reflejo de otra mayor (grandes potencias-países periféricos), se hace sentir con gran crudeza en zonas fronterizas como la Puna, totalmente desprotegida por la política económica.

La crisis económica origina un éxodo permanente de la gente joven, que debe irse del lugar en busca de nuevos horizontes. Es por esto que los personajes de Tizón están constantemente yéndose, en búsqueda, una búsqueda por la subsistencia que luego se transforma en una búsqueda más amplia, la de la identidad, como intento o como respuesta al proceso de aculturación que implica toda colonización.

En esta búsqueda de la identidad juega un papel importante tanto lo propio como lo otro, tanto la cultura propia como la impuesta. Esta búsqueda reanudará un camino recorrido desde tiempos inmemoriales: el Norte y el Sur. La conciencia de sí mismo y de lo otro son los dos extremos entre los que se desarrolla el conflicto planteado por la aculturación. Esa conciencia de sí mismo delimita a *lo otro* como el «Sur». El *Sur,* es decir, el resto del país, es un lugar ignoto, donde tienen cabida toda clase de quimeras; para unos, la promesa de una vida distinta, de una salida; para otros, la causa de todos los males, el lugar de donde proceden los «extranjeros», toda calaña de gente que sólo va

de paso por esas tierras, los curas, el ferrocarril, y también la guerra, una forma distinta de morir.

«El Sur, para mí, entonces, era como un esplendor dorado cuyo calor me hacía pensar en cosas.» «No te hagas ilusiones, changuito... Por más que sea buena tierra, no es la tuya; no te hallarás allí. Yo me fui también hace mucho con una ilusión... Hablan distinto... Vale el hombre por la plata, no por la tierra; el maíz y el trigo se siembran para vender, no para comer; los corderos son carneados, no importa si vientres o cornudos... Allá vive la gente apeñuscada; se recibe al turco y al extranjero con contante y sonante, y se mezclan las estirpes; la gente poco cabalga, poco camina...» [16]

Los personajes se dividen entre los que ante las nuevas circunstancias deciden quedarse y los que se van; a éstos se suman aquellos que se fueron, pero que luego volvieron respondiendo al llamado de la tierra: «así parece que debemos atarnos a la propia patria. Peñasco, barco de piedra» [17]. Los que permanecen fieles a la tierra y a la tradición tienen como premio la satisfacción de haber cumplido con el destino para el cual han sido creados; a los otros les espera la maldición del desterrado, que se convierte en un paria: «... quien se mueve de su patria pierde la voz, pierde color de los ojos, ya no se llama igual, y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida» [18]. «... los otros van desapareciendo por muerte o viajes hacia el Sur, y dicen—es todo cuanto sabemos—que, siendo aquí señores, allá se transforman en sirvientes, porque así es la maldición del desterrado» [19]. «No valemos nada fuera de nuestro lugar, Genovevo. Los que se van, se mueren» [20].

Dios y los dioses

Una de las formas en que la cultura occidental llega allí como parte del proceso de colonización interna señalado anteriormente es la religión, una religión distinta, hecha para otros hombres, llevada por clérigos que van en busca de una gloria personal, obnubilados por el deseo de salvar su propia alma, que ante el panorama desolador de una tierra inhóspita se dejan vencer, incapaces de realizar una prédica convincente ante aquellos hombres distintos, a los que terminan despreciando, abandonando. «No quiero estar más aquí; no los entiendo, no los amo. Odio

[16] Idem, ref. núm. 9, pág. 81.
[17] Idem, ref. núm. 9, pág. 182.
[18] Idem, ref. núm. 9, pág. 181.
[19] Idem, ref. núm. 9, pág. 182.
[20] Idem, ref. núm. 4, pág. 18.

esta miseria, esta vaciedad, estos climas; los odio a ustedes; no puedo amarlos ni los comprendo; son seres tercos y locos, irresponsables y pacíficos, aceptando esta vida...» [21] «Todo lo que he dicho, lo que he predicado durante el tiempo que estuve en este pueblo, se me hace que fue nada. Sólo una multitud de palabras...» [22]

Los ritos de la religión católica son como una especie de envoltura que mal recubren los antiguos ritos y creencias; por eso en la obra de Tizón la antigua religión, sus ritos ancestrales, afloran con toda naturalidad, se escurren de esa envoltura tanto en la literatura como en la realidad. La religión católica está vista desde las creencias antiguas, modificada y readaptada. Es una tierra de profetas, donde se predica el Antiguo Testamento en lugar del Evangelio; una tierra donde Dios o los dioses se manifiestan a través de hierofanías: «Perdóname, Señor. Vos llegáis a ser injusto o, por lo menos, a esta justicia que nos chorrea no la comprendemos. Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento... Esta es la tierra del Pentateuco...» [23]

«SOTA DE BASTOS, CABALLO DE ESPADAS»: LA OTRA HISTORIA

El camino recorrido en la búsqueda de la identidad origina una historia propia encargada de narrar las peripecias de los que se lanzaron al encuentro de sí mismos. Es así como nace la historia del Norte, una historia vista desde allí frente a la historia de los que vienen del Sur. En la obra de Tizón, especialmente en su novela *Sota de bastos, caballo de espadas,* se pueden distinguir dos versiones de los hechos, dos historias: una historia que tiene como características el predominio de elementos fantásticos: un héroe legendario o arquetípico, justiciero y reivindicador de los intereses y necesidades del pueblo; su expresión formal es la leyenda entretejida por los personajes de la novela a partir de unos hechos concretos; a través de la leyenda el pueblo puede participar en la historia oficial. Tizón comentó al respecto que «la leyenda es una forma de prestigiar la realidad» [24].

La historia oficial es sentida como ajena por los que son los oscuros protagonistas de una contienda que no es propia: «Esta guerra es sólo suya, no nuestra. Nosotros sólo morimos» [25]. Esta historia oficial está hecha de grandes batallas, de nombres memorables, una historia coyun-

---

[21] Idem, ref. núm. 9, págs. 158-59.
[22] Idem, ref. núm. 4, pág. 129.
[23] Idem, ref. núm. 9, págs. 130-31.
[24] Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.
[25] TIZÓN, HÉCTOR: «Sota de bastos, caballo de espada», *Revista Crisis,* Buenos Aires, 1979, página 334.

tural, descarnada, donde la sangre derramada por el pueblo es tan sólo una cifra impresa.

Es esta historia menor la que narra Tizón en esta novela, una historia en la que el tiempo cronológico ha sido barrido por los vientos de antiguas creencias, de ancestrales visiones y atavismos. El tiempo se refunde en la fragua de la imaginación popular, y «hoy es mañana» o quizás hace veinte años o siglos atrás. Los personajes inmersos en esta especie de telaraña temporal o atemporal se buscan a sí mismos, y las historias de sus vidas intrascendentes adquieren en esta red mítica la dimensión arquetípica que le da la leyenda. En constante búsqueda, en permanente mutación, son y no son, cambian de identidad, se transforman en otros.

La historia legendaria es en sí un hervidero de historias; cada personaje cuenta la historia de otros con variantes cada vez; son historias que se están haciendo permanentemente, que se están recreando. Esa maraña de historias se teje alrededor de un personaje que adquirirá todas las características del arquetipo: apariencia diversa, ubicuidad, encarnación de los tabúes tribales y de las aspiraciones y necesidades del pueblo, vengador y justiciero. Con respecto a esto el novelista opina que «este tipo de mitologías nace de la derrota; la gente tiende a mitificar al héroe y lo convierte en invencible» [26]. Este héroe creado por el pueblo recorre la historia oficial, participa de los hechos sobresalientes como de las batallas oscuras encargadas de abrir brechas al enemigo, batallas que sumadas construyen la coyuntura recordada por la historia escrita.

De lo expuesto se deduce que existen dos ejes o dos carriles que al entrecruzarse constituyen la trama de este libro, y que son los mismos que se pueden recorrer o rastrear en su narrativa; ellos son: un eje por donde va a circular toda la historia de esa gente que vive en el norte del país, su cultura, su problemática económica, religiosa, social, todo ello inserto en esa cosmovisión mítica; por otro lado, la historia oficial, que comprende un amplio período desde la época del Virreinato del Perú hasta el éxodo jujeño, tocando los puntos culminantes de la emancipación americana.

Estos dos ejes o dos historias resumen un conflicto antiquísimo, el de vencedores y vencidos. La historia de unos y de otros se entrecruza y da como resultado una epopeya más auténtica que desmitifica los abstractos conceptos elaborados por los vencedores: la patria, la libertad, la justicia, el valor, el heroísmo, están contaminados, impuros, tal cual se dan en la realidad. Entre una historia y la otra hay una densísima red de relaciones que nos muestra una nueva historia más veraz, más humana.

---

[26] Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.

La dicotomía señalada en lo que concierne a la historia se extiende a otros aspectos; así, frente al mundo mágico de las leyendas, las supersticiones, los ritos ancestrales, la relación amorosa del hombre con la tierra y con los animales, en suma, un mundo donde lo sagrado se manifiesta concretamente, se encuentra otro mundo regido por el dogmatismo religioso, por el fanatismo y la debilidad moral; frente a la sabiduría de los libros, la sabiduría popular acumulada en la vida diaria; frente al conocimiento racional, la intuición, al pensamiento lógico se le opone un pensamiento simbólico o mágico, en virtud del cual las relaciones tienen una lógica especial: la lógica simbólica. Estas dos formas de pensamiento son la manifestación de una dicotomía esencial, la de dos culturas enfrentadas en un proceso de colonización y de aculturación. Este enfrentamiento permanente es la reproducción de un esquema más general, que es el de la situación de Latinoamérica frente a los países colonizadores.

IV

TODAS LAS COSAS HUMANAS SON DOBLES

La dualidad no es un esquema cómodo elegido para explicar una obra tan compleja como la que elabora Tizón, sino que hay razones intrínsecas que justifican tal elección.

La estructura dicotómica que se advierte en las novelas y en la mayoría de los cuentos y relatos responde a una estructura mítica, puesto que el pensamiento mítico está fundado en la operación dicotómica «para un pensamiento fundado en operación dicotómica, el principio del todo o nada no tiene solamente un valor eurístico, sino que expresa una propiedad del ser. Todo ofrece un sentido, pues si no nada tiene sentido» [27].

Esta estructura se puede describir como dos ejes perpendiculares, uno vertical y otro horizontal, uno sincrónico y otro diacrónico, que reproducen las relaciones saussurianas paradigmáticas o asociativas y sintagmáticas, respectivamente. En forma aproximada se pueden colocar los hechos referidos a la cosmovisión mítica en el eje sincrónico o paradigmático, pues es éste el que mejor expresa el pensamiento simbólico, y en el eje diacrónico o sintagmático, la historia que narra los hechos desde el Virreynato del Perú hasta el éxodo jujeño. Estos dos ejes se entrecruzan permanentemente en la narración mediante un complejo procedimiento que recuerda al procedimiento analítico del pensamiento mítico, que destotaliza y retotaliza el mundo mediante las oposiciones sucesivas

[27] LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*, F. C. E., 1964, pág. 251.

asimétricas. Este doble movimiento engendra una red de relaciones entre un plano y el otro, entre un mundo y otro. Fundamentalmente, lo que se oponen son los elementos constitutivos de las dos culturas antes expuestas, que se enfrentan en el proceso de colonización.

Todo es dual o quizá valdría decir múltiple; todo es mutable y susceptible de convertirse en otra cosa; así, los personajes se convierten en otros; los mismos acontecimientos se narran de maneras diferentes, con variantes temporales y de contenido; la realidad no está quieta, y es que en el intrincado laberinto del pensamiento simbólico todas las cosas se relacionan íntimamente en una infinita variedad de posibilidades que se entretejen permanentemente sin que quede ningún hilo suelto. La vida y la muerte son un continuo, pues se interrelacionan permanentemente; la linealidad es una ilusión del pensamiento. Ya podemos estar al final o al comienzo de los tiempos, que eso poco importa, son sólo señales que el hombre se empecina en poner para situarse a sí mismo.

Un especial manejo del tiempo narrativo que reproduce el tiempo mítico (reversible) crea la atmósfera necesaria para que ese héroe de las mil caras cabalgue junto a Belgrano. Esta conjunción de tiempo narrativo y tiempo mítico intenta restituir a través de la ficción un orden que se puede tildar de sagrado. «Cada cosa sagrada debe estar en su lugar». Es esto lo que la hace sagrada, porque al suprimirla el orden entero del universo quedaría destruido; así, pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde [28]. En la realidad de la Puna ese orden ha sido profanado, y la epopeya narrada por Tizón, a través de sus novelas y relatos, es la de la derrota de «este país, tan vencido de vencimiento de espada», de «este país ficticio y remoto» a lo largo de «esta vana cruda guerra», que, como la historia, no termina nunca. «Desde el comienzo se comprobó que no iba a ser ésta una guerra ordenada y canónica, sino cruel e imperfecta» [29].

Con respecto a la problemática del tiempo son explicativas las palabras del propio novelista: «Yo pensé, y aún lo sigo creyendo, que la vida no tiene que ver mucho con el tiempo, con ninguna vara de medir el tiempo. La vida en realidad está hecha de lugares, de imágenes, de rostros, y el tiempo, si lo queremos poner, haremos una proyección histórica, pero si no la novela o relato puede leerse como una cosa absolutamente contemporánea, aunque haya sucedido en los siglos XVIII o XIX» [30].

Todo esto incide, desde luego, en la estructura de la novela, que es abierta y que está allí como incitando a ser continuada.

De todo lo expuesto, se puede deducir que la narrativa de Tizón,

---

[28] LÉVI-STRAUSS: *Ob. cit.*, págs. 25-26.
[29] Idem, ref. núm. 24, pág. 221.
[30] Entrevista realizada al novelista en julio de 1980.

por su temática y por su lenguaje, rebasa los límites de lo que algunos críticos han dado en llamar literatura regional, término confuso y tendencioso que conlleva una actitud peyorativa para la literatura que se produce en el interior del país y que se queda allí debido a la política centralista de Buenos Aires.

La narrativa de Tizón rebasa los límites regionales y se inserta en los grandes temas de la literatura latinoamericana producida a partir de los años sesenta.

V

YALA Y ESPAÑA: PUNTOS DE PARTIDA

Al comienzo del presente artículo hice un apartado para hablar de Yala, pues el mismo Tizón la había señalado como punto de partida en su obra. Hoy, por cuestiones referidas a la situación política de Argentina, el novelista se halla voluntariamente exiliado en España; esta situación incide en su creación.

En recientes conversaciones con Tizón éste declaró que: «Los primeros tiempos en España fueron duros porque no pude escribir, pero me llevaba una especie de diario en el que iba anotando todo lo que se me ocurría. Con el tiempo, al releer lo escrito comprendí que debía escribir como lo había estado haciendo hasta ese momento».

En la actualidad está terminando una novela que cierra el ciclo iniciado por *Fuego en Casabindo;* es una novela de despedida, donde el protagonista ve aquel mundo yéndose. Al mismo tiempo han surgido otras inquietudes, materializadas en tres novelas breves y algunos cuentos que ya se han publicado en revistas españolas. En los cuentos se puede apreciar la nueva actitud del novelista frente al lenguaje, que queda como testigo, como registro de esta realidad que es el exilio argentino en España (o en otros países, según sea el caso). «Los personajes hablan en un lenguaje que no es el de Buenos Aires o el de Argentina, pero que tampoco es el de Madrid, sino que es el lenguaje de una gente que a los tropezones y con mucho dolor está asumiendo otra forma de hablar.» Este lenguaje, que provisoriamente se puede llamar *lenguaje del exilio,* titubeante, heteróclito, está en relación con un espacio que tiene que ver más con el pasado y con los recuerdos de los personajes que con un espacio real. No obstante esto, parece ser que la realidad se impone, y según declaró Tizón, la última de sus tres novelas breves está totalmente ambientada en Madrid.—*CARMEN REAL (Drusbergstrasse 26 - 8703. Erlenboch Z.H. SUIZA).*

LAS CINEMATOGRAFIAS DESCONOCIDAS: BULGARIA

Recién a fines del siglo XIX (la independencia política se instituye en 1908, cuando el príncipe Fernando se proclama zar de Bulgaria) penetraron en el antiguo y pequeño país balcánico las ideas modernas de la cultura y la técnica europeas. Al margen de una realidad social y económica que aún arrastraba inmovilismos de un pasado secular, comenzaron a desarrollarse la literatura, el teatro y la música, así como las artes plásticas. El dinamismo de esta expansión económica, cultural y social, que chocaba con las numerosas contradicciones de la realidad interior, constituyó una ventana abierta al mundo y emprendía el camino de una puesta al día donde se discutía el pensamiento progresista de la época.

El cine, como en todas partes, se inició como un espectáculo popular y poco pretencioso, a cargo de los «cinematógrafos ambulantes» que recorrían las ferias con el clásico material de filmes de Lumière y sus herederos. Según los propios estudiosos búlgaros, el país quedó muy a la zaga (del resto de Europa), tanto en la difusión de filmes como en la iniciación de una cinematografía propia. A comienzos de siglo (recuérdese que la primera exhibición pública del «cinematógrafo» de los hermanos Lumière tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1895, y que el kinetoscopio de Edison apareció en 1894) sólo había salas cinematográficas fijas en Sofía y algunas capitales provinciales.

Una modesta producción surge algo más tarde, promovida precisamente por los dueños de salas para ampliar con «vistas» locales el material extranjero. Estas primeras películas búlgaras, primitivas y sin mayores ambiciones, eran noticiarios o actualidades que registraban acontecimientos sociales o pintorescos. Este tipo de film de actualidad, sin intentos de *mise en scène* dramática, se desarrolla a fines de la primera década del siglo. En cuanto a la primera película argumental, se estrena a principios de 1915 en Sofía; se trata de *Bulgarán es galán,* una pequeña comedia que intentaba reflejar las «costumbres modernas» [1].

«Con el estreno de *El búlgaro es un hombre galante*—escribe un anónimo crítico búlgaro [2]—empezó de hecho la historia del cine búlgaro, una historia llena de muchas dificultades, de vicisitudes y ambiciones, de un montón de proyectos no realizados, de sueños fantasmagóricos y de una ardua lucha por conseguir los medios necesarios.» Visi-

[1] Según el historiador francés Georges Sadoul, este filme, dirigido por Vassili Guendov, se realizó hacia 1910 y su título se traduce como *El búlgaro es un hombre galante.* Se inspiraba en las comedias de Max Linder.

[2] *El cine búlgaro: un vistazo a su pasado, presente y futuro,* Anon. Sofia, 1981, Sofia Press.

blemente, las condiciones de producción no eran favorables en este país, alejado de los grandes centros decisorios que poseían los medios para desarrollar la futura industria del cine. De modo que los intentos aislados de los pioneros del cine búlgaro, como Vasil Guendov y Boris Grezhov, no podían desembocar en una actividad estable [3].

Al parecer, aumenta la actividad después de 1917 (o sea, al fin de la primera guerra mundial) en condiciones bastante primitivas; según Sadoul, el mejor film de Guendov fue *El diablo en Sofía* (1922), que era una sátira sobre los nuevos ricos. El mismo historiador señala que «el terror blanco» instalado en el país persiguió los filmes que lo denunciaban, y que un actor que pudo salvarlos al transportarlos al extranjero, fue condenado a muerte. Durante este período se cita a Boris Grezkov como el mejor realizador, con filmes como *El peñón de las muchachas* (1923) y *Bulgaria alegre* (1929).

El primer film sonoro búlgaro fue un melodrama dirigido en 1933 por el ya citado Guendov. Según el mismo Sadoul, la producción sonora de preguerra fue pobre e intermitente. Y cita una sola obra, *Tumbas sin cruz*.

Años después de la liberación (o según otras perspectivas, después que fue derrocado el zar Boris, que durante la guerra estaba aliado a los nazis), que se produjo en 1944 e instauró la república popular sindicalista, bajo influencia soviética, se nacionalizó el cine en 1948. El nuevo cine del Estado impulsó, sin duda, la creación de una estructura más profesional, con recursos mayores y medios técnicos modernos. Se atendió asimismo a la formación de cineastas. La cinematografía nacional se constituyó así como un organismo centralizado de base industrial, con posibilidades para resolver todos los problemas artísticos y técnicos en los distintos géneros de producción de largo y corto metraje, con especial atención al documental, la animación y el film de divulgación científica. Hacia fines de los años cincuenta, esta organización había alcanzado sus fines con una eficiencia técnica considerable.

Aumentó asimismo el número de filmes hasta un promedio de 20 o 25 largometrajes argumentales (cifra considerable para un país pequeño, de menos de nueve millones de habitantes y una lengua poco difundida), unos 30 dibujos animados y más de 200 filmes documentales y de divulgación científica. La cinematografía estatal desarrolló también la red de salas de proyección, que en 1944 sólo contaba con 243 cines. En 1953, la cifra llegaba a 1.200, de las cuales 800 eran salas rurales, la mayoría en 16 milímetros. Según la información oficial,

[3] El operador de *El búlgaro es un hombre galante* era español; se llamaba Gaetano Pía de Flores. Su vinculación con el inicio del cine búlgaro parece importante en el plano técnico, pero se carecen datos sobre su actividad posterior.

existen actualmente 3.500 salas en el territorio, que cubren prácticamente las necesidades de toda la población. Según esos datos estadísticos, el búlgaro acude unas 13 veces al cine (por año), lo cual es un promedio bastante alto y demuestra el interés del espectador por esta forma artística. La asistencia global es de 100 a 120 millones por año y se exhiben unos 150-180 estrenos por temporada, incluyendo obras de países occidentales, asiáticas y africanas, además de las nacionales, las soviéticas y de las repúblicas socialistas europeas.

Las fuentes oficiales búlgaras señalan el «vivo interés» del público por las películas de producción nacional. Cabe señalar que es una cinematografía joven, pues su desarrollo parte de 1947, año de su estatización. Por tanto, tuvo que hallar su camino y sus soluciones estéticas a partir de una realidad concreta, donde debía tener en cuenta ciertas pautas sociales e ideológicas ineludibles. Por tanto, están presentes los temas de la historia, la vida cotidiana y sus problemas, las líneas del desarrollo social en una comunidad que se ha transformado como sistema, sin abandonar ciertas tradiciones milenarias.

Evolución y tendencias

En esa breve historia que despunta a fines de los años cuarenta, el cine búlgaro tuvo que hallar sus formas de expresión al tiempo que reflejaba e interpretaba las relaciones humanas de sus seres sobre el fondo de la historia reciente y lejana. Por tanto, debió atravesar varias etapas de desarrollo en su avance hacia la madurez. Al mismo tiempo que sus realizadores alcanzaban el dominio profesional de sus medios, debían superar el esquematismo de ciertos enfoques convencionales de la realidad y definir mediante la experiencia y la reflexión sus concepciones expresivas. Y lo más difícil: hallar una fisonomía propia, que interpretara el carácter nacional sin desconocer las evoluciones del lenguaje en el cine moderno. De todos modos, los cineastas de aquella generación, que formaron el grupo de base que cimentó el cine búlgaro, fueron quienes dieron lugar a los nuevos realizadores, que hacia fines de los cincuenta y principios de los sesenta iniciaron un notable crecimiento.

Este período señala inquietudes renovadoras y estilos más complejos y vanguardistas, que se alejaban del cine sencillo de la crónica laudatoria o la exaltación histórica. *En la pequeña isla* y *El sol y la sombra* (de Rangel Valtchanov), *Estrellas, Eramos jóvenes, Aves en cautiverio,* llamaron la atención sobre la aún desconocida cinematografía búlgara en los festivales internacionales; aunque la mayoría reflejaba epi-

sodios de la lucha antifascista, su centro de atención no residía tanto en el despliegue y la exposición de los hechos históricos, sino en su proyección íntima, en el mundo psicológico de sus protagonistas. «A diferencia de las primeras películas argumentales—anota un cronista búlgaro—, que buscaban el efecto de la representación cabal y escrupulosa de los hechos de la vida que aún latían en la memoria colectiva del pueblo, dichas creaciones rompieron audazmente con las convenciones del cine tradicional de narrativa. Lo nuevo que caracterizaba la producción fílmica de aquella época era la descollante metáfora plástica, la compleja composición del montaje, la rica asociación de las imágenes, al igual que el uso hábil de todos los medios de expresión.»

En realidad, este lenguaje algo elíptico (tanto como la explicación del cronista, que señala que esta narrativa exigía una mayor participación del espectador del film para su interpretación) alejaba este cine del público masivo, que, como es habitual, no estaba preparado o carecía de la formación necesaria para apreciar este tipo de relato no lineal. En esta etapa, por tanto, los cineastas renovadores búlgaros deben haberse enfrentado con la misma disyuntiva de otros creadores ante imperativos comerciales o ideológicos: cómo llevar la obra de arte a una comunicación masiva sin rebajar sus conceptos estéticos. O dicho de otra forma: ¿es posible elevar la cultura del público masivo o es necesario adecuarse a un nivel sencillo de captación, que suele llevar a un arte convencional?

La ruptura con las tradiciones de lenguaje que llevaban los cineastas búlgaros del sesenta se identificaba, hasta cierto punto, con las experiencias análogas de otras cinematografías: la aparición de la «nueva ola» francesa, de Resnais a Godard; las obras de la escuela polaca, con Wajda y Munk a la cabeza, hasta los intentos expresivos de los realizadores soviéticos más jóvenes. En este período, la cinematografía búlgara alcanzó un nivel de atención internacional a través de los festivales *(Estrellas,* en Cannes; *Y éramos jóvenes,* en Moscú) y dio paso a toda una serie de guionistas y directores de interés, como Ranguel Valchanov, Valeri Petrov, Binka Zheliazkova, Jristo Janev, entre otros. Eran cineastas que deseaban (y aún desean) que el cine sea algo más que una profesión pasiva, sino una forma de expresión. En este sentido, se aproximaban a la concepción del «cine de autor», que en los años sesenta cobró nuevo sentido exigiendo una mayor autonomía creadora para el artista de cine.

A pesar de las ventajas de la cinematografía estatal, que hasta cierto punto está libre de las coacciones comerciales, el cine búlgaro enfrentó posteriormente ciertas dificultades para su desarrollo. Por una parte,

se sostenía con el prestigio cultural y artístico de sus mejores autores, pero, por otra, sufría la existencia de obras convencionales y sin ambiciones. En otro plano, se desarrollaba un distanciamiento con el estilo poético y, en cierto modo, intimista de aquellos realizadores. Según nuestro ignorado cronista, ciertos directores se sintieron atraídos por los llamados «géneros de consumo» (el melodrama, la comedia, la película policíaca) para captar conflictos y relaciones.

En esta línea resulta muy interesante la obra de Valo Radev (*El ladrón de melocotones, Rey y general, La noche más larga),* que a través de ciertos temas muy definidos de la historia (las luchas antifascistas) logró darles nuevas perspectivas y características estéticas. Otros cineastas, como Liubomir Sharlandzhiev, Nikola Korabov y Borislav Sharaliev, intentaron acercarse a todos los complejos conflictos vitales de sus contemporáneos. «Esta tendencia a calar en el destino del hombre y analizarlo a la altura de la época alcanzó su punto culminante a fines de los años sesenta, con el lanzamiento de algunas películas catalogadas como verdaderas revelaciones artísticas» [4].

Como obras que alcanzaron una profundización de los caracteres psicológicos adentrándose en la medula de los procesos socio-históricos fundamentales, se citan: *La desviación,* de Grisha Ostrovski y Todor Stoyanov; *El cuarto blanco,* de Metodi Andonov; *Aves y lebreles,* de G. Stoyanov. También se ha señalado que fue superándose «la penosa distancia» entre las búsquedas vanguardistas y el público. Se explica esta situación indicando que algunos directores utilizaron ciertos medios expresivos de la llamada «película taquillera» a la estructura de temas ya tradicionales para el arte nacional. Interpretando el lenguaje meticuloso y elíptico de nuestro cronista búlgaro, se debe inferir que, de cierta manera, se intentó atraer al público hacia temas «serios» o «ideológicos» mediante formas de expresión dramática accesibles y probadas: el cine de acción, la comedia, la aventura. Cosa que también intenta desde hace tiempo el cine cubano.

Un tema ya tópico en todas las cinematografías del área, la lucha antifascista, transitada infinidad de veces en películas «de marcada orientación filosófica de la sugestión» [5], adquirió sorpresivamente un atractivo inusitado, que cautivaba al espectador gracias al dinamismo de la acción, el humor y la agudeza de las situaciones. Entre las obras que se situaron en esa perspicaz renovación del tópico se cuentan *El octavo,* de Zako Jeskia, y *Los ángeles negros,* de Valo Radov, que obtuvieron gran éxito de público en los años sesenta. Según se adujo,

[4] *El cine búlgaro: un vistazo a su pasado, presente y futuro,* Sofía, 1981.

[5] Puede suponerse que esta exquisita metáfora es una forma indirecta de referirse al cine de tesis o propaganda.

«Cuerno de cabra».

«El maestro de Boyana».

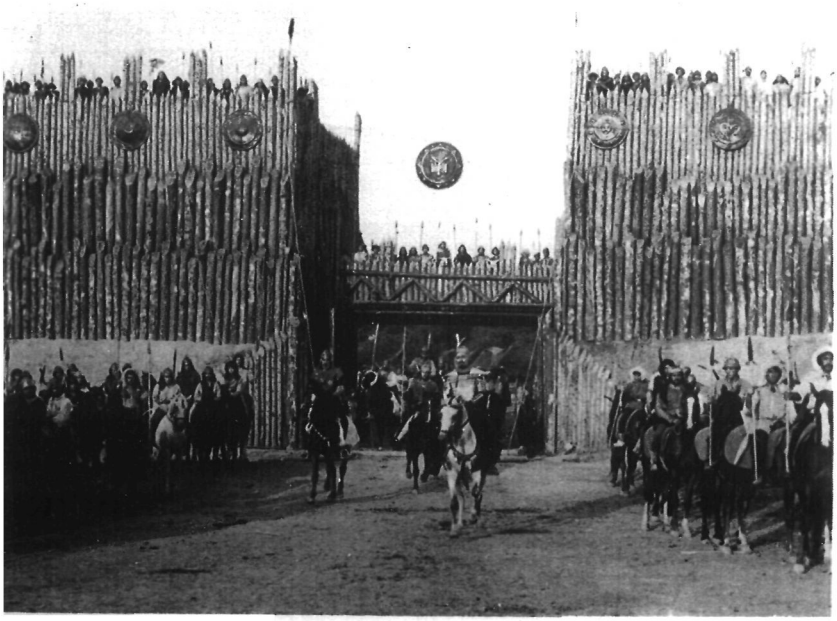
«Almas condenadas».

«Suplemento a la ley para la protección del Estado».

«Adaptación».

«Los ángeles negros».

«El ladrón de melocotones».



«Tierra para todos».

este cine «de tracciones» no se basaba en un abaratamiento ni una concesión al mal gusto de bajo nivel artístico, sino en un distanciamiento deliberado de las formas complicadas del film de autor. Tampoco se abandonaba la «sugestión filosófica» (equivalente del concepto de la tesis ideológica), sino que se ofrecía de modo más natural dentro de la fábula en acción y el comportamiento de los protagonistas, «con los cuales el espectador común y corriente se identificaba infaliblemente». Curiosamente, esta opción nos recuerda la diferencia entre los asumidos filmes de Eisenstein y la demagogia populista y atractiva del *Chapaiev,* de los hermanos Vassiliev... Pero ésta es otra historia, que demuestra que no hay mucho de nuevo bajo el sol.

Se llega así a la década del setenta, que se inicia con una decisión tácita de seguir estableciendo contacto con el público masivo, pero sin dejar de abrir nuevos senderos artísticos. Cabe anotar que, a ejemplo de la cinematografía polaca, se realizaron reformas estructurales en el sistema de producción, que aseguraban mayor autonomía en el trabajo de los diferentes colectivos de creadores, que, por otra parte, asumían una mayor responsabilidad ante el resultado artístico definitivo. Al mismo tiempo que se acrecentaba la producción, la televisión inició su ingreso en el área del cine, produciendo películas. También ingresaron jóvenes directores y guionistas que se iniciaban en el *métier.* Según los observadores de este país, todo esto significó la base en que el cine búlgaro se apoyaba para dar un gran viraje hacia la madurez artística.

Algunos ejemplos y notas parecen demostrar que este cambio se podría definir como un amplio abanico de películas «donde la visión se apoyaba en la psicología y la idiosincrasia del pueblo búlgaro, adentrándose en la representación del drama y el destino humanos» [6]. Los temas se dirigieron a la realidad social de hoy, abandonando las clásicas referencias al pasado de luchas de la posguerra. Entre esos temas contemporáneos parece muy fructífero y lleno de posibilidades el difícil proceso de la urbanización y las migraciones que conllevó. Es el drama de un complejo paso de la civilización agraria a la industrial, ese proceso que en Bulgaria se produjo en época aún reciente, tras siglos de vida predominantemente campesina. Filmes como *El último verano* y *El árbol sin raíces,* de Jristo Jristow; *Tiempos eternos,* de Asen Shopov; *El campesino de la bicicleta* y *Matriarcado,* de Liudmil Kirkov, no sólo describían ese paso de la civilización agraria a la industrial, sino que intentaban analizar el conflicto del individuo inadaptable en toda su complejidad y testimoniar esa época de grandes transformaciones demográficas y sociopsicológicas.

Estas películas, que se definieron como los «filmes del ciclo de la

[6] *Op. cit.*

migración», tenían una fuerte carga dramática, que en las mejores alcanzaba una alta temperatura trágica. Las pasiones sin freno, los tensos enfrentamientos entre la visión patriarcal y la moderna, la armonía alterada entre individuo y naturaleza, las modificaciones que se producían en las relaciones entre las mismas personas, dieron a estos filmes una sensibilidad muy peculiar, que también testimoniaba la transformación profunda del cine búlgaro en este período reciente.

El cine de los años recientes

El «ciclo de la migración» no fue el único tema que trató el cine búlgaro de los años setenta. Las búsquedas de sus creadores pudieron ampliarse hacia otros rumbos, y la historia, vista con ojos no convencionales, dio frutos originales. *Cuerno de cabra,* de Metodi Antonov (lamentablemente, fallecido después), fue una de las mejores, y recorrió el mundo con éxito merecido. *Y llegó el día,* de Gueorgui Diulguerov; *Enmienda a la Ley de Defensa del Estado,* de Liudmil Staikov; *Siguiendo las pistas de los desaparecidos,* de Mladen Nikolov, penetraron en las complejas interpretaciones de la historia con una visión profunda y a la vez contemporánea, que revitalizaba su sentido.

Un film tan logrado como *Cuerno de cabra,* por ejemplo, muestra cómo esa penetración de un pasado remoto puede alcanzar una convicción artística y humana tan genuina que supera todos los convencionalismos del cine programático, a la vez que presentaban caracteres muy definidos, que daban al cine búlgaro una fisonomía propia.

Las últimas obras del joven cine búlgaro revelan que su rasgo característico—una mezcla de humor, amor, humanidad y, a veces, fuerte acento pasional—incluye también la introspección en el individuo junto a sus raíces en la realidad externa. Es, sin duda, una cinematografía variada y rica, a pesar de su relativa pequeñez cuantitativa, que ha superado los esquematismos del cine de tesis sin perder sus apoyaturas en la sociedad que la sustenta.

John Warrington, en una emisión de la BBC de Londres, definía acertadamente estas características: «La idiosincrasia y la fuerza típicas del cine búlgaro saltaban también ahora a la vista, conjugadas con una mirada atenta a las costumbres sociales, con un enfoque crítico no destructor, sino edificante y analítico y, a veces, con una actitud burlesca frente a los problemas. Los adelantos del cine búlgaro se expresan en su proceso igual y acompasado de desarrollo cinematográfico, signo de madurez, pero será mejor comprendido si no se pasan por alto el vigor primario y la originalidad de las películas iniciales.»

Una figura muy atractiva de la actual cinematografía búlgara es

Binka Zheliaskova, una mujer dedicada a la realización desde los años sesenta, con *Eramos jóvenes*. De esta meditación poética pasó a los tonos burlones de las conversaciones campesinas en *El balón cautivo,* al clima patético-trágico de *La última palabra* y a las complejas transiciones de lo dramático a lo escéptico irónico en *La piscina* y *El gran baño nocturno.*

Nikolai Volev, un debutante de veintiséis años, se hizo conocer en 1980 con el irónico film *El doble,* donde se trata de un científico de renombre que para proseguir su trabajo propone a su primo representarlo en cócteles y encuentros oficiales. El primo, sin embargo, se convierte en un peligroso egoísta.

También ha llamado la atención, dentro de la producción reciente, el film *Los zapatos de charol del héroe desconocido,* de Ranguel Valchanov, que obtuvo el gran premio en el último Festival de la India, en Nueva Delhi. Representa la cosmovisión de un niño; toda una serie de recuerdos que surgen en el autor sin pretexto narrativo especial. Esos recuerdos—una fiesta nupcial, acontecimientos de guerra o los cuentos sobre los treinta hijos de su abuela—adquieren matices nuevos y asombrosos en sus ojos. Y si la escena no le gusta, el niño-director omnipotente la sustituye por otra más interesante...

El cerezal, de Nikolai Jaitov; *Todo es amor,* de Borislav Sharatiev; *La barrera,* de Jristo Jristov; *El hombre del aire,* de Kiran Kolarov, son, entre otras, un ejemplo de la actual producción búlgara. En cuanto a las perspectivas, el cine búlgaro demuestra solidez y una diversidad de enfoques críticos muy vitales que afirman su madurez artística. No sólo en el largometraje, sino en el corto de dibujos animados, donde la experiencia plástica es avanzada. Recientemente, el director Rumen Petkov ha concluido un largometraje de dibujos, *El planeta de los tesoros,* que presenta una transposición extraterrestre de la novela de Robert Louis Stevenson *La isla del tesoro,* donde hay una alegoría sobre la crisis ecológica.

Como señala el crítico checo Viliam Yablonski *(Film a divadlo),* «el cine búlgaro se halla en la cumbre de la sinuosidad. De las posibilidades objetivas y los dones subjetivos de los distintos cineastas depende si dará un salto hacia arriba o permanecerá provisionalmente en sus posiciones conquistadas».—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

MUSICALIZACION NARRATIVA EN "EL COMPADRE", DE CARLOS DROGUETT

Cinco años antes que se publicara *El compadre* [1], cuando el manuscrito hacía su correspondiente peregrinaje editorial, Carlos Droguett, en respuesta a una carta de José M. Valverde, le aclaraba al crítico español lo que, según él, había sido su ambición al escribir esa obra: «Debo manifestarle que considero a *El compadre* lo mejor que he hecho hasta ahora...; presiento en esta novela una tentativa de orquestar muchos temas o un solo tema: la realidad. Si he intentado una sinfonía, aquí está y no en *Eloy,* como opinaba Miomandre» [2]. Si bien es cierto que no siempre las intenciones de un autor guardan relación directa con los resultados obtenidos, creemos que en el caso de Droguett, la estructura narrativa de su novela respalda su propósito.

Si, ante todo, pensamos en la historia que allí se nos cuenta [3], notaremos que el relato no viene dado de una manera lineal, sino que se presenta claramente dividido en dos niveles: el del momento actual, donde encontramos al protagonista al abrirse la narración, y otro que, como se descubre después, es transportado por la conciencia de Ramón desde el pasado. Así comienza el narrador: «Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero, y trabajando estaba esa mañana cuando sintió unos violentos deseos de beber» (EC, pág. 15). Luego de esta apertura con evidente tono de parábola sigue la impresión que causa la ciudad, mirada desde arriba, desde el andamio donde está montado este hombre, y a continuación la expresión directa del temor que tiene él de caerse en cualquier momento de donde está trabajando. Todo esto lo encontramos en los dos primeros cortos párrafos de la novela. La narración prosigue dentro de un nivel vinculado al presente hasta llegar, poco más adelante, a una referencia que tiene lugar en el pasado, con lo cual hay un salto hacia atrás: «Unos pies

---

[1] CARLOS DROGUETT: *El compadre* (México: Joaquín Mortiz, 1967), 204 págs. En adelante usaremos la sigla EC, que colocaremos al pie de cada cita con la página o páginas correspondientes.

[2] La carta de J. M. Valverde a Droguett es del 7 de enero de 1962; la respuesta de éste es del 20 del mismo mes (archivo droguetiano de Georges Parent).

[3] Ramón Neira, humilde obrero, conoce un día el amor y se casa con Yola, de quien tiene un hijo, Pedrito, llamado así en honor de Pedro Aguirre Cerda, presidente del país muy admirado por Ramón. Con la trágica muerte del «viejito negro» —como llama cariñosamente el protagonista al ex presidente— desaparecen todas las esperanzas, y no queda para él sino el consuelo del vino, por medio del cual intenta evadirse del grotesco mundo que lo rodea. Despreciado y engañado por su propia mujer, deseando brutalmente a la mujer de otro, sin fe alguna en el futuro, mirando, en fin, su destino como el resultado de una gran injusticia, Ramón continúa existiendo en el sueño-pesadilla de su embriaguez y en la soledad de su andamio. Una noche, tratando de encontrar un buen padrino para su hijo, se le ocurre la genialísima idea de establecer compadrazgo con una estatua de la iglesia del barrio, San Judas Tadeo, a quien, a cambio de ese servicio, él ofrece dejar de beber. La promesa no se cumple y el desenlace final es la prolongación dolorosa del destino de Ramón, revelado en las propias palabras del santo.

descalzos pasaron a su lado chillando los diarios, y una falda, tan pintada, y tan bien planchada, y tan bonita, se deslizó por sus ojos, por su garganta, junto al vino, la veía tan bien...» (EC, pág. 17). El lector se sumerge rápidamente en el grueso de la obra, se entera de las diferentes experiencias que han quedado fijas en la mente de Ramón, y cuando ingenuamente cree que todo marcha como era de esperarse, encuentra la voz del narrador, quien, 143 páginas después, le aclara definitivamente la situación: «Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber *con que comienza esta historia...*» (EC, página 160). O sea, que todo lo narrado entre las páginas 17 y 160 pertenece a un pasado, remoto o inmediato, que invade la conciencia del personaje en un momento en que, dentro de la narración, queda suspendido su presente; éste se reanudará a partir de entonces hasta su conclusión, sin que falten intromisiones que resultan claros ecos de lo que ha quedado atrás. Es evidente que la presencia de esos dos niveles, el presente y el evocado, tienen una inmediata consecuencia en el ritmo interno del relato, cuya lectura, como se verá en seguida, revela un alto grado de musicalización, que Droguett logra a través de una acertada elaboración de la estructura narrativa.

1. El punto de vista del narrador

> (1) Mirándola en la puerta [Ramón mira a Yolanda] de la casa, viéndola que lo miraba despreciativa y furiosa, (2) cuándo te caes, cuándo te caes del andamio, siete años que estoy esperando y tienes siempre tanta suerte, (3) Yola, Yola, cómo lo fuiste a olvidar tan luego, (4) él cogía la botella y se bebía otro vaso y cuando ya había bajado del andamio el Astudillo y se había ido también Rosario Sánchez, (5) raro el Rosario, tan callado, tan apagado y cogido siempre de una hembra tan blanca, tan luminosa, tan bonita y fiera y harto difícil, (6) el Rosario le hacía señas con la mano que ya se iba y ella le sonreía con toda la cara, una sonrisa relampagueante y corta que iluminaba las tablas y su pobre ropa, le sonreía tal vez demasiado, (7) no le gusta, no lo quiere, pensaba mirándola sonreír con elegancia, con insolencia, (8) se reía para adentro, se reía callada y pensativa, preparando una fiesta, alguna historia novelesca, (9) algún día me va a venir a buscar a mí, estoy seguro, tal vez le hable mañana, le gritaré desde arriba alguna cosa, una palabra atrevida; le elogiaré las medias, tan borradas y transparentes; le diré alguna picardía al Rosario para que se enoje... No me gusta el Rosario. ¿Por qué andará la Hortensia con él? Hermosa mujer la Hortensia, estará madurando para alguno, algún rico, un elegante. (10) Yolanda, Yolanda, es mucho más hembra que tú, mucho más coqueta que tú, una coquetería que dan el sufrimiento y las penas, aunque sean las de otro. Yolanda, por qué te fuiste del andamio y te olvidaste de todo y todo esto es peligroso y tengo miedo, de ti, del Rosario, de la Hortensia.

¡Oh, Dios, qué solo me siento! (11) Comprendía que algo grande iba a ocurrir. (12) Mataré a la Yolanda tal vez, tal vez me cruce con dos puñales el Rosario. (13) Tenía miedo y sorpresa, se quedaba mirando con la boca abierta las ramas de los árboles, se agarraba a ellas, miraba el cielo azul limpio, sin nubes y sin calor, estaba seguro de que algo iba a ocurrir, algo bueno, algo malo, algo que él no esperaba, que jamás arriba del andamio pensó que algún día tenía que ocurrir. (14) La tierra existe para que ocurran cosas, murmuraba; las tablas para que corran el sol, el viento, la sangre por ellas. (15) Se bebía el último trago de vino y se quedaba sentado en las tablas, colgadas las piernas que acariciaba y refrescaba el viento, mirando la mujer del Rosario Sánchez en la imaginación, se sonreía con ensoñación y esperanza y suspiraba. (EC, páginas 131-133.)

Los números en paréntesis indican los siguientes cambios sufridos por el punto de vista desde el cual se narra: 1 = descripción omnisciente, en tercera persona; 2 = soliloquio de Yolanda, pues el destinatario implícito es Ramón; 3 = línea de discurso transparente, que indica cómo se reduce la distancia entre el narrador omnisciente y el personaje narrado; en efecto, es un soliloquio—Yola es el destinatario—que, dado en la mente de Ramón, lo conoce el lector a través de la voz del narrador; 4 = descripción objetiva en tercera persona; 5 = monólogo interior directo de Ramón; 6 = descripción omnisciente; 7 = monólogo interior de Ramón, indirecto, puesto que se halla allí la acotación del narrador: «pensaba»; 8 = descripción omnisciente; 9 = extenso monólogo interior directo de Ramón, abreviado un poco por nosotros; 10 = soliloquio de Ramón, dirigido en la primera parte a Yolanda, y en la línea final a Dios; 11 = descripción omnisciente; 12 = monólogo directo de Ramón; 13 = descripción omnisciente; 14 = monólogo interior de Ramón; indirecto por la presencia de la acotación: «murmuraba»; 15 = descripción omnisciente. Estos cambios en el modo narrativo constituyen un mecanismo funcional de todo el relato y, consecuentemente, definen *El compadre* como una novela de la corriente de la conciencia [4]. Es precisamente con la presencia de las diferentes técnicas de la corriente de la conciencia, como este texto transmite al lector la impresión de un lenguaje poético que se desplaza a través de un movimiento musical interno.

2. El punto de vista temporal

Consecuencia inmediata de los dos niveles del relato es la visión de un tiempo suspendido y circular. La suspensión temporal queda indica-

[4] Hemos seguido aquí las ideas de Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Los Angeles: University of California Press, 1955).

da por las 143 páginas que existen entre el momento inicial en que Ramón expresa su temor y su sed, y el momento posterior en que el narrador nos recuerda que todo lo demás ha sido interrupción creada por el flujo mental del protagonista. Esta suspensión, sin embargo, no sólo funciona a nivel externo, sino que, como en el caso de la caída del andamio, surge internamente en la narración:

> *Cuando venía cayendo,* caía lento como la nieve mirándolo todo, teniendo tiempo para alcanzar a mirarlo todo y el Rosendo se estaba riendo antes de que él se cayera y agarrara el martillo y sonaran las tablas quebrándose, y gritó el Astudillo, colega, hermano, no se mate, por Dios, Ramón, qué Diablos hace, estaba diciendo cuando ya venía él en el aire y el Rosario Sánchez, siempre con sombrero, siempre con su vestón oscuro y ahora también con su bufanda oscura y con anteojos ahumados lo miraba con fijeza o desconfianza y no estaba fumando. Sólo el Rosendo fumaba en la penumbra, derrumbado en un tronco, mirándome a mí y mirándola a usté que venía subiendo por el caminito, la veía muy bien porque la nieve estaba luminosa y el cielo claro y transparente, sin luz del sol, sin luna y sin estrellas sólo iluminado por el terrible reflejo de la nieve y usté gritó una palabra de cariño, de alerta, de adiós o de saludo, tu comida, aquí te traigo la comida, Ramón, y el Rosendo la seguía mirando y me miraba a mí *esperando que me cayera* luego del andamio, incluso hubo un momento en que *se alzó la manga del vestón para mirar el reloj* y ver si el minuto fatal ya estaba cerca y entonces alzando usté, mamá, la pollera, puso el pie en la roca y *yo comencé a volar* en el viento y sentía el olor de la nieve y la risa del Rosendo y la Yolanda, que estaba asomada a la ventana, dio un grito, se había puesto pálida y bajó, corriendo y llorando y el Rosendo se había puesto de pie para reír mejor, ... se acercó a la Yolanda, le cogió las manos, nunca supe por qué se las cogió, como hacen los pacos cuando toman preso a alguien y le cruzan la muñeca con fierros y luego *cuando yo me hundía* blandamente en la nieve y no tenía dolor alguno... la Yolanda estaba junto a mis piernas, escarbando la nieve, no sabía yo qué buscaba... y estaría esperando que empezara a chillar como loco endemoniado, furioso y terrible, lleno de horror de morirme en medio de la nieve. (EC, págs. 55-57.)

Al subrayar hemos querido resaltar en el texto anterior los puntos intensificadores—iniciales, intermedios y finales—de ese accidente. Desde el presente donde se encuentra, Ramón recuerda su caída reciente como algo de duración prolongada, expresada muy bien por el imperfecto verbal, progresivo, que viene introducido por el adverbio temporal «cuando». La idea de dilatación temporal queda reforzada por el adjetivo «lento», que modifica al verbo «caer», y abre una comparación entre la caída de él y la de un elemento tan liviano como la nieve. Esa lentitud de la acción permite que el personaje tenga suficiente tiempo para ver lo que le rodea, recordar la risa de Rosendo antes de comenzar a caer y la llamada de atención del Astudillo en el momento en que se

cae. Siempre apoyado en el imperfecto del verbo, con idea progresiva, el personaje describe todo lo que puede ver en ese instante: capta la apariencia externa de Rosario Sánchez y aún puede juzgar a aquél por su mirada; puede ver otra vez a Rosendo y distinguir la figura y gritos de la madre que se acerca a su lugar de trabajo. Aunque en este momento el lector acepta la acción como actualizada, surge en el trozo narrativo una línea que la da como potencial. Efectivamente, Rosendo sigue allí mirándolo, esperando que se caiga. La temporalidad extendida de este hecho se intensifica con la acción de este testigo al mirar el reloj «y ver si el minuto final ya estaba cerca». Como en una cámara cinematográfica que hubiera perdido y recobrado su movimiento, el personaje reinicia su caída. Ahora ve a su mujer y al amante de ésta agarrados de la mano, antes que él, finalmente, hunda sus piernas en la nieve. El cuerpo ha tocado fondo, en una acción que físicamente habría tardado poquísimos segundos. Ese tratamiento del incidente en «cámara lenta» es claro indicador de la suspensión buscada por el autor, y de evidentes consecuencias rítmicas en la orquestación del relato.

La idea de suspensión temporal es reforzada estructuralmente en el relato por la forma en que se interrumpen los diferentes episodios. Es decir, que no solamente ocurre la larga suspensión descubierta entre las páginas 17 y 160, cuando en la narración el nivel evocado desplaza al nivel presente, sino que también las experiencias evocadas se interrumpen unas a otras dentro de su propio plano. Así, por ejemplo, la referencia a la muerte del «viejito negro» es interrumpida por la referencia a la muerte del padre de Ramón. La caída de éste del andamio es, a su vez, interrumpida por la referencia a la muerte del «viejito negro». El recuerdo de la primera vez que Yolanda viene al andamio donde trabajaba Ramón, es interrumpido por el recuerdo de la primera vez que él la vio, en los funerales del Presidente. Los episodios suspendidos pueden quedar «pendientes» por una o varias páginas antes de ser retomados.

Pero si, por una parte, es posible hablar en este relato de un intento de suspensión o prolongación temporal, por otra, es necesario aceptar que el efecto final producido por la lectura es el de una circularidad, lograda precisamente por la reiteración de los diferentes motivos. Un incidente como el viaje de Ramón en tren desde Quillota, junto con el Astudillo, el día que se muere el «viejito negro», es mencionado inicialmente en la página 18, y encontrado nuevamente por el lector en las páginas 60, 66, 85, 90 y 168. El día en que Ramón ve por primera vez a Yolanda, en los funerales del «viejito negro», es recordado en la página 78, y repetido luego en las páginas 83 y 105. El diálogo disidente entre él y su madre, frente a la muerte del Presidente, es suspendido

en la página 23, para ser concluido en las páginas 41 y 42, teniendo un eco final en la página 170. La caída de Ramón del andamio, cuando trabajaba en la cordillera, se menciona inicialmente en la página 52, y se repite en las páginas 64, 69 y 91. En fin, el hecho de que el lector encuentre de nuevo al personaje, en la página 160, en las mismas circunstancias o condición de la primera página, es indicación evidente de cómo el tiempo de la narración se desplaza mediante un movimiento que bien puede considerarse circular. Si, como ha observado Wilfgang Kayser [5], evaluamos la recurrencia rítmica de los motivos claves desde un punto de vista musical, debemos concluir que el efecto producido es comparable al de una nota principal o altisonante cuya repercusión se siente en el desplazamiento de la melodía [6].

3. Aportación rítmica del «leit motiv»

No hay duda de que la repetición periódica de una pequeña frase, un sintagma o una palabra, además de convertirse en indicador temático, es también principio organizador del ritmo interno del relato. Como bien ha indicado Melvin Friedman, el *leit motiv* es la más consistente contribución hecha por la música a la ficción [7]. Aunque es mucho más fácil definir este fenómeno que localizarlo, creemos que en *El compadre* hay dos casos claros de *leit motiv* que repercuten sonoramente en la lectura de la obra, y que tienen relación con el comportamiento físico-mental del personaje: su sed inagotable y su temor constante de caerse del andamio. En ambos casos es posible hallar numerosos ejemplos. Veamos cómo se expresa lo primero: «*Tenía sed* y ese deseo era lo único que lo ataba a la tierra...» (EC, pág. 44). «—Está estupendo, *tenía sed,* mamá—y se tendió de lado en la cama, que crujió» (EC, pág. 98). «*Tenía una espantosa sed,* como la mañana en que el viejo había muerto y estaba trabajando en el camino...» (EC, pág. 196). El miedo que tiene Ramón de caerse en cualquier momento del andamio, aparece también expresado desde el momento inicial de la historia y se proyecta hasta el final de la misma: «*Un día me caeré* volando sobre la multitud,

[5] Según este crítico podemos definir musicalmente estos motivos como «una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía» (W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid: Editorial Gredos, 1961, pág. 76).

[6] Paradójicamente, algunos críticos han considerado estas reiteraciones como de valor negativo en la estructura de la obra. Este es el caso, por ejemplo, de Ignacio Valente, quien, aparte de sus prejuicios de católico frente al tratamiento que recibe la figura de Cristo en la obra, dice que: «... en este nuevo libro se disuelve un tanto la fuerza poética de Droguett y se ponen más en evidencia sus limitaciones narrativas» (I. Valente: «Carlos Droguett: *El compadre*», *El Mercurio,* 5-XI-67). Tal posición evaluativa ignora por completo la posibilidad de un ritmo interno narrativo, buscado intencionalmente por el autor a base de tales reiteraciones.

[7] Véase M. Friedman: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven: Yale University Press, 1955).

pensaba él...» (EC, pág. 15). «*Cualquier día me caeré del andamio* sin darme cuenta...» (EC, pág. 44). «—¡Compréndame, viejo, estoy tan solo, tan completamente solo—decía sollozando—, y el vino es todo lo que me queda, y si lo dejo, *cualquier día me caigo del andamio!*» (EC, página 202). Si bien algunas veces estos *leit motivs* aparecen combinados, lo característico es que éstos se presenten estratégicamente repartidos en el relato, con lo cual se logra, consecuentemente, un efecto rítmico que refuerza el sentido de movimiento circular, ya mencionado.

4. Contrapunto narrativo

Originado en la expresión musical *punctum contra punctum,* este procedimiento de valor estructural tiene consecuencias directas en el movimiento orquestal creado en la historia que se narra. Sin embargo, es evidente que, por diferentes razones mecánicas, el contrapunto literario ofrece al autor limitaciones que el músico desconoce. Como bien señala Friedman: «Literary counterpoint is not, strictly speaking, the simultaneous presentation of a series of images or situations; variations in tenses is not the same thing as variation in scale forms and tonalities» [8]. No obstante lo anterior, es posible que el lector de una novela determinada experimente, gracias al intento de su autor, una sensación de simultaneidad tonal comparable, aceptadas las diferencias, con la del oyente de una composición musical. Así como en música tal fenómeno tiene variaciones, en literatura éste se presenta de diferente manera, siendo uno de los casos más frecuentes el descubierto por Aldous Huxley, y que se refiere a la alternancia de situaciones en el acontecer novelístico [9].

En el capítulo V de *El compadre,* al recordar nuevamente Ramón su caída del andamio y la consecuente visita del médico, el doctor Tritini, el lector conoce la situación simultáneamente desde tres perspectivas diferentes: la del doctor, la del paciente y la de un narrador que lo conoce todo y que, por lo mismo, puede penetrar fácilmente en la conciencia de los otros personajes para revelarla. Nuestra observación puede comenzar aquí: «... él [Ramón] estaba en el hospital y el vestón seguía colgado detrás de la ventana, y la mamá lo miraba en silencio y suspiraba y se acordaba de él...» (EC, págs. 90-91). La omnisciencia total del narrador le permite trascender la distancia real que media entre la madre de Ramón, lejos del hospital en ese momento, y el hospital mismo, donde penetramos para ver al paciente: «... y él tenía unas costillas quebradas y no sólo el brazo, como había dicho el doctor Tritini cuando

[8] M. Friedman: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method,* pág. 126.

[9] Véase A. Huxley: *Point Counter Point* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1947), página 294.

se agachó a examinarlo, y él se dio cuenta de que el doctor olía a *cherry,* y a *cognac,* y a colonia, y sintió repulsión y miedo...» (EC, página 91). El lector continúa informándose de la situación mediante la voz-guía del narrador, quien a continuación añade cómo toma el doctor el brazo de Ramón, y cómo éste, al descubrir el reloj y la cadena del doctor piensa en su valor: «... y él calculaba esta cadena valdrá unos veinte mil pesos, y este reloj y este vestón tan bonito de *tweed* o de lana escocesa, o irlandesa, o canadiense...» (pág. 91). Ramón continúa juzgando a Tritini por su indumentaria hasta concluir que aquél debe ser un pederasta. A continuación interviene el narrador con una línea que describe externamente la sonrisa del médico, e inmediatamente el lector conoce lo que piensa el doctor de la situación, de manera directa: «... cómo diablos se fue a caer de las tablas...; cómo, mierda, se atreven a llamarlo a uno para ver a este sucio obrero, que por borracho e inservible se cae del andamio, y no pude escuchar completa la canción que cantaba Mildred en la radio...» (pág. 91). Siguen algunas líneas en este tono; surge de nuevo la voz del narrador, quien describe al doctor quitándose los guantes; sentimos la opinión de Ramón sobre su propia suciedad, y en seguida la voz del doctor, que reafirma el hecho al tiempo que trata de cantar un verso de la canción de Mildred. Cuando el doctor, mirando a Ramón en la cama, dice: «es una bella historia triste», esa afirmación no tiene nada que ver con el estado del paciente, sino, evidentemente, con el texto de la canción que ha estado recordando. Como se ve, hay allí claramente distinguibles tres puntos desde los cuales se ha proyectado ese incidente.

En el mismo capítulo, pocas líneas más adelante, tiene lugar un caso contrapuntístico aún mejor logrado. Ramón reposa herido en el hotel, donde se hospeda también una joven pareja en su luna de miel. El *cantus firmus* está representado aquí por los quejidos y voces que da Ramón en su cuarto, con los que llama la atención de los jóvenes, especialmente de la novia, quien no puede entregarse tranquilamente a su esposo. La otra línea, simultánea y paralela a la anterior, son las voces y quejidos de la novia en el cuarto vecino.

5. Ritmo interno de la prosa

El comienzo mismo de *El compadre,* con su tono de parábola o discurso evangélico, prepara auditivamente al lector, quien poco a poco se sumerge en un texto cuyo ritmo interno se sale de lo convencional, con una dirección extremada hacia lo poético. Este ritmo se apoya en el rápido fluir mental del personaje, a quien precisamente vemos casi en todo momento desde adentro. Una forma frecuente de lograr este efecto es

mediante las seriaciones, sindéticas o asindéticas. Como sabemos, esto ocurre al juntarse en el discurso elementos sintácticamente equivalentes (verbos, sustantivos, adjetivos). Si entre éstos existe una conjunción estamos frente a lo que se llama una seriación «sindética»; he aquí un buen ejemplo: «Mira su ventana, donde está colgado el vestón manchado de pintura, *y* sangre, *y* vino, *y* leche, *y* aguarrás, *y* agua de cubas, *y* un poco de *cognac,* y un olor a flores lejanas, *y* heladas» (EC, página 90). En este caso, se trata de una seriación predominantemente sustantiva donde resalta la copulativa *y*. Si leemos estas líneas en voz alta descubriremos el efecto rítmico-poético logrado aquí por el autor. Otras veces, sin embargo, puede llegarse al mismo resultado por el fenómeno contrario, la seriación «asindética»: «las sonoras tablas, las frágiles, núbiles tablas llenas de sentimientos, de lamentos, de palabras suspirantes...» (EC, pág. 46). Aquí puede observarse cómo la ausencia de la conjunción crea un aceleramiento en el ritmo de la lectura. Aunque, de las dos, aparece más frecuentemente la primera, lo normal es que se den combinadas.

También de valor rítmico es la frecuente aglutinación de la prosa, resultado de la representación que el autor intenta dar, en el discurso narrativo, a la acumulación de ideas en la mente del personaje ante determinado hecho. Así, por ejemplo, queda expresada la tribulación de Ramón frente a la prostitución de su mujer, al recordar él a Yolanda:

> ... antes de ponerse dura e insolente y elegante para salir al centro de la ciudad, al teatro, a las tiendas, a las peluquerías, para desaparecer dentro de los automóviles, dentro de otras manos, de otros abrazos, de otros besos, de otros deseos, para desaparecer sus piernas adoradas, sus pechos deseados durante tanto tiempo, de otros gritos, de otros suspiros, de otros recuerdos y perfumes y dolores... (EC, pág. 167.)

Finalmente, los epígrafes evangélicos con los cuales se abre cada uno de los ocho capítulos, y se cierra, por último, el relato, contribuyen, sin duda, a mantener vivo el ritmo de discurso evangélico (ascendente, sostenido, descendente) que se descubre en la novela desde la primera línea.

6. Indicadores externos

A todo lo anterior podemos agregar la constante referencia directa a la música en el relato, con lo cual se fija externamente la preocupación intencionada del autor. Estas indicaciones abundan en el texto. Cuando Ramón, en Quillota, se entera de la muerte del «viejito negro», en la radio oye «*trozos de música, de música marcial* y lustrosa» (EC, pági-

na 18). Cuando, al llegar a casa, la madre le sirve vino, el narrador nos dice que: «Se lo bebía en silencio y se tendía de espaldas, suspirando, y sentía que *retazos musicales* de viento derivaban todavía por su frente...» (EC, pág. 45). Cuando Ramón va a pagarle los tributos finales a su «viejito negro», descubre en la sala donde está el féretro a un corneta, y de su instrumento dice el narrador que: «se alzaba humilde la corneta, *como un chorrito musical* pobre y desamparado...» (EC, página 67). Cuando el cabo Naranjo, muerto el padre de Ramón, viene al velorio de éste, el narrador dice que al sentir aquél los llantos: «parecía que estaban *cantando* en voz baja...» (EC, pág. 24). Quedan, en caso de que esto fuera poco, la canción inglesa de Mildred, recordada por el doctor Tritini (pág. 59); las canciones cantadas por Yolanda (pág. 89), y por Rosendo (pág. 194); el tango arrabalero que sale de la radio (página 112); la canción del Astudillo (pág. 185), etc., indicadores todos de la presencia de este elemento en la obra.

Sería falsa ilusión nuestra pretender que Droguett hubiese intentado escribir su novela sobre el patrón de una sinfonía, una sonata o una fuga. Descontadas las serias dificultades de tal intento en literatura, hasta donde sabemos, Carlos Droguett no es musicólogo. Lo que sí es interesante es observar cómo el autor ha logrado en esta novela, a través de elementos internos y externos de la estructura narrativa, crear y darle al lector la impresión de un relato cuya musicalidad se siente en todo momento. El presentimiento del novelista, como se ve, no estaba lejos de la verdad alcanzada.—*TEOBALDO A. NORIEGA (Trent University, Hispanic Studies. PETERBOROUGH, ONTARIO [CANADA K9J 7B8]).*