

La experimentación lingüística de Asturias se funda sobre la repetición obsesiva de algunas partes de la estructura del lenguaje, de algunos elementos de las palabras como si no hallara la manera de fijar los conceptos, como si quisiera representar al mundo con el auxilio de la onomatopeya. Sin embargo, la lengua que el escritor emplea es generalmente la misma—reducida y descarnada—empleada por el positivismo en nombre de una presunta pragmaticidad; la misma con que se expresaban los *próceres* de la independencia, que excluía a los indios porque había sido importada junto a los modelos culturales europeos, que nada tenían que ver con la cultura autóctona. Una lengua que no ofrecía a los marginados de los Andes, o a los del *sertão* o de los latifundios de Centroamérica ningún instrumento capaz de reinterpretar la realidad según conceptualizaciones aptas para integrar y superar las antiguas culturas.

La obra de Asturias y gran parte de la narrativa latinoamericana reflejan la influencia de la «novela de tesis» de inspiración racionalista, según la cual hay que demostrar algo a toda costa. Este tipo de novela apela al rigorismo cartesiano, según el cual cualquier tesis racional puede ser expresada con rigor. De aquí que la novela de tesis se parezca mucho a la novela formalista, que es la aplicación en clave sociológica de un principio formal: la lengua con que se expresa un criterio racional y riguroso tiene que ser ajustada a fin de manifestar la racionalidad y la realidad.

Existe, pues, entre el formalismo y el debate racional sobre los principios institucionales iluministas y positivistas, un nexo muy estrecho basado en el mecanicismo totalitario: la narrativa bajo este aspecto ayudará al totalitarismo, porque no concebirá la naturaleza como dual, sino como monística.

3. Ernesto Sábato abandona su patria, rechaza la ortodoxia comunista y se marcha a París; se declarará sucesivamente contrario a cualquier visión ideologizante del mundo y, abandonando sus estudios científicos, se dedicará completamente a la literatura.

En *El túnel*, por boca de su protagonista, Juan Pablo Castel, dice: «... detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y, en general, a todos esos conjuntos de dichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Estos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto de los hombres»⁴. «Es suficiente un ejemplo cualquiera: el psicoanálisis, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias: para mí son todos repugnantes»⁵. No hay duda que

⁴ ERNESTO SÁBATO: *Il tunnel*, Feltrinelli, Milano, 1967, págs. 22-23.

⁵ ERNESTO SÁBATO: *Loc. cit.*, pág. 24.

Sábato quiere salvar, analizándola y vivificándola, su propia individualidad. Pero este proceso dimana de la necesidad de averiguar la verdad: es una *philosophia* que brota del interior de sí mismo.

Sus obras están caracterizadas, desde luego, por una búsqueda del monólogo interior, de la confesión; el autor y sus personajes se esconden bajo velos místéricos para sustraerse a la racionalidad científica imperante. Sin embargo, el subconsciente mismo de Castel es sumamente racional y parece sin más querer englobar la irracionalidad de la existencia para perpetuar la ficción.

La inautenticidad de la existencia es el verdadero *leitmotiv* de *El túnel*. La racionalidad y la irracionalidad no son sino ficciones, caretas para dominar la vida. Pero Castel se imaginará todavía le es posible al hombre alcanzar la verdad, penetrar en los abismos del ser y lograr corregirlo. La verdad es María, la mujer hacia la cual Castel experimenta una atracción irresistible. Pero es una verdad que, en el momento mismo en que es poseída, engaña: es la luz de la verdad que alumbra, esclarece, se evidencia, pero al mismo tiempo deslumbra y desde luego esconde las cosas. María es, por lo tanto, la que guía hacia la verdad y contemporáneamente hace correr el *riesgo* de la verdad. Castel la matará para impedir que ella no se vuelva «la reliquia de sí misma»⁶ y comprenda su drama interior, revelando así la ficción de la existencia, es decir, el medio necesario para sobrevivir.

Quizá Sábato quiere deliberadamente quedar a medias entre la comprensión y sus consecuencias extremas; quiere inspirar ambigüedad y por este motivo su protagonista será un artista, un pintor. Y por la misma razón sus novelas tendrán siempre una secuencia lógica rigurosa, una clave de interpretación evidente. «Mi idea original—escribe—era la de contar la historia de un pintor que no logra comunicar con nadie; en un solo momento cree haber establecido una comunicación a través de un cuadro, más bien del detalle de un cuadro...»⁷

La incomunicabilidad, en el momento en que el individuo cree haber hallado un ser con que establecer una relación osmótica, aunque tenue, degenera en una condición de dependencia psicológica absoluta que se confunde con el amor. «Quien más ama es el más sometido y tiene que sufrir»⁸. Y cuando la relación no queda abierta hacia el exterior y rechaza cualquier interferencia se vuelve tiranía. El más débil de la pareja exige siempre mayores certidumbres que el otro no puede ofrecerle.

⁶ RICCARDO CAMPA: «Ernesto Sábato o dell'esulismo latinoamericano», en *Nuova Antologia*, número 2.070, 6/1973.

⁷ ERNESTO SÁBATO: *Op. cit.*, pág. 92.

⁸ THOMAS MANN: «Tonio Kröger», en *La morte a Venezia, Tristano*, Verona, 1974. Véase también ROLAND BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, París, 1977.

El rechazo de Castel es total, absolutamente denegatorio. No hay esperanza alguna de lograr romper los muros de vidrio que separan a las personas. Dicha actitud lleva a perpetuar un mecanismo de poder que de la relación entre las parejas y las personas puede llegar a la opresión del Estado. El mecanismo del poder en el marco de lo particular favorece la conservación del aparato político-institucional de dominio.

Puesto que en este largo cuento de Sábato la otra cara del rechazo total es la tentativa de analizar una probabilidad de cambio de la sociedad—totalizante, ésta también, respecto a la actitud hacia lo negativo—, podemos sin más individualizar un regreso a lo Uno, a la Mónada. Según el autor de *El túnel*, la regeneración de la sociedad exige la autodestrucción y la violencia; se necesitan homicidios y suicidios. «El suicidio seduce por su facilidad de aniquilamiento; todo este absurdo universo derrumba como un gigantesco simulacro»⁹.

El hombre se vuelve súcubo y esclavo de la sociedad y no dispone de ningún instrumento para modificarla, si no es la muerte propia o ajena.

Sábato, sin embargo, está todavía vinculado a una concepción moral que lo llenará de desconsuelo al darse cuenta de la tenuidad de la línea que separa el bien y el mal. Al fin y al cabo, el victimismo de sus personajes es un moralismo de tipo occidental, es una forma de conservación que podría obrar si esos mismos personajes estuvieran anclados del todo en una dimensión espacio-temporal. Pero no es así, en particular por lo que se refiere a sus personajes femeninos, que flotan sobre el mar del devenir, que no están colocados en ningún lugar y en ningún tiempo, sino que se deslizan sobre planos inexistentes de una realidad nulificada¹⁰.

Sus personajes no podrían, por lo tanto, estar colocados en una Buenos Aires viva y real, con sus barrios, sus villas miserias. La Baires de Sábato es en realidad una transposición de París con sus grandes avenidas, con sus parques, con su intensa vida cultural y artística, con sus enormes muestras comerciales. Es la representación de lo que, ante los ojos del autor argentino emigrado en París, Buenos Aires debería ser, pero no es. Esta transposición de la realidad, además de ser un medio de caracterización, es también un ejemplo de cómo la narrativa de Sábato está lejos de la temperie latinoamericana.

Opuestamente a lo que pasa con otros escritores del subcontinente, que, aunque actores de una realidad socioeconómica caracterizada por

⁹ ERNESTO SÁBATO: *Loc. cit.*, pág. 128.

¹⁰ RICCARDO CAMPA: *Loc. cit.*

la dependencia, las dictaduras crueles, la presencia obsesiva de las multinacionales, permanecen extraños al debate cultural, a la lucha de las ideas que se desarrolla en Europa, Sábato toma parte activa en dichos eventos. Sábato advierte la disolución de algunas formas narrativas tradicionales derivadas de condiciones históricas y ambientales relacionadas con un período y un lugar determinados (Europa). Queda, sin embargo, el problema de cómo reintegrarse a una realidad originaria tan atormentada y empeñarse para que la obra de arte logre influir—no necesariamente a nivel puramente político o institucional—sobre la vida cotidiana de los pueblos latinoamericanos.

4. La literatura europea, en su análisis de la sociedad y del hombre, pasa a través de algunas etapas que se pueden individualizar y caracterizar examinando las obras de Honoré de Balzac, de Marcel Proust y de James Joyce.

Balzac sacó el cuantioso material para su *Comédie humaine* de la vida y de la sociedad francesas del siglo XIX, realizando la epopeya de la clase burguesa; Proust se dedicará a «la búsqueda del tiempo perdido», recorriendo los senderos de la memoria y estableciendo un punto de enlace entre el pasado y el presente. Joyce, por su parte, rechazará las leyes del tiempo y condensará en un solo, largo día, la cotidianidad de un protagonista: Cada Uno.

La novela latinoamericana recorrerá a marcha forzada los diferentes estadios de la novela europea, deteniéndose, sin embargo, como vimos, con Asturias, en la concepción positivista y racionalista, y con Sábato, en el intimismo psicológico proustiano, aunque en forma, diríamos, progresista.

Dos ideas distintas se pueden individualizar en la literatura iberoamericana: la del *poder*—centrada generalmente en un personaje—y la del *protagonismo*, es decir, el escritor, el *anti*, el crítico de una realidad.

Gabriel García Márquez representará esta última actitud y la superará gracias a una atenta lectura de Joyce (y de Kafka) y a la aplicación de la técnica narrativa de Faulkner a la realidad latinoamericana. *Cien años de soledad* ha sido objeto de una abundante literatura crítica; nos limitaremos, por lo tanto, a analizar las relaciones de esta novela con las problemáticas del poder y de la liberación.

García Márquez descubre y analiza el *vulnus* que caracteriza una larga parte de la literatura hispanoamericana; como ya, antes de él, habían hecho Julio Cortázar y los formalistas, García Márquez junta idealmente un nexo con un período que revela, en el plan ideológico y fenomenológico, el punto de crisis o de repentina interrupción en una tortuosa revolución cultural y religiosa que se ha desarrollado en España y en la

América latina: el período del Seiscientos barroco. Será éste el último anillo de una cadena rota—que es necesario soldar y continuar—y la premisa para ulteriores elaboraciones. Los tres estadios de las otras literaturas se conformarán y quedarán sometidos en virtud de la apelación a un idioma que ensancha una realidad de la que todos, comunitariamente, pueden gozar. Es el idioma del *Siglo de Oro* español, la lengua de Góngora y de Calderón de la Barca, absorbida a través de la obra de Rubén Darío¹¹. Esta lengua inventa, maneja, juega con las formas y los seres, dilata al mundo en vez de comprimirlo, es rica en metáforas y en «palabras clave esparcidas como señales en el discurso laberíntico»¹².

A la par de Asturias, Márquez analiza en un plan sociológico al poder y cómo el personaje logra sustraerse a la razón. La novela parece dimanar de la palabra, entendida como «memoria del futuro», es decir, capaz, a través de la conciencia del pasado, de anticipar el futuro y precederlo proféticamente.

En la obra de Márquez el texto adquiere una autonomía propia, quiere existir por su propia voluntad, y esto se observa en particular en *El otoño del patriarca*, donde el lenguaje no es aún el lenguaje visionario del surrealismo, donde en una misma frase se expresan muchas diferentes opiniones, donde al *nosotros* de la memoria colectiva se sobrepone el *yo* de cada uno de los personajes. El texto adquiere así una realidad propia, que toma el lugar de la realidad efectiva; pero no se concluye en una «ficción» borgiana, en una alternativa frágil e irreal o en simple evasión. Más bien alcanza una función semántica de testigo en un contraste permanente e irreductible.

Frente a una crisis de representación de la realidad y a una falta de signos, Márquez logra enlazar el universo de los signos literarios a los de la ciencia, considerando que, en el ámbito de la convención del lenguaje, los instrumentos de la convención son políticos, es decir, concordados bajo el aspecto de la credibilidad o disfrutabilidad de los conceptos que ellos expresan. Se comprende, desde luego, cuán radical es la actitud literaria de Márquez, que, en un continente que adolece de retórica, actúa sobre la retórica para fundirla con la ciencia. La síntesis es un lenguaje universal, es la toma de conciencia que consentirá una revolución cultural latinoamericana.

La herencia de la concepción problemática de la temporalidad típica de las culturas precolombianas (el tiempo concebido como una espiral que se devana indefinidamente desde un punto que no puede ser caracterizado como momento inicial) no podía no afectar a la obra de Már-

¹¹ Cfr. el ensayo de MIGUEL SARRAILH: «Apuntes sobre el mito dariano en *El otoño del Patriarca*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 340, Madrid, octubre 1978.

¹² MIGUEL SARRAILH: *Loc. cit.*, pág. 52.

quez, arraigado profundamente a las valiosas tradiciones de su tierra, aunque atento a las posibilidades que ofrece la evolución científica.

En *Cien años de soledad* el tiempo no es el absoluto del cual hablaban Newton y Kant, y no fluye de un mismo modo para todos. A partir de Einstein en adelante, el espacio es curvo y el tiempo no es el mismo frente a todos. Así es que en el devenir de la novela las cosas envejecen más o menos según quien las mira. Como ya en Rulfo o en Fuentes, los personajes muertos vuelven a participar en la vida de los vivientes, no bajo forma de fantasmas, sino como actores a menudo importantes y hasta como claves de lectura y de interpretación de un código interno de la tradición, de los mitos, del lenguaje de la poesía, del contenido ético.

La estructura lineal del tiempo es esencialmente la estructura misma del dominio. El pasado puede representar una doble presencia autoritaria: sea porque es un hecho que no puede ser anulado; sea porque significa la concretización de una historia de autoritarismo que incide sobre el devenir del futuro. El dominio, desde luego, no es otra cosa que el pasado mismo, es decir, todo lo que ya ha sido establecido y pretende, por lo tanto, imponer sus propios modelos de existencia. La estructura social se mantiene y se desarrolla tan sólo con la violencia, mediante la cual el pasado sujeta a los nuevos miembros de ella ¹³.

La respuesta al anhelo vital, como aseveración de instintos que no son dirigidos hacia la conservación de las instituciones—como se observa en los personajes de Márquez—, representa un aspecto de la rebelión contra el tiempo y contra las estructuras sociales del dominio. Para Márquez, estem undo no es susceptible de hipótesis: es un mundo donde ya no existe esa división entre siervos y dueños que ha caracterizado nuestra historia y la de América latina.

5. La disparidad entre la literatura francesa del Ochocientos y la literatura positivista y sociológica latinoamericana (aunque ésta haya sido fuertemente dominada por la primera) consiste en la imposibilidad, por parte de la segunda, de asignar una investidura a una clase a fin de permitirle desarrollar una función en el interior de los mecanismos del Estado. Y si en la América latina no existe una clase burguesa (en el sentido occidental) las causas hay que hallarlas en la diferente definición del concepto de nacionalidad en las dos áreas.

En Europa, la nación se concibió como una serie de potencialidades agotadas, como una noción retrospectiva. Mas, puesto que la nacionalidad es todavía un campo simbólicamente abierto—en cuanto encierra en sí misma múltiples fuerzas capaces de promover transformaciones econó-

¹³ Cfr. GIANNI VATTIMO: *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano, 1974.

mico-sociales—, la clase que supo actuar una revisión y una regeneración de la comunidad nacional obtuvo el derecho de determinar al Estado, de constituir desde luego la clase dominante, la clase que organizaba a todas las demás.

Si Asturias hubiera podido seguir el mismo recorrido de sus predecesores franceses, habríamos podido asistir a una «revolución francesa» en la América latina. Pero la revolución francesa es una revolución burguesa, de clase, de lo que carece la América latina. Por otro lado, el militar latinoamericano no será un jefe, como en Europa, sino un mecánico al servicio del progreso tecnológico y de las multinacionales. En efecto, si—como es el caso de Asturias—se pone el acento sobre una sociedad donde algunas tareas, demasiado funcionalizadas, se intercambian según leyes y reglas mecánicas, se comprende el porqué del paso de los militares a la tarea de actores políticos. La seguridad reside, pues, en la continuidad institucional de la clase militar, en la que no existe el traspaso parentesco o patrimonial del poder.

Los grandes intelectos filosóficos y políticos del subcontinente latinoamericano no han logrado escoger un sistema doctrinario que no incluyera en sí mismo el mal insidioso de una contestualidad imperfecta, de una falta de inmediatez entre la elaboración político-filosófica y la organización de la realidad. Dice Leopoldo Zea: «La idea que de su libertad tienen los occidentales será el punto de partida de la conciencia que sobre su propia libertad tendrán los hombres a los que se niega la simple posibilidad de la misma»¹⁴.

Como ya hemos visto, en la América latina la literatura es la que contiene elementos originales y capacidades reales para llevar a cabo un proceso de liberación. Piénsese, por ejemplo, al caso de Ernesto Sábato. Este escritor expresa—también desde un punto de vista biográfico y experiencial—el «espíritu del desterrado latinoamericano», la dramática toma de conciencia de la imposibilidad de disfrutar las formas y las categorías occidentales—sean las marxistas o las artístico-surrealistas—para la revolución latinoamericana.

Sábato describe en su obra el impacto con la conciencia trágica y las desilusiones y reflexiones que de ella dimanar, la necesidad de crear «mundos diferentes» sobre el porvenir de su pueblo. Es ésta una operación peligrosa, porque se funda sobre premisas halagüeñas, pero lejanas de la realidad. Pero Sábato logra evitar la construcción de conceptos sobre otros conceptos, de abstracciones sobre otras abstracciones,

¹⁴ LEOPOLDO ZEA: *Dialéctica de la conciencia americana*, México, 1972, pág. 5 del texto dactilografiado, cit. en RICCARDO CAMPA: *Conoscenza scientifica occidentale e processo politico latinoamericano*, ISEDI, Milano, 1974.

la muerte del lenguaje por causa de un frío y excesivo rigor formal, y tratará el tema de la dependencia, uno de los muchos *fils rouges* que pasan a través de la obra de los tres autores analizados. Dependencia que en Asturias es fisiológica y servil; en Sábato, sutil y psicológica; en García Márquez, cultural y tecnológica.

RICARDO CAMPA

Universidad de Nápoles
Via Salaria, 422
ROMA

