



CONSEJO EPISCOPAL LATINOAMERICANO
-CELAM-

con la colaboración de:

Pontificia Universidad Javeriana



¿ AGONIZA DIOS ?

La problemática de Dios en la novela Latinoamericana

**Jornadas de Estudio
Bogotá, 14 a 18 de Octubre de 1986**

**Documentos Celam 98
Sección de Pastoral de Cultura – Sepac
Secretariado para los no creyentes – Senoc
Bogotá 1988**

INDICE

Presentación	7
I- MARCOS DE REFERENCIA	
Marco Literario	
La Novela, espacio donde la pregunta se hace existencia	
<i>Marino Troncoso, S.J.</i>	13
Marco Teológico	
La Experiencia de Dios y su Expresión	
<i>Alberto Ramírez Z.</i>	31
II- APROXIMACIONES A LA PROBLEMATICA DE DIOS EN AUTORES LATINOAMERICANOS	
Leopoldo Marechal: un tríptico sobre la sabiduría	
<i>Enrique Camilo Corti</i>	51
Problemática de Dios en la Novela de Miguel Angel Asturias Rosales	
<i>José Francisco García Bauer</i>	91
Telmo Herrera: Los relevos de Dios	
<i>Manuel Corrales Pascual</i>	135
Julio Cortázar: el buscador del ser y del otro	
<i>Carmen Balzer</i>	151
El lugar de Dios en la Narrativa de Rulfo	
<i>Fabio Jurado Valencia.</i>	179
Dios y un hombre llamado Ernesto Sábato	
<i>Germán Espinosa.</i>	189

José Donoso y la búsqueda en un universo descentrado
Luz Mery Giraldo de Jaramillo203

La Problemática de Dios en Tomás Carrasquilla,
Rosario Castellanos y Manuel Puij
Rocío Vélez de Piedrahita215

III- PROBLEMATICA DE DIOS EN AUTORES COLOMBIANOS

Fernando Soto Aparicio o la Filosofía en la Novela
Beatriz Espinosa Ramírez225

Dios en la Obra de Fernando Soto Aparicio:
"Hallazgo de Dios y del hombre"
Luis Carlos Henao de Brigard241

La Novela Nadaísta: Una búsqueda Nueva
Diógenes Fajardo V.253

Cien Años de Soledad: religiosidad, significación
bíblica y sacralidad del texto
Cristo Rafael Figueroa Sánchez275

IV- TEMA COMPLEMENTARIO

La Literatura Latinoamericana: La voz que seduce, la
letra que razona
Ligia Hernández Moreno307

Los Mitos de la Muerte y su dimensión religiosa
antropológica
Alvaro Chávez Mendoza319

EPILOGO

Conclusiones331

Clausura del Simposio
Mons. Antonio Do Carmo Cheuiche, O.C.D.337

LISTA DE LOS PARTICIPANTES339

PRESENTACION

Un primer Simposio sobre la problemática de Dios en la novela latinoamericana, se tuvo en Bogotá del 14 al 18 de octubre de 1986, y consistió en Jornadas de estudio organizadas por la Sección para la Cultura del CELAM y por el Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. En cinco días se dieron cita ponentes invitados de varios países latinoamericanos como Armindo Trevisán del Brasil, Carmen Balzer y Enrique Camilo Corti de Argentina, Manuel Corrales del Ecuador y José Francisco García Bauer de Guatemala. Algunos más, como de Panamá, Perú y Costa Rica no pudiendo asistir, enviaron sus aportes escritos. También se contó con la colaboración de ponentes colombianos como Beatriz Espinosa, Rocío Vélez de Piedrahita, Germán Espinosa y de profesores de la Universidad Javeriana como Luz Mery Giraldo de Jaramillo, Diógenes Fajardo y Cristo Rafael Figueroa. La asistencia a las Jornadas tuvo un promedio de trescientas personas de diversas profesiones y sobre todo de estudiantes universitarios.

El Simposio, en honor del escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón, contó con la presencia de poetas, novelistas y críticos como Fernando Soto Aparicio, Héctor Sánchez, José Luis Garcés, Eduardo Santa, Conrado Zuluaga, David Mejía Velilla y Rodolfo de Roux. El simposio se abrió a la lírica con un recital "Trascendencia y poesía", dirigido por el

Padre Manuel Briceño, S.J., y al teatro con la presentación de "Las moscas" de Sartre, dirigida por Fernando Pérez. La exposición del Director del Departamento de Literatura, Marino Troncoso, S.J. "La novela: espacio donde la pregunta se hace existencia", y la del Pbro. Alberto Ramírez "La experiencia de Dios y su expresión" fueron, respectivamente, los marcos literario y teológico de una problemática trabajada a lo largo de cinco días dentro de un ambiente de constante confrontación y discusión de temas: La novela, Dios, la problemática del héroe y sus valores, los ritos de la muerte y su dimensión antropológica, la presencia de Dios en la conciencia del escritor y la obra creada, la problemática de Dios y las instituciones religiosas. Se profundizó en autores y obras latinoamericanas: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, José Donoso, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Leopoldo Marechal, Telmo Herrera, Tomás Carrasquilla, Rosario Castellanos, Manuel Puig; el nadaísmo, la última novela brasilera.

El Simposio, inaugurado por el Vice-Rector del Medio Universitario Padre Fernando Londoño, S.J. se desarrolló en dos escenarios: Por las tardes, en el Auditorio de la Universidad Javeriana se escuchaban las conferencias introductorias, las ponencias-base y las mesas redondas que problematizaban el tema. Por las mañanas, en la Sede del CELAM, una Comisión de veinte expertos evaluaba críticamente lo expuesto ante el auditorio que en la Universidad superaba las trescientas personas. Estas tres mañanas de estudio y debate arrojaron sugerentes conclusiones, que serán punto de partida para simposios regionales en América Latina y que servirán para preparar el nuevo encuentro sobre "Dios en la poesía latinoamericana".

Al evaluar y clausurar las jornadas de estudio pudo comprobarse que se había dado un gran paso en pro de una auténtica reflexión sobre la razón de ser de una Universidad Católica, que profundiza en su fe, asumiendo la cultura de hoy reflejada en la novela contemporánea de América Latina.

La presente publicación consigna los trabajos del simposio y en esta forma la Sección para la Cultura del CELAM cree haber cumplido parte de su misión, con miras a evangelizar la cultura, en una de sus instancias claves, el problema de Dios.

† ANTONIO DO CARMO CHEUICHE O.C.D.
Obispo Auxiliar de Porto Alegre, Brasil
Responsable de la SEPAC y del SENOC

I

**MARCOS
DE REFERENCIA**

MARCO LITERARIO

LA NOVELA: ESPACIO DONDE LA PREGUNTA SE HACE EXISTENCIA

Marino Troncoso S.J.
Departamento de Literatura
Universidad Javeriana

Al comenzar estas palabras que, más que una conferencia, desean ser una introducción a las jornadas de estudio que iniciamos y un punto de partida para un proyecto de investigación que debe adquirir aquí sólidos fundamentos, me viene a la memoria un texto de Manuel Mejía Vallejo que encarna, como pocos, la búsqueda del hombre contemporáneo expresada en su literatura:

"Me fui cansando de pedir a Dios, de esperar en Dios inútilmente. Llegué a verlo tan desvalido, que le fui cogiendo tristeza. Me solidarizaba con su impotencia y su brava soledad. Y ahora es la más dura de todas las soledades.

No sé hasta qué punto haya ternura en este deseo mío de hacer a Dios cualquier milagro; ahora estoy llenando en mi alma su vacío, creándolo con paciencia y dolor enamorado: se que ahí saldrá y no podrá dejar de existir mientras yo lo vigile".¹

En estas palabras, llenas de la verdad que construye el hombre a lo largo de su historia, en el mundo y con los otros, percibimos la problemática de Dios que deseamos iluminar con la escritura y, más específicamente, con la novela latinoamericana. Estas palabras, que me cuestionaron desde mi primer encuentro con el novelista antioqueño, no fueron indiferentes al diálogo establecido con las directivas del Celam, con Monseñor Do Carmo Cheuiche y con el Padre Jaime Vélez,

desde hace varios años, sobre el sentido y el objetivo de este encuentro. Recordemos un poco los pasos que se siguieron para que así, todos asumamos un trabajo que se postula como inicio de un camino.

Hace algunos años, fui invitado por el presidente de la Sección para no creyentes del Celam para discutir la posibilidad de realizar un programa que ya estaba esbozado en sus líneas generales como el número 69 y titulado "la no creencia en la literatura latinoamericana". Desde el primer momento, señalé la importancia de realizar el proyecto obviando la carga semántica de un no, para convertirla en algo positivo y por ello se propuso como tema del encuentro: "La pregunta por Dios en la novela latinoamericana: una mirada diferente sobre la narrativa de nuestro continente, editada entre 1960 y 1980". Ese marco histórico nos situaba entre los espacios de LA TREGUA de Benedetti, LOS OJOS DE LOS ENTERRADOS de Asturias, 1960, y LA FAMILIA LEJANA de Fuentes, LA MISTERIOSA DESAPARICION DE LA MARQUESA DEL LOIRA de Donoso, 1980. Toda parcelación es un poco arbitraria y quedaban por fuera de ella algunos autores de gran importancia en el presente y cuyas obras se publicaron antes de la década del 60 como, por ejemplo, Juan Rulfo. Ante esta dificultad, los veinte años que corresponden al llamado "boom", se tomaron únicamente como referencia de un estudio que finalmente se titularía "La problemática de Dios en la novela latinoamericana".

Sí, más importante que hacer un trabajo sobre la no creencia en la literatura latinoamericana, es preguntarnos sobre la problemática de Dios en la expresión literaria de un continente "tradicionalmente cristiano" y, sin embargo, con ya claras manifestaciones de cambios radicales,² que si bien a algunos asustan, a otros cimentan en la esperanza. En definitiva, las lecturas positivas, como las de Charles Moeller³, sobre la literatura del siglo XX, construyen al hombre y dejan más huella en su historia que otras, condenatorias o apologéticas, que manifiestan inseguridad y contenidos ideológicos más que la fe. Y, sin embargo, esta lectura es la que ha dominado, y sólo recientemente, se ha llevado a cabo una exégesis filosófica y religiosa de las obras literarias que tiene entre sus precursores

las figuras de Charles Du Bos y Jacques Rivière⁴. En la literatura universal, autores como Dostoyevsky han sido profundamente estudiados desde esta perspectiva; recordemos el texto de Romano Guardini, EL UNIVERSO RELIGIOSO DE DOSTOYEVSKY, y el de René Fülöp-Miller, FEDOR DOSTOYEVSKY. VISION DEL ALMA, FE Y PROFECIA, y se han creado colecciones como "Les Ecrivains Devant Dieu", publicada en París y cuyo texto sobre Proust muestra la problemática subyacente en escritores, cuya preocupación básica es el acto de escribir⁵. En Latinoamérica, se han realizado trabajos parciales sobre autores como Juan Rulfo y Ernesto Sábato y son de destacar las publicaciones del CEP (Centro de Estudios y Publicaciones de Lima, Perú) como ARGUEDAS. MITO, HISTORIA Y RELIGION de P. Trigo⁶.

Y esta problemática, más que en contenidos, debe situarse inicialmente en el espacio de la experiencia humana que, en último término, apunta al horizonte de la pregunta que revela algo diferente y más fundamental en el hombre que el conocimiento racional al cual precede y da fuerza.⁷ Es en el núcleo mismo de esta experiencia, que en la historia que "es una historia de salvación, animada por el espíritu y centrada en Cristo como recopilador"⁸. El hombre puede asumirlo o no. Pero es una llamada que nos interpela a través de múltiples mediaciones: es crecimiento del reino que se desarrolla en silencio.

La pregunta por Dios es un espacio que recrea la historia de la pregunta, la historia del hombre. Ella nos sitúa en el combate, en el sí y el no, la noche y la luz, el pecado y la gracia. El citado Charles Moeller, en su obra LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO, habla de Dios, y partiendo de su aparente silencio, recorre la esperanza en un Dios, nuestro Padre, llegando a la plenitud de una concepción donde todo es gracia⁹. Estudios análogos presentan A. Blanchet en su obra LITERATURA Y LO ESPIRITUAL y Wilhelm Grenzmann en FE Y CREACION LITERARIA, amplias visiones de la literatura francesa y alemana¹⁰. En definitiva, más importante que hacer un trabajo sobre la no creencia en la literatura latinoamericana, es conducir a una relectura de la misma, re-descubriendo sus valores allí, en donde en casos extremos,

sólo aparecería el vacío, "el lugar sin límites" donde las almas peñan sus culpas: Comala. De la indiferencia inquietante al no que es combate, de la búsqueda que es interrogante a la aceptación que es llamado.

Y antes de entrar en la literatura, y específicamente en la novela, es importante recordar que el espacio donde hoy la pregunta de Dios tiene posibilidad de surgir o no, para afirmar o negar, para comprometer o evadir, posee diferentes características marcadas por la modernidad en un mundo donde conviven la ciudad secular y el espacio cuasi-mítico-rural. El afrontar la problemática religiosa no puede ser en ningún momento simplista y el retorno a lo sagrado, tan destacado en los últimos tiempos, posee múltiples raíces" 11. Sólo en el aspecto religioso encontramos que de un indiferentismo religioso se puede pasar a otro de posiciones formales, ateas y religiosas. Siendo siempre el primero el más vasto y yendo desde la despreocupación total hasta las falsas creencias y/o privatización absoluta de lo religioso. Hay diferentes tomas de posición que, a partir de la vida, desean desmontar imágenes que en vez de ser expresiones auténticas de una experiencia, se convierten en continuos ídolos tranquilizantes. Desmontar la imagen de Dios no es necesariamente desmontar la realidad que se encierra detrás de ella y una cosa es la negación de determinadas formas religiosas, y otra la negación de Dios 12. Buscar la verdad introduciéndonos en diversos campos para interrogarnos sobre la responsabilidad, la paradoja de un lenguaje, las palabras y lo real, las palabras y los sueños 13. La lectura, desde estas perspectivas que abarcan tanto al lector como el texto, debería ser percibida como "revelación de la gracia". 14 Un designio que nos abre a una nueva situación histórico-salvífica, posterior a la etapa de "cristiandad" que hemos vivido. Gracia abierta a una radical conversión, a una gran esperanza, a un mundo que se nos revela en la forma de la novela, plasmación por excelencia del ideograma del signo. Ese espacio donde la pregunta por Dios tiene posibilidad de surgir no debe asustarnos y es el que posibilita una forma concreta que encarna la búsqueda.

La pregunta por Dios surge en el corazón mismo de la existencia humana con todo lo que ella posee de conocer, actuar

y esperar, de conocimientos técnicos, científicos, culturales y simbólicos. La pregunta por Dios surge cuando el hombre toca el borde del límite o debe replantearse la razón de un sentido: cuando Martín se encuentra enfrentado a su soledad y siente más, que razona, superando cualquier especulación intelectual.

"Dónde estaba Dios cuando te fuiste", se había preguntado aquel desdichado. Sí, dónde estaba Dios cuando su madre saltaba a la cuerda para matarlo. Y dónde estaba cuando al Bonito lo aplastó el camión de la Anglo (. . .) Y dónde estaba Dios cuando Alejandra estaba con aquella inmundicia (. . .) Y súbitamente fue sacudido por la idea. Surgió de su alma exaltada como una descarga entre negros nubarrones de tormenta. Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en su propio cuarto, en aquel sucio cuarto de hospedaje (. . .) Si Dios aparecía, cómo lo haría? Y qué sería? (. . .) El silencio del cuarto era grande, apenas se oían los murmullos de la ciudad allá abajo. Pensó que cualquiera de esos murmullos podía ser significativo. Se sintió como si, perdido en medio de una agitada muchedumbre de millones de seres humanos, debiera reconocer el rostro de un desconocido que le trae un mensaje salvador y del que no sabe más que eso: que es el portador del mensaje que puede salvarlo" 15

Cuando la presencia del mal cuestiona, surge la pregunta que puede convertirse en reflexión abstracta, como acontece en la novela de Manuel Puig, LA TRAICION DE RITA HAY-WORTH:

"Dios, si tiene las fuerzas para hacer todo lo que quiere, es todopoderoso, y por lo tanto podría también terminar con el mal en la tierra, pero. . . En cambio prefiere divertirse viendo cómo sus débiles creaturas son aplastadas por las fuerzas superiores del enemigo. . . Dios ha hecho posible la existencia del mal y ha creado seres imperfectos; por lo tanto no puede ser perfecto, y más aún, tal vez Dios sea una fuerza sádica que se regocija al contemplar el sufrimiento. . . No existe un Dios, porque si fuera imperfecto resultaría el peligro público número uno". 16

Tanto en el uno como en el otro, texto, la palabra brota rompiendo el silencio y ella se integra a esa más amplia de la humanidad que, elaborándose, desea reconquistar el espacio del mito

y de las primeras explicaciones con la literatura. Quizá muchas veces el problema de nuestra falta de comprensión radica en no entender el ser mismo de la literatura que, como lo expresó Alfonso Reyes, es un ejercicio mental que se reduce a una manera de expresar asuntos de cierta índole.¹⁷ Literatura es una manera de expresar, es el lenguaje centrado en la imagen creativa y simbólica; es la conformación de una estructura, de una forma creadora, en este caso la novela, que implica manera de ser, percibir y expresar al hombre y su relación con el mundo, a través de la imagen. Sin ese lenguaje ambiguo, oblicuo y creador, que no permite en ningún momento perder la materialidad de la existencia ni reduccionismo a una lectura monosémica, no hay literatura. Pero literatura es también escribir sobre unos asuntos que verbalizan la experiencia pura, la general experiencia humana. Sólo hay literatura allí donde se tratan los temas que comparten todos los hombres porque todos los han vivido: la soledad y el amor, la vida y la muerte, la esperanza. Por eso, la auténtica literatura no rechaza a nadie y sólo le exige a su lector profundidad de vida para comprender desde adentro lo que él de alguna manera ya había vivido y pensaba que era incomunicable. Obviamente, esto se plantea en forma específica en la narrativa, que tiene sus propias exigencias y en donde no se nos habla de la muerte, sino que vemos a los hombres muriendo; no se nos especula sobre Dios, sino que captamos su presencia en el "Hijo de Hombre" o su vacío que postula "Cambio de Piel".

Toda verdadera literatura se sitúa en el espacio de la pregunta por el sentido que remonta a una trascendencia para afirmarla o para negarla. Ella, forma en donde se integran la vida, principio creador de imágenes, y la Vida, con mayúscula, principio que pone significaciones¹⁸ no es fuente de increencia, sino llamada de atención sobre la problematidad humana e implica una re-lectura que supere lo obvio y sea capaz de captarla en su forma específica de ser como obra de arte, obra literaria, novela: expresión que crea su propia realidad y es búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado¹⁹ y relativización de los valores absolutos. Con razón Kundera dice que el novelista es el que ha escuchado

la risa de Dios y comprende lo relativo de todas nuestras afirmaciones.

Es importante insistir en la necesidad de leer cada lenguaje artístico expresivo desde sus propias cualidades y, en el caso de la novela, acercarnos a ella como un sistema de significación que posee su propio significante, la voz narrativa y su propio significado, la búsqueda del héroe. La palabra del narrador es la materialidad de una novela que comienza cuando alguien "habla" y se acaba cuando dice "basta". La búsqueda-viaje del héroe, que realiza su aprendizaje en pro de los "pasos perdidos" es la función narrativa, el contenido semántico, la dimensión filosófica de una forma que termina generalmente en el fracaso pero que es, al mismo tiempo, toma de conciencia y lucidez. Momento donde se afirma la verdadera esperanza porque ha terminado cualquier motivo para esperar, y en donde cualquier comodín sobra como ilusión ante la carta que nunca llegará.

Pero detengamos de lo anterior un dato fundamental: es más importante el hecho de escribir una novela que aquello que cuenta la novela. El escribir la novela implica una manera de concebir la literatura como significante y como significado y ella, como forma, dice más sobre el hombre y el mundo, sobre su historia y los valores que lo rigen, que todo lo referencial —bien sea en contextos "realistas" o "ficticios"— que se entrega en el texto novelesco. Sólo a partir de una reflexión sobre el género como sistema específico de significación, podemos ver la íntima relación de él con la pregunta encarnada en el acontecer histórico y superamos las apreciaciones meramente temáticas. La novela es por excelencia la forma verbal de una experiencia radicalmente histórica, de una búsqueda de valores: reconstruir o integrarse en el paraíso perdido. Atrás ha quedado el pueblo original y sólo resta crear a Macondo, la ciudad de los espejos, aquella donde no hay segunda oportunidad. Con razón Bakhtine dice que la novela es el solo género que está haciéndose, que evoluciona y anticipa no sólo la evolución de la literatura, sino del hombre y sus preguntas.²⁰

Al estudiar la problemática de Dios en la novela latinoamericana se debe tener en cuenta el pre-saber sobre el género para captar lo que él nos dice desde el núcleo mismo de su universo virtual creado por el lenguaje. En toda novela encontramos una búsqueda mediatizada, expresada como imagen, búsqueda alguien, de algo, por eso la anterior identificación que hicimos del género con la estructura del viaje, de la aventura y con el proceso de educación. No importa el nombre del héroe, no importa su espacio geográfico, no importa su edad. Bien puede ser Artemio Cruz y realizarse el viaje por la memoria en la reconquista de un tiempo. Se puede aprender en una celda o reconstruir la totalidad del espacio en el reducido Mundo de Julius. La novela es el hacerse del hombre, héroe o anti-héroe según su relación con unos valores presentes como ausencia en el interior del mundo creado. La novela es plasmación del epos, de la relación individuo y colectividad con sus implicaciones de pacto, rechazo o transformación. Según Julia Kristeva, ésta pertenece al ideograma del signo y es esta afirmación la que nos permite plantear a fondo el tema de nuestras jornadas y de nuestras futuras investigaciones, integrando radicalmente una temática y una forma. 21

La novela, como forma narrativa, pertenece al ideograma del signo. Esto quiere decir que ella corresponde a un nuevo "episteme", palabra aparentemente difícil de entender, que quiere decir que hay otra manera de relacionarse el hombre con el mundo: condición de posibilidad de toda acción y pensamiento. En general, los estudiosos de la novela, la han contrapuesto a la epopeya para clarificar su índole propia. 22 Continuando con el mismo procedimiento, Julia Kristeva une la novela al ideograma del signo en contra posición al ideograma del símbolo. La novela surge y se vuelve el género dominante, caso que quizá estamos viviendo en este momento en Latinoamérica, cuando se pierden las características del conocimiento centrado en lo simbólico, las trascendencias universales con conexiones unívocas, las restricciones y, sobre todo, la dimensión disyuntiva que excluye mutuamente dos unidades oposicionales. En el campo del símbolo, el mal y el bien son incompatibles; los espacios no se mezclan y cada personaje asume un papel. Ha-

ce tiempo que vivimos un mundo diferente! 23 La novela pertenece al signo. Ella no se refiere a una unidad única y singular ni a los universales, evoca un conjunto de imágenes y de ideas y tiende a desprenderse del fondo trascendental. El signo no tiene una función de restricción y cuando apunta al valor, éste se da reificado asumiendo la anterior categoría de mediación. El signo como la novela, es no disyuntiva; en él, el bien y el mal, el egoísmo y la cobardía, el espacio de aquí y el de allá no son incompatibles. La novela es el no orden de la existencia que adquiere sentido en el discurso de alguien que ha tomado la palabra y ver en ella el desarrollo de una problemática exige captarla en su totalidad. Muchos de los temores experimentados frente al género tienen su origen en el diferente episteme de aquél que se acerca a él. Estructuras mentales formadas en el ideograma del símbolo y que conservan siempre la nostalgia por lo absoluto y el encasillamiento, nunca podrán entender una forma que brota de otra actitud y que implica leer de otra manera una búsqueda constante.

A la novela no se le debe pedir algo diferente de lo que ella es y ella responde a nuestro interrogante siempre y cuando le exijamos sólo hacernos lúcidos sobre la pregunta. Son otros los que deben asumir su responsabilidad e intentar dar respuestas. En ella, frecuentemente, la problemática de Dios es inversión, búsqueda de lo demoníaco y literatura del mal. 24 Camino a la inversa de un héroe que desciende a los infiernos siguiendo el antiguo arquetipo de Ulises y de Cristo, 25 renovado en Juan Preciado, en la Manuela y en tantos otros. Grito de hastío ante los gestos repetitivos de un Macondo, de una Santa María o una Casa Verde. El allá y el acá, yuxtapuestos simultáneos en el no inocente juego de La Rayuela; la bondad y la maldad encerradas en el colegio de Los Perros; muertos y vivos en paraísos y purgatorios, el morir que se vuelve retorno al origen y se identifica con el nacer en viajes ambiguos en torno al tabú del incesto, Fernando, Artemio y toda la dinastía de los Buendía. En definitiva, la mujer que oculta al hombre, la imagen del andrógino, Luis Alberto Molina, el Beso de la Mujer Araña: todo eso es la novela, ideograma del signo, metáfora de nuestro mundo que nos habla de la problemática de Dios.

No existe novela de los tiempos felices y esa que se produce, corresponde a un subgénero para engañar bobos, bien sea como fácil novelita ideológico-religiosa o propia del realismo socialista: "La consagración de la Primavera" la dejamos como interrogante! Quizá por esto, la gran novela no es nunca "best seller". Y la problemática religiosa, nunca nos cansaremos de repetirlo, debe verse en la totalidad de la estructura narrativa, en la totalidad de ese mundo virtual creado por el narrador en su afán de reorganizar el tiempo, el espacio, y la acción del hombre que siempre tiene una dimensión política, superando el simplismo de una afirmación y llegando a la riqueza y a la unidad de la forma, que dice una palabra sobre el hombre y su esperanza. Esa es la novela: La existencia retomada por la palabra que por el hecho mismo de convertirse en escritura, es portadora de esperanza. De ahí las búsquedas de un Lezama Lima, las peregrinaciones por la biblioteca de Babel y el deseo de descubrir las claves de los manuscritos de Melquíades. De ahí, las profundas asociaciones de los textos literarios con el libro de la vida, la Biblia.²⁶

Iniciamos nuestra charla evocando a Manuel Mejía Vallejo y ya que la estamos terminando, podemos volver a él como ejemplo de la corriente crítica que siempre ha relacionado la forma de la novela con la problemática de la búsqueda del Padre profundamente estudiada en el psicoanálisis: el padre mortal y el padre inmortal, la muerte del padre, y el deseo de ser padre, temática que nos integra a profundas búsquedas del humanismo contemporáneo.²⁷ Dice el "autor" en EL DIA SEÑALADO:

"Así como en el fondo todo niño odia a su padre en cuanto a que lo cree omnipotente e implacable, así todo hombre odia a Dios en cuanto coarta sus libertades y le impone códigos de una estricta moral. Pero como sólo puede sentar su protesta a cambio de su condenación, se doblega con amargura, tendido hacia la anulación como personalidad individual o hacia la superación de los verdaderos místicos. SI EL TUVIERA UN PUNTO DEBIL, SI TUVIERA NUESTROS DOLORES, TAL VEZ —y aunque fuera por sublimado narcisismo de nuestra parte— NOS INSPIRARIA TERNURA. ²⁸

Los personajes de Manuel creen en Dios, pero un Dios oculto que abandona a los hombres frente a su propio destino. Un Dios que hace gritar "si yo hubiera creado al mundo, si hubiera creado al hombre, me hubiera suicidado de desesperación". Dios, como el padre personal, es comprendido y amado a partir de la limitación que no es más que nuestro propio límite. El es recreado por el hombre para llenar su soledad en el momento en que supera su afán de autonomía y rebeldía: "es destino de un Dios, de un Creador, de un Padre, morir víctima de sus sueños, de sus creaturas".²⁹ La búsqueda del padre, de un modelo, de un Dios, Kristeva diría, del ideograma del símbolo, no excluye en el hombre afrontar su propia existencia. Es un acercamiento a esa comprensión que sólo se da en la propia experiencia vital cuando el padre se convierte en hombre, cuando se destruyen los modelos y los mitos y Dios es una posibilidad personal y no la imposición del discurso de otro. De ahí las palabras de Ernesto Arango en AIRE DE TANGO:

"Pero hay una cosa, esa cosa! Qué berraquera!, una cosa que sabe onde es la movida, yo también lo adivino, yo, bruto, cargo de vainas, hay un puto que se las sabe todas, onde está?".³⁰

El retornar a la tierra, al padre, a la imagen de Dios y al pasado implica un deseo de reencontrar los orígenes en verdades asumidas que son más una pregunta que una respuesta. Son los interrogantes de un hombre que al volver a su casa después de mucho tiempo, se encuentra que han muerto todos: "uno conjura, uno llama: al padre, a la madre, al abuelo, al primo, a los tíos: a mi familia (...). Uno está callado frente a la gente que murió. La comunicación es imposible".³¹ Y es ahí, en esa soledad, donde la búsqueda del padre toma otro sentido y Dios surge como incógnita ante la realidad de la muerte. Esto sería tema de otra conferencia. Búsqueda del padre: PEDRO PARAMO, SOBRE HEROES Y TUMBAS, GRACIAS POR EL FUEGO, EL SIGLO DE LAS LUCES y tantas otras.

Podríamos continuar explicando diferentes aspectos de la novela y de la problemática de Dios. Pero sólo estamos en la introducción de unas jornadas de estudio que se acercan a las obras como espacio de pregunta y que

supone que todo texto que merezca ser llamado novela, se la plantea, por paradójica que parezca, al menos como ausencia y, como tal, nos demanda una relectura. La pregunta inicial se descompondrá en muchas otras, originando un cuestionario que todos responderemos, pasando de la problemática de Dios a los valores, al sentido de la historia y a las formas religiosas concretas, a sus raíces a su tradición y a las instituciones religiosas que la representan. Ir desde la experiencia de Dios hasta la Iglesia, desde el vago sentimiento espiritual hasta el compromiso con el hermano donde Dios nos interpela. Sí, las jornadas tendrán como marco de referencia lo literario, la novela, ese espacio donde la pregunta se hace existencia y serán el comienzo de una gran investigación que, promovida desde aquí, con el apoyo de todos ustedes, se extenderá luego por intermedio de la Comisión de la Cultura del Celam a otros países.

Los frutos ya han comenzado y el poder iniciar este diálogo entre fe y cultura, el acercarnos a la novela con optimismo, el no tenerle miedo a escuchar los gritos de un continente asumidos por los profetas de la tribu y el asumir los últimos aportes teóricos sobre una forma literaria, aun viniendo de focos intelectuales tan diversos, significa que como el héroe de la novela, nos hemos puesto en camino. Con razón decía el viejo Fernando González, ese discípulo de filósofo que vivía en otra parte, "Todo el que cree que ya llegó es porque está muerto".³²

NOTAS

1. M. MEJIA VALLEJO, *Las noches de la vigilia*, CBC No. 2, 1975, 105. En la obra de Manuel Mejía hay inicialmente un movimiento de alejamiento de Dios y uno final de acercamiento. Este Dios último es creado a partir del autor y se manifiesta en algunas de las coplas: "Tal vez cuando Dios despierte/el mundo se acabará/ u otro desastre vendrá/ peor que Dios y nuestra muerte./ Pues según veo se vierte/ sobre la nada otro abismo/ más fuerte que el cataclismo/ de la tal eternidad./ yo no creo en la verdad/ que esté fuera de mí mismo". (El viento lo dijo, No. 14).
2. Cfr. Tercera Conferencia General del Episcopado Colombiano, "La no creencia en América Latina", L.4, en: *Visión pastoral de América Latina*.
3. Ch. MOELLER, *Littérature du XX siècle et christianisme*, 4 vols., París. De esta obra existe traducción española publicada por editorial Gredos, Madrid. Del mismo autor se puede consultar "Aspectos del ateísmo en la literatura contemporánea" en: *El ateísmo contemporáneo* v. 1 t. 2, Madrid, 1971, 577-675.
4. Ch. DU BOS. Fue el gran precursor, especialmente por su obra *Du spirituel dans l'ordre littéraire* París, 1931; conjuntamente con J. RIVIERE, *A la trace du Dieu*, París 1921; y la obra publicada en colaboración con R. FERNANDEZ, *Moralisme et littérature*, París, 1932.
5. Cfr. R. GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevsky*, Buenos Aires; y R. FUELOEP-MILLER, *Fedor Dostoyevsky. Visión del alma, fe y profecía*, 1951. Dice Guardini: "En última instancia todos los personajes de Dostoyevsky están determinados por fuerzas y elementos de orden religioso de que dependen las decisiones que le son propias". Y añade luego: "Todo el elemento del mundo de Dostoyevsky, por superficial que pareciera a primera vista, se me representó totalmente colmado de sentido religioso tan pronto como lo consideré en su significación profunda". En lo concerniente a Proust, ver J. MOUTON, *Proust*, París, 1968; y también el estudio de M.E. LEMPART, *La transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'oeuvre de Marcel Proust*, París, 1968.

6. P. TRIGO, *Arguedas, Mito, historia y religión*; y G. GUTIERREZ, *Entre las calandrias*, Lima, 1982. Este texto se sitúa dentro de las búsquedas de la teología de la liberación y es ampliamente citado en las obras de Gustavo Gutiérrez, *Beber en su propio pozo y Hablar de Dios*, desde el sufrimiento inocente, una reflexión sobre el libro de Job.
7. J.L. BORGES, "Paradiso, XXXI, 108" en: *El hacedor*, Buenos Aires, 1967. Sobre este tema Cfr. M. GALLO, "Semiosis y símbolo en la *Búsqueda* como función narrativa en los cuentos de Borges" en: *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985) 197-208.
8. Cfr. GS 4-22.
9. Cfr. Ch. MOELLER, *Littérature du XX siècle et christianisme*, Las palabras "todo es gracia" las coloca Bernanos en boca del cura rural cuando este observa la totalidad de su vida con sus caídas y sus momentos de grandeza.
10. Cfr. W. GRENZMANN, *Fe y creación literaria*, Madrid, 1961; y A. BLANCHET, *La littérature et le spirituel*, 3 vols., 1961.
11. Como ejemplo de este retorno a lo sagrado ver *Magazin litteraire* 149 (1978). Basta también con observar las prácticas cotidianas mágicas, un cine proyectado hacia lo seudoreligioso, tenebroso, la deificación de ideales de moda, el culto a formas musicales y a las drogas en un mundo donde se proclama la muerte de Dios, a cada instante se recrea uno nuevo.
12. Cfr. "No-creyentes No. 15", Seminarios de expertos sobre no creencia, Medellín, 18-22 de mayo de 1977.
13. Estos planteamientos son desarrollados por M. ROBERT, *La verite litteraire*, París, 1981. También son desarrollados por E. SABATO, *El escritor y sus fantasmas*; y, en general, por todo escritor cuestionado por su oficio.
14. Cfr. J. TERAN DUTARI, "El fenómeno del ateísmo" en: *Dios, problemática de la no creencia en América Latina*, Bogotá, 1974, 75 ss.
15. E. SABATO, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, 1969, 447-448.
16. M. PUIG, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, 1978, 285-286. Sobre este tema ver E. MUÑOZ, "Sangre de amor correspon-

dido y el discurso del poder judeo-cristiano" en: *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985) 73-88.

17. Dice Alfonso Reyes: "Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar". Y añade después: "Lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura y en la segunda, la no literatura". (Obras completas, t. 15, 40).
18. Cfr. G. LUKACS, *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Barcelona, 1975. En especial "Sobre la esencia y la forma del ensayo" en donde se dice: "En otros términos, el arte (la literatura, el ensayo), no tiene como finalidad representar la vida (empírica), sino superarla hacia la vida esencial (... todo depende de la forma". Y añade luego: "Crítico es el que descubre el destino en las formas. Aquél para quien la más fuerte experiencia vivida es el contenido del alma que las formas guardan indirecta e inconscientemente".
19. Cfr. G. LUKACS, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, 1974. Especialmente el cap. 4: "La forma interior de la novela".
20. Cfr. M. BAKHTINE, "El relato épico y la novela" en: *Esthetique et theorie du Roman*, París, 1978.
21. Cfr. J. KRISTEVA, *El texto de la novela*, Barcelona, 1974. La autora continúa las investigaciones integrando los logros obtenidos por Lucien Goldmann, los aportes de Bakhtine quien, en su poética de Dostoyevsky, relacionaba los orígenes de la novela con la tradición de la menipea y el carnaval. Ya en Latino-América se han realizado estudios desde esta perspectiva y se han explicado obras como: *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso.
22. Estos han sido planteamientos de Lukács, Goldmann y Bakhtine. En realidad, en ellos la epopeya corresponde más a un modelo abstracto diferente a la realidad de la novela.
23. Los ideogramas del símbolo y del signo corresponden a dos culturas: la agraria y la urbana. Obviamente el signo es predominante en una sociedad secular donde se ha perdido toda relación directa con modelos que postulan valores de identificación.

24. Cfr. G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, París, 1957. Ver también W. GRENZMANN, *Fe y creación literaria*, Madrid, 1961.
25. El héroe narrativo se ha construido básicamente sobre dos modelos: el judeo-cristiano de Cristo y el griego de Ulises. El primero tiene como rasgo fundamental el superar todas las pruebas para retornar a la casa del Padre; y el segundo para retornar a la casa donde lo espera su mujer y su hijo. Mientras el primero es el hijo, el segundo es el padre. Ambos vencen la muerte, descienden a los infiernos y son finalmente exaltados. Estos arquetipos funcionan de muchas maneras en la novela, baste recordar la figura de Melquiades en *Cien Años de Soledad*.
26. Entre los estudios dedicados a este tema recordemos el de A. MILGELGRUN, *Themes et structures bibliques dan l'oeuvre de Marcel de Proust*, Lausanne, 1978. Hay estudios desde esa perspectiva de las obras de Carlos Fuentes, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y García Márquez.
27. Todas las investigaciones de Marthe Robert se han orientado en esta línea: lo anciano y lo nuevo, novela de los orígenes y orígenes de la novela. Sobre esta problemática es de destacar el estudio de J.M. POHIER, "La paternité de Dieu" en *La partenite* 5(1968).
28. M. MEJIA VALLEJO, *El día señalado*, Barcelona, 1964, 217-218.
29. M. MEJIA VALLEJO, "Que despierten de sus sueños" en: *Casa de las Américas* 58(1970) 113.
30. M. MEJIA VALLEJO, *Aire de Tango*, Medellín, 1973, 278.
31. J.J. HOYOS, "Sentir que es un soplo la vida" en: *Revista Universidad de Antioquia* 194 (1975) 242.
32. M. MEJIA VALLEJO, *Aire de tango*, 241. Dice el autor: "Todo aquel que cree que ya llegó es porque está muerto". Eso lo aprendí de Fernando González y de Balmore Alvarez. "Lo importante es no llegar", decía Goethe". Quizá todas estas palabras no fueron ciertas pero eso poco importa, estamos hablando de literatura, de ficción".

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE M., "El relato épico y la novela", en *Esthétique et théorie du Roman*, París, Gallimard, 1978.
- BATAILLE G., *La littérature et le mal*, París, Gallimard, 1957.
- BORGES J.L., "Paradiso, XXXI, 108", en *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1967.
- Episcopado Colombiano, Tercera Conferencia General, "La no creencia en América Latina", en *Visión Pastoral de América Latina*, Libro 4.
- FUELOPE-MILLER R., *Fedor Dostoyevsky, Visión del alma, Fe y profecía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- GALLO M., "Semiosis y símbolo en la Búsqueda como función narrativa en los cuentos de Borges", *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985) 197-208.
- GRENZMANN W., *Fe y creación literaria*, Madrid, Rialp, 1961.
- GUARDINI R., *El universo religioso de Dostoyevsky*, Buenos Aires, Emecé,
- HOYOS J.J., "Sentir que es un soplo la vida" *Revista Universidad de Antioquia* 194 (1975) 242.
- KRISTEVA J., *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- LUKACS G., *El alma y las formas y la teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1975.

- LUKACS G., *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.
- MEJIA VALLEJO M., *Aire de Tango*, Medellín, Bedout, 1973.
- MEJIA VALLEJO M., *El día señalado*, Barcelona, Ed. de Estilo, 1964.
- MEJIA VALLEJO M., *Las noches de la vigilia*, CBC No. 2, 1975.
- MEJIA VALLEJO M., "Que despierten de sus sueños", *Casa de las Américas*, 58 (1970) 113.
- MOELLER Ch., *Littérature du XX siècle et christianisme*, 4 vols., París, Tournai.
- MOELLER Ch., "Aspectos del ateísmo en la literatura contemporánea", en *El ateísmo contemporáneo*, vol. 1, t. 2, Madrid, Cristiandad, 1971.
- MUÑOZ E., "Sangre de amor correspondido y el discurso del poder judeo-cristiano", *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985) 73-88.
- PUIG M., *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- POHIER M., "La paternité de Dieu", *La paternité*, 5 (1968)
- REYES A., *Obras completas*, t. 15, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROBERT M., *La vérité littéraire*, París, Bernard Grasset, 1981.
- SABATO E., *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Suramericana, 1969.
- TERAN DUTARI J., "El fenómeno del ateísmo", en *Dios, problemática de la no-creencia en América Latina*, Bogotá, Celam, 1974.

MARCO TEOLOGICO

LA EXPERIENCIA DE DIOS Y SU EXPRESION

Alberto Ramírez Z.
Fac. de Teología de la UPB
Fac. de Ciencias Humanas,
Programa de Estudios Bíblicos
de la Univ. de Antioquia

PRESENTACION DE LA TEMATICA

No es posible ni siquiera imaginar que la palabra "Dios", germen de todo el lenguaje religioso, pertenezca, antes de ser pronunciada por el hombre, a un mundo exterior, objetiva-ble independientemente del hombre mismo. La palabra "Dios" es palabra de hombre, la palabra "Dios" es expresión de la mejor experiencia humana:

... cuando el hombre dice "Dios",
canta la canción más linda que es posible cantar;
cuando el hombre dice "Dios",
habla la poesía mejor que es posible hablar. ¹

Me han pedido que prepare para estas Jornadas alguna fundamentación que sirva para la reflexión acerca de la experiencia de Dios y su expresión. El planteamiento mismo del problema, tal como aparece en este título, es muy acertado: hablar de Dios es hablar de la expresión de una experiencia; la consideración de esta experiencia constituye el mejor camino para desentrañar el secreto que esconde esta expresión. No ha sido usual el considerar la realidad de Dios con este

método: ha sido más bien frecuente hablar de la realidad de Dios, considerada en sí misma, hasta llegar a elaborar un discurso teológico que, establecido independientemente de la experiencia, sirve para referirse a ella "a posteriori".

No debe ser ese el camino a seguir en estas consideraciones: entramos más bien en la temática por el sendero que traza la expresión de una experiencia, por el sendero que nos traza la palabra misma "Dios".

ALGUNAS OBSERVACIONES PRELIMINARES SOBRE EL GERMEN DEL LENGUAJE RELIGIOSO: LA EXPRESION "DIOS"

Nuestra cultura, en general, ha estado vinculada, en alguna forma, con el Cristianismo como sistema religioso-teológico. Al pronunciar la palabra "Dios", lo ha hecho en un sentido bien circunscrito por las características de ese mismo sistema. Por eso, al hablar de la novela latinoamericana, por ejemplo, habría que señalar, en principio, que la presencia en ella de la temática religiosa no supone simplemente una referencia general a la experiencia de "lo trascendente", sino además una referencia a dicha experiencia, caracterizada por lo que es propio de nuestra cultura, vinculada indisolublemente con el Cristianismo. En este mundo cultural, la expresión "Dios" tiene que ver con la fe y la religiosidad cristianas.

Algunas consideraciones generales sobre el lenguaje teológico, pueden ser útiles:

La encarnación cultural de los términos "Dios y Theós"

Una evaluación simple e inmediata del lenguaje teológico (en el sentido de la terminología primordial), nos permite observar la ascendencia latina del término "Dios" en nuestras lenguas románicas y la relación *de hecho* que, como traducción, dicha noción tiene con el término griego "theós". La relación es solamente "de hecho" porque, miradas las cosas desde la encarnación cultural de los términos, la expresión "Dios" no es, estrictamente hablando, traducción del

término "theós". La noción "theós" implica, en su propio mundo cultural, toda una teología, que no tiene que ser idéntica con la que implica, en el suyo, la noción "Dios".

El mundo cultural que está en el origen de nuestra experiencia religiosa y de su expresión

El mundo cultural que se traduce en los términos "Dios" y "theós" no es propiamente el horizonte original de nuestra experiencia religiosa. La cultura religiosa que está en el origen de nuestra existencia religiosa actual (Cristianismo-Iglesia) es una cultura religiosa concreta: la cultura judía o la experiencia religiosa israelita, tal como llegó a su culminación con el acontecimiento de Jesucristo.

Una pregunta: no será especular ociosamente el distinguir lo que significa Dios en un contexto cultural y lo que significa cualquier otro término que designe otra experiencia religiosa en otro contexto? No es Dios la expresión de una preocupación general de todo hombre?

En un sentido general se puede responder afirmativamente a las preguntas. Pero no basta señalar "eso tan general" que designa la expresión "Dios" para descubrir todo el secreto de lo que constituye originalmente y, en sentido pleno, la experiencia religiosa del Cristianismo. La noción teológica básica que corresponde a la experiencia religiosa israelita se expresa por medio de un término bien definido: "Yahveh"; y, en definitiva, la noción teológica básica que, además de la que corresponde a la experiencia religiosa israelita, corresponde a la experiencia religiosa de Jesucristo, se expresa por medio de otro término bien definido: "Abbá". En una palabra, nuestra experiencia religiosa cristiana se remonta hasta la experiencia religiosa judeo-cristiana, que se ha expresado por medio de los términos "Yahveh-Abbá".

Pero, preguntémosnos: qué relación existe entre el término "Theós-Dios" y la expresión "Yahveh-Abbá"?

La experiencia religiosa que reproduce el lenguaje teológico que normalmente utilizamos

Hay que reconocer, en principio, que los términos "Theós-Dios" no reproducen, sin más, el lenguaje teológico que nos entregan los términos "Yahveh-Abbá". Pero qué importancia tiene esta constatación?

Todos nosotros, los que constituimos el pueblo latinoamericano, religioso en un sentido cristiano-católico o simplemente en un sentido espontáneo, hemos crecido en una atmósfera cultural-religiosa, en la que se respira una concepción "teológica" bien determinada.

Si recurrimos, de manera rápida y simplista, a un instrumento teórico que nos ayude a constatar lo característico de nuestra concepción teológica general, encontraremos algo interesante. Pensemos en una fórmula catequética tradicional y recordemos que ella recoge todo un discurso teológico, consagrado magisterialmente por un Concilio, el de Trento, como referencia doctrinal normativa. Se trata de la pregunta por Dios: "Quién es Dios nuestro Señor?". R/. . . "un Señor infinitamente bueno, sabio, justo, poderoso, principio y fin de todas las cosas".

Lo que este desentrañamiento de la noción "Dios" implica, es importantísimo. Pero no nos detengamos a explicarlo; preguntémosnos más bien lo siguiente: nos entrega esta fórmula lo que está implicado en los términos "Yahveh-Abbá"?

La pregunta es también de una gran importancia. Lo que podamos responder servirá para precisar la evaluación que queramos hacer de cualquier tipo de lenguaje religioso. Podríamos darnos cuenta, por ejemplo, de que el lenguaje religioso concretado en el término "Dios" nos ofrece la expresión de una experiencia religiosa muy importante y profunda, pero que no se identifica con lo que nos entregan los términos "Yahveh-Abbá" o sólo nos lo entregan parcialmente. En el peor de los casos podríamos pensar que la expresión "Dios" reproduce una experiencia religiosa que se

contradice con la que nos entregan las expresiones "Yahveh-Abbá".

Como es evidente, las presentes consideraciones no pretenden ser, de ninguna manera, una descalificación del sentido que lo religioso general representa para el hombre. Con otras palabras, no pretenden ser un desconocimiento de lo que simplemente podríamos designar como la "apertura a lo trascendente", concretado "ese trascendente" en alguna forma, en nuestra cultura religiosa, tal como nos lo puede demostrar la literatura, por ejemplo. Pero sí pueden servir estas consideraciones, como punto de referencia para señalar lo específicamente cristiano y para preguntarnos por su presencia en la expresión literaria.

LO ESPECIFICO DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA CRISTIANA

No quiero presentar un análisis riguroso, técnico desde el punto de vista de los biblistas, para ofrecer lo que propiamente debe ser el objeto central de estas consideraciones. Pero me parece que es necesario decirlo explícitamente: lo que aquí aparece como conclusiones de un análisis bíblico riguroso merece nuestro recurso directo a ese análisis.

La experiencia religiosa del Cristianismo tiene algo de específico. Decir "Dios", en términos cristianos, no es igual a decir "Dios" en términos generales. Esta expresión reviste aquí características que sólo se pueden comprender si se penetra bien en lo que fue la experiencia religiosa israelita y cristiana.

La experiencia religiosa del pueblo de Israel

El pueblo de Israel constituye un fenómeno histórico que, desde aproximadamente diez siglos antes de Cristo, conocemos como un Reino y que, varios siglos hacia atrás, conocemos como un proceso humano que se desarrollará hasta la constitución de la nación. En su pre-existencia y en su existencia, este pueblo vivió una historia humana, que no nos po-

demos imaginar sin tener en cuenta su dimensión religiosa. La conciencia última de su existencia le hacía reconocer a este pueblo que su "experiencia de Dios" era el secreto que desentrañaba todo su sentido y su razón de ser. Pero, cómo fue su experiencia religiosa? ¿Qué momentos tuvo y qué evolución?

La experiencia de Yahveh como experiencia de fe originante para Israel

El acontecimiento del exodo es una verdadera epopeya para Israel. Acaso porque para casi todos los pueblos del mundo la experiencia de la liberación constituye algo así como el arquetipo creador? En Israel, no se puede dudar, el acontecimiento del éxodo se convirtió en un verdadero paradigma para la evaluación salvífica de todos los acontecimientos históricos y para la determinación del ideal de los acontecimientos futuros. Y ese acontecimiento del éxodo fue para Israel una experiencia de fe, una experiencia religiosa: la experiencia de "Yahveh".

Qué significa ese nombre? En su forma semítica se trata de un "tetragrama", cuya significación ha sido explicada satisfactoriamente, no sólo por su lectura en el contexto literario en el cual aparece (Ex. 3), sino también por la investigación lingüística y cultural del Medio Oriente:

"*El que es*" y, parafraseado el nombre por el texto bíblico como "*yo soy el que soy*" (es factible señalar variantes posibles y útiles en la construcción), el término "Yahveh" es una hermosa expresión de una experiencia profunda histórica. No es posible pensar que la mente semita, ajena a especulaciones abstractas, hubiera tenido pretensiones sólo imaginables en nuestra mentalidad, al utilizar aquí la noción de "ser" para expresar su experiencia profunda. Yahveh es simplemente "*el que está ahí*", el que se ha dejado sentir presente en un acontecimiento vivido y el que precisamente ha manifestado lo característico de su presencia: presente como liberador, presente como salvador. El nombre de Yahveh es, por lo tanto, el nombre de una presencia que se ha

experimentado y que será determinante para la historia de Israel. ²

La trascendencia histórica de esta experiencia en Israel, se puede comprobar fácilmente: toda la historia del pueblo será leída a la luz de ella. Todo acontecimiento histórico será portador de significación salvífica, si se parece al éxodo; toda la historia, en grande, estará sustentada por la presencia y por el ideal del éxodo. Se podrían aducir, para ilustrarlo, muchos textos bíblicos, pero también los comentarios de ellos realizados por la literatura judía. Así, un hermoso poema arameo, comentario de un versículo bíblico sobre el éxodo (Ex. 12, 42), nos ofrece una clara ilustración de esa conciencia religiosa israelita. Se trata del *Targum de Ex. 12, 42*, que, al referirse a la "noche" de la salvación del éxodo, extiende la significación del mismo éxodo a cuatro momentos que resumen toda la historia para desentrañar la presencia salvífica que la sustenta:

... la primera noche (éxodo) fue la de la creación del mundo;
la segunda (éxodo) la del sacrificio de Isaac;
la tercera la del éxodo;
la cuarta (éxodo) la de la venida del Mesías. . . ³

La historia humana, vivida como éxodo, es experiencia salvífica, es experiencia de Yahveh. Hoy diríamos que Yahveh significa la experiencia de una presencia especial en la historia. Pero hay algo todavía por decir, para comprender la experiencia religiosa de Israel.

La experiencia de fe de los Padres y su relación con la experiencia de Yahveh⁴

Un recuento cronológico simple de la historia de Israel nos hace comenzar el recorrido de esta aventura por los recuerdos de la época de los Patriarcas. Sin embargo, hay algo importante que tener en cuenta para comprender la significación de esta experiencia de fe, en el contexto total de la historia de Israel.

Primero que todo digamos que el término que designa el objeto de la experiencia de los Patriarcas, el término "El",

es una expresión hebrea o semítica en general. Así tenemos que hablar del "Ei" de Abraham, del "Ei" de Isaac, del "Ei" de Jacob. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que este término no se identifica con la expresión "Yahveh".

El término "Ei" también designa, en el caso de los Patriarcas, una presencia que se experimenta como presencia benéfica (es muy conocido, por eso, en los relatos patriarcales, el tema de las bendiciones del "Ei" para el Patriarca). Esa presencia no está ligada originalmente con algún lugar, ni constituye un nombre propio. Se especifica por el nombre del Patriarca, lo que debe significar que esa presencia dice relación con personas. Es, sin duda, la expresión de una experiencia de fe en la vida de la tribu.

Se han estudiado distintos aspectos de la religión de los Patriarcas, pero aquí sólo nos detenemos en el que se refiere al carácter de experiencia de fe que se expresa por medio de este término. Hay algo de extraordinaria importancia para resaltar: en el tiempo de las epopeyas de la historia de Israel, iniciadas con el éxodo, los que vinieron de Egipto demostraron en la tierra a la cual llegaron y que llamaron "la tierra prometida", una fuerza religiosa incomparable: al entrar a la Palestina y al entablar contacto con las tribus allí asentadas, les "contagiaron" su propia fe, fundamentada en la experiencia del éxodo. La eficacia de este encuentro fue tal, que todos, también los que pertenecían a las tribus patriarcales y que nunca habían ido al Egipto, terminaron por decir:

"...Yahveh, es decir, el "EL" de nuestros padres, el "Ei" de Abraham, el "Ei" de Isaac, el "Ei" de Jacob, nos sacó del Egipto..." (cfr. Deut. 6, 4-13).

Qué fue lo que hizo posible el encuentro de estas experiencias y la asunción de la experiencia patriarcal por parte de la experiencia de fe del éxodo? Hoy hablaríamos del aspecto histórico de ambas experiencias, o también del aspecto existencial de ellas: la experiencia de la salvación, la experiencia de Dios, se había hecho en la vida. Pero el carácter determinante de ella estaba establecido por el éxodo

la presencia experimentada era una presencia de liberación, de salvación.

La evolución de la experiencia original de fe en Israel

Puede decirse, entonces, que la experiencia de "Dios" en Israel fue la experiencia de Yahveh y todo lo que se asumió, a partir de ella. Pero no se puede pasar por alto la evolución que dicha experiencia tuvo, en los siglos posteriores a la época de la fe original. Por una parte, la experiencia del éxodo, con todo lo que ella implicaba, siguió siendo determinante y, en este sentido, habría que mencionar por ejemplo el significado de los profetas. Pero, por otra parte, un elemento constitutivo del discurso religioso original, del discurso de la llamada alianza, se convertirá en vehículo de una evolución significativa. Dicho elemento lo constituye la Ley.

En el contexto total de la alianza original, Yahveh es proclamado como autor del don de la Ley, la que es asumida como tal, como don, con agradecimiento, para ser cumplida como respuesta a la bondad del Salvador. Pero la Ley perderá su encanto original: un judaísmo legalista insistirá siempre más y más en designar a Yahveh como un Dios legislador, con unas características que marcarán toda la concepción de la religión judía y que obligarán a pensar que han desaparecido los rasgos propios del Yahveh del éxodo, con todo lo que él implicaba, o se han oscurecido sensiblemente. Este problema permite reconocer la evolución general de Israel, pero no podrá impedir el que se recuerde el mantenimiento de la conciencia original de fe del pueblo por parte de quienes han sido designados por la tradición profética, para sólo poner un ejemplo, como "el pequeño resto".

La experiencia del "Abbá" por Jesucristo⁵

El hecho histórico de Jesús de Nazareth tiene una relación intrínseca con lo antes señalado, Jesús era un judío, un representante del pueblo de Israel, cuya historia asumía fielmente. Pero su conexión con la tradición no fue simple: por una parte, su actitud ante la tradición general fue crítica y constituyó una severa contradicción de la evolución

que había tenido la experiencia original de fe del judaísmo; pero, por otra parte, Jesús asumió la tradición original todavía o, precisamente ahora, representada por algunos ("los pobres de Yahveh"?), para fundamentar en ella su propia revelación, la manifestación de una experiencia que llevaba a plenitud la experiencia original de Israel.

La existencia de Jesús, el Cristo, tiene un punto de referencia necesario: Yahveh, el "Dios" de los judíos sus hermanos. Repitémoslo con otras palabras: Yahveh es el "Dios" de Jesús. Pero Yahveh no es para Jesús lo que dicen la mayor parte de los judíos de su época: Yahveh no es simplemente un Dios legislador, el Dios de la Ley, ni su lógica propia y su medida de la acción, la justicia. El "pequeño resto" de Israel, representado por los que hoy llamamos "los pobres" habían mantenido la autenticidad de la fe original, sin olvidar lo que significaba la experiencia del éxodo. Muchos elementos de la tradición evangélica, en algunos casos con mayor insistencia, nos ofrecen una hermosa muestra de la autenticidad de la fe original presentada ahora por Jesús: el "pregón" de los pobres en el espíritu, por ejemplo en Mateo. La cuestión no es simplemente una entre tantas de los evangelios: es la cuestión central. ¿Quién es Dios? ¿De qué experiencia profunda de fe nos da testimonio Jesús? 6

La experiencia de fe de Jesús, que a la vez que asume la fe original auténtica de Israel, la lleva a su plenitud, ha encontrado una expresión, propia de Jesús, en la forma en la cual nos es comunicada. Es la expresión "el Abbá". La expresión no corresponde al lenguaje formal y elaborado del hombre; la expresión sólo se comprende aquí en su sentido existencial, primario. El "Dios" de Jesucristo es un Yahveh, una presencia salvífica, que presenta como característica propia la que se deja translucir en el lenguaje de la experiencia existencial del hombre, cuando es un niño, cuando no sabe aún hablar con un lenguaje elaborado, cuando puede confiar con una confianza que es la mejor respuesta a la actitud que El ofrece: amor infinito, "misericordia". 7

Jesús ha establecido así el cuestionamiento más radical de la experiencia de Dios, tal como la explicaban los judíos de

su tiempo, fruto de la evolución legalista. Todo el testimonio de la tradición original cristiana es el fruto de esta revelación, que un texto expresó de manera condensada y absoluta, verdaderamente sublime: "Dios es amor" (I Juan 4, 8). Lo que se expresa por medio de esta frase tiene como transfondo todo el evangelio, toda la existencia de Jesucristo, toda la experiencia de la fe en plenitud. Se podría poner la pregunta sobre la comprobación de una definición teológica como ésta, en el contexto de todas las religiones y de todas las experiencias de fe posibles. Una cosa queda siempre, por lo menos, en claro: en términos cristianos, la experiencia de "Dios" no puede prescindir de lo que signifique el amor, tal como nos lo ha proclamado Jesucristo con su existencia.

La experiencia (de fe) religiosa de nuestro pueblo y su fundamentación

Si no se trata de entrar en detalles pormenorizados, de tipo exegético por ejemplo, en relación con la temática presentada, no tenemos mucho más que decir. Teóricamente parece muy claro que el contenido propio de la experiencia religiosa de un pueblo como el nuestro, que es cristiano, tendría que ser el contenido original de la fe bíblica, de Israel y sobre todo de Jesucristo. Toda referencia a esa existencia religiosa tendría ahí su fundamento. Pero sí es así?

Consideremos un hecho importante: ya en la antigüedad, en la época por lo menos de los que han sido llamados los "Padres apologistas griegos", se dio un encuentro cultural del Cristianismo, de mucha trascendencia, con el mundo griego. Los historiadores de la Iglesia y de los dogmas ven en este momento un eslabón indispensable para evaluar la historia en grande. Puede ser discutible la importancia atribuida a este momento, pero no se pueden desconocer las consecuencias que trajo este encuentro en ese momento, antes de él ya y posteriormente, en el proceso que constituyó la Edad Media. Valdría la pena desarrollar detalladamente esta temática. Yo quisiera hacer caer en la cuenta solamente de lo siguiente:

La teología tradicional, que no sólo constituyó un proceso de reflexión, sino sobre todo la elaboración de un discurso total y coherente de la fe cristiana, nos ofreció un tratado acerca de Dios, que reproduce fielmente lo que está implicado por el nombre "Dios" y su transfondo concretado en la expresión "Theós". Los términos aparecen claramente en el Nuevo Testamento, por ejemplo, originalmente compuesto en lengua griega. La consideración rápida y superficial del tratado teológico nos deja constatar que el discurso mismo teológico no difiere propiamente del discurso de la religión griega. Lo que el discurso teológico nos presenta como específicamente cristiano se ubica en el nivel de los argumentos establecidos para fundamentar los elementos del discurso. Así, podríamos decir que el tratado no nos ofrece la comprensión de la experiencia bíblica de Dios como punto de partida para el encuentro de su racionalidad, sino más bien el discurso racional "teológico", fundamentado con argumentos bíblicos (del Magisterio, de los Padres, etc.).

La conciencia religiosa del pueblo cristiano y la vivencia religiosa que la acompaña tienen en su fundamento una tradición cristiana, que ha encontrado su concretización en un lenguaje pastoral y catequístico. Nadie puede desconocer la eficacia del discurso catequístico que conocemos. Pero, qué se ha puesto en movimiento por medio de este discurso? Realmente la tradición original de la experiencia de fe bíblica? O el discurso teológico que entró en contacto con esa tradición original, desde cuando se dio el encuentro del Cristianismo con la cultura griega? Será injusto decir que el discurso racional teológico no se identifica con el de la experiencia histórica de la fe bíblica? Podríamos señalar si lo que significan las expresiones "Yahveh" y sobre todo "Abbá" está implicado en la fórmula "un señor infinitamente bueno, sabio, justo, poderoso, principio y fin de todas las cosas"?

La concientización racional de la fe original cristiana representó, por un lado y sin lugar a dudas, un aporte positivo de mucha importancia a dicha fe. Se podría insistir en ello. Sin embargo, la noción de "Dios" tiene que ser portadora

de la experiencia judeo-cristiana de fe, en el Cristianismo. En realidad, sólo comprendemos en sentido cristiano lo que significa el nombre de "Dios", cuando este nombre implica intrínsecamente la confesión de "Yahveh" y del "Abbá" de Jesucristo.

LO GENERAL Y LO ESPECIFICO DE LA EXPERIENCIA DE DIOS EN EL CRISTIANISMO Y LA DIMENSION MISTICA DE ESTA EXPERIENCIA

La experiencia de Dios, en el Cristianismo, se da en un sentido general, pero principalmente en un sentido específico. Y dicha experiencia tiene una significación mística propia.

La anterior observación hace pensar en el intento de clasificación de los variados fenómenos religiosos que se extienden desde lo que constituye la experiencia primitiva y espontánea de lo sagrado hasta la experiencia elaborada de las grandes religiones de la humanidad. Se conoce alguna tipología clasificatoria que distingue, en un primer plano, la experiencia religiosa natural de la experiencia histórica de Dios, mientras que, en un segundo plano, establece otra diferencia: la de las religiones proféticas en contraposición con las religiones místicas. Alguna clarificación final se puede desprender de esta tipología para la problemática de la experiencia de Dios en concreto.

La percepción de la fe y su expresión en la experiencia general y específica, a la vez, del Cristianismo

La experiencia de Dios es una percepción de fe y consecuentemente su expresión. En el Cristianismo, percepción y expresión de fe se dan en términos generales y principalmente en un sentido específico.

Se habla de una revelación de Dios que es natural, por contraposición con una revelación histórica. Pero conviene aquí evitar juicios de valor, que motiven una evaluación negativa de la revelación natural.

Para ilustrar lo dicho se puede recordar lo siguiente: se habla de un fenómeno religioso general, conocido por experiencias primitivas o por experiencias generales de las religiones institucionales. ¿Es posible ver a Dios, percibir su presencia en todo lo que existe, en las realidades de la naturaleza consideradas en sí mismas o en sus manifestaciones dinámicas?

Es cierto que la fe constituye una capacidad de percepción que nos puede poner en contacto con una intencionalidad profunda de toda la realidad. La belleza, por ejemplo, u otras dimensiones de la realidad, pueden interpelarnos; los rayos, los truenos y los relámpagos, por ejemplo, han jugado un papel religioso de revelación. Y esa intencionalidad profunda de la realidad, así percibida, termina por arrancar al hombre una expresión de fe. Esta experiencia religiosa es general, contemplativa en principio, pero sólo culmina como movimiento si el hombre llega a hablar la palabra propia de esta experiencia. En este sentido, la expresión "Dios" es la mejor palabra del hombre.

El Cristianismo no agota la experiencia de la fe en este sentido general. Algo específico se da en la experiencia de fe del Cristianismo. Se trata de una determinada percepción de la historia, de sus acontecimientos, desde una actitud profunda, que precisamente designamos como actitud de fe. Esa actitud permite decir frente a un acontecimiento histórico humano, como el del éxodo: "Yahveh". El movimiento total de la fe sólo culmina con la palabra que confiesa la presencia salvífica percibida. A lo que, además, hay que añadir que dicha palabra no es solamente contemplación traducida en lenguaje, sino también expresión prospectiva: hay que hacer la historia como historia de Dios.

El carácter específico de la experiencia cristiana de Dios, que podemos designar como experiencia histórica, no está reñido, de todos modos, con el carácter general de la experiencia religiosa. La religión bíblica, por ejemplo, nos ofrece numerosos testimonios sobre la constatación contemplativa general de Dios y sobre el reconocimiento al cual nos invita dicha constatación.

La observación es muy importante, porque cuando hablamos de experiencia de Dios en la cultura de un pueblo cristiano, como el nuestro, conviene precisar si dicha experiencia se da en un sentido general o en un sentido específico, o en ambos sentidos.

La dimensión mística de la experiencia de Dios en el cristianismo ⁸

También aquí nos encontramos con un aspecto de interés para clarificar la problemática. Se conoce una tipología clasificatoria para las religiones: se habla de religiones proféticas y de religiones místicas. El Cristianismo, como se puede adivinar, aparece caracterizado fundamentalmente por su dimensión profética por comparación con fenómenos religiosos que son caracterizados más bien por su dimensión mística.

En principio, lo que con ello se quiere decir es evidente: la experiencia de Dios del Cristianismo es específicamente hablando una experiencia histórica. La verdadera experiencia de Dios en el Cristianismo está fundamentada por la percepción y la expresión de ella, en un sentido profundo, tal como se dio en el éxodo y, en definitiva, en Jesucristo. Y si se relaciona lo místico con una determinada forma de lo específica y original del Cristianismo es una espiritualidad profética, de compromiso en la historia humana en el sentido del éxodo y, en definitiva, en el sentido de Jesucristo.

Pero conocemos también en el Cristianismo el fenómeno que designamos como "mística". En el contexto nuestro, en el de la experiencia religiosa por lo tanto, o de la experiencia de Dios y su expresión, esta dimensión del Cristianismo no coincide completamente con los fenómenos místicos conocidos en el Oriente, por ejemplo, y en la época de los "clásicos" españoles o anglosajones del S. XVI, de tal manera que se pudiera decir que, con ellos, la experiencia de Dios específicamente cristiana ha llegado a su plenitud. Este fenómeno tiene una gran importancia en el Cristianismo y, sin embargo, no es característico del Cristianismo. Tienen, in-

clusiva, una trascendencia extraordinaria para acompañar la conciencia "mística", específica del Cristianismo. Pero la verdadera experiencia mística del Cristianismo es simplemente la experiencia específica de Dios, en la historia humana, desde la perspectiva del éxodo y desde la perspectiva, en definitiva, de Jesucristo, en un sentido contemplativo y en un sentido prospectivo.

A manera de conclusión

La novela latinoamericana, objeto de las consideraciones de estas Jornadas en relación con la experiencia de Dios y su expresión, constituye seguramente un vehículo privilegiado para reconocer la problemática en nuestro mundo concreto. Permitirá ella percibir una sensibilidad religiosa general, cuyas características y valores sería necesario precisar? Permitirá ella percibir una sensibilidad religiosa específica, que deja translucir hasta en su dimensión mística propia, las características específicas de la experiencia cristiana?

Las reflexiones anteriores no resuelven nada. Tal vez plantean interrogantes y ayudan a diseñar tentativamente un marco de referencia para considerar las expresiones literarias de la experiencia religiosa en nuestra novela latinoamericana.

NOTAS

1. Cfr. E. SCHILLEBEECKX, *Dios, futuro del Hombre*, Salamanca, 1970.
2. Entre los muchos nombres importantes en lo referente a la investigación sobre el nombre de Yahveh hay que citar el de B. Alfrink. Pero toda la discusión al respecto puede consultarse en obras generales como: "Jahwe" en: *Lexikon für Theologie und Kirche* t. 5, 855-857.
3. El poema arameo ha sido publicado, con un estudio sobre el mismo y numerosos paralelos de la literatura rabínica targúmica y mi-dráshica; así como el Talmud en la obra de R. LE DEAUT, *La nuit pascale*, Roma, 1963.
4. La religión de los padres ha sido objeto de muchos estudios interesantes; que han permitido conocer nombres de mucha autoridad entre los biblistas, como por ejemplo el de A. Alt. Una presentación sistemática muy útil nos ha sido ofrecida por B.M.F. VAN IERSEL, *Der Gott der Väter im Zeugnis der Bibel*, Salzburg, 1974.
5. Sobre el tema de "Abbá" puede consultarse, por ejemplo, a título de información y en búsqueda de paralelos que ubiquen en su contexto cultural-religioso la noción, la órbita de J. JEREMIAS, *Die Bergpredigt. Das Vaterunser*, Stuttgart, 1959. (Traducida al francés y al español Palabras de Jesús, 1963).
6. A.L. DESCAMPS, "Le discours sur la montagne. Esquisse de théologie biblique" en: *Revue Théologique de Louvain* 1 (1981) 5-39. Este es un escrito póstumo que estaba preparando en el momento de su muerte accidental, se trata de un estudio sobre el Sermón de la Montaña que fue publicado tal como se encontró. Pero además existen interesantes estudios sobre el discurso evangélico, que muestran de manera muy interesante, lo que representaba el movimiento de los "anawim" (los pobres de Yahveh) en los tiempos de Jesús.
7. L. CERFAUX, *Le trésor des paraboles*, Tournai, 1966. Puede consultarse para reconocer la sensibilidad de Lucas en la captación del amor, de la misericordia en la predicación de Jesús.
8. H. KUNG, *Existe Dios?*, Madrid, 1979, 798-955. El autor ha dedicado un capítulo a las religiones en lo concerniente a la experiencia de Dios. Desde este horizonte la temática de Dios de la Escritura en general y del Nuevo Testamento en particular, es muy sugestiva.

BIBLIOGRAFIA

CERFAUX L., *Le trésor des paraboles*, Tournai, Desclée, 1966.

DESCAMPS A.L., "Le discours sur la montagne. Esquisse de théologie biblique", *Revue Théologique de Louvain* 1 (1981) 5-39.

KÜNG H., *Existe Dios?*, Madrid, Cristiandad, 1979.

LE DEAUT R., *La nuit pascale*, Roma, Col. Anacleto BÍblica 22, 1963.

Lexikon für Theologie und Kirche, t. 5, 855-857.

SCHILLEBEECKX E., *Dios futuro del hombre*, Salamanca, Sígueme, 1970.

VAN IERSEL M.F., *Der Gott der Väter im Zeugnis der Bibel*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964.

II

APROXIMACIONES A LA PROBLEMATICA DE DIOS EN AUTORES LATINOAMERICANOS

LEOPOLDO MARECHAL: UN TRIPTICO SOBRE LA SABIDURIA

Enrique Camilo Corti

INTRODUCCION

Introducción histórica

En el comienzo de la década del veinte del presente siglo, en Argentina, adviene a la luz una época literaria que marca hondamente su literatura.

Los heraldos visibles son la revista 'Prisma' (1922) y los libros 'Veinte poemas para leer en tranvía' (1922), de Oliverio Girondo, y 'Fervor de Buenos Aires' (1923), de Jorge Luis Borges. A través de ellos halla difusión el 'expresionismo' europeo bajo la denominación local de 'martinfierrismo'.

El 'martinfierrismo', cuya denominación deriva del nombre impuesto a la revista 'Martín Fierro', en alusión a la obra homónima de José Hernández, es una corriente literaria que alienta los designios de una transformación estética asaz profunda que asume sus temas, la tónica y el arsenal retórico, adecuándolos al enfrentamiento que pretenden librar contra el 'modernismo' vigente en los discípulos postreros de Rubén Darío.

El enfrentamiento habrá de contar con la impronta 'ultraísta' que Borges trae, hacia 1921, de regreso de España y que lo alinea como deudor de Rafael Cansinos Assens. La influencia del 'ultraísmo' se aprecia primero en la ya mencionada 'Prisma' y después en 'Proa' (1923), para fi-

nalmente desembocar, en 1924, con la aparición editorial de la revista 'Martín Fierro', dirigida entonces por Evar Méndez.

En la publicación que da el nombre al movimiento renovador, se reúnen los colaboradores de numerosas y diversas publicaciones simultáneas, circunstancia ésta que torna prácticamente imposible determinar en forma unívoca el contenido de 'Martín Fierro' y, por ende, del 'martinfierriero'. Esta corriente constituye, empero, una amplia y pluralista síntesis de esfuerzos cuya resultante —no necesariamente deliberada— delinea una nueva presencia literaria.

Junto con autores que ostentan resabios post-modernistas puede hallarse, vinculados por la disidente aventura literaria, a personajes como J. L. Borges y Leopoldo Marechal, que se esfuerzan por alcanzar originalidad cultural e identidad propia en una casi obstinada y consciente horfandad europea y vernácula. Ambas corrientes internas, la modernista y la disidente pugnando primero por acomodarse y ocupar un espacio propio, terminan constituyendo, con el andar del tiempo, lo más propio del movimiento 'martinfierriero' que queda, así, caracterizado por el vivo equilibrio de dos fuerzas en tensión, generando, en una expresión ya histórica de Eduardo González Lanuza, la 'Nueva Sensibilidad'. Esta sensibilidad nueva "... lejos de considerar la realidad, la vida cotidiana, como fines de expresión directa, toma a estas como productos que es necesario asimilar, como excitantes de un espíritu esencialmente constructivo y creador".¹

Dentro del marco que acaba de describirse, es posible comprender la aparición de los grupos llamados 'de Florida' y 'de Boedo', en clara alusión a sus enclaves ciudadanos. El primero de estos grupos, autodefinido como buscador del arte por el arte mismo, albergaba a personajes que no se solidarizaban por su condición social, hecho que hace que deba desestimarse, en consecuencia, la hipótesis que ve en él un grupo clasista homogéneo: La presencia de hombres como Borges y Fijman lo muestra claramente y exime de mayores argumentaciones. 'Florida' se caracteriza por su deliberada

propuesta de originalidad y su explícito deseo de alejarse —y oponerse— al 'modernismo' lugoniano.

Leopoldo Marechal es hombre de 'Martín Fierro' primero, y de 'Florida' después. La memoria de estas circunstancias es indispensable a efecto de señalar la irrupción de su presencia en las letras argentinas en los precisos momentos en que éstas se consolidaban transitando su período de madurez, que va desde 1880 hasta aproximadamente 1940.

Introducción temática

Las tres novelas de la narrativa marechaliana son publicadas con posterioridad a 1940 y cuando su autor contaba con más de cuarenta años de edad. Sus títulos son: Adán Buenosayres (1948); El Banquete de Severo Arcángelo (1965); Megafón, o la guerra (1970).

La repercusión pública y crítica de la primera obra mencionada, cuyos avatares el mismo Marechal detalla en su 'Cuaderno de Navegación'², muestra a las claras que los primeros dieciocho años de vida de Adán Buenosayres (el 'Cuaderno de Navegación' data de 1966) transcurrieron casi en soledad y como en silencio. Después de la primera edición, la segunda tuvo que aguardar todo ese tiempo para ver la luz. Lo que podría llamarse la segunda entrada de Adán Buenosayres, en coincidencia con su segunda edición, en 1965, inaugura el período en que verdaderamente público y crítica se reencontran con una obra de sus entrañas y que, como tal, causa malestar y dolor además de alegría.

En sus primeros años de vida, la *opera prima* marechaliana no concita la atención más que de un exiguo número de críticos locales. De entre los trabajos que se producen, el mismo Marechal destaca los de Adolfo Prieto, Julio Cortázar y Noé Jitrik, además del de Graciela Maturo de Sola, que ciertamente no condicionan en sus perspectivas pero merecen encomio por lo que el mismo autor del Adán llama "... actitud grave, atenta y desinteresada" que los cuatro asumen frente al hecho literario que la novela en cuestión significa.³

La segunda novela, el 'Banquete de Severo Arcángelo' (1965), es causa ocasional a la que puede atribuirse, en parte, el resurgimiento de la atención general, no sólo sobre Marechal mismo, sino sobre su primera novela. La adhesión que genera, sobre todo en los jóvenes intelectuales, no garantiza empero, la cabal comprensión de la obra; el Banquete es, aún en la actualidad, una novela hermética para la casi totalidad de sus lectores, a causa de su intrincado y 'duro' simbolismo.

El agonista principal del Banquete, Lisandro Farías, enrostra prologalmente al narrador —Leopoldo Marechal— haber inventado una 'leyenda literaria' (en obvia alusión a Adán Buenosayres y la poesía del autor) contra la desolación de 'un cielo demasiado vacío' y 'una pampa demasiado hueca'. En cambio —continúa diciéndole— otros hombres de esta tierra 'construyeron una leyenda sólida, con entes humanos y ladrillos, una mitología de carne y hueso', aludiendo a su intención de aventurar los acontecimientos del Banquete y proporcionar una 'salida' al héroe de su primera novela que había quedado, en ella, encerrado en el último reducto de un infierno sin salida (en alusión al carácter meramente espectador y teórico de la presencia de Adán en aquel infierno). Paradójicamente, la 'salida' no acontecerá en el Banquete más que bajo la figura de su propia solidez (con entes humanos y ladrillos) y en la precisa medida en que el personaje actúe pasionalmente la totalidad de posibilidades 'sólidas' de su infierno ('desolación'— Adán Buenosayres — 'solidez' — El Banquete de Severo Arcángelo: Nótese la pareja de términos aludida, y su relación positiva o negativa con el 'suelo' (solidez-desolación), con el que los otros dos (AB-BSA) están íntimamente emparentados).

'Megáfono, la guerra', obra póstuma, debe releerse —según G. Coulson⁴ desde la inevitable perspectiva inaugurada por Adán Buenosayres. Asimismo, parece inevitable involucrar al Banquete como tomando idéntica referencia, toda vez que se lo escribe en diálogo con aquella y como en responsó a su 'secreto anímico'.

En realidad, las tres obras constituyen un tríptico porque es claro que "... los conflictos del hombre no son muchos en lo esencial y que se repiten a través de las edades con el mismo común denominador pero con diferentes numeradores encarnados en los mismos paladines, ángeles o demonios, aunque bajo formas distintas y muchas veces despistantes en su modernidad".⁵ Estas palabras con que Marechal describe la cosmovisión básica operante en Megafón, héroe de su última novela, constituyen una buena justificación para tal hipótesis, en el eventual caso que no hubiere asidero para la misma.

Las palabras de Marechal transcriptas advierten expresamente al lector de la obra con la intención de excusar y ahorrarle al autor todo suministro de ulteriores 'claves'. La incompreensión de que fue objeto Adán B. durante sus primeros años de existencia ha quedado marcada en la memoria de Leopoldo Marechal, quien ahora trata, en su última obra, de escapar a la misma proporcionando anticipadamente sus claves de interpretación y lectura.

Junto con la primera advertencia pertinente a la unidad en la diversidad que abona la hipótesis del tríptico, esboza Marechal la segunda advertencia, relativa al método del relato, describiéndolo como 'lineal y rapsódico' y ejemplificándolo a través del Orlando Furioso y del Santos Vega. Si se recuerda que para Marechal la novela —de consuno con Macedonio Fernández— es la 'historia de un destino completo', y también que 'la vida de cada hombre suele comportar varios destinos en sucesión cronológica y a la vez lógica: ⁶, es fácil comprender la segunda advertencia y alinearla con la primera; pero no como ésta, apuntando a la unidad en la diversidad, sino señalando hacia la diversidad en la unidad.

Queda así enmarcado entre ambas advertencias, el movimiento de concentración y expansión —desde y hacia la unidad— tan caro para L. Marechal, que reproduce los movimientos de inspiración y expiración inscribiéndose en una larguísima tradición tanto pagana cuanto cristiana. La vida anímica

(psiché) aludida por la respiración, y el hálito vital (pneuma) que esta supone, constituyen elementos constantes en la narrativa marechaliana y solicitan que se atienda hacia la noción de 'sabiduría, (sophía).

Desde una perspectiva metafísico-estética Adán Buenosayres reproduce, en el episodio estereotipado como 'la glorieta de Ciro', lo que anteriormente fuera expuesto en el ensayo 'Descenso y ascenso del alma por la belleza' (1933).⁷ En este ensayo, el acto de creación poética es asimilable —desde su faz operativa— a una descripción cosmogónica, y expuesto en forma análoga, al menos como imagen y semejanza, a la exposición del Génesis bíblico en la persona del Verbo divino. En este sentido, el poeta y su acto creador se asemejan al Verbo y su acto, que por inspiración primero, y por expiración después, reproduce analógicamente el movimiento creador cosmogónico.

La vinculación entre el poeta y el Verbo y el carácter mímico de aquél respecto de este último, unidos al hecho teológico de encarnar el Verbo la sabiduría engendrada por el Padre, hace que el poeta deba necesariamente comprenderse en su relación con la sabiduría, idéntica al Verbo que la encarna.

El poeta busca la sabiduría en su labor de creador, generando mundos pletóricos de creaturas que hallan en él su único modo de advenir a la luz. Pero como el modo de proferir del poeta, su dicción creadora, únicamente *imita* al Verbo, no debe entenderse como la de éste, libérrima, sino como sujeta a la económica ley de la caridad⁸, que si bien implica al amor y a la donación de sí que este supone, sin embargo, en cuanto ley, está construida por un núcleo que conlleva, en paridad de condiciones con la caridad y la donación de sí, el mandato de ser consumado.

Pero si bien el poeta es un imitador del Verbo en el orden de su creación, no es menos cierto que no puede, ni siquiera imitarlo en el orden de la redención; imitación que —a juicio de Adán Buenosayres— queda reservada exclusivamente para

el santo, que lleva a cabo la más perfecta imitación en dicho orden.

La incapacidad inherente al poeta, que lo excluye de la tarea de redención de aquellas creaturas que sí, en cambio, le ha sido dado engendrar poéticamente, hace que adopte una singular posición como buscador de la sabiduría y que en esa tarea se comprometa con el filósofo, buscador, como él, de la sabiduría.

El peligro que acecha, empero, al poeta, es que siendo un multiplicador a causa de su vocación dicente, pueda errar su destino y hacerlo errar a otros, que dependen de él por su ya mentada función agónica que le corresponde en virtud de la ley de la caridad, impelente de su labor amorosa y creadora.

A diferencia del santo, el héroe que convoca al poeta y lo lanza a la lid en pos de sus destinos completos —tal la definición marechaliana de la novela— debe cumplir con una vocación didáctica a través de sus obras: la de perseguir y mostrar la verdad bajo el aspecto de su hermosura. Pero como su acto de creación poética es un acto de multiplicación y anuncio de la verdad a través de la hermosura, el poeta padece la angustia de que su mensaje, esto es, la mostración de la verdad, quede oculto tras la hermosura con la cual, por otra parte, se ve obligado a mostrarla a causa de su arte. Y además, dado que su destino de poeta consiste en perseguir la verdad que anuncia la hermosura, él mismo no está exento de substituirse para sí la verdad por la hermosura, en un imperdonable engaño que redundará en unas no menos imperdonables distracción y diversión.

Por los motivos antedichos es que el tema de la *sabiduría* se constituye en eje de la reflexión marechaliana, y lo hace bajo la figura recurrente de la *mujer simbólica*. ¿Por qué? Porque la mujer representa la perfección pasiva de la inteligencia por la cual la inteligencia es capaz de acontecer como la encarnación de la verdad sabida. Y la encarnación de la verdad constituye el modo humano en que la verdad se hace presente: De allí la noción de *sedes sapientiae*. La sede de la sabidu-

ría como objetivo y fin para la inteligencia, es lo que Marechal desgrana y construye a través de sus tres novelas, que por tal razón se denominan aquí, en conjunto y por tal articulación inteligible, 'un tríptico sobre la sabiduría'.

RESEÑA DE LA CRÍTICA MARECHALIANA MAS DESTACADA: PERIODO 1974 - 1985

Numerosos, variados, y en ocasiones contradictorios, son los juicios y estudios que ha merecido la obra novelística de L. Marechal, a través de los últimos años, particularmente desde la fecha en que apareció 'El Banquete de Severo Arcángelo', fecha desde la que se ha reeditado también "Adán Buenosayres". Ya se ha referido la escasa repercusión de esta última obra hasta la aparición del Banquete, y debe agregarse que, desde la perspectiva del tema de esta comunicación no hubo, sino hasta muy recientemente, investigaciones que lo ofrecieran en forma articulada y totalizante. En general se trató de una o a la sumo dos de sus novelas en conjunto, pero los intentos de ofrecerla como un sistema, vgr. un 'tríptico', han sido la excepción.

Entre los trabajos más recientes que pertenecen al último período de la crítica, se destacan: a) El ya clásico 'Marechal, la pasión metafísica', de Graciela Coulsón, en 1974; b) 'La mujer simbólica en la narrativa de L. Marechal', de María Rosa Lojo de Beuter, en 1983; c) 'Marechal, el otro', de Valentín Cricco (en colaboración), 1985. 9

Los trabajos de G. Coulsón y M.R.L. de Beuter abarcan la totalidad de la narrativa novelística marechaliana e intentan, especialmente el de la última, una interpretación o lectura simbólica uniforme de las tres novelas desde la figura de la mujer y su simbolismo femenino. En su hermenéutica simbólica, el estudio de M.R.L. de Beuter apela tanto a la tradición hermética occidental cuanto a las corrientes orientales. El tratamiento que efectúa del tema simbólico es exhaustivo en su erudición y en el señalamiento de antecedentes, aunque permanece, en lo tocante a Marechal, en una básica

indefinición acerca de lo simbolizado por la figura femenina, central e inevitable a la par del héroe, en las tres novelas. Verdad es que la autora inicia su investigación definiendo la noción de 'símbolo' como el 'nombre de una construcción literaria polisémica, dotada de una amplitud significativa que llega a la indeterminación proporcionándole un aura misteriosa y ambigua, de aparente inagotabilidad semántica'. 10 Desde tal caracterización parece natural la indefinición, pero como además añade la autora otros rasgos fundamentales de los símbolos literarios al atribuirles 1o.) *contextualidad*, que hace que el texto mismo en virtud de algún 'corte semántico', absurdo o dislate, remita al lector y lo fuerce en dirección a una lectura hermenéutica de la obra; 2o.) *intención didáctica*, es decir, capacidad de generación del verdadero 'conocimiento simbólico', integral e integrador, y por integrador, salvífico (ya que posibilita la reconstrucción de una unidad originaria y perdida); 3o.) *remisión genética*, por la que envía retrospectivamente hacia lo sacro; tal indefinición en apariencia natural y esperable hace que pueda definirse el trabajo de María R.L. de Beuter como dirigido por el método jungiano de 'amplificación', para conectar los símbolos marechalianos con los de la tradición universal. Esto último es lo que el trabajo lleva a cabo excelentemente. Ahora bien, en virtud de tal genealogía simbólica efectuada por la autora, debería poderse, ulteriormente a su elucidación: a) *señalar* dichos 'cortes semánticos' a efectos de, b) *interpretar* —positiva o negativamente— la intención marechaliana en orden al 'conocimiento simbólico' como 'salvífico', y además, c) *mostrarlos genéticamente vinculados* con la sacralidad originaria que impregna su obra.

Lamentablemente, el erudito trabajo de M.R.L. de Beuter, merecedor del primer premio 'Coca Cola en las artes y las ciencias' 1983 y prolijamente editado por la Universidad de Belgrano, no incluye ninguno de los tópicos 'a) b) c)', que se mencionaron recientemente. O, si lo hace, es más bien como postulados y no como lógicas consecuencias de su argumentación y del establecimiento genealógico del simbolismo femenino en la obra de L. Marechal.

En su obra 'Marechal, la pasión metafísica', Graciela Coulson advierte en nota preliminar que su trabajo no habrá de extenderse por juicios valorativos; sí, en cambio, se ocupará y preocupará por la obra misma y la ideología subyacente. El método se ciñe al de la crítica interna y abandona expresamente toda vinculación semántica de la novela con su autor y circunstancias, así como también deja de lado la relación teológica del mundo novelístico —entendido como conjunto de entidades no identificables con seres de la realidad objetiva— con los mundos respectivos de la política, la moral o la filosofía. Por lo que toca a los personajes literarios, su análisis, aunque no efectuado, por principio, conforme a la crítica arquetípica, se acerca a ella y también a la crítica ideológica. Finalmente, algunas constantes metafísicas han sido señaladas, por lo que hace a la materia abstracta, a expensas de la materia imaginativa.

En general, el estudio comprende dos partes: La *primera*, que atiende al conjunto de ideas que apoyan y sustentan el mundo imaginado, y que la autora cataloga como ideas a) teológicas, b) de estética pro-platónica, c) de teoría de la historia orientalista; la *segunda*, que desarrolla un conjunto de vías de acceso a lo misterioso de la obra literaria y en la cual el análisis se detiene en cada novela esbozando algunas consideraciones formales de carácter lingüístico y sugiriendo posibles significados para algunos de los símbolos más frecuentes. Es de notar que, entre estos últimos, *no menciona* el símbolo de lo femenino en la figura de la mujer.

En sus conclusiones, G. Coulson destaca como hilo conductor de la exégesis de las tres novelas "... la vida como búsqueda del Absoluto por medio de tres motivos, centrales en cada caso: el viaje, la iniciación y la guerra".¹¹

El trabajo de Valentín Cricco, en colaboración con Nora Fernández, Nilda Paladino y Nidia Piñeyro, se ciñe únicamente a la primera novela, Adán Buenosayres, aunque promete el tratamiento posterior de las otras dos. En su introducción asevera que el objetivo del ensayo es "Intentar nuevos caminos para su interpretación (la de Adán Buenosayres),

a partir de la transgresión y el desvío de todos aquellos códigos ideológicos que, hasta hoy (1985) rigieron su exégesis y velaron su trascendencia literaria".¹² Su valoración de la crítica habida, como 'crítica ideológica de la ideología', tanto de aquella que se atuvo a los contenidos metafísicos y la alegoría teológica del texto, cuanto de la que desde una estética liberal o marxista impugnó por dogmáticos tales contenidos y alegorías.

Por oposición a la crítica ideológica, se atenderá este estudio al constructivismo y experimentalismo de Adán Buenosayres, el que aún habiendo sido señalado, no ha visto su despliegue hasta el punto de hallar su verificación. No intentará descalificar la crítica anterior, ni mucho menos, pero sí *ampliar* el ámbito canónico que ha sido delimitado en torno a la novela.

La ampliación que propone implica tomar situación frente al nexo entre el orden estructural y el orden semántico (que los autores entienden como 'clave de toda la escolástica') cuya apoyatura acontece en virtud de la función mediadora del lenguaje mismo, entre el significado teológico (orden semántico) y su construcción en el discurso (orden estructural). Son innegables e insoslayables por un lado la densidad de su simbolismo metafísico y por otro el poder evocador de su lenguaje, que el realismo metafísico entiende y utiliza como instrumento idóneo para desentrañar la estructura de lo real.

A partir de los supuestos enumerados, la obra de V. Cricco y sus colaboradores entiende su tarea como la que consiste en construir un meta-lenguaje crítico sobre la novela que no suprima el orden semántico-teológico vinculado con lo estructural-lingüístico, a la par que despliegue desde éste la escritura experimental de la novela. Los autores ven en la escritura experimental una crítica de los nombres, al uso nominalista, que avanza hacia la modernidad barroca del texto.

ADVERTENCIA METODOLOGICA

Este trabajo constituye, estrictamente hablando, una 'metá basis' en la perspectiva metodológica que reconoce y desoculta, en consecuencia, su carácter experimental. Se trata de una extensión del método de análisis textual, que avanza hacia el interior de territorios habitualmente privados de la crítica literaria; efectuada, además, desde el ámbito de textos medievales. Valga la advertencia para justipreciar lo que aquí se expresa y deslindar responsabilidades.

En su ámbito de origen, este trabajo metódico de relectura de textos medievales, reconoce sus antecedentes inmediatos en estudios como los de Paul Vignaux, Eduardo Briancesco y Michel Corbin. La elaboración textual que se propone a consideración ahora, guarda semejanza con la que dichos autores utilizan en sus respectivas obras, aunque sería faltar a la verdad decir que el método es, en cada caso, sencillamente el mismo que en los restantes. Básicamente, sí existe la intención compartida de atenerse a la obra cuya relectura se enfrenta, tal como ella fue concebida y redactada.

Cada texto potencialmente analizable constituye por sí el resultado de una unidad de intención, aunque sea preciso asimismo tener en cuenta que su redacción y composición no han podido realizarse sino a través de un desarrollo que implica diversidad y que diversifica, consecuentemente, la intención. Así, la *unidad de intención sincrónica y la diversidad* a través de la que aquella acontece *diacrónicamente*, han de verse reflejadas y respetadas toda vez que se pretende fidelidad a la obra que se analiza.

El texto, sin embargo, que en su misma materialidad se compone de capítulos, párrafos, títulos, prólogo, etc. constituye la cosa que se ofrece al investigador a la hora de su lectura; con él es preciso contar y de él es necesario dar cuenta en el análisis.

La materialidad del texto como objeto de lectura y análisis, no siempre trasunta explícitamente la intención con que fue

concebido y redactado; y aun en el caso en que la intención pueda entrecerse con cierta claridad, con frecuencia es difícilmente conjugable con el desarrollo diacrónico de la obra. La presencia de ejemplos, explicaciones, reiteraciones, ambigüedades y aun novedades que exceden la intención explícita y original del autor, opacan la transparencia inicial de la unidad con que la obra fue concebida.

El análisis debe atenerse al desenvolvimiento lineal y diacrónico del texto; es más, debe comenzar ateniéndose a él. La atención a la diacronía es el primer rasgo del método, su primera prescripción en orden a la fidelidad pretendida, y constituye su criterio más elemental de verificación.

Toda interpretación e hipótesis de relectura debe poder confrontarse y hallar su verificación en el texto a través de su desenvolvimiento diacrónico. El modo en que esto acontezca no reviste tanta importancia como la garantía de que pueda acontecer.

En este trabajo, la interpretación se realizará y podrá ser verificada por medio de hipótesis de lectura. Estas hipótesis, que se construyen como resultado de la lectura diacrónica del texto y se proponen como guías de relectura sincrónica, han de permitir que aparezca la *unidad de intención* de la obra y su *reconstrucción sintética*. La reconstrucción sintética de la obra a partir de su unidad de intención mostrará, en la medida en que se adecúa al texto, que el modelo construido con las hipótesis de relectura es correcto. Hay que tener siempre en cuenta que un modelo no excluye la vigencia de otros, si es que guarda fidelidad a la obra y es compatible con ellos en la reconstrucción sintética de la misma.

Si se adopta el nombre de estructura para designar un conjunto que resulta de la unión ordenada de sus elementos y del orden relativo de los mismos, el método aquí expuesto puede llamarse *estructural*.

Inicialmente se acepta que un texto puede equipararse a un conjunto que resulta de la unión ordenada de sus elementos: Suponiendo como dados los elementos y el orden relativo de

los mismos que entre sí los articula, el método no consiste más que en el modo de encontrar dicho orden mediante una lectura diacrónica, junto con el modo de reconstruirlo sintética o sistemáticamente conforme a un orden sincrónico.

Las diversas hipótesis con que se opera constituyen verdaderos criterios de reconstrucción textual que determinan diversos *niveles de lectura*. Los niveles de lectura estratifican el texto mediante cortes horizontales que lo recorren en toda su extensión y dependen, a su vez, de los criterios de articulación surgidos de la lectura diacrónica.

Es inevitable que cada uno de estos niveles, considerado en sí y prescindientemente de los demás, parcialice la lectura en la dirección que le es privativa, aunque cuando se lo articula con ellos, ofrecen en conjunto una textura significativa de la obra y permiten entrever la intención que le confiere unidad.

En síntesis, se trata de un acto de lectura atento a la obra para que surja, a partir del texto y no sólo con ocasión de él, su orden estructural. La creación de lector, acto también inevitable, acontece a través del esfuerzo para reconstruir fielmente la intención del autor y mostrar dinámicamente su pensamiento. Así entendido, el acto de lectura cobra nuevo vigor al reunir la fidelidad con la creación, no reduciéndola a la mera repetición inerte de lo ya pensado por otro.

Es obvio que ninguna lectura escapa a la posibilidad del error como también que cualquier intento de leer desprejuiciadamente se ofrece a la tentación fácil de los prejuicios, pero valga cuando menos la intención metodológica de no convertir la obra que se analiza en una ocasional justificación para las propias ideas de quien la lee o en el suelo propio para proyectarlas indiscriminadamente.

EXPOSICION MACROESTRUCTURAL DE LAS TRES OBRAS

Adán Buenosayres (1948)

Al revelar las Claves de Adán Buenosayres', en 1966, Leopoldo Marechal ofreció no aquellos indicios que hicieran posible la indentificación entre personajes de la ficción literaria y hombres reales del momento (identificación esta por demás ingenua e inútil), sino aquellos en los que se cifraba "... el 'valor intencional' de la obra, su 'genealogía' real y el 'secreto anímico' del autor en cuyo ámbito aquella se hizo posible y necesaria".¹³

En lo pertinente a la *genealogía* real de la novela, el autor señala inequívocamente en dirección a la *epopeya* clásica, entendida aquella como un sucedáneo de ésta. La razón de que la novela haya sucedido a la epopeya, no como producto de su corrupción sino como resultado de una metamorfosis, debe hacerse ver en el hecho histórico de la democratización progresiva que atrae, como su natural consecuencia, la atención del narrador, fijada hasta entonces en los dioses olímpicos y los héroes épicos, hacia los hombres corrientes y ordinarios, en tren "... de estudiar sus conflictos y relatarlos en su dulce o amarga veracidad".¹⁴

Por lo que toca a su *valor intencional*, la novela no se resuelve ni en una 'graciosa documental de Buenos Aires' ni en el cumplimiento de fines moralizantes o simplemente agresivos; pero si se atiende, a ella buenamente y sin prejuicios, dado que el autor se confiesa admirador de cierto 'humorismo sin venenos del alma', puede comprenderse que Adán Buenosayres intente una *catarsis por la risa*.

El maestro y modelo de Marechal en la construcción de su novela, una vez que le hubo asignado una intención catártica por la risa, no pudo ser otro que François Rabelais; y lo fue.

La genealogía real tanto como el valor intencional proporcionan las claves de la novela en su aspecto y filiación histó-

rica, y se agotan en los márgenes de la misma, en el sentido en que constituyen coordenadas que lo limitan especialmente. Pero la delimitación mediante solamente dos coordenadas deja a la obra aplanada en un espacio bidimensional, restando señalar la tercera coordenada para poder ubicar la novela y desplegarla en su acontecer histórico.

El tercer grupo de claves de Adán Buenosayres, pertinente al *secreto anímico* que la rinde posible y necesaria, finca hondamente en la persona de su autor. Es la encarnación histórica efectiva y temporal en la persona de su autor, la que proporciona a la novela su secreto anímico y, a través de él, le da vida como el alma anima a quien vive.

En realidad, esta encarnación no se desarrolla en una única coordenada que juntamente con las dos anteriores determine la tridimensionalidad del texto, sino que instaura una duplicación correspondiente al conjunto autor-héroe// persona-personaje, inaugurando todavía otra dimensión vinculada esencialmente con el acontecer del espíritu de la epopeya, dimensión de carácter sobrenatural o metafísico.

Una profunda crisis espiritual del autor le indica la necesidad de no limitarse a la reproducción de la mera exterioridad y apariencia de la epopeya que la diseña conforme a las tres dimensiones naturales del espacio, casi podría decirse conforme a la literalidad, para extenderse en beneficio de una manifestación de índole espiritual o metafísica del personaje-héroe.

La vinculación entre la *literalidad* con su triple dimensión y la *espiritualidad* que se manifiesta tridimensionalmente mediante la letra, permite asignar, no una cuarta coordenada que se sume a las anteriores, sino la capacidad de realización histórica del héroe a través de su 'destino' a efectos de adecuarla a la caracterización de la novela como la historia de un destino completo. Así, el héroe - personaje será capaz de consumir un destino desplegando hasta el agotamiento las dos líneas que atañen a la letra: la de la epopeya-destino y la de la catarsis-consumación.

Una vez desplegadas las líneas del *destino* heroico y de su *consumación* catártica, el autor ve surgir, para sí y para su personaje, algo que podría denominarse la 'ciencia de la experiencia del alma heroica' (en paráfrasis hegeliana) o la 'sabiduría amorosa' (en paráfrasis cristiana). La sabiduría amorosa aparece recién después que se va consumando un destino completo tras otro, porque acontece únicamente cuando además de haberse *reducido* las contradicciones por el absurdo (tarea de la razón) se las ha *eliminado* por el desengaño (tarea del intelecto amoroso).

La vía de la consumación de cada destino completo abre, de esa manera, las puertas del verdadero aprendizaje y, por ende, 'las de la verdadera ciencia, es decir, las puertas de la sabiduría.

Desde el punto de vista de la narración, cada novela constituirá la consumación del destino del personaje y de un destino del autor-héroe quien se enfrentará en la próxima novela con otra catarsis y otra superación o muerte gananciosa, porque "No hay arte de amar que no sea un arte de morir; lo que importa, es lo que se pierde o se gana muriendo".¹⁵

El conjunto de las tres novelas aparece así como la historia del destino completo del autor esbozado a través de sus 'muertes gananciosas'; de aquellas muertes en las que no como aquella muerte del Narciso que se ahoga y se pierde por amarse *solo* en su propia imagen, sino como en la del Narciso 'redimido', el que se transforma en flor a causa de ver en las aguas *no solamente* su propia imagen sino también la de aquello que ama. Porque en su imagen ama lo que ama, que *también* está en ella pero que en ella no se agota, ha de morir Narciso, no a su amor (lo que sería alienante para su esencia más íntima) sino a sí mismo como término de su destino amoroso. Aprender, en consecuencia, consiste en *reducir* primero y *eliminar* después, superando, las contradicciones; contradicciones las cuales, como las de Narciso, son propuestas justamente para que sea *heroico* el destino del héroe-hombre, en su doble rostro de persona-personaje // autor-héroe. "Heroico en su etimológica significación de "amoroso".

A la par que el héroe ve despuntar su sabiduría, esta misma sabiduría va creciendo y consumándose con el cumplimiento de cada destino completo; cada novela aparece de tal modo como un escalón que es inevitable escalar, y la sabiduría que va madurando no es concebible sino como el tránsito imprescindible a través de cada escalón.

La índole del tránsito por el que se accede a la sabiduría determina que el acceso a ella no puede acontecer sino bajo la figura del movimiento que imprime al amante el deseo del bien amado. Simbólicamente, el *tránsito o viaje* es la figura en que se encarna, en Adán Buenosayres, el movimiento en pos de la sabiduría; y la sabiduría misma adopta, también simbólicamente, los atavíos femeninos y la figura de la mujer.

El símbolo del viaje, o del errar/error del humano deseo del bien, y el de la mujer como cifra de la sabiduría hallan, en la doble dimensión de su genealogía real y su valor intencional, antecedentes e intenciones históricamente clásicos, no sólo en la tradición poética sino también en la tradición metafísica. Homero en la Odisea y Virgilio en la Eneida, así como las reflexiones aristotélicas, en su Poética, acerca del valor intencional de la risa como factor catártico y aleccionador, juntamente con Rabelais en Gargantúa y Pantagrúel, proporcionan los elementos necesarios para determinar las dos coordenadas espaciales básicas de Adán Buenosayres. Sin embargo, no son suficientes para superar lo que de no ser superado sumiría a Adán Buenosayres en un vario juego de asimilaciones literarias. Esta novela exige, en consecuencia, el trazado de la tercer coordenada, en su doble aspecto del autor-héroe // persona-personaje, coordenada que inaugura lo que Marechal denomina el itinerario de una 'realización espiritual', y que aquí se nombra como el 'camino hacia la sabiduría'.

En este punto, el autor es explícito y señala cinco pistas: a) el influjo que Dante Alighieri, no como autor de la Comedia y sí como integrante y jefe de los 'Fedeli d'Amore', ha ejercido sobre él; b) que los 'Fedeli' celebraron una 'Donna' enigmática en lenguaje amoroso, la cual aún bajo todos los nombres poéticos con que se la convoca, se re-

suelve en cierta Mujer única y simbólica; c) que la noción inteligible de dicha mujer aparece con cierta claridad cuando es entendida como 'Madonna Intelligenza'; d) que la denominación de 'madonna' conviene al señalamiento simbólico de la *perfección pasiva o femenina* por la cual es dable al hombre acceder a lo divino y a Dios mismo; e) que entre otras asimilaciones concretas, la 'madonna' es la Raquel de los hebreos, la Sophía gnóstica, la Janua Coeli y la Sedes Sapientiae que los cristianos ven en la Virgen Madre.

A la luz notoria de los 'indicios', claro es que Adán Buenosayres constituye el primer paso, el primer escalón de Marechal—autor en su propio aprendizaje iniciático de la sabiduría, y también, el único escalón que es dable transitar a Adán—héroe, tras el cumplimiento del cual el héroe mismo, al morir, reviste "... no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido".¹⁶

En su propio camino itinerante, el texto de Adán Buenosayres va estructurándose hasta constituir una magnífica obra (más de 640 páginas) que se ordena en siete libros. De estos, dos son autibiográficos y proceden de la pluma misma del héroe-personaje; los restantes son heterobiográficos y en ellos el autor-persona narra 'en función de vida', en un retrato móvil como la vida misma, el viaje-vida errático de Adán Buenosayres. El simbolismo del viaje acapara los tres libros que contienen los acontecimientos en que se desgrana Adán Buenosayres "... desde el despertar metafísico en el 303 de la calle Monte Egmont, hasta la medianoche del siguiente día en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo..."¹⁷

Los tres primeros libros—heterobiográficos—constituyen la narración de los dos movimientos del viaje: la ida y el regreso, el alejamiento y el retorno, el descentramiento y la reconstrucción de un círculo que no es el mismo que primero ha sido descentrado. La figura del círculo, circunscripta por el recorrido en ambas direcciones del radio que permite trazarlo, corresponde a las dos dimensiones que enmarcan las dos coordenadas del texto, la genealógica y la intencional. Si el lector permaneciese en el plano espacial de tales coordena-

nadas, no haría más que reeditar el vano juego de asimilaciones literarias que ya se aludió, vgr. la ida y el regreso de Odisseo a Itaca, etc. Es necesario, en consecuencia, abrirse a la dimensión del 'secreto espiritual' del autor-héroe para permitir el despliegue del texto y hacerle posible que cumpla con el acogimiento aleccionador que corresponde a su 'valor intencional' y que tome, asuma y supere genealógicamente su forma poética en la epopeya.

El 'secreto espiritual' habla de una realización amorosa (o heroica) que involucra tanto al héroe-personaje cuanto a la sabiduría de sus desvelos, bajo la forma simbólica de la mujer. El descentramiento y retrazado del círculo, que no consiste en la mera repetición obsesiva de lo mismo, sólo es dable como despliegue de un movimiento que no halla satisfacción en el seno de sí mismo y que acontece en apertura hacia la alteridad de la mujer simbólica.

Es la figura de la mujer, evocando la perfección pasiva de un sujeto cuyo acto consiste en la apertura a la alteridad, la que va determinando la significación de una inteligencia entendida como siendo capaz de la verdad. Obviamente, el señalamiento del activo acogimiento de lo otro que acontece en medio del sujeto humano, implica la transformación de la figura circular en otra que, si bien no tiene la finalidad de derogarla y sustituirla, sí habrá de superarla para posibilitar un acogimiento de la alteridad que no destruya, empero, el diseño circular de la sabiduría acuñado por la tradición occidental.

Como se habrá advertido, la lectura del itinerario del héroe que aquí se practica y que es cumplida por el texto a través de sí mismo, propone como hipótesis indispensable, anexa a la de la sabiduría, otra hipótesis que se adecúe más fielmente a la naturaleza del movimiento que el autor intenta describir. La hipótesis debe construirse sobre el modelo de la tercera coordenada, la del 'secreto espiritual' y su realización literariamente, corresponde a la mentada 'plenitud de los dos testamentos' que Megafón, personaje de la novela homónima, asigna al filósofo autodidacto Samuel Tes-

ler, a la sazón personaje tanto de Adán Buenosayres cuanto de la última novela de Marechal. En realidad, entre el descentramiento absoluto de la sabiduría hebrea veterotestamentaria y la absoluta concentricidad del círculo de la sabiduría helénica trágica, cabe lo que Marechal sospecha e intuye como el camino de la sabiduría buscada.

La figura a la que Marechal apela es la de la *espiral*. En efecto, este reúne en sí las dos coordenadas del espacio plano y también aquella que, trazada en sentido perpendicular al plano que las primeras determinan, permite la moción de altura, la que se cumple como moción de descenso y ascenso.

Si se trata de comprender ahora en simultaneidad las dos mociones que delimitan las tres coordenadas del texto, queda claro que las coordenadas planas, las dos primeras, las pertinentes a la genealogía real y al valor intencional, permiten exponer lo que Marechal denomina 'la horizontal de la amplitud', y que la tercera coordenada, atinente al secreto espiritual y a su realización, despliega la 'vertical de la exaltación'. Nótese que la horizontal de la amplitud no solamente incluye la linealidad diacrónica unidimensional sino que también se extiende a la circularidad del retorno, que no solamente justifica la absoluta irracionalidad de un tiempo sin retorno aunque absolutamente abierto a las posibilidades de lo Otro que convoca, sino que también alcanza a la desmedida racionalización de un tiempo cíclico que aunque comprensible, acontece como la repetición obsesiva de lo mismo, permaneciendo, consecuentemente, clausurado a toda novedad. Pero si a este plano de manifestación se incorpora aquel otro que lo abre a las dimensiones del 'arriba' y del 'abajo', se tiene lo gráficamente necesario para trazar, no ya únicamente la *espiral* que representa las mociones de la creatura humana, sino también para trazar la *cruz*, en que los cristianos reconocen el centro descentrado que traza y pronuncia todas las dimensiones posibles de manifestación así como también la dimensión 'necesaria' que redime a lo manifestado, concentrándolo en torno a su verdadero y único centro.

Desde la perspectiva de la intuición gráfica, la recta representa una línea sin contorno, y por tanto, imperfecta en

su indefinición: apta para dar cabida a lo otro que irrumpe con su novedad, pero resistente y opaca a la razón. La curva concéntrica, por el contrario, si bien seduce a la racionalidad en su transparencia y delimitación, permanece refractaria a la alteridad y se consume en un cíclico retorno. Sólo la espiral es concéntrica y a la vez descentrada, porque si bien se traza desde un eje y esto hace posible su intelección, conserva en sí las posibilidades que le brinda su moción de altura, respetando y acogiendo en su interior el lugar propio para que lo otro acontezca.

Ya Ulises comprendió la necesidad del mástil que permite la audición del canto aleccionador de las sirenas, aunque a él solo haya podido amarrarse el héroe. Pero es el Verbo Humanado quien revela a todos la verdad y *simultáneamente* a todos ofrece su mástil de brazos en cruz, atándose él mismo "... para enseñarnos la verdadera posición del que navega, el mástil que abarca toda vía y ascenso en la horizontal de la 'amplitud' y en la vertical de la 'exaltación' ".¹⁸

El Banquete de Severo Arcángelo (1965)

En el 'Prólogo' del Banquete de Severo Arcángelo, se lee "En Adán Buenosayres dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un infierno sin salida. . ." y un poco más adelante "El Banquete propone una salida. . ."¹⁹ Estructuralmente, es de capital importancia este hecho porque establece en forma objetiva una relación entre las dos obras y porque además la determina como una relación de consecución y prolongamiento de la primer novela por parte de la segunda.

Si se tiene en cuenta que el 'último círculo de un infierno sin salida' corresponde al VII libro, y último, de Adán Buenosayres, esto indicaría, en apariencia al menos, que el Banquete se propone como una salida del infierno mediante el ascenso, por una parte, y que, por otra, esta novela es continuación lineal de Adán Buenosayres ya que sucede inmediatamente a su último y VII libro.

La hipótesis de continuidad que supiese que esta relación se verifica con los siete libros de Adán Buenosayres, debe ser descartada, porque los dos últimos libros de AB, el VI y el VII, de carácter autobiográfico, contienen la singladura celeste o vertical del héroe, en ascenso y en descenso, mientras que los cinco restantes, los primeros, describen la singladura terrestre u horizontal (la horizontal de la amplitud y de las vías). Esta discontinuidad interna del texto de AB, estructuralmente establecida por su autor en los niveles auto y heteriobiográficos y en estricta relación con la diferencia entre la genealogía real y el valor intencional de la obra, por un lado, y el secreto interior de la misma, por el otro, determina que *no sea posible* alinear unívocamente el Banquete de Severo Arcángelo con la totalidad de Adán Buenosayres.

Volviendo al prólogo ya aludido, también se lee en él: "Es una novela (el BSA) de aventuras, o de *suspense* como se dice hoy: se dirige, no a los niños en tránsito hacia el hombre, por autoconstrucción natural, sino a los hombres en tránsito hacia el niño, por autodestrucción simplificadora".²⁰

En AB, libro VI (El cuaderno de Tapas Azules), se encuentra lo siguiente: "Aquel devenir extraño, aquella degeneración inquietante que se manifestaba en los días y las noches, las primaveras y los otoños. . . fueron inclinándose a dos mociones del alma que no me han abandonado aún: cierta inclinación a la duda, que me hacía recelar de todo aquello que trajese demasiado visible la señal del tránsito y el color de la finitud; y un ansia entrañable de lo permanente, un deseo acariciado hasta las lágrimas de algún mundo en cuya estabilidad se durmiera el tiempo y quebrara el espacio".²¹

La autobiografía ascendente (tal vez meramente ascendente!) del Cuaderno de Tapas Azules (libro VI) enumera como preocupaciones de la infancia del héroe (del héroe niño), el *tiempo y el espacio*. Si se une el carácter regresivo, con céntrico y centrípeto, hacia su niñez no natural, que el hombre debe buscar intencionalmente haciéndose niño por el camino de la autodestrucción simplificadora, según la propuesta del Banquete, si se une con los infantiles terrores que

acechaban al héroe niño en su niñez natural descentrando al niño y empujándolo hacia el hombre, terrores a los que describe el héroe como alimentados por la desmesura del espacio terrestre y la devastadora faena del tiempo, puede obtenerse una conjunción lo suficientemente feliz que señala en dirección a la salida que el Banquete propone y de la cual Adán carece.

Así las cosas, la segunda novela debe ofrecer una solución o salida para el laberinto témporo-espacial que sume a Adán Buenosayres en un infierno sin salida. Y como 'de todo laberinto se sale por arriba', la salida del Banquete se dará a través de una moción de altura. De este modo, si bien no queda establecido con total claridad la relación intrínseca entre la moción de ascenso y la descendente, el Banquete expone la moción ascendente o de altura, que es operada, en términos teológicos, por la sola gracia (sola gratia).

La problemática que impide la uniformidad y el equilibrio entre los cinco primeros libros y los dos últimos de Adán Buenosayres, equilibrio que consistiría en una comprensión de la *dinámica de la espiral* y no meramente en la exposición de los dos movimientos en que se descompone, (libros VI y VII), hace que la segunda novela continúe a la primera en la línea del problema básico (su secreto interior), el de la sabiduría amorosa ya planteada. Pero como el autor-héroe se halla duplicado en la figura de la persona-personaje, la sabiduría amorosa que Adán Buenosayres expuso en sus momentos constitutivos aunque no en su articulación efectiva, sumió al héroe duplicándolo por un parte entre el mero ascenso (libro VI El Cuaderno de Tapas Azules) y el mero descenso penitencial (libro VII Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia), y por otra en el descentramiento culpable. Es decir, mostró al héroe en sus dos mociones de exaltación vertical al lado de sus múltiples mociones de expansión horizontal, sin lograr la consecuencia deseable de la sabiduría amorosa, presentida aunque no alcanzada. La sabiduría, que debía ser el fruto positivo del absurdo y del desengaño aleccionadores, no se ofrece al viajero. Por tanto, el héroe desconfiando de su propia capacidad para alcanzarla, abraza incondicionalmente la vía de la moción gratuita.

El Banquete de Severo Arcángelo constituye así el momento unilateral de la gracia salvífica como componente de la sabiduría amorosa.

En el nivel de su articulación material, el texto del Banquete se compone de treinta y tres capítulos de los cuales tres están redactados en tercera persona y treinta lo están en primera, de mano del protagonista, Lisandro Farías. Puede dividirse la obra, consecuentemente, aislando tres grupos de diez capítulos cada uno a saber: (3-12), (13-22), (23-32); todos narrados en primera persona. De los tres capítulos restantes, en tercera persona, dos inician la obra y presentan el tema narrativo, y el tercero constituye el epílogo que el autor ofrece para describir los instantes finales y la propia muerte del protagonista, *completando su destino*.

El primer grupo de capítulos (3-12) culmina con el llamado 'Primer Concilio del Banquete' cuyo tema conciliar es, precisamente, el del *espacio*. Su antecedente en Adán Buenosayres hay que situarlo en el nivel del párrafo segundo del Libro VI, que antecede igualmente al 'Segundo Concilio del Banquete' cuyo tema el *tiempo* y que culmina el segundo grupo de capítulos (13-22) en que se ha sectorizado la novela.

El párrafo de AB que ya se citó²² incluye la alusión al tema del espacio y del tiempo que acorralaba al alma del héroe-niño, y también incluye la descripción de las dos inclinaciones a que se veía el alma sometida en consecuencia: *duda* sobre el mundo en devenir y *anhelo* de un mundo permanente. La duda como resultado del desengaño que inicia el retorno hacia el centro, y el ansia o anhelo de lo permanente como gravitación que impele al alma a un nuevo peregrinaje en pos de la sabiduría; una sabiduría que si pretende ser tal, deberá constituirse también como una sabiduría del espacio-tiempo, es decir, como una sabiduría de la amplitud y de la historia. Al nivel de Adán Buenosayres, como ya se adelantara, la sabiduría está dissociada en los dos movimientos lineales, el horizontal de salida y retorno al centro y el vertical de ascenso y descenso. En el Banquete se intentará una síntesis de ambos movimientos que no acontecerá, empero, sino como síntesis unilateralizada y reduc-

tiva; síntesis a la que en este trabajo se la denomina de la *sola gratia*'.

La síntesis de la gracia acontece textualmente en el capítulo treinta, que desde el punto de vista estructural corresponde al último de los tres grupos de diez capítulos en que fuera dividida la obra (23-32). Allí, en el Embudo Gracioso de la Síntesis, tal como nombra Marechal ese lugar, el protagonista Lisandro Farías se enfrenta con 'Pedro'.²³ Estando Farías amarrado a una *crúz de alquitrán* pintada sobre un muro, encuentra la 'salida' que le propone el Banquete, una salida de redención acaso puramente ascendente aún, en la cual la única moción es vertical y el único motor es la gracia de Cristo.²⁴

La Iglesia de Jesucristo, como depositaria y mediadora de la gracia del salvador, es la propuesta del Banquete como camino de la sabiduría. En dicho camino vuelve la 'mujer simbólica' a ocupar un lugar central, al ocupar el sitio geométricamente axial de la 'mesa' del Banquete. La mujer simbólica está cargada, en el Banquete, de un simbolismo aleccionador: Al ser revelada los convocados a la mesa, ella representa, *para cada uno de ellos*, no únicamente la mujer de sus desvelos terrestres sino también la de su anhelo celeste.

Mujer única, simplemente femenina y motor pontifical entre ambos mundos; mundos los cuales, al igual que los platónicos, solo son comunicables a través del ápice de la reminiscencia.

Tanto en Adán Buenosayres cuanto en el Banquete de Severo Arcángelo, la figura femenina es revelada al héroe desde una exterioridad irredimible, aunque si se observa atentamente, cada vez aconteciendo en ella un desalienamiento y una solidarización; se desalienta en la precisa medida en que se solidariza: De la mujer épicamente heroica y exclusiva de los designios del héroe en Adán Buenosayres, se pasa a la mujer trágicamente sufriente y convocante que se ofrece que el banquete es exclusivo para los *elegidos* y, en tal sentido, la situación se aproxima a la de Adán, en la medida que

los reúne en torno a una mesa, su función convocante los *solidariza* haciéndose ella misma solidaria.

Megafón, o la guerra (1970)

Entre los indicios que a título de condiciones exigía la narración de la historia de Megafón y el planteo de sus dos batallas figura la resonancia que tuvo, en oportunidad de su publicación, 'El Banquete de Severo Arcángelo'. Los cinco años que median entre este evento y el año 1970 en que vio la luz 'Megafón, o la guerra', bastaron a Marechal para decidir acerca de la oportunidad y la prudencia de lanzar su última novela.

Los indicios a que se alude son dos, y el autor los expone en el 'Introito' a Megafón: 1o.) La resonancia del Banquete, en 1965; 2o.) la efectividad de una guerra que, aunque física, resultaba incruenta hasta que, en 1956, ciertos acontecimientos histórico-políticos transforman su signo exhibiéndola en su verdadero rostro y con su temible incitación a la crueldad.²⁵

La repercusión del Banquete hace que Marechal publique muy pronto su tercera y última novela; a decir verdad, desde que Megafón ha logrado 'revelar' las causas externas e internas de esa guerra física aunque incruenta que asola a la Nación Argentina hace ya bastante tiempo, el freno de la prudencia ha demorado la labor megafónica de difusión y concientización de sus causas en los 'veinte millones de guerreros' que pueblan su territorio. En realidad, lo único que lo detiene es la mera sospecha de poder ser causa de incitación a la crueldad, siendo causa de la toma de conciencia de una guerra incruenta aunque ya real desde tiempo atrás. Pero los acontecimientos de 1956, según Marechal confiesa, 'enseñaron las cartas en su juego desnudo' dispensándolo de su sospecha y sus temores: Megafón no sería ya quien inaugurara una época de crueldad.

Desde su faz literaria, no se trata de un trabajo de fantasía en prosa, porque "...lo fantástico no existe, ya que la rea-

lidad es una y única".²⁶ Tampoco responderá Megafón a la 'mitología de Buenos Aires', resoluble "... en definitiva en un parnaso de gaitas, milongas y cantores", porque "... nuestra ciudad ha de ser una novia del futuro, si guarda fidelidad a su misión iustificante de universalizar las esencias físicas y metafísicas de nuestro hermoso y trajinado país".²⁷

Marechal esboza una semblanza histórico-genética de Megafón-personaje a través de cuatro encuentros narrativos con él, muy distantes entre sí, que permiten observarlo en su proceso de maduración sapiencial: a) En primer término Megafón es un autodidacta, porque "... usaba un método bárbaro que consistía en buscar sólo aquellas nociones que sirviesen a su problemática interna" (secreto interior de Adán Buenosayres?), método el cual, "... aplicado más tarde a las instancias de una vida en laberinto y pelea, lo convirtió al fin en el Autodidacto de Villa Crespo. ..."²⁸; b) Es a la vez portavoz y memoria popular de los acontecimientos (*os magna sonaturum*), tal como lo requiere el poeta Horacio al enumerar las condiciones del arte. Esta misión lo convierte en un viajero nato, y sus conexiones como 'anunciador' de las peleas boxísticas en el 'Boxing Club de Villa Crespo' lo llevan al conocimiento de 'José Luna'²⁹, famoso *walter*, y por su intermedio, al conocimiento de la leyenda de 'Lucía Febero', "... en torno de la cual el Autodidacto planeó su batalla Celeste".³⁰; c) A los treinta y tres (!!) años de edad exhibía ya el protagonista, en su físico, el aprendizaje de sus múltiples oficios terrestres y también el color de sus viajes, porque había recorrido el país 'aprendiendo' en las labores propias de los trabajadores de cada uno de sus cuatro puntos cardinales, y logrando sintetizar "... en sí mismo una conciencia viva del país y de sus hombres".³¹

Habiéndose aleccionado en el saber de otros (a), estando en posesión de la leyenda de la 'mujer celeste' (b), y encarnando en sí y por sí mismo el saber de todos los hombres 'reales' de su país (c), es esperable el momento del cuarto y último encuentro narrativo entre el narrador y el héroe de su novela, del que no puede surgir sino la convocatoria que éste dirige a aquél para que obre como 'cronista de las dos batallas'.

Las dos batallas', obvio es decirlo, corresponden a la misión que Megafón reconoce como propia de sí mismo y de un conjunto de compatriotas; misión consistente en resonar y magnificar la voz que mueve a la toma de conciencia acerca de las causas externas e internas de una guerra que asuela al país hace ya mucho tiempo y que de incruenta se ha tornado cruel.

Qué puede indicar, entonces, el nombre 'Megafón, o la guerra', sino aquello que, cuando es traducido en sus términos lógico sintácticos, adopta la forma de una implicación exclusiva, a saber: 'si los hombres no dan las dos batallas que Megafón ha planeado y preconiza, no cabe más que esperar y padecer la guerra'. O también 'solamente la consumación de las dos batallas (la celeste y la terrestre) dispensa de la guerra y de su crueldad'.

En el cuarto y definitivo de los encuentros que desgranar la semblanza de Megafón, irrumpe a su lado Patricia Bell, su mujer (adelántese ahora: *su mujer terrestre y celeste*) y gestora, como él de las dos batallas; encuentro en el que para el narrador ambos dos aparecen como "... otro Megafón libre ya de amarras y suelto de lastres, ... un Megafón cuyo humorismo tremendista crepitaba de súbito como un puñado de sal gruesa que arrojaba él inopinadamente a sus fogones internos. ... Patricia Bell giraba en torno de su marido, lenta y armónica. ... (cual) ... 'un planeta de oro que bebe y como la luz recibida', me dije. O algo más?, inquirí en mi alma. Sí, toda ella se resolvía en una gran ternura militante".³²

Las dos batallas corresponden a la pugna por alcanzar dos metas ineludibles, una celeste y otra terrestre, que es menester alcanzar so pena "... de no ingresar en la historia'. La Patria 'víbora' —como la concibe simbólicamente Megafón— tiene dos 'peladuras', una externa que abandonar para dar a luz la otra, interna, que aguarda por aparecer. El símbolo de la víbora obedece a que "La víbora es una imagen del 'suceder'. Y la Patria o es un 'suceder' o es un bodrio".³³ Es decir, que SI la Patria NO da las batallas de Megafón, ENTONCES acontece la guerra (bodrio). El 'suceder' con-

siste justamente en ingresar en la historia, a causa de haber sucedido las dos batallas y haber triunfado en ambas.

Es preciso, entonces, que los hombres y mujeres de la patria den sus batallas y alcancen las metas que los ingresan en la historia.

Cual sea el objetivo de las batallas y contra qué o quien hayan de librarse, además de la esperanza de la victoria, son interrogantes cuya respuesta habrá de desentrañar el texto mismo.

La polémica (pólemos - bellum) terrestre halla su concreción a través de tres operativos, vinculados con la línea 'motriz' (en alusión al 'suceder') de la Nación: Ellos son la 'Invasión del Gran Oligarca', el 'Psicoanálisis del General' y la 'Biopsia del Estúpido Creso'. Terrestres por motivos obvios, están asociados con la línea motriz de la Nación por lo que respecta a la 'responsabilidad' que a cada uno le cabe en la movilidad (o cambio de peladura o aprendizaje de la sabiduría amorosa) de la Patria.

El 'patriciado' libertador devino 'oligarquía', a causa de su distracción hacia una exterioridad ajena y tentadora, y de su desertión de lo propio motivada en un complejo de inferioridad hacia lo ajeno.

El 'soldado' de gestas heroicas devino 'fuerza armada', sustituyendo por una noción meramente geográfica y territorial de Patria, aquella noción que la concibe sin 'temperatura de hombre'. De esta manera, el *miles* fue lanzado a guerras puramente territoriales y de conquista; guerras terrestres.

El Estúpido Credo llegó a ser tal al olvidar prevaricadoramente que junto con su función productora de riqueza le fue adjudicada su no menos necesaria misión de distribuirla. Así, acumuló riqueza numérica potencial, que en acto representaría el pan y la casa del hombre que de ella se ve, injustamente, privado.

En el nivel de su jerarquía celeste, la reconstrucción del equilibrio perdido gira en torno del hallazgo de 'Lucía Febrero',

recluida y velada en el centro de un lujosísimo lenocinio en forma de *espiral*, el "*Chateau des Fleurs*", en cuyo eje central y aposento más recóndito, la mujer se halla oculta y encadenada.

Lo paradójico, consiste en que Marechal, bajo la duplicación lingüística del CHALET DE FLORES // CHATEAU DES FLEURS, desarrolla y revela, pero simultáneamente recata, la noción de su 'mujer simbólica', noción que ha sido presentada en este trabajo como fundamental y eje de relectura de las tres novelas.

Patricia Bell habita junto con Megafón un viejo chalet de Flores, secundándolo en todas sus campañas terrestres. Lucía Febrero aguarda encadenada en un burdel denominado *Chateau des Fleurs*, y desde allí se convierte en motivo del itinerario celeste del protagonista y héroe.

Curiosamente, la duplicación es mantenida durante toda la narración de las vicisitudes terrestres, excepto cuando Megafón emprende la campaña que lo conducirá hasta Lucía Febrero, durante el transcurso de la cual Patricia Bell queda, presintiendo su futura viudez, solitaria en su chalet de Flores, sitio en el que después de la muerte y despiece anatómico del cadáver del héroe, acontecida en el Chateau des Fleurs, muere por amor de su esposo que ha partido. Ella, convertida a su amado por virtud del amor, vive en el otro por la virtud del otro; y como Megafón se ha marchado, se ve convocada por él a un viaje. Este viaje, que es la manera de encontrarse ella misma al encontrar al otro en que ella vive por su virtud, es la última peregrinación en aras del Novio Eterno, "... punto exacto donde se juntan y reconocen todos los amantes perdidos".³⁴

Al morir en la recámara *central y nupcial* del chalet de Flores, Patricia Bell ostenta "... dos medallas en el pecho/ y un solo anillo en la mano, solo un anillo de bodas. ..." ³⁵ Obviamente, Patricia//Lucía son los dos rostros disociados narrativamente de la *sola y única mujer* simbólica, celeste y terrestre. (*dos* medallas, *dos* batallas, *dos* triunfos, *dos* condecoraciones; *un solo* anillo de bodas, bodas *celeste y terrestre*).

En realidad, Patricia//Lucía encarnan la cabal noción marechaliana de la mujer simbólica y su denotado, la sabiduría amorosa, que resume en sí los dos movimientos de la espiral centrífuga y centrípeta, pero que el héroe//personaje mantiene aún disociados de cierta manera, y a causa de lo cual es él mismo *disociado* (físicamente disociado) después que muere, así como la Esfinge/Creación devora y disocia a quien no desentraña su enigma.

Sin embargo, y a pesar de que el héroe //personaje mantiene hasta el fin su reticencia a la concentración definitiva, concentrándose conforme a *dos ejes* que concibe como diversos desde Adán Buenosayres, el autor//persona concentrándose esta vez definitivamente ("Y adiós, que me voy", es la expresión con que cierra su obra Marechal), ha descubierto la unicidad de la perfección pasiva y femenina por él buscada en la sabiduría amorosa, terrestre y celeste. Marechal narrador, autor//persona, consume su último destino completo y lo expresa al decir: "Pienso ahora que Megafón debió llevarla (a Patricia Bell) con él al Caracol de Venus (nombre alterno del Chateau), o en la proa del "Surubí"³⁶... Porque al amor NO SE LO ABANDONA en ningún juego, aunque se lo haya de arriesgar a la vida o a la muerte"³⁷.

CONCLUSIONES

El trabajo ha expuesto brevemente las tres novelas objeto del análisis, desde una perspectiva que permite observarlas como un tríptico, esto es, como un conjunto articulado con mayor coherencia que la sucesión cronológica a la vez que respetando su desenvolvimiento diacrónico.

La tarea analítica consistió en el aislamiento metódico e indicación de los niveles básicos de cada una de las tres obras: 1o.) Nivel correspondiente a las categorías en sus aspectos más literales y episódicos; 2o.) Nivel del objeto denotado narrativamente por dichas categorías, en lo que podría llamarse su articulación y uso objetivos; 3o.) nivel de la noción fundamental y argumento de continuidad de las tres novelas, articulador esencial de su intrínseca coherencia.

Se ha señalado que las categorías, literalmente, son las de unidad y multiplicidad, por una parte, posibilitando los movimientos o mociones hacia y desde el centro. Además, y dado que también es preciso articular las mociones ascendentes y descendentes, hacen su irrupción las categorías de *gracia* y *libertad*. Es necesario hacer notar, sin embargo, que la última categoría, la de 'libertad', es la más difícil de circunscribir a causa de que va anexa, en su desenvolvimiento, a la de 'sabiduría'.

Desde la perspectiva de la articulación objetiva, las categorías antedichas permiten pensar los dos movimientos que se han descrito más detalladamente, el movimiento centrípeta y el centrífugo.

Finalmente, la articulación de los dos movimientos en el trazado de la espiral, hecho permitido por las categorías de *gracia* y *libertad* al descentrar el círculo abriéndolo a las dimensiones del 'arriba' y el 'abajo', franquea el paso hacia el tercero y último nivel, el de la noción fundamental.

La noción de 'sabiduría amorosa', nexa integrado, por excelencia, de la totalidad de mociones unilateralizadas previamente (hacia y desde el centro - hacia y desde abajo), articula las tres obras alineándolas en un tríptico.

El tríptico tiene la particularidad de ser un conjunto que ofrece, hermenéuticamente, su acceso bajo la misma clave de lectura que cada una de las obras que lo componen: Ser la 'historia de un destino completo'. La duplicación narrativa que se señaló entre el *autor // héroe y la persona // personaje*, en sus combinaciones *autor // persona y héroe // personaje*, da cuenta de ello.

En último término, tal vez sea imprescindible recordar lo que el mismo Marechal recuerda a sus lectores: "A los artistas hablo sobre todo, a los artistas que trabajan con la hermosura como con un fuego: tal vez logre yo hacerles conocer la pena de jugar con el fuego sin quemarse"³⁸. El, finalmente, logró arder. Pero no lo hizo sin antes conocer sapiencialmente la pena de no quemarse.

NOTAS

1. E. GONZALEZ, *Martín Fierro* No. 16, Buenos Aires, 1925.
2. L. MARECHAL, *Cuaderno de Navegación*, Buenos Aires, 1966, 121-122.
3. Ibid.
4. G. COULSON, *Marechal, la pasión metafísica*, Buenos Aires, 1974, 109.
5. L. MARECHAL, *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, 1970, 25.
6. L. MARECHAL, *Cuaderno de navegación*, 122.
7. L. MARECHAL, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires, 1965. (La edición citada de Ed. Cítere, contiene la redacción definitiva).
8. L. MARECHAL, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, 1965, 270.
9. Los tres trabajos aludidos son: G. COULSON, *La pasión metafísica*, Buenos Aires, 1974. R. L. de BEUTER, "La mujer simbólica en Leopoldo Marechal" en: *Ensayos de Crítica literaria Año 1983*, Buenos Aires, 1983, 9-112. VARIOS, *Marechal y el Otro*, Buenos Aires, 1985.
10. R. L. de BEUTER, *La mujer simbólica en Leopoldo Marechal*, 14.
11. G. COULSON, *Marechal, la pasión metafísica*, 137. Obviamente, en alusión a *Adán Buenosayres*, *El Banquete de Severo Arcángelo* y *Megafón, o la guerra*.
12. VARIOS, *Marechal, el otro*, 9.
13. L. MARECHAL, *Cuaderno de navegación*, 122.

14. Idem, 123.
15. L. MARECHAL, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, 60.
16. L. MARECHAL, *Adán Buenosayres*, 7.
17. Idem, 8.
18. L. MARECHAL, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, 62.
19. L. MARECHAL, *El banquete de Severo Arcángel*, Buenos Aires, 1970, 7.
20. Ibid.
21. L. MARECHAL, *Adán Buenosayres*, 371.
22. Ibid.
23. L. MARECHAL, *El banquete de Severo Arcángel*, 266 ss. 'Pedro', en obvia alusión al apóstol y la promesa de edificar sobre él la Iglesia de Cristo.
24. Nótese: 'Embudo Gracioso de la Síntesis'. Moción gratuita y, como tal, puramente vertical.
25. Los acontecimientos corresponden al 'fusilamiento' acontecido en José León Suárez, Pcia. de Buenos Aires, en 1956, donde el general Juan J. Valle y un puñado de hombres leales al gobierno constitucional depuesto en el año anterior (1955) por la 'Revolución liberadora', cae muerto a causa de pretender restituir el orden constitucional quebrado por el derrocamiento del general Perón.
26. L. MARECHAL, *Megafón o la guerra*, 8.
27. Ibid.
28. Idem, 9-10.
29. Personaje de una pieza teatral de L. Marechal titulada *La Batalla de José Luna*, publicada en 1970, por la editorial Universitaria, en Santiago de Chile. 'José Luna', vendedor de biblias fue mudado de boxeador en peleador de la batalla celeste, al serle revelada la existencia de Lucía Febrero.

30. L. MARECHAL, *Megafón, o la guerra*, 10.
31. Idem, 11.
32. Idem, 12.
33. Idem, 15.
34. Idem, 354.
35. Idem, 335.
36. En su *Heptamerón*, obra poética de L. Marechal publicada en 1966, puede leerse: "Le dijo el surubí al camalote: / No me dejo llevar por la inercia del agua: / Yo remonto el furor de la corriente/ para encontrar la infancia de mi río". (1, 28). El navío que conducirá a Megafón hasta la morada de Lucía Febrero, en el Chateau des Fleurs, recibe el nombre de 'surubí'. El permitirá al héroe llegar hasta la infancia de su río, representado por la mujer simbólica en su faz 'Chateau'.
37. L. MARECHAL, *Megafón, o la guerra*, 302.
38. L. MARECHAL, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, 7.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Leopoldo Marechal

Obras citadas en el texto

Adán Buenosayres, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.

Cuaderno de navegación, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Descenso y ascenso del alma por la belleza, Buenos Aires, Citerea, 1965.

El banquete de Severo Arcángel, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Heptamerón, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

La batalla de José Luna, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

Megafón, o la guerra, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Obras en general

COULSON G., *Marechal, la pasión metafísica*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974. (Contiene una amplia bibliografía sobre el tema).

Obras sobre Leopoldo Marechal

Obras citadas en el texto

COULSON G., *Marechal, la pasión metafísica*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974.

VARIOS, *Marechal, el otro*, Buenos Aires, Ed. de la Serpiente, 1985.

LOJO DE BEUTER M., *La mujer simbólica en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Belgrano, 1983.

Obras consultadas

ARA G., *Los argentinos y la literatura nacional*, Buenos Aires, Huemul, 1966.

ARA G., *Florida y la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

BERENGUER CARISOMO A., *Literatura Argentina*, Buenos Aires, Labor, 1970.

BERNARDEZ F., "Prosa de Marechal", *Sur* 58 (1939).

BERNARDEZ F., "Leopoldo y Adán", *Clarín*, 24 X 68.

BERNARDEZ F., "Marechal", *Clarín*, 30 VII 70.

BOASSO C., "Adán Buenosayres", *Estudios* 459 (1953).

Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres, "Una experiencia metodológica: hacia Adán Buenosayres", *Revista de Literaturas Modernas* 9 (1970).

Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres, "Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres", en VARIOS (Comp. por J. Lafforgue), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972.

CORTAZAR J., "Leopoldo Marechal": Adán Buenosayres", *Realidad* 14 (1949).

COULSON G., "Notas para las claves de Megafón, o la guerra", *Eco* 138-139 (1971).

GARCIA CAFFARENA E., "El mundo teológico de Leopoldo Marechal", *La Capital*, 19 XII 65.

GONZALEZ LANUZA E., "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", *Sur* 169 (1948).

JITRIK N., "Adán Buenosayres, La novela de Leopoldo Marechal", *Contorno* 5-6 (1955).

MATURO G., "La novela de Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", *Revista de Literatura Moderna* 2 (1970).

MATURO G., "Las dos batallas de Leopoldo Marechal", *Clarín*, 27 VIII 70.

PELTZER F., "Dios en la narrativa argentina: Leopoldo Marechal", *Estudios* 588 (1967).

PEREZ J.R., "Presencia argentina de Leopoldo Marechal", en *Homenaje a Leopoldo Marechal*, cuaderno No. 6, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, 1971.

POL O., "Significación humana de Leopoldo Marechal", en *Homenaje a Leopoldo Marechal*, cuaderno No. 6, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, 1971.

ROSSLER O., "Marechal o el argumento de Dios sobre las cosas", *Testigo* 4 (1966).

TORRES ROGGERO J., "Historicidad y trascendencia en el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal", *Lugones* 1 (1968).

**PROBLEMATICA DE DIOS
EN LA NOVELA DE
MIGUEL ANGEL ASTURIAS ROSALES**

José Francisco García Bauer

I PRELUDIO

Diálogo entre Dios y Ciencia; entre fe y culturas. Desafío intensificado en esta agonía de una era y alborada del V Aniversario de la Evangelización de América.

*Dios; y signos de Más!!!
Dios; y signos de Menos!!!*

Antropocentrismo Ascendente al teocentrismo verdadero.
Antropocentrismo cerrado al Teocentrismo.
Filósofos como cajitas de fósforos encendiéndose para iluminar la Noche pasajera sin estrellas - Escepticismo. Existencialismo alógico: huérfano de alas el homo sapiens: *Poesía no es Miopía.*
Induamericanos: Latinoamericanos: Afroamericanos
Amigos!!!

Convocatoria de Evangelii Nuntiandi

No ha muerto Dios ni el hombre!!! Sólo en la puerta del Infierno termina la esperanza. Allí acaba toda esperanza. Nuestro Dios es sempiterno. El Viviente; vivificante: *Dabar le olam: su palabra es eterna.*

El anuncio de la salvación liberadora

“Como núcleo y centro de su Buena Nueva, Jesús anuncia la salvación, ese gran don de Dios que es *liberación de todo lo que oprime al hombre* pero que es sobre todo liberación del pecado y del Maligno, dentro de la alegría de conocer a Dios y de ser conocido por El; de verlo, de entregarse a El.

Todo esto tiene su arranque durante la vida de Cristo y se logra de manera definitiva por su muerte y resurrección; pero debe ser continuado pacientemente a través de la historia hasta ser plenamente realizado el día de la Venida final del mismo Cristo; cosa que nadie sabe cuándo tendrá lugar, a excepción del Padre”.

Hemos venido de Guatemala “Flor de Pascua en la cintura de América; tierra de Paz entre el azul del Cielo y el azul del Mar; decía Miguel Angel en su diario del Aire; transfigurado en su palabra tropical y esperanzadora!!!

De Guatemala Mosaico de Culturas

Hemos venido a decir en el CELAM *presente*. Resonantes al testamento doctrinario de Pablo VI - El primer Pedro que visitó Colombia, “*que recrea y enamora*”:

Evangelización de las Culturas: Testamento doctrinal de Pablo VI:

— “Posiblemente podríamos expresar todo esto diciendo: Lo que importa es evangelizar —no de una manera decorativa, como un barniz superficial, sino de manera vital; en profundidad y hasta sus mismas raíces— la cultura y las culturas del hombre en el sentido rico y amplio que tienen sus términos en la *Gaudium et Spes*, (50) tomando siempre como punto de partida la persona y teniendo siempre presentes las relaciones de las personas entre sí y con Dios.

El Evangelio y por consiguiente la evangelización, no se identifican ciertamente con la cultura y son independientes con respecto a todas las culturas. Sin embargo, el reino que anun-

cia el Evangelio es vivido por hombres profundamente vinculados a una cultura y la construcción del reino no puede por menos de tomar los elementos de la cultura y de las culturas humanas. Independientes con respecto a las culturas: Evangelio y evangelización no son necesariamente incompatibles con ellas, sino capaces de impregnarlas a todas sin someterse a ninguna.

La ruptura entre Evangelio y Cultura es sin duda alguna el drama de nuestro tiempo; como lo fue también en otras épocas.

De ahí que hay que hacer todos los esfuerzos con vistas a una generosa evangelización de la cultura; o más exactamente de las culturas. Estas deben ser generadas por el encuentro con la Buena Nueva. Pero este encuentro no se llevará a cabo si la Buena Nueva no es proclamada.

Pablo VI: Evangelii Nuntiandi

— *El Dicasterio de No Creyentes convoca este Simposium sobre Dios en la narrativa latinoamericana.* Humildemente traigo un I volumen de “*Dios en la gran Narrativa Histórica Cultural sobre Guatemala y sus contornos*”. Auxiliado por el Espíritu de Sabiduría; entendimiento y ciencia harán posible otros volúmenes para sumarnos a la realidad de la Verdad de nuestras antropologías culturales donde las semillas del Verbo fueron, son y serán en Nueva Evangelización: hechos para nuestros hijos; sucesivas generaciones en este hoy de profundos y contrastados cambios con Jesús el Señor de la Historia.

De incógnitas raíces vienen nuestras culturas. En testimonio sus grandes narrativas: La palabra; su pictografía.

Permitidme leerlos los albores en el gran libro de Oro Americano Precolombino; sólo el capítulo para el grandioso diálogo: *que Dios quiere siempre entablar con el hombre en el hoy y en el aquí que revelan los Signos de los Tiempos.* Después de ello hablaremos de Asturias; *que es un “alahadito”,* flores y frutos de este ceibal *en éxtasis - realidad y leyenda.* Para lle-

gar a su ramaje utilicemos las escaleras del tronco cultural. Si no por pretender recoger la vendimia pueda que no la encontremos por ser fruta madura de ancestral progenie.

CAPITULO PRIMERO

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo.

Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques; sólo el cielo existía.

No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión.

No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo.

No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia.

Solamente había inmovilidad y silencio en la obscuridad, en la noche. *Sólo el Creador*, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los *Progenitores*,¹⁰ estaban en el agua rodeados de claridad.¹¹ Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules,¹² por eso se les llama Gucu-

10 *E Alome Qabolom*, literalmente las que conciben y dan a luz, los que engendran los hijos. Para imitar la concisión del texto traducimos los dos términos por los Progenitores.

11 Estaban en el agua porque los quichés asociaban el nombre de Gucumatz con el líquido elemento. El Obispo Núñez de la Vega dice que Gucumatz es culebra de plumas que anda en el agua. El manuscrito cakchiquel refiere que a uno de los pueblos primitivos que emigraron a Guatemala se le llamó Gucumatz porque su salvación estaba en el agua.

12 *E qo vi e mucutal pague pa razón. Guce, o q'ue, kuk* en maya, es el ave que hoy se llama quetzal (*Pharomacrus mocinno*); el mismo nombre se da a las hermosas plumas verdes de la cola de esta ave, a las cuales, se llama quetzalli en náhuatl. *Razón, o razom* es otra ave de plumaje azul celeste, según Basseta, un pájaro de "pecho musgo y alas azules", según el Vocabulario de los Padres Franciscanos. Ranchón en la lengua vulgar de Guatemala, es la *Cotinga amabilis*, de color azul celeste y pecho y garganta morados. Las plumas de estas dos aves tropicales, que abundan especialmente en la región de Verapaz, eran usadas en los adornos ceremoniales de los reyes y señores principales desde los tiempos más antiguos de los mayas.

matz: De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza.¹³ De esta manera existía el cielo y también el *Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios y así es como se llama.*

Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la obscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz.¹⁴ Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.

Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre.¹⁵ Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. En las tinieblas y en la noche (se dispuso así) por el *Corazón del Cielo, que se llama Huracán.*

El primero se llama *Caculhá Huracán*. El segundo es *Chipi-Caculhá*. El tercero es *Raxa-Caculhá*. Y estos tres son el Corazón del Cielo.¹⁶

13 *E nimac etamanel, e nimac abnaob* en el original.

14 *X chau ruq ri Tepeu, Gucumatz*. Aquí la palabra ruq sirve de complemento recíproco del verbo.

15 *Ta x-calab puch vinac*. Con la concisión propia del idioma quiché, el autor refiere cómo nació claramente la idea en la mente de los Formadores, cómo se reveló la necesidad de crear al hombre, objeto último y supremo de la Creación, según las ideas finalistas de los quichés. Brasseur interpreta esta frase como sigue: "et au moment de l'aurore, l'homme se manifesta". Esta interpretación es errónea; la idea de crear al hombre se concibió entonces, pero como se verá en el curso de la narración, no se puso en práctica hasta mucho tiempo después.

16 *Huracán*, una pierna; *Caculhá Huracán*, rayo de una pierna, o sea el relámpago; *Chipi Caculhá*, rayo pequeño. *Esta es la interpretación de Ximénez*. El tercero, *Raxa Caculhá*, es el rayo verde, según el mismo escritor, y el relámpago o el trueno, según Brasseur. El adjetivo *rax* tiene, entre otros significados, el de repentino o súbito. En cakchiquel *raxbaná-bib* es el relámpago. Sin embargo de todo esto, *racán* tiene en quiché y en cakchiquel el significado de grande o largo. Según el Padre Coto significa larga cosa, cordel, etc. Y también gigante (hu racán), "nombre que se aplica a todo animal que en su especie es más alto que otros", sigue diciendo el P. Coto. Estas ideas están de acuerdo con la figura del rayo y el relámpago como se dibujan en el cielo. Los caribes de las Antillas adoptaron la palabra *huracán* para designar otro fenómeno natural, igualmente destructor, y la palabra se ha incorporado después a las lenguas modernas. Véase Brinton, 1890.

Entonces vinieron juntos Tepeu y Gucumatz; entonces conferenciaron sobre la vida y la claridad, cómo se hará para que aclare y amanezca, ¹⁷ quién será el que produzca el alimento y el sustento.

— ¡Hágase así!, ¡que se llene el vacío! ¹⁸ ¡Que esta agua se retire y desocupe (el espacio), que surja la tierra y que se afirme! Así dijeron. ¡Que aclare, que amanezca en el cielo y en la tierra! No habrá gloria ni grandeza en nuestra creación y formación hasta que exista la criatura humana, el hombre formado.

Así dijeron cuando la tierra fue creada por ellos. Así fue en verdad como se hizo la creación de la tierra: — ¡Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha.

Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas; ¹⁹ y al instante crecieron las montañas.

Solamente por un prodigio, sólo por arte mágica se realizó la formación de las montañas y los valles; y al instante brotaron juntos los cipresales y pinares en la superficie.

Y así se llenó de alegría Gucumatz, diciendo: — ¡Buena ha sido tu venida, Corazón del Cielo; tú, Huracán, y tú, Chipi-Caculhá, Raxa-Caculhá!

— Nuestra obra, nuestra creación será terminada, contestaron.

¹⁷ *Hupacbé ta ch'auax-oc, ta zaquiró puch.* En éste y otros lugares de la obra, confundieron Ximénez y Brasseur la forma verbal quiché *auax*, *auaxic*, que corresponden al verbo y sustantivo amanecer, con *auán*, sembrar, y *auix*, la siembra o la milpa. En la lengua maya existe la palabra *ahalcab* que significa amanecer, rayar el día, y *ahan cab*, ya ha amanecido, de *ahal*, despertar. En tiempos más antiguos los dos verbos, sembrar y amanecer, eran también muy semejantes en maya. Según el *Diccionario de la lengua maya* de José Pío Pérez *oc çah* es sembrar grano o semilla, y *ab cab*, amanecer, hacer que amanezca. Es curioso observar que la paronimia maya se conservó en el quiché antiguo. Y parece probable que una raíz común ha dado origen a estas formas análogas del maya y el quiché.

¹⁸ *Qu'yx nohin-tah.*

¹⁹ *X-ta pe pa ba ri huyub*, vinieron o salieron del agua las montañas. El parecido de las palabras *x-ta pe* con *tap*, cangrejo, sugirió a Ximénez la comparación de las montañas con el cangrejo. Brasseur le imitó en esto. La frase, sin embargo, no puede ser más clara.

Primero se formaron la tierra, las montañas y los valles; se dividieron las corrientes de agua, los arroyos se fueron corriendo libremente entre los cerros, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas. ²⁰

Así fue la creación de la tierra, cuando fue formada por el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, que así son llamados los que primero la fecundaron, cuando el cielo estaba en suspenso y la tierra se hallaba sumergida dentro del agua. Así fue como se perfeccionó la obra; cuando la ejecutaron después de pensar y meditar sobre su feliz terminación".

Hasta aquí el Primer Capítulo del Popul Vuh, en transcripción literal; Las Antiguas Historias del quiché, edición Adrián Recinos; impreso en Gráfica Panamericana al cuidado de Daniel Cosío-Villegas; 1947, en Ciudad de México, D.F.

El que decide, como lo leímos es, (*se dispuso así*) por *El Corazón del Cielo*, en su primera nominación, que se llama *Huracán*. *He aquí una nota eminentemente monoteísta* que debemos tener presente, ya que después de las tinieblas de la noche, —en que se toman las grandes decisiones vísperas hacia la Aurora; intervendrán dioses, como con magna imaginación, creando el Universo. Podemos leerlo en esta bella versión versificada por nuestro compatriota mayólogo David Vela:

²⁰ Comentando la edición del *Popol Vuh* de Brasseur de Bourbourg, Bandelier observaba en 1881 que las frases en que este libro describe la creación del mundo parecen transcripciones del *Libro del Génesis* y que no son originalmente americanas. Bandelier opina que cuando el autor del *Popol Vuh* escribió los primeros capítulos de su obra, los indios de Guatemala se encontraban ya bajo la influencia de las pinturas, libros y cantares de que se sirvieron los misioneros españoles para instruirlos en el cristianismo. El narrador quiché reconoce en el Preámbulo que redactó su obra bajo el cristianismo. El editor de la traducción castellana del texto francés del *Popol Vuh* redactado por Brasseur ha anotado cuidadosamente las concordancias de esta parte de la narración quiché con los primeros capítulos del *Libro del Génesis*. Max Müller (1878) se había referido anteriormente a ciertas conformidades del *Popol Vuh* con el *Antiguo Testamento* pero opinaba que, aun admitiendo en este libro una influencia cristiana, había que reconocer que su contenido era un producto verdadero del suelo intelectual de América.

EL CAOS

Es esta la primera referencia
Todo estaba en suspenso, silencioso,
en calma, no había coherencia;
nada que equilibrase su reposo;

Sólo resplandecía la presencia
de Tzakol, Bitol, Tepeu, Gucumatz¹
Alom y Cojolom, entre esa ausencia
de ruido y luz, con mantos de quetzal.

No aparecía aún la faz del suelo;
solamente existía el mar tranquilo;
y las *cosas que estaban en el cielo*;
ni una gente siquiera en el sigilo
de la nada; ni un pájaro apto al vuelo;
ni cangrejos, ni peces, ni animales;
ni un árbol, una piedra, un arroyuelo,
ni hondonadas, barrancas o guatales.

Sólo había Cielos:

tranquilidad de las aguas
y silencio del Mar. . .!!!

Recuerdo cuando, niño en las Escuelas Primarias y en los Institutos Secundarios; en torno a los intelectuales fui conociendo, siempre oí repetir que los indígenas eran y son Politeístas. Con gran gozo para mí en un Curso de una semana completa sobre evangelización de las culturas, recibido en la Diócesis de Huehuetenango a invitación de Monseñor Víctor Hugo Martínez, Presidente de la Conferencia Episcopal de Guatemala, en que tomaron parte como Profesores dos Sacerdotes Antropólogos Mexicanos, en una Exégesis del Primer Capítulo del Popol Vuh, nos demostraron que los Maya-Quichés *eran Monoteístas*; que los dioses, con sus múltiples nombres, llamados así en múltiples bibliografías corresponden a una Teogonía derivada de quien, como ya dijimos, nombran *El Corazón del Cielo*. Es decir, *el Viviente, el Increado, el generante de lo teogónico; cosmogónico y antropogénesis*, en cua-

tro instancias como aparece en la mencionada relación del Popol Vuh.

Así, en la narrativa oral del Popol Vuh, como en la gráfica existente en los libros que llegaron hasta la presencia de los primeros evangelizadores, existe un Monoteísmo con relación al Dios de dioses; aunque estos dioses en expresiones míticas o de otra naturaleza y clasificaciones, para investigadores y observadores de la Cultura Maya Quiché, deduzcan que *son politeístas indebidamente*. Al producirse la Evangelización y presencia del Cristianismo, muchos de nuestros aborígenes alcanzan clarificadas comprensiones sobre el *Concepto de Dios*; aunque se producen sincretismos innegables por la escasez de agentes de pastoral; lo admirable es que por la Gracia de Dios, la doctrina Cristiana fue aceptada y asimilada, sorprendentemente y, a la fecha, con los modernos esfuerzos apostólicos, nuestros Indígenas viven una de las más bellas características del Reino de los Cielos; como es que los pueblos de la tierra; todas sus culturas pueden ser evangelizadas.

Hablemos ahora de la problemática de Dios en Miguel Angel Asturias.

II LEYENDAS DE GUATEMALA

La Obra de Miguel Angel Moya
Niño-Jóve-Moya-Hombre-Moya

1. Carta de Paul Valery: Prólogo:

"Historias - Sueños Poemas"

2. Leyendas de la Gran Tradición en Guatemala. De allí, parcialmente, la toma Miguel Angel; parcialmente las complementa. Son leyendas de Miguel Angel. . . No siempre guatemalence. . . Fuentes de inspiración; pero desfiguradas; o transfiguradas por el genio literario: el realis-

mo de la leyenda hecho creencia por el pueblo guatemalteco desaparece. Entra en el Cuco del cuento de Miguel Angel. Leyendas de Miguel Angel sí; de Guatemala en parte; surrealismo en el realismo Mítico.

MOYA (El fauldeon)

3. *En éxtasis*: Miguel Angel, va de su Casa Solariega; en viaje retrospectivo —alas de sueños—, a Palenque - frontera de México.

— Alas de Sueño-Extasis

1. Copán-frontera de Honduras;
2. Quiriguá - Guatemala Central;
3. Sube a Tikal... Petén.

Un viaje retrospectivo por las grandes Ciudades Ceremoniales... Mayas. Entre la lujuria tropical-selvática. Animismo vegetal en historia, poesía. Surrealismo-retrospectivo.

* *El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos* * dice Miguel Angel.

Ahora: está en la Ciudad de Santiago —Primera Hispano-Indiana— excapital de Centroamérica (Se encuentra en San Francisco el Grande:)

1. La Virgen de Loreto. (Escenas)
2. El Hermano Pedro (diálogos)
3. Don Rodrigo convertido... es real; y floración de sueño.

De la Antigua Guatemala se traslada a la Nueva en 1773... Hasta identificar su Casa: en la Parroquia Vieja...

- Niños que juegan: Andares, andares; Quién dijo Andares?
- Que me dejaras pasar...!!!
- En Guatemala de la Asunción, la Nueva: DESPIERTA.

Mi Pueblo... mi pueblo!!!

Conflicto de Dios en Miguel Angel:

1899. 19 de octubre.

Nace en una familia de arraigada religiosidad popular o Piedad Popular como dice en *Evangelii Nuntiandi* Pablo VI. Había en ese entonces 20 sacerdotes católicos para todo el país. 60 años estuvo la catequesis en manos de señoritas y ancianas... años de 1871... a 1923...

— Bautizo, Primera Comunión, Confirmación, Misa Dominical, procesiones —con Cristos Barrocos— que en Guatemala son el noveno Sacramento popular...

Sincretismos religiosos: Leyendas, cuentos, espantos; La Siguanaba, El Cadejo; El Sombrerón; La Tatuana, La Llorona... etc, etc, etc.

SINCRETISMOS PARA EL SUBCONSCIENTE EN MIGUEL ANGEL...

En la Facultad de Derecho: El Joven:

1915-1923

Profesores inmersos en el positivismo jurídico de Comte; Historia de la Literatura Española, con su generación del 90; — Economía Liberal de Charles Guide; — En lo político: Iconoclasticismo ante LO LIBERAL Y LO CONSERVADOR... **Reir de los Liberales y de los conservadores dice la canción de guerra La Chalana... de Estudiantes Universitarios. "Viernes de Dolores"*. Radiografía de la realidad Jolico-social. *Cesarolatría. Estatolatría. Tohil.*

1923:

El exilio, sugerido por sus Padres. Liverpool, Inglaterra y París. Allí estudios de postgraduado: *con Poul Rive.*

1927:

Ciencias de la Religión en la Sorbona: traducción del Libro Los Dioses: los Héroes y los Hombres de Guatemala Antigua; del francés al español. . .

Con Mendoza, Abogado y Notario que ensaya a antropólogo; etnólogo, religiones comparadas; círculos literarios: Modernismo, Cubismo, Surrealismo, Impresionismo y Cosmopolitismo con el sueño de todo intelectual latinoamericano: *París de Francia. . .!! El Subconsciente se arremolina; la nostalgia se hace sueño. . .* ;

* *Ahora me Acuerdo**: —Miguel Angel, en cuanto a la problemática de Dios: al encontrarse con los hombres que vienen del Gran Exodo, los Mayas. . . una transliteración, oracional de Popol Vuh, el Libro que es como la fuente inspiracional de su transfondo literario indiano.

Leamos la página 22. . . Hasta la 23 inclusive del Popol Vuh:

Y Bailan cantando. . .

Aquí hay un intento de interpretar la oración comunitaria de un pueblo que llega, venido de lejos; de Tulán. . . Como los Israelitas un día, al cruce del Jordán, bajo la guía heredada de Josué, entrando a Canaán. . . (Jueces).

* *Camino Rey es éste quien lo sigue será Rey**. Ha topado con los cuatro caminos policromados. El que lo lleva a Xibalbaj, al Infierno, como Beatriz. . . Luego los describe, siguiendo la bellísima descripción pictografiada de los Códices y las Estelas de las Grandes producciones Mayas. . .

* Los Blancos cifieronme la frente*, esto es, la gracia de los dioses lo destinan a la escalada de los 13 cielos. . . El es para ser Grande en su comunidad. Presencia del Popol Vuh. Nuevamente el Popol Vuh: La caudalosa Fuente Precolombina que sustantiva su apreciación de lo Maya Quiché 1924: hasta su muerte.

Miguel Angel debe interrogarse. *Escribí mi tesis de licenciatura, para hablar de los Indios y sus problemas. . .? Examen de Conciencia Cívica. Escribí para defenderlos; liberarlos. París es atrayente. Guatemala lo embruja.

Se mira en el Espejo. Advierte dos antropologías indefinidas aún. Soy descendiente de los Reyes de Asturias; de la Casa de los Austria-Hispanos. . .? Que llegaron, algunos a Guatemala en plena Colonia? —Mi porte; mi genio literario; mi prestancia de Gran Hijo-dalgo? O soy moreno; de perfil Maya de los petrificados; guapísimo, como sports-man; para la guerra o el juego de pelota en Tikal; la gran Metrópoli—, preparados en las gigantes Estelas de Quiriguá y Xasgthun. . .? El alahadito; las dos madres.

— No cabe duda: *Soy probablemente Maya.* . . Los Griegos de América. En el Subconsciente de Miguel Angel, como se bate el chocolate en Batidor, —del consciente al subconsciente; periódicos, revistas, libros, en su carrera intelectual. Su deslumbrante imaginación-creadora: lo lleva a buscar tesoros escondidos; muchos de los cuales encuentra y con magna voz los hace resonar, en su pretendido contenido en Círculos Literarios de América y de Europa. . .

En Miguel Angel, *lo primero que hay en un Poeta;* con invaluable riqueza desbordada, *a la Narrativa Literaria, a la Novela;* un Hombre de Guatemala; en ella y en exilio; en ella y en el recuerdo de sí misma, trotamundos, que la reclama como el amante a la amada: en Sinfonía de creaciones literarias, que lindan con la musicalidad verbalizada; del ingenio al genio; creativo en sincretismo de escuelas literarias que mantienen la constante de la realidad precolombina; Maya en el reclamo de sus identidades culturales; y lo español de la vorágine de la Leyenda Negra y la Leyenda Blanca, fustigada en la palabra del escritor y mantenida en su crítica de un realismo que se volatiliza en la exigencia histórica.

Comentemos

La vida del hombre sobre la tierra es Tentación dijo Job. Somos concupiscencia de los ojos, de la carne y soberbia, di-

ce en una de sus cartas San Juan. Miguel Angel, usando figuras literarias del ancestro Maya, dirá:

"Aislado, en mil anillos de culebra, concupiscente torpe, tuve la sexual agonía de sentir que me nacían raíces. La noche era tan oscura que el agua de los riegos golpeaba en las piedras; de los montes y más allá de los montes, DIOS, que hace a veces de dentista loco; arrancaba los árboles de cuajo, con la mano del viento.

Noche delirante. . . *Duelmo en París!!!*
Despierto en Guatemala!!!

Aquí —un instante en esta leyenda— de la cosmogénesis, en el tercer intento de la creación del hombre del Popol Vuh. Los Hombres que son árboles; los hombres de madera que en ejércitos son selvas.

Comentemos

Mástiles de tus flotas de hombres-forestales vienen hacia tí, con el tributo de tierra y mar. Patria, para tu Gracia IGNOTA. . . Tikal, Petén, Itza. . . Centro —la Máxima Metrópoli Maya. . .

Teología del Evemerismo

Dice Asturias "Mis raíces crecieron y ramificáronse estimuladas por su afán *Geocéntrico*". En el Adán —el hombre de la Tierra, del Lodo, dirán los hebreos en el Génesis. . . En éxtasis se recuerda cuando no era viento; ni sangre, ni espíritu;

**"NI ETER EN EL ETER QUE LLENA LA CABEZA
DE DIOS. . ."**

INSUFICIENCIA de su realismo para el Verbo en Miguel Angel: *está en el Viejo Adán*. Envuelto en las culebras de lo concupiscente, con tendencias geocentradas. . . Si sigue así, se ahonda; más hondo. . . *hacia XIBALBA*. El hombre del Pecado sin las pistas de la sabiduría Teocéntrica.

Despierta, *Acuérdaseme ahora que he venido a oír cuentos, contar Leyendas de Guatemala, no me cuadra que sus mercedes callen. Dice a sus amigos oyentes en su casa solariega de Guatemala Nueva.

Leyenda del Volcán

10. *Presenta una Trinidad sui géneris no Maya-Quiché;* en el Pectro de Asturias. Surrealismo-onomatopeya que destruye el realismo cultural: Histórico.

En Leyendas de Guatemala —el primigenio libro de Miguel Angel impreso en Madrid; traducido al Francés, dice Paúl Valery; "mi lectura fue como un filtro; porque este libro, aunque pequeño, se bebe más que se lee; fue para mí el *agente de un sueño tropical; vivido no sin singular delicia. . .*" Termina la cita.

Revisémoslo

En Leyendas, *la primera es la del Volcán, cuando hubo un día que duró muchos siglos*. Leída en Guatemala; leído por mí que soy nacido en Guatemala; Antigua; entre el Hunapu, —Ramillete de Flores; Volcán de Agua; enfrentado al Volcán de Fuego y al de Acatenango; todo una reminiscencia; de mi niñez. Tiembla, Tiembla, Retumba, Retumba: el Volcán de Fuego está haciendo erupción. ¡Arriba todos: a la calle! levántense, gritaban nuestros padres, rápido, rápido afuera, tiembla, tiembla. . . hijos!!! Que todos se levanten; salir de casa; ponerse a salvo. . . Reactualicemos: Salvador tiembla, tiembla, Tiembla: Volcanes escupiendo fuego!!!

Grisáceo; color de plomo, convierte el dombo azul del Universo; en bóveda oscurecida a medio día; toda clase de animales abandonaron los montes que anidan el Volcán; *ardillas, pizotez, micos, garrobos, mapaches; zompopos y cuanta criatura hay a las faldas; a los pueblos. . . Calor de Fuego azufre.

¡ ¡ ¡ Retumba: el Volcán está escupiendo lava; fuego, pelotones de fuego -entre el gigantesco hongo de nubes polvorientas—; profecía cósmica de Bomba Atómica; para fotografiarse!!!

Bella leyenda, esta primera en nuestro Premio Nobel, en su contenido, enmarcada en aquel tiempo en que los hombres fueron árboles; en el tercer intento de los formadores de la antropogénesis del Libro de la Comunidad: *el Popol Vuh Maya-Quiché*: La tierra se puebla de árboles es lo mismo que decir, en ese día que duró muchos siglos, la tierra se puebla de hombres-palos. La Teogonía auténtica coloca a Hurakán —como el Primero—; el Dios —Corazón del Cielo; en la triada del capítulo primero del Popol Vuh, el libro de Oro Americano precolombino. Kabrakán —el Vulcano de los Mayas-Quichés—, juega con los Altos Montes; los hace escupir fuego que incendia las forestas; ahuyenta animales de todas las especies; y vomita lava; como diluvio, arrasador. . .

Comentemos

Digamos, que la problemática de Dios, en esta leyenda, registra la fantasía mágicamente presentada, de una Trinidad, *un santo, una azucena y un niño; santo, flor y niño, la trinidad, fe recibida, dice Miguel Angel textualmente*. Nido —uno de los seis hombres que poblaron inicialmente la tierra grita: quiero que me levanten un templo. . .!!!

Debe hacerse !!!

Se cumple. Hurakán calmará a Kabrakán y éste al Volcán para que no escupa más fuego: No más daños. Genocidios Cósmicos; Mineral, Vegetal, Zoomoasfos al Exilio; a la Muerte.

Desenlace de la primera leyenda de Miguel Angel.

Ante la erección de un Templo, el Volcán deja de escupir fuego; *“la voz se deshizo como manójo de rosas sacudidas al*

viento; y florecieron azucenas en la mano del santo y sonrisa en la boca del niño. . .” exclama el narrador.

Concluye —Un día que se volvió muchos siglos: envejece al joven: anciano ya. Apenas tuvo horas extras para fundar un pueblo de cien casitas alrededor del templo . . .!!! En honor de Kabrakán? De Hurakán? No lo especifica Asturias! Está influenciado por el surrealismo de París; de Francia: Inconcluso—.

Resumen

Todo un Poema ecológico, que se vuelve leyenda; narración, en el epitalamio de lo mítico y el hombre, que vivirán, comunitario, —en paz— *gracias a la ofrenda de eregir un templo*.

Aquí la Problemática de Dios en la Narrativa: se instala en el Extasis del escritor. Su sueño es una antropogénesis vegetal activa, ante fuerzas superiores cósmicas; una cosmogonía que presenta el borrón y cuenta nueva, para hacer definitivamente al hombre; en la cuarta etapa, que pudiera numerarse en el Popol Vuh: Un Hombre, no de madera, no árbol, sino que sepa agradecer: Adorar; para iniciar la población de la tierra: con cien casitas, alrededor del templo, como concluye la primera leyenda.

Comentamos: La Verdad al servicio de la narrativa literaria. Surrealista; o *el surrealismo al servicio de la verdad?*

En cuanto a la Trinidad, es totalmente sui géneris en el Verso librismo de Asturias; en el conceptualismo; polivalente de un estilo: vitalizado por el multianimismo de las creaturas. Una creación de su propia vendimia; una teogonía que nos da una Trinidad sorpresiva; *como pura Leyenda*: IMAGINATIVA sí, pero no engarzada en lo mítico. No corresponden ni Hurakán —El Corazón del Cielo—, el Deo Optimo Máximo del primer capítulo del libro de la comunidad en que creían los Maya-Quichés; a este desplazado Hurakán, por una trinidad: frutecida en la frase tríptica del poeta narrativo que comentamos. RECORDEMOS LA VERDAD. *La Trinidad* —en el

texto pictográfico— en el primer capítulo del Popul Vuh, es oral y textualmente clara, en su expresión: Cuculha-Huracán, *el primero*; Chipi Caulha, *el segundo*; *el tercero, Raxa* Cuculha, que los tres *son el Corazón del Cielo*. Una desorbitación en Asturias, en el esquema preciso de la Teogonía Maya-Quiché, totalmente sui géneris en plectro ALUCINANTE. *Aquí Miguel Angel no es el Magna Voz de lo Maya ignoto; de la triada Maya-Quiché*, que resuena en Madrid; en París; en Buenos Aires; en más de siete idiomas traducido. Es sencillamente un magna voz de su intransferible Voz: jugando con la loca de la casa que es la Imaginación para algunos sicólogos—, en temas de tanta delicadeza y respeto, *que se vuelven leyenda*. . . Una leyenda que quiso inspirarse en lo Maya-Quiché, destruyendo creencias comunitarias en lo más diamantino de que está hecho su Templo. Sacrificio de la Suma Verdad: Idiologizándola en el Versolibrismo.

La *Primera Leyenda que es la del Volcán, en Leyendas de Guatemala, de Miguel Angel Asturias*, hemos querido llamar la atención sobre el hecho: de que la Gran Tradición, que se tornó jeroglífica-hierática en sus antropologías culturales. De leyendas de Guatemala a Viernes de Dolores —que es parte de su biografía—, pasando por Hombres de maíz; mulata de Tal; los Ojos de los Enterrados; Week end en Guatemala, maladron y el conjunto de sus producciones literarias, presenta personajes, individuales, míticos, sensibles, sobrenaturales o individuales, comunitarios en su tipología; no encontramos sistemática para poder decir, este es el concepto de Dios, en la Novela de nuestro compatriota; se torna complicado; amerita un estudio de mayor profundidad en sus convergencias y divergencias a lo largo de su admirable producción estética. Asturias, —en quien hay un genial poeta; se nos vuelve un narrador, un novelista que hizo de la poesía narrativa: sueño, ficción, realismo histórico. Así la problemática de Dios en su novelística es verdadera problemática; al menos para los cientos de ávidos lectores que han saboreado el néctar de su palabra polivalente.

En el *Nóbel* de la Novela —sabemos quienes lo conocemos íntimamente, como su casa solariega de la Parroquia Vieja; en

el convivio de su generación del 20 y en las aulas de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; de Guatemala hay un hombre de fe cristiana a veces disfrazada en el gran mundo de las letras: en el hombre: Moya.

Para sus paisanos —sus amigos íntimos— el Moya sin el Nóbel o con el Nóbel Moya; sus mismos familiares; en el Sancta Sanctorum de su conciencia personal, digna de respeto; *no es problema su Dios*; puesto que de niño fue un niño como todo niño de la barriada de la Parroquia, en el original Barrio de la Nueva Guatemala de la Asunción, fundada después de los terremotos de 1773, en que fue bautizado Miguel Angel Moya; bautizado; recibiendo en la religiosidad popular guatemalteca chapina, sacramentos, estos signos de la presencia de Dios Uno y Trino de la Divina Revelación Judaico-Cristiana. El Moya que bebe, un cristianismo familiar, en la *escuela de espiritualidad dominica*, una estilística de interpretar el Evangelio, como lo externa en conmovedor poema a Jesús de Candelaria —esta Imagen de la verdadera Imagen de Dios e impronta de su Gloria que es Jesús de Nazareth, el Dios-hombre verdadero; y en Loas a Santa María del Rosario: en cuyas estrofas se sacude lo más hondo de su ancestral catolicismo familiar; estremece a toda Guatemala con Súplicas que revelan tener en la palabra las llaves de David para entrar al Reino de los Cielos: la fe en que por María llegamos a Jesús ya que Dios la envió al mundo; para darnos a su Hijo, llegada la plenitud de los tiempos, como dice Gálatas 4, 3; el Emmanuel del 7, 14 de Isaías; a quien suplica en este descóncertante doxológico Poema su Piedad en nombre de su pueblo al exclamarle: Totus tuus - sintiéndose *Castillo Interior*, como Teresa de Avila un día: *Castillo de la Boca; donde la Puente lengua es levantada Fuera del Mundo: Mi último canto para tí, que saber oír cuando la Lengua Calla*. . . Siempre hemos creído —quienes tuvimos el privilegio de conocer su estatura de Gran Hombre y Corazón de Gran Niño que Miguel Angel Asturias en lo que corresponde a fe, fue un Cristiano, apto Niño nacido para el Reino de los Cielos. Adonnai de los hebreos; el Yavé, El Kirie de los Griegos; esbozado; El Dómini de los Latinos; el Señor de los Señores de Hispanoamericanos: *el Hura-*

cán, —el Corazón del Cielo, el Viviente Maya; que sólo él da la vida; la creación de los Cielos; Tierras de los Maya-Quichés; el que Resucitó: el que solidariamente, por adopción, nos hizo sus hermanos; el que nos conquista al precio por su sangre; en el Amor llámale Padre! en la comunión del Santo Espíritu; para heredar el Reino de los Cielos. Fue su credo allá en el fondo de su yo profundo: veces hay; y otras en la catarata que en su narrativa novelística, poemática y teatral: es Voz de Verdad *Profeta de las Américas*; de quien es la Verdad de la Verdad; el Camino, el método, palabra que convierte, que hace volver a la Verdad en el estallido que despierta conciencia y lleva Abba: el Padre. En síntesis, en Dios Uno; concebido trinitariamente. Miguel Angel Asturias, en la Palabra poesías y en la poesía novelada: fue profeta Cristiano para el hoy y aquí de este Continente.

Así lo practicaba en la patria nativa con jóvenes católicos de su nostálgico ayer. Cristiano recitando públicamente loas a Santa María del Rosario en plebiscito de Amor ante multitudes con magnavoces en el anchuroso de Guatemala y calles adyacentes; Río humano en el Barrio de Santo Domingo por octubre sonando de campanas mayores.

Es cristiano en su niñez, No leyenda: sino vivencia amada de por toda su vida. Es juventud iconoclasta no contra el rito; sino el ritualismo; no contra Jesucristo; sino *contra Jesucristo*; el pecado de Simonia denunciado por el pueblo: Vox Dei —en la persona del pelele de su genial novela El Señor Presidente—.

Tercamente guatemalteco en París se recordará como los Indo e Hispanoamericanos ir al sacrificio Eucarístico los domingos; reconciliarse una vez por la Cuaresma.

Problemática de Dios en la Novela de Asturias Rosales: sino su corazón de hermano escribiendo a Marco Antonio: ir con un Gran Sirio ante Jesús de Candelaria porque el *cáncer lo conduce* a operación en Madrid. Clamar, Llorar corazón fraterno. Decirle una Misa a Jesús: *Cordero de Dios que quita los pecados del mundo*; porque El lo salvará.

El que hizo una grandiosa novela épico-histórica del *"Maldón"* sabe que un buen ladrón llegará al Paraíso mediante la humildad postrera que clama; *con gemidos inefables* reconciliación al uniso con el Espíritu Santo.

Piedad popular en Miguel Angel regalando Túnica barroca en oro bordada para su gran amor materno infantil: *Jesús de Candelaria* Parroquia vieja en Nueva Guatemala de Nuestra Señora de la Asunción.

Requerido por sus amiguitos de infancia: para no apartarse de la ciudad del *"Gran Encuentro"* en carta a Juan Olivero sabe decirle: *Yo sé hasta dónde llega la raya* en ese amargo período de su instrumentalización internacional por el Komimform; indebida instrumentalización; dañina instrumentalización: inhumana *instrumentalización*.

Candelero Humano es Miguel Angel en la Visita a la Virgen en el milagro de LAS ROSAS según dan testimonio sus familiares peregrinantes por el Viejo anahuac. El México de los AZTECAS.

Hechos: Sostine invobil —llameante; candelas en la función litúrgica— luz de verdadera luz: no de piera-lumbre en la Basílica de la Guathemosina.

Vengamos a otra Novela de Asturias Rosales:

"MULATA DE TAL"

(—Realismo Mágico—)

Sincretismo religioso. Afroindiano.

Racial: *Mulata de Tal!!!* Despectivo-Discriminatorio tipológico en Mesoamérica. Más ladinizada aldeana. Pueblerina Indocriolla que influenciada por creencias mágico-negras en Guatemala: *Mulata de Tal!!!*

Porque es mínima su presencia en la Costa Atlántica. No así bordeando la plataforma caribe Marítima e Isleña y Centro-

americana y Mayoritana Caribeña en Meso América Insular - ATLANTICA.

Hispanas frases de encomendera reminiscencia: "*Relamido, Remañoso, Resinvergüenza, Hijoesesenta mil* !!! Para empezar venta de la esposa al diablo. El marido "Yami". Fiesta de la feria en San Martín Chile. Verde en Guatemala rural. Sincretismos religiosos por falta de profetismo pastoral; catequesis Tradendi. Ausencia de Pastoral Rural.

Vida cristiana que se olvida del Deuteronomio 18-9. *Cuando hayas entrado a la tierra que Yavé tu Dios te da. . . No practiques adivinación; ni astrologías ni hechicerías*". Entra Tazol -Satán- escena del primer capítulo de la Mulata de Tal. En el segundo, Mulata de Tal, metamorfosis, Zoomórfica de un milenarismo ayer hace presencia: *mujer que es culebra venenosa y es mujer*. Zoomitismo: Bien y mal; más mal que bien! en mujer bruja y embrujadora; atractiva; lasciva, seductora y asexual al mismo tiempo. Descarada a la verdad. Jamás muestra el rostro. Realidad y misterio embrujado el terruño ambiental.

Ocupará escenas centrales Mulata de Tal en la Novela de Asturias. No es sueño sino Magia; de peor cuño Negra-mestiza entre lo indígena e Hispánico-popular.

Surge el Divorcio de la Novela Hispanoamericana; de lo Europeo occidental. *Surrealismo literario* que viene del realismo social un tanto indígena-negrohispano de post-conquista hasta hoy en que la cristianización necesita revisar su pastoral por una Nueva Evangelización; *exigente y radicalizada en la fidelidad*: a Dios y en el hombre.

Doctrinal

- Nada de Magias blancas; peor satánica Negra: Mulata de Tal !!!
- Ni astrologías; ni cartomancias; ni migronancias.

Tampoco guijas, ni; ni; ni!!! *Pactos con el diablo* como dicen popularmente el pueblo; Satán que tiene la astucia de hacer creer que no existe el teólogo racionalista a ultranza científico-tecnócrata de hoy.

- Necesidad de profundización de la angelología del Bien y del mal; aggiornada en seminarios para evitar al cura presente en la novela indecisiones y firmeza contra el Reino del mal: *no magia sino depuración en persona y ecológicas*.

Recordemos

- Plantea esta novela una realidad que no es guatemalteca solamente. Se desparrama en varios continentes. Mulata de Tal reta al teólogo y pastoralista hispano-americano exigencias para que la mujer cristiana se comprometa con el bien exclusivamente; jamás con el mal. Mujer de América en Nueva Evangelización que le preserve del misterio del mal en Dios; en su Iglesia; Ni ser ni transfigurarse en serpiente. Zomorfomorfismos. Si: a Dios que nos da un Reino que tiene entre sus signos la Cruz donde fue derrotado satán con sus acciones; alucinaciones! *Tramposo-mañoso. Zagas. Incidioso. Angel caído. Angel del Mal*.

Dos ladrones en Mulata de Tal. Surgen en medio de Jesús. *Presencia de Viernes Santo*. Pueblo: *reprimido. Reprimido siempre*. Teología de la liberación exigente iniciada en el Hombre exorcizado por la Verdad que es Cristo; por su Reino que no es comida ni bebida; *sino justicia y Paz en su Amor*; en el Espíritu Santo.

Reflexionemos:

Seguramente el Señor Presidente es una narrativa que nos lleva a la Historia: Magistral, Vital - Nuncia Venitates que nos habló Cicerón. Es un reto presente y futuro a la Iglesia Sacramento-Universal de Salvación: Pastoral congruente.

Como pueblo de Dios. Jerarquía y fieles deben converger todos a una como en "fuente ovejuna" comprometernos en el

hoy y el aquí. Nuestra Historia debe ser de salvación. Soterología Verbal y Actuante. Mulata de Tal es otra fase de la integral problemática de Dios no en la Novela, leyenda y cuento, sino en la vida de nuestros pueblos que deben responderse con verdadera fe clarificada al amor a Cristo en la radicalidad Evangélica: **Zig And Leben**.

Admirable Novela de Asturias: **Mulata de Tal**: Denuncia profética de múltiple efecto ante **el Misterio del Mal Pandemizante**.

La Novela **Mulata de Tal** se divide en tres partes:

Guerra **dualística entre el cristianismo** y la fe que predica; sus sacramentos; lo cultural y la Oración. Y **Tazol; Candanga, Satan**. Cambia de formas; pero siempre tramposo; embustero; maligno: Misterioso.

Reflexionemos:

Entre hombres de Maíz y Mulata de Tal de Asturias, hay **paralelismos y concordancias**. Más en Mulata de Tal la magia tiene esoterismos para el guatemalteco. En hombres de Maíz leído por indígena **hispano parlantes hay esoterismos**. No así en lo realístico del Surrealismo temático en que ambas novelas se escribieron.

Mulata de Tal un reto para la problemática de Dios no en Asturias sino en sus personajes que se encuentran en muchas culturas poco liberadas. **En nosotros mismos criticones** que en la sociedad de consumo; en el avance totalizador de ideologías pactamos con las fuerzas negativas.

Vivenciales en el divorcio de Fe Cristiana y Vida cristiana; ciudades y estructuras huérfanas de una Nueva Evangelización conforme los Signos de los Tiempos urgen para una nueva Humanidad; donde Hispanoamérica debe predicar a Cristo desde un púlpito su Cruz y Resurrección, Evangelizarlo todo: Pleroma en el intento; en la visión presente y praxis **PASCUAL Y ESCATOLOGICA**.

En todo. En el culto; en la enseñanza; en la acción liberadora de la Iglesia; Sacramento universal de Salvación, pro-Onia **Homes in Universo Mundi**.

Asturias en su novelística es profeta de buen cuño; Cristiano en su alborada; en su niñez; supo aprender, **"acolitó"** en Candelaria de su Parroquia Vieja, en el salmo oración Introdutorio con su Pastor **in Persona Cristi Sacerdote eterno**:

Joven Asturias le azota el Huracán de lo contemporáneo: **Regilete de realidades de pre-guerra mundial y post conflagración general**.

Cada quien carismático para edificar al pueblo de Dios.

Asturias: **Su misión**. Escribir bellamente la Enciclopedia de sus diez Novelas poli-valentes exigen hoy respuesta por laicos; por su narrativa **desproblematizar el Santo nombre de Dios: liberando** a quienes están **multitudinariamente siendo víctimas en Hispanoamérica de muchas otras presencias de Mulata de Tal**. Personificación - Metamórfica en **Mujer-Serpiente; serpiente Mujer** - Misterio; del Misterio del Mal.

III EL SEÑOR PRESIDENTE

De Miguel Angel Asturias Rosales

"Hijos de Dios gracias al Espíritu"

"En efecto todos los que son guiados por el espíritu son hijos de Dios. Pues no recibiste un espíritu de esclavos para recaer en el temor. Antes bien recibisteis un espíritu de hijos adoptivos que os hace exclamar: **Abba: Padre**. El Espíritu mismo se une a nuestro espíritu para dar testimonio de que somos hijos de Dios y coherentes de Cristo ya que sufrimos con El también gloriados" **Rom. 8. 14-18**.

El Señor Presidente es la obra para algunos críticos que llevó a Miguel Angel al premio **"Nobel"**. La obra es una radiografía de la Guatemala del Presidente Estrada Cabrera: Algo más de la situación de abyección en que el pueblo vive; como en

el gran teatro de la coexistencia pública y sus modalidades privadas cada quien con su *respectiva máscara*. Refleja una *cesarolatría* —adoración al *César Presidente*, sistema de control represivo alienante que se forma *Estadolatría*. Estrada Cabrera, abogado forjado en el crudo *positivismo jurídico* sabe cómo emplearlo para aparecer blanco como su pañuelo de seda que siempre luce su cuello en la estampa de su traje negro; usualmenté Levita; banda presidencial azul y blanco, al pecho interiorizada con quetzal; símbolo de libertad conculcada; como en todos los países totalitarios; *transpersonalistas*.

No es un realismo Mágico. Sino realismo trágico; arquetipo de las dictaduras latinoamericanas. *Novela-Realidad* escrita; repulida de 1922 a 1932; 1945 en que se publica.

En el Señor Presidente de Miguel Angel:

— Inversión de valores: Dios sustituido por *Tohil*: el maya de la tiranía y sangre. La caridad; Caricatura demagógica; despotismo exaltado. Dignidad ciudadana conculcada *servilismo florecido*. Estafa política que usa y reabusa hasta lo sarcástico del anhelo republicano; democrático de un pueblo estafado políticamente en su voluntad cívica. Voto y consulta electoral en plena farsa, latrocinio; engordé de ganzo para prostituir milicia y las Fuerzas de seguridad. La mentira delatora; la abyección y el temor en las conciencias humanas. Temor; temor pandémico en la nación amedrentada por lo que se dice y se sabe en el siglo dialogal-patrio.

Los personajes son una revelación en el sobrenombre popular: El apodo. El Señor Presidente; el señor inclemente, sabio y astuto para servir al misterio del mal que aliena al homo Sapiens; al homo imagen y semejanza de Dios en su proceso trinitario. *Idolatría* ante poderes transitorios. Cambio de la donación absoluta, de los atributos divinos por el estafador de todas ellas. Retorno a modalidades de indebida idolatría.

— No tenemos más Rey que al César.

- Las cuatro de la tarde si usted no dispone otra cosa señor Presidente.
- No hay otra autoridad; si el Señor Presidente no lo hace allí: termina toda esperanza.

Miguel Angel escribe párrafos claros para todos los pueblos del mundo que han padecido la enfermedad de la *presidentitis* como *adoración del Poder temporal* personificado como sendo culto que subestima al *culto divino*; como instrumentalización por el Espíritu de iniquidad; del mal. Este Señor Presidente celebra actos culturales propios de la brujería y magia negra; por los auténticos brujos. *Los hombres del ancestro que*, según ellos nacieron *fatalmente* para hacer el Mal. No son las armas lo que sostienen al Señor Presidente; era civil; un abogado que hace imperar la sistemática política-jurídica ayudado por fuerzas mágicas; malfacedoras; sociales.

El colmo, la suplantación del alabado trinitario popular cristiano repetido como estribillo por los aduladores; serviles; *sovalevas, vende patrias*.

Reparad en él: *“transcrito por Asturias Rosales Alabado Trinitario Popular Religioso”*.

“Señor Señor, llenos están los Cielos y la tierra de Vuestra Gloria”

Yo creo: *Lengua de Baca* en el natalicio del Señor Presidente Constitucional de la Republica; benemérito de la patria; protector de la juventud!!! con la muchedumbre de palociegos y pueblo tiranizado. Con Vicente donde se equivoca la gente.

He aquí un trozo de la Novela Asturiana reflejo de *Adoración* a la Bestia que diría San Juan en El Apocalipsis, *Profecía de múltiple. Efecto* en la Historia humana:

¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado.

Sacerdotes de mucha envidia le incesaban. Los juristas se veían en un torneo de Alfonso el Sabio. Los diplomáticos, excelencias de la Guayana, se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol. Los periodistas nacionales y extranjeros se relamían en presencia del redivivo: Pericles, ¡Señor, Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Los poetas se creían en Atenas; así lo pregonaban al mundo. Un escultor de santos se consideraba Fidias y sonreía poniendo los ojos en blanco y frotándose las manos al oír que se vivaba en las calles el nombre del egregio gobernante. ¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria! Un compositor de marchas fúnebres; devoto de Baco y del Santo Entierro, asomaba la cara de tomate a un balcón para ver dónde estaba la tierra.

El colmo. No es sólo Guatemala. El Señor Presidente de Asturias se da multiplicándose a escala de super-potencias. Los pueblos crucificados en el conflicto Norte-Sur, Este-Oeste. No hay Dios en la ONU; a la deriva humana. Ni en la OEA ni en la OTI. Ni en las transnacionales, ni en los medios de comunicación masiva en tantos países, sino por excepción. No los hay. Si el Señor Presidente en su país; el Estado imperante por la entraña ideológica petrifica —estructuras político-jurídicas; socio-culturales. Modalidades aggiornadas de Cesaro-Latria de Estado-Patria; y Máscaras, abundantes; máscaras en conclave *internacionales y nacionales*; terremoto Axiológico! cívico-político-socio-cultural.

Hay que rehacer al mundo desde sus cimientos exclama Pío XII ante estos espectáculos-Nacionales-Internacionales; que alienan al hombre; lo destruyen. Bozetos prematuros de la muerte. Pastorales de conjunto castrenses para Continentes. Super-hombres sin Dios; lo que es de Dios: *Idolatría Cézare. Zaratrustra* de Nithche que se cambia de ser para mágicamente ser otro; pero aún como en las novelas de surrealismo delirante inhumano.

Al Azar por destino de un pueblo; por destino del hombre: **Tartamudeo Tío Fulgencio:** en la novela Asturiana del Señor Presidente.

— ¡Amigo, amigo, la gúnica ley en egta eg la lotería: pog cae ugté en la cagcel, pog lotería lo fugilan, pog lotería lo ha-gen diputado, diplomático, presidente de la Gepública, general mínigtro! ¿De qué vale el egtudio aquí si todo eg pog lotería? ¡Lotería amigo, lotería cómpleme, pueg, un número de la lotería.

Los guatemaltecos ante esa apocalíptica realidad que se repite en ediciones no de libros sino de hechos de carne y hueso: Taimados. Pierden la Brújula. Genocidios brutales, Imperialismo siglo XX sofisticado en armas. Más de cien mil niños huérfanos; quince mil viudas; Guatemala se toma como otros países del mundo. La República de altares cívicos ensangrentados en honor al Tohil; La tétrica deidad Ancestral suplantando el deber humano: **Adorar al Dios Uno y Trino en lo autónomo, temporal y lo Eterno!!!**

Cara de Angel: **caga diablos.** El Pelele: Personajes de la Novela El Señor Presidente:

Guatemala con su 80 por ciento de subalimentados; delirante en los medios; basureros humanos: Estampas prematuras grotescas; paradójicas; semblanza de la muerte; pausada o evestigo de intriga política.

Hay que escapar de la realidad. El sueño. El Exodo. El Hambré. El Guaro ayer; hoy la droga desquiciante.

Cara de Angel; personaje importante exclama en la escena política: decepcionado:

“Venía a olvidar, a dormir, a no ser. Ya no más razones montables y desmontables como las piezas de una máquina. A la droga con los tornillos del sentido común. Mejor el sueño, la sin razón, esa babosidad dulce de color azul, al principio, aunque suele presentarse verde, y después negra, que desde los ojos se destila por dentro del organismo, produciendo la inhibición de la persona ¡Ay anhelo! Lo anhelado se tiene y no se tiene. Es como un ruiseñor de oro al que nuestras manos le hacen jaula con los diez dedos juntos. Un sueño de una pieza, reparador, sin visitas que entran por los espejos y se van por

las ventanas de la nariz. Algo así anhelaba, algo como su reposado dormir de antes. Pronto se convenció de lo alto que le quedaba el sueño, más alto que el techo, en el espacio claro que sobre su cara era el día, aquel imborrable día. Se acostó boca abajo. Imposible. De lado izquierdo, para callarse el corazón. De lado derecho. Todo igual. Cien horas le separaban de sus sueños perfectos; de cuando se acostaba sin preocupaciones sentimentales.

Letanía de señores Presidentes en la novelística Americana muele; remuelen el tema del Señor Presidente sin la genialidad de realismo histórico: modernista; cubista a veces, parnassiana, expresionista, *primitivista*, surrealista, ultraista en un fiambre de escuelas-literarias que se usan con recursos; de la jitanjofora oportuna al narrativo histórico novelesco. Poco para denunciar tan satánico mal de pueblos del Mundo sojuzgados por las incidias del Misterio del Mal.

Desnudar dictadores. Exhibirlos: *alertar las naciones*: Profetismo novelístico "*El Señor Presidente*" de Asturias.

"*Tirano Balderas*" del Venezolano insigne

"Ecce Pericles" de Arévalo Martínez

"El Recurso del Método" y tantos más. . .

El escritor Asturias deja de ser poeta. *Es profeta* de gran calidad. El púlpito hoy está en los medios de comunicación social Masiva; Mas-Media.

La Verdad es palabra de Dios: 100 por ciento de Dios; 100 por ciento del hombre. El Espíritu Santo sopla. Habla en Amos con su boca de Ariero, Profeta Menor "*Bocas de Balan*" exclama a esas mujeres necias. Juan Bautista se enfrenta a Herodes con sus frases rurales de panal y *miel silvestre*. Moisés al Faraón: *Libertad a su pueblo dice Yavé!!!* Expone ante la Corte Egipcia.

No debemos ideologizar el Evangelio: "Sí", pero hay que evangelizar lo político; donde el Bien Común Histórico popular entra en juego dramático; Epico-mundial, dramático in-

ternacional. Sin decir que es Palabra Revelada *Dei Verbum*. Muchos aspectos de narrativa en novelistas han cumplido una misión liberadora del hombre integral. Numeral 4-4- G. et Spes VII.

Conclusión: Nueva Evangelización: Pueblo-Estado, Convergencia-Divergencias.

El Señor Presidente expresa del ingenio al genio literario para todo hombre; máxime si es cristiano deber de Adorar a Dios *Uno y Trino*. Y no idolizar ni al César ni al Estado. *No a lo Relativo. Sí al Absoluto*.

Alabad a Yavé, alma mía;
a Yavé mientras viva;
he de alabar
mientras exista
salmodiaré *para mi Dios*.

Al Señor Presidente en Asturias

No pongáis vuestra confianza en príncipes;
es un hijo de hombre;
que no pude salvar
su soplo eyhala
a su barro retorna
en ese día sus proyectos fenecen
Sal. 146-1-4.

Teatro-Novela en Miguel Angel

IV TERCERA PARTE

EL ALAHADITO De Asturias

Su tercera parte de la clave. Vivamos el tríptico: A Guisa de Método Sinfónico Estructural.

*"Palomita Verde;
Corazón de aguacate;
Zopilotes Blancos.*

Novelísticas que es teatro familiar: Donte: Infantil

Admirable ejemplo de *catequesis en la responsabilidad fraterna de Asturias*. Ortodoxia cristiana en el amor a la naturaleza en Palomita Blanca: Corazón de aguacate. *Moral en narrativa que no es teatro sino vida en Miguel Angel y Zopilotes Blancos*: bellísima para cristianizar a niños contándoles madreshims; de ternura infantil: Admirables.

El alahadito: sólo en este tríptico de poemas-cuentos nos entrega sus joyas para el que quiera oír; para el que quiera ver: Para el que quiera comprometerse; —donde vean fuego no vean leña. . . El que ve la leña se fija en lo feo y Dios es muy lindo; hay que ver el fuego!!! dice el Apóstol Pedro a los Zopilotes que anhelan ser Blancos.

Presencia de las creaturas
en la sabiduría de Dios-Creador

— Donde vean la leña
fíjense en el fuego
— no vean la leña;
el que ve la leña se fija en lo feo
y Dios es muy lindo

Hay que ver el fuego
catequesis de Miguel Angel a sus hijos
Rodrigo y Miguel Angel el menor.

AUDIENCIA DE LOS CONFINES EN MIGUEL ANGEL

NARRATIVA LIBERADORA: RESTROSPECTIVA Y FUTURISTA

Su *narrativa a veces es teatro*. Su poesía es novela palpitante. Verso Librismo en la narrativa. *Sin Bridas ni Estribos*. De

lo clásico a lo modernista: con su abanico literario de *ismos* Pre y de post-guerras mundiales.

Aquí: en el teatro que es narrativa de lo mejor de Asturias la audiencia de los confines. En ella el soliloquio de Fray Bartolomé de las Casas ante los magistrados oidores de Audiencia de Confienes. *Ni una palabra más. Ni una menos. Realismo histórico en la violencia época de la conquista* y derechos de gentes Ayer y Hoy. Derechos Humanos.

Digamos al procurador de los derechos humanos en los reinos de Indias; al abusman que traen hoy y llevan las Naciones Unidas.

En Medio de la Sombra:

Se alza el telón con el teatro oscuro. En un extremo de la escena, hacía foro, frente a una pequeña mesa, sentado en un banco, se ve un fraile dominico de hermosa presencia por la complexión de hombre corpulento, fuerte y enérgico a pesar de sus setenta años, y por la gran nobleza de su rostro. Es Fray Bartolomé de las Casas, Obispo de Chiapas. Sueña que está en presencia del emperador Carlos V, en la controversia teológico-política que sostuvo *en Valladolid con el doctor Juan Ginés Sepúlveda*. Llameantes los ojos, llameante el pelo, llameantes los labios, llameantes las manos, llameante el verbo.

Fray Bartolomé de las Casas. — ¡No! . . . ¡No, Sagrado César, invictísimo Príncipe! . . . (Se pone de Pie) ¡No existe el poder absoluto de los reyes para enajenar vasallos, pueblos y jurisdicciones, sin consentimiento de los súbditos! . . . (Da un golpe en la mesa con la mano empuñada y su actitud y su gesto adelantarán, en más de dos siglos, las actitudes, ideas, gestos y palabras de los miembros de la Convención francesa de 1972). ¡La voluntad de la Nación es el origen de la autoridad de los reyes, príncipes, magistrados, y éstos jamás deben considerarse superiores a la ley! . . .

(Otro puñetazo). ¡Se me acusa de negar a los Reyes de Castilla su imperio y señorío en las Indias Occidentales, acusa-

ción gravísima y sin fundamento, pues lo que he negado y ¡Niégome!, es el derecho de los Reyes de Castilla y León a hacer la guerra a los Indios y a conquistarlos por medio de las armas, por ser las guerras de conquistas inicuas, tiránicas y condenadas por toda ley natural, divina y humana. ¿Por medio de las armas he dicho? ¡De las armas, no, del crimen! (Exaltándose). ¡Yo jamás vi la espada separada del crimen!... ¡No ha sido siempre así, pero yo, yo, ¿qué queréis, Majestad?, sólo vi la espada unida a la muerte, a la violencia, a la opresión, a la barbarie! ¡Vi su lengua de acero traspasar de parte a parte niños, mujeres y hombres indefensos!... ¡No me culpéis!... ¡Juzgo por lo que vi! ¡Doy testimonio por no ser reo callado de la forma en que han usado y usan la espada contra estas indianas gentes, pacíficas, humildes, mansas, los que tienen por nada derramar tan inmensa copia de humana sangre y despoblar de sus naturales moradores y poseedores, tierras vastísimas!... ¡Tomad, Majestad, tomad en vuestras reales manos esa maldita herramienta de la conquista, la espada en amarguísima hora desembarcada al par de la cruz en las Indias, y quebradla como la ha quebrado Dios, cuyas divinas manos nos arrojaron al rostro sus pedazos para marcarnos, herradores de esclavos, por todos los siglos venideros!... ¡Vos no lo sabíais, Majestad, y tan pronto como lo supisteis se empezó a disipar el mal, pero el mal ya estaba hecho y ahora sólo nos queda suplicaros que no accedáis a que se repitan las conquistas, empresas de destrucción y despedazamiento de gentes, pues tal vez así conjuremos la cólera divina, el castigo que caerá sobre nosotros por haber manchado nuestra verdadera misión, propagar el reino de Dios, por culpa de un puñado de aventureros peores que piratas, peores que turcos, peores que moros!...

Finalizando esta exposición de sinfonía narrativa:

V- LOS RASGOS MATERNALES DE DIOS QUE REFLEJA MARIA EN MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Digamos que a la Virgen María el AMOR lo heredó Miguel Angel de su Madre en la tierra, en el hogar solariego. El

compendio evangélico del Rosario en sus misterios de gozo; dolor y gloria son memorizados desde su niñez junto al calor paterno-materno.

*"Madre tú me inventaste;
¿Qué avemarías rezaste
antes que fuera yo?"* dice Miguel Angel.

INFLUENZA: Escuela laica de espiritualidad dominica en Asturias, Loas a Santa María del Rosario lo escribe en eclosión suya; familia y pueblo. Lo testimonia públicamente en la ocasión propicia en hábito de amor en cuarto centenario y coronación Pontificia a la Imagen; Patrona de Guatemala; la de las místicas Rosas: Santa María del Rosario.

LOAS A SANTA MARIA DEL ROSARIO Miguel Angel Asturias 1940-1942

Desde lo remoto Indiano

En las hojas de maíz, espadas que hablan maya, mi canto, y en las manos tus Angeles, la espada de la noche que es un solo lucero hasta el alba.

Saludo
Kósmico
Mesoamericano

En las hojas del izote, puñales que hablan mame, mi canto, y en tu corazón de madre, los puñales del hijo, niño oque es un solo Dios en tus brazos.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!
El oso colemenero de tu gracia y tus mieles te alza a ver y se vuelve tu sandalia de cera, y las manchas de oro del jaguar son querubes...

Y la brújula en gozos de agujas de pacaya apunta hacia lo alto de Verapaz la huella de nidos que dejaron tus monjes que eran nubes.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Espíritu
vivifi-
cante,
vivifi-
cante

En las hojas del maguey, espadas tlascaltecas,
mi canto, y en el resplandor del sol, las espadas
canoras con pico de censonte en tus maitines.

En las hojas de la caña de azúcar, altas lanzas,
mi canto, y en las varas de tu pláto, las lenguas
de los cirios que te hablan del Espíritu Santo.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Los pájaros me traen inocencia de cáscara
para decir tu nombre como los navegantes
o los ciegos, tu nombre que (recrea y enamora).

El grito de la sangre que al saltar de la boca
abierta en el pecho de tu hijo ya muerto,
con la herida te nombra, al lanzado te llama.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

¿Cuántas lenguas del cielo te formaron el manto
con los gozos del agua que es metal de sereno
la inocencia del aire y los mares en vuelo?

En cualquier Ser espuma una hora, ser alondra un minuto,
latitud; y llevarte en los hombros de marea en marea
Ser Espuma: y llevarte en las alas de segundo a segundo.

Su Alondra: ¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Humaniza tu rostro tu color de morena,
entre nardo y aceite, Mayordoma de plata
con aretes dormidos de luciérnagas castas.

Párpados que por dentro son pasaroles de ámbar
dan tierra a tus pupilas y rosicler de argento
aurora a tus mejillas, Mayordoma de plata. . .

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Tu cabello de sobra en oscuros racimos,
parra es de tus hombros, vajo velo de luna,
y tu corona imanta cada vez más estrellas.

¡Alabastro con ojos! ¡Azucena con manos!
¡Cristal con el que pasa la luz y queda intacto!
Fuiste madre, Señora, sin dejar de ser virgen.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Esposa del Espíritu, la leche de tus senos
es campana del Angelus. Cuidado se deshoja
tu Niño de Azaleas, cuidado se despierta. . .

Cuidado se deshoja tu Niño de Azaleas
el que bordó de rosas áureas la primavera
nevada de tu liviana túnica de seda.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

En las hojas de cocales y palmeras sobra
mi canto, y en los arcos de oro de tu templo
tu presencia de flecha con la punta de fuego.

En los pinos, ríos en ataque de serpiente
mi canto, y en las nubes de humo de los cohetes,
plúmitas de paloma, mensajera ceniza. . .

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Escatología En el cielo das Angeles, en la tierra das flores,
en el fuego das santos y en la piedra y el agua
los sillares para *la ciudad del fiel encuentro*.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

En las hojas del bananal, las banderas del mar,
mi canto, y en las loas de mandobles tajantes,
desafíos planteados entre el Diablo y el Angel.

En las hojas de la grama, orejitas al viento,
mi canto, y en las cabeceitas de las guayabas
agrias, con tu corona, en cuentas de rosario. Rosario
Ecológico

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Angeología

Víspera de que salgas con la aurora, plenilunio
de Arcángeles te vela, Giradidos porque sigues
a Dios, como el girasol al sol, por todas partes.

Mariana

Víspera de que salgas con la aurora, serafines
de nácares dormidos te velan. Los rosales
son relojes de rosas que señalan tus horas.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Agonía

Castillo de la boca. El puente levantado
es la lengua Afuera del mundo. Mi último canto
para tí que oyes hablar cuando la lengua calla.

Poética

El alma ofrece su mudez desnuda. Oferta
que modulan los párpados sin ruido. Y espejo
de esa voz tu rostro que la copia como el agua.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Eucaristía
y

Cepo de oro en el trigal sufre la espiga
que después sufrirá, hasta la muerte, en pan
ya convertida. También la vida en negra uva.

Pleroma

Saltará de la carne hecha pedazos ya en sangre
convertida, porque en el dolor del pan y el vino
se simboliza el triunfo cristiano de la vida.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Seremos
Musulmanes
o

Los mares de Levanté, estampas de corceles
crinados en las costas, azules en los folfos,
relinchan cuando pasan tus rápidas galeras.

Batalla
de
Lepanto

Cristianos? Allá vas, Capitán de invictos estandartes.
Despierto sueña el Papa y te llama Victoria.
Dádnosla hoy, Santa María de las Victorias.

¡Oh celeste trabajo de cantarte en Octubre!

Miguel Angel llega a la novelística por el Verso-librismo. Sus
narrativas son poligenéticas. En el amor a María encuentra
la encarnación del Verbo; nacido en Belén de Judá al Ema-
nuel, Soterogía y Escatología. Motivos de las promociones
de la Trinidad que se reflejan en María la primera cristiana.
Todo será adorador de un Dios-Trinidad; todos cristianos.

*"Para mí eres constelación
que no se toca
y adelantado mar
de mi agonía"*, dice Miguel Angel a la Reina de América.

Todas sus obras reflejan el amor perenne a la Virgen Madre;
hasta la cárcel en la *Redentora de cautivos*.

El hombre de Maíz de Asturias

*"A la Virgen del Cepo le pido
que me topen los guardias rurales;
Me rodeen; me esposen; me lleven;
la Prisión ha de ser mi consuelo.*

Donde está María allí el gozo: La cárcel: El cielo.
"Miguelito su nombre de pila;
Acatan, su apellido glorioso;
y en la cárcel; la Virgen del Cepo:
como ella de carne Morena.

hasta en lo fiel parecerse a su madre; puesto que somos sus
hijos por el bautizo María Corredentora; Coliberadora del
hombre. Creatura sí; pero Auxiliadora: Madre en Su niñez
y mi niñez soñada.

Pero si se va la Virgen qué sentido tiene vivir en Acatán para
Miguelito. . . ninguno: *Irse de allí.*

"Los arrieros hicieron las cargas,
plata en bombas; y bombas de oro;
las llevaron camino del Golfo
olvidando a la Reina del Cielo.

En la cárcel del Cepo olvidada
hasta el día en que fue Miguelito
de Acatán parecida a la Reina;
una Moza por todos buscada.
En hombres de Maíz, Miguel Angel
termina el relato;
Concordancias:
Esa Moza, carbón para el fuego;
sus dos ojos; su boca; un clavel
cuando hicieron pasar a la Virgen
al templo de lugar!!

Dónde podía y debía estar la virgen Mercedaria sino en la *Cárcel del Cepo*. Allí Miguelito también con su Madre del Cielo entre prisioneros.

En el Señor Presidente: Miguel Angel en la agonía de la reacusada de cómplice y encubridora de los sucesos del General Canales pone en su soledad la imploración literal de católico guatemalteco; recitando memorizada de Niño; la súplica con lo que concluimos: en su obra Maestra, El Señor Presidente. San Bernardo popularizado:

"Acordaos o misericordiosísima *Virgen María que jamás se ha oído decir que haya sido abandonado de vos ninguno de cuantos han acudido a vuestro amparo.*

*Implorado vuestro auxilio,
reclamada vuestra protección.*

*Yo animada con esta confianza
acudo a vos. Ora angustiada
Oh Madre Virgen de las Vírgenes;
a vos me acerco y llorando;
mis pecados; me postro
delante vuestros pies.*

*No desechéis mis súplicas oh ¡Virgen María;
antes bien oídlas
Amén!!*

*Agonía de los encarcelados;
Agonía de los navegantes;
Agonía de los agonizantes.*

OTRA ESTANCIA

Miguel Angel Niño se prepara para bien morir confiado en María. Realidad personal del genial narrador guatemalteco: *Profecía.*

"Adelantando Mar de mi agonía!!!

Semper fidelis, Miguel Angel en su Amor a María; por ella; a Jesús; Camina hacia el Padre Abba; en los gozos del Espíritu Santo; dador de todo bien en el narrar profético para el bien común en la Familia Humana.

OTRAS FACETAS MARIANAS

Rosalías
A la Virgen Libertadora
la guacthemocina:
la Guadalupana.

¡Tú naciste de las rosas,
nadie lo puede dudar,
como nacen las naranjas
de las flores de azahar!

¡El humo del brasero
que le quemaba los pies,
quedó convertido en rosas
y tú naciste después!

En el poncho de Juan Diego
la libertad se adivina,
con hidalgo a sangre y fuego,
te bates guacthemocina!

(En los ojos de
los enterrados
de Asturias)

RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA NOVELÍSTICA DE ASTURIAS

Muchísimas veces en los personajes que utiliza Miguel Angel, aparece la problemática de Dios entendida como el Dios de la Catequesis misionera del siglo XVII, y XVIII, o cristiano. Ejemplos del refranero popular; "Quién como Dios?". "Si por Dios", Gaudelia, "sea por Dios", "Dios guarde".

Entre las novelas anti-imperialísticas el tríptico conocimiento del viento fuerte Papa Verde y los ojos de los enterrados también, hay muchas expresiones referidas a la divinidad a la Virgen, a los Santos, a los Angeles. Ejemplos, "Doña Rosalía clamaba a la Santísima Trinidad, con San Caralampio, con San Judas Tadeo.

En los objetos de veneración popular de la piedad popular "Cristos, Vírgensmarías, Sanantonios, Santosángeles! libros de piedad: reliquias, medallas, etc.

La oración del Magníficat rezado como lo reza el pueblo en Guatemala por doña Paulita en el Papa Verde, una de las novelas clásicas anti-imperialistas de Asturias en el escenario de las Bananas-Contries.

Particular atención merece la devoción a la Virgen Guatemocina (Guadalupe), motivo de singular importancia en la ayuda a un moribundo, en la novela los Ojos de los Desterrados de Asturias, también de corte anti-imperialista, cultural en Guatemala. El Padre Ferrusgrido, cura mexicano promueve el culto a la Estrella de la Evangelización, la ensalza en uno de sus sermones.

Otro ejemplo de la Virgen que está en la entraña del pueblo, y su problemática: "En toda huelga hay un rescoldo cristiano-heroico, dice Miguel Angel en Ojos de los Desterrados, una de su novelística.

No es Miguel Angel Asturias en su vida personal y el novelista; no aparece como anticlerical, salvo en la casa de un Arzobispo que lo coloca en el infierno, por lo demás en su estancia en París con sus amigos le disgusta que el Agregado Cultural de la Unión Soviética tuviera frases anticlericales y previene a sus compañeros de esta actitud.

En el concepto de Dios, Uno y Trino, enraizado en todo el pueblo y sus diferentes estratificaciones sociales viven las novelas de Asturias y es reconocido como en esta cita de religiosidad popular: *Padre Eterno*, no hay babosadas, pienso, dice uno de los personajes de la novela, está allá arriba Tata Dios; que está en los cielos, que debe ser Tata Dios de todos los que muerto el padre de uno quieren hacerse a la cura guarnacha, a la cura quien vive, tatas de uno". "Era sabroso para un hombre decir Padre Nuestro que estás en los cielos".

Miguel Angel Asturias confesó él mismo, me encuentro en afinidad de aspiraciones novelísticas con Marín Luis Guzmán; Mariano Azuela; Rómulo Gallegos; José Eustasio Rivera y Jorge Isaza.

Tratando de resumir su personalidad y creatividad literaria en la narrativa que es poema novelizado o que es novela poetizada, teatro novelizado o poema hecho teatro en múltiples oportunidades ya que como lo dijimos antes salta sin riendas y sin estribos todas las escuelas literarias, es polivalente y lo que le interesa es el mensaje.

1. Profeta que hace poesía en la narrativa ante la problemática comunitaria.
2. Sabe denunciar injusticias sociales.
3. Tiranías y miserias, imperialismos políticos, económicos y culturales.

A veces teologiza su narrativa pero personalmente en el mejor de los casos quiere mantenerla teologizada para dar un mensaje total de humanismo integral.

Finalizando: Expresemos el juicio de Miguel Angel Asturias Rosales en la problemática de Dios, en el hombre que escribe para que quienes quieran comprenderlo hay un vitalismo teológico de inspiración cristiana con estilística dominicana; también en las hondas raíces de las religiones precolombinas de su Patria, Guatemala, conocedor de lo filosófico creó de la sabiduría jurídico-romana y del proceso cristianizador en estos 20 siglos.

Como mensaje a los pueblos Indoamericanos, latinoamericanos, a veces hay sincretismos explicables, su producción literaria es una sinfonía de poemas llenos de polifacéticos mensajes en la que se acentúa, veces hay un realismo histórico y un realismo mágico; y un realismo religioso cristiano del pensador guatemalteco y continental urgido de evaluación y de respuestas en este mundo en cambio; perspectivas hacia un cristianismo depurado dentro de la Iglesia en la cual él fue bautizado y entregó su espíritu al Señor.

ANALIZANDO:

Para los exigentes Miguel Angel entrega su Espíritu al Señor; en Madrid no saben si confortado por los últimos Sacramentos. —Hubo misas antes y en su traslado a París. Nos consta por Estercita su cuñada que suplica a *su hermano Gonzalo*: Vísperas de su agonía, por carta aérea: *Encender un gran Círio "Lumen Cristo"* ante la Imagen de Jesús en Candelaria; templo de su Parroquia vieja, y *ofrecer un Santo Sacrificio Eucarístico porque Jesús*— Misericordioso le salvará. Expresa fe plena: antes de su partida en la Clínica Española.

Lo anterior nos lo relata su cuñada Estercita hoy viuda, telefónicamente vísperas de venir a este simposium sobre la *Problemática de Dios en la narración Latinoamericana*. Es uno de sus máximos cultores, Miguel Angel Asturias Rosales. *Concluyo*: Que la luz de Cristo ilumine eternamente a Miguel Angel; Amigo; Al evocarlo en este diálogo de Fe y Ciencia; del Bien escribir; estetiza Su *descanso siga floreciendo en la ciudad del fiel*: *Encuentro*: La celeste; *Ir-Ushalem. Sion - Requien Eterno. Paz en Dios*.

TELMO HERRERA: LOS RELEVOS DE DIOS

Manuel Corrales Pascual
Profesor de Lingüística
y de Análisis Literario
en la Pontificia Universidad
Católica del Ecuador (Quito).

BREVE HISTORIA DE UN DESCONOCIDO

El texto que voy a comentar es un desconocido, como casi desconocido es su autor, incluso en el Ecuador: Telmo Herrera, nacido en 1948, dejó su patria y navegó por aquí y por allá —por esos mundos— a comienzos de los años 70. En 1973 echó anclas en París, y allí está desde entonces dedicado a escribir poemas y relatos, y a dirigir y hacer teatro. En la lista de "jóvenes" escritores ecuatorianos que comienzan a darse a conocer después del 68 no figuraba el nombre de Telmo Herrera.

Sorpresivamente, en 1985, se comienza a inquirir por él a causa de una nota aparecida en un diario quiteño: en ella se dice que Telmo Herrera, ecuatoriano, ha quedado finalista en el Premio "Nadal" de Barcelona (España), en 1984. La novela que lo ha puesto tan cerca de este galardón se titula *Papá murió hoy*. La publicó Ediciones Destino de Barcelona con el número 586 de su colección "Ancora y Delfín".

Quizá sea esta la circunstancia que me movió a elegir la novela de Telmo Herrera, y no otro texto de los publicados en el Ecuador en los últimos años. La elección de un texto poético para su análisis y crítica tiene mucho de arbitraria. Si preguntamos a los analistas y a los semiólogos por qué han comentado un poema y no otro; por qué han dedicado largos estudios a tal o cual autor, no siempre —quizá casi nunca— nos darán una razón convincente intrínseca al hecho poéti-

co. Por otra parte, el haber estado muy cerca de un prestigioso premio literario no es necesariamente signo de excepcional calidad poética. Pero sí puede ser esta circunstancia una apertura de posibilidades más allá de las fronteras provincianas. Quiero decir que el texto *Papá murió hoy* tiene posibilidades de ser leído en España y quizás en otros países hispanohablantes; posibilidades muy restringidas para las novelas y poemas que se editan en el Ecuador.

De hecho, la literatura producida y editada en el Ecuador es prácticamente desconocida en el resto de los países de habla hispana; y nada se diga de los países extraños a nuestra lengua: El único nombre algo familiar es el de Jorge Icaza (1906-1978), traducido a las más importantes lenguas occidentales, y —naturalmente— al ruso y a otras lenguas eslavas. Recientemente ha sido traducida al francés la novela de Jorge Enrique Adoum (1926) *Entre Marx y una mujer desnuda*, publicada por primera vez en 1976, y reeditada por Siglo XXI de México. Y aun así, y aun habiendo obtenido un premio en México, seguramente muchos lectores hispanohablantes no han tenido aún noticia de ella.

Elegí, pues, *Papá murió hoy*, de Telmo Herrera por las circunstancias dichas, y sobre ese texto haré las consideraciones que siguen.

FISONOMIA DEL TEXTO

Vamos a vérnoslas con un texto poético que es —o pretende ser— *relato*, novela. No puede evitar a este propósito unas palabras de Umberto Eco:

Nada consuela más al novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren. Cuando escribía obras técnicas, mi actitud hacia los críticos era la del juez. ¿Han comprendido o no lo que quería decir? En el caso de una novela todo es distinto. No digo que el autor deba aceptar cualquier lectura, pero, si alguna le parece aberrante, tampoco debe salir a la palestra: en todo caso, que otros cojan el texto y la refuten. Por lo demás, la inmensa mayoría de las lecturas permiten descubrir efectos de sentido en los que no se había pensado.¹

Obviamente no trato de plantear de entrada una autodefensa de mi análisis e interpretación frente al autor ni frente a otros analistas. Solo quiero subrayar que entre las posibles lecturas, frente a las múltiples lecturas, he elegido aquella que me permita aproximarme lo mejor posible a lo que considero núcleo semiológico de este "poema".²

El texto-cuadro

Entre las muchas preguntas que podemos hacernos para abordar el análisis, podemos elegir ésta: ¿Cómo está planteado el "poema"? Podemos también dar una respuesta inicial: se trata de un diálogo del narrador consigo mismo y con unos interlocutores vivos y muertos. Expliquemos esto: el narrador lee "otro" texto, y ese otro texto es la *realidad percibida* por él. Ahora bien, esa realidad percibida es la propia historia del narrador, o la propia historia del narrador tal y como se configura al ser percibida, al ser contada. La formalización de este diálogo resulta ser una especie de soliloquio muy particular: "Yo hablo conmigo mismo de esto que me pasó a mí". "Esto que me pasó a mí, lo recuerdo ahora y lo escribo".

El texto de *Papá murió hoy* está amasado con una serie de "otros" textos: Las profesiones de fe del narrador; el tejido de las relaciones de parentesco; las anécdotas del pasado del narrador contadas por este a los vivos y a los muertos; los cuentos de aparecidos y de miedo (hay al menos treinta y dos de ellos esparcidos a lo largo de las 192 páginas. . .).

Se trata pues de una serie de textos presentada en forma de "collage", de retazos episódicos enunciados por el "narrador" en un soliloquio que a ratos, al evocar por ejemplo a un personaje de su infancia, se transforma en monólogo-con-el-otro. Por eso nos es imposible percibir una secuencia temporal: está todo ahí, como en un cuadro, simultáneamente, ante los ojos del "narrador"; o, mejor, ante su memoria que se mueve libremente por el cuadro.

El interés particular que puede ofrecer esta obra es que no se trata de una novela al uso, con su historia y su argumento,

con su discurso y su tema, con sus personajes y sus acciones, con su principio y su final. No es una historia: es una serie de recuerdos, casi todos de la niñez y de la adolescencia. No puede establecerse una secuencia temporal: es una yuxtaposición de cuadros sin conexión cronológica; una especie de enumeración caótica de recuerdos. No hay personajes propiamente dichos (personajes novelescos, se entiende): hay un narrador de una posible historia (posible historia "poemática", se entiende: porque hay una historia "real" como referente), y una serie de personajes insertos todos en el árbol genealógico del narrador, o afines a él por la amistad, o relacionados con él por la simpatía o la aversión. No hay acciones; hay recuerdos, nostalgias. No hay principio ni final: si nos atenemos a la pura manifestación del texto, podrían seguir otras 192 páginas, o 400 ... "Opera aperta" en el sentido más rudimentario de este concepto.

La función "fática"

He dicho que la formalización de este diálogo es un soliloquio muy particular: "Esto que me pasó a mí, lo recuerdo ahora. ..." Pero enunciados como este van muy frecuentemente seguidos de una muletilla: "¿Me oyes?" Apenas hay una página del texto en la que no encontremos fórmulas de ese tipo:

¿Cuántas veces usted, Alfonsito, dio la vuelta al mundo como un astronauta? Sentado detrás de su máquina de coser cuero, como yo ahora detrás de mi máquina de escribir. (p. 13).

Gracias, señor Andrade, gracias. Desde aquí, desde París, desde mi cuarto, mirando a la torre Eiffel, le digo gracias, muchas gracias. (p. 30).

En el caso de nuestra primera cita el diálogo es con el tío Alfonsito, muerto hace algunos años:

Los muertos de mi familia. Mis muertos. Mis muertitos. Míos. Nadie me los puede quitar. Los llevé aquí, muy dentro del pecho. Muy dentro, como a usted, Alfonsito. Mi tío Alfonsito, el que murió esperando a la muerte, fumando un cigarrillo. (p. 131).

Debo subrayar que este diálogo, con apelación explícita al "interlocutor", no es solamente con las personas. También lo mantiene el "narrador" con los objetos y las cosas, especialmente con aquellos objetos que estuvieron cerca de él en su infancia:

Yo y mis primos, Faustino, Galo, Pepe, nos íbamos a coger siges para hacer cometas y con un cochecito bajábamos por la cuesta que iba a la casa, no sé cómo nadie se rompió la pata en ese cochecito. Cochecito de mi infancia, un día te dedicaré un poema o un cuento. (p. 100).

El "narrador" dedica largos espacios para conversar con "sus" muertos y contarles las cosas que sucedieron después de que los muertos murieran (ver, por ejemplo pp. 52-53).

A lo largo de este ensayo intentaré proyectar este rasgo de la fisonomía del texto sobre los ejes de la significación que considero medulares. Ya en esta breve presentación se echa de ver, en la pura estructura patente del texto, el objeto primordial de la función "fática" del lenguaje tal como la definió Jakobson:

Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona. ... para atraer o confirmar la atención continua del interlocutor. ... Este *contacto*, o *función fática*. ... se puede desplegar utilizando un profuso intercambio de fórmulas ritualizadas por diálogos completos, con el simple propósito de prolongar la comunicación.³

A partir, pues, de la hipótesis del texto-collage y de la manifiesta presencia de fórmulas "fáticas", puede iniciarse una búsqueda del sentido en el abigarrado y aparentemente caótico paisaje de la novela de Herrera.

LAS OBSESIONES DE UN HUERFANO

El narrador acaba de perder a su padre. Este acontecimiento parece ser el resorte inmediato que desencadena todo el discurso de *Papá murió hoy*. Pero mucho antes había excluido a

Dios de su vida, y también había dejado fuera de ella la religión. De la religiosidad heredada y circundante solo quedan, como residuos, ciertos comportamientos sociales a los que aludiremos más abajo. Pero no es solo la muerte del padre: a la luz de este suceso, el narrador evoca otras muchas muertes, todas de miembros de su familia. El lector podría pensar que se trata de un relato de muertes y de muertos. Pero no es así. Pienso que la pregunta radical que atraviesa el texto es esta: ¿Cómo trascender a la muerte? Y esta pregunta se constituye en una obsesión permanente. La cuestión planteada no tiene respuesta, ni el narrador puede encontrarla por más que la busque. Este, si no me equivoco, es el proceso:

Familia sí, Dios no

Curiosamente, junto a la profesión de increencia el narrador confiesa explícitamente su fe en la familia: "Yo no creo en Dios pero sí en las fiestas de familia, la unión hace la fuerza" (p. 53). Y páginas adelante:

Llegué a casa, bajé del auto y entré corriendo a botarme a los pies de mi mamá a pedirle su santa bendición de madre, no de Dios, en Dios no creo, en la familia sí, la unión hace la fuerza. Mi mamacita me dio la bendición, fue una ducha caída del cielo. (p. 90).

Esta explícita negación de Dios se manifiesta a veces con ribetes grotescos y agresivos. El primo Galo, en travieso juego, lanza una bala en el interior de una plancha de carbón; la bala estalla y casi lo mata:

Y me contaba Pepe que decía casi agonizando: "Me muero, ya me estoy muriendo, traigan un cura para confesarme", y yo me reía porque, entre tú y yo habíamos hablado de Dios, habíamos dicho que no existe esa porquería, que es un invento de los políticos. Dios es un poder inventado por los hombres, habíamos dicho que la Biblia es el producto de unos excelentes poetas, artistas, que los apóstoles son unos buenos escritores y nada más y qué Dios ni qué pan caliente. Pero a la hora de sonar la bala, esa bala maldita que casi te mata, estuviste pidiendo un cura, "un hombre con faldas". ¡Cómo me reí! Bueno, primero tuve miedo de que te hubiese pasado algo serio, grave, pero luego, acordándo-

me de lo del cura, me río, hasta ahora. Sería el colmo que yo también, cuando me esté muriendo, pidiera un cura. (pp. 110-111).

Si investigamos la fundamentación de una postura tan radical y explícita, apenas encontraremos en el texto un par de sugerencias muy próximas al tópico. No tenemos aquí una grave experiencia trágica, ni un planteamiento angustioso. Una de esas sugerencias nos remite al conocido planteamiento: no es posible que exista un Dios injusto:

... A mí también trataron de hacerme el mismo chiste, cuando tenía catorce años, porque un día, cuando estaba toda la familia reunida, pregunté si Dios estaba en todas partes y nos veía y me dijeron que sí, entonces yo metí el dedo largote de mi mano derecha en la boca, lo humedecí, lo saqué de mi boca y dando yuca dije que Dios se vaya a la mierda por ser tan cretino, por ayudar sólo a los ricos y a la policía. (p. 134).

La otra sugerencia, más que referirse a la incredulidad o a justificarla, reproduce el conocido argumento de la Inquisición y sus atrocidades temerarias, para probar lo coherente de una postura al margen de la religión:

En Estrasburgo hay un puente desde el que, en la época de la Inquisición, a los culpables de brujerías u otras cosas, los lanzaban al río, encadenados y, para que se fueran hasta el fondo, les ponían una piedra de veinte kilos en los pies, los dejaban un ratito metidos en el río. Si las cadenas se liberaban y salían a flote, era una señal indiscutible del Señor, y si morían, si no salían a flote pues, simplemente eran culpables. Y si luego, algunos años después, se daban cuenta de que esa señora o de que ese joven o señor no había cometido ningún crimen, entonces decían que el Señor había querido llevarle a su santo seno para que no viviera entre tanta gente llena de tanta injusticia. Por eso, la religión, creo que es estúpida, primaria. (pp. 139-140).

Dios y la religión quedan, pues, excluidos de la cosmovisión de este narrador sin más fundamento que el apuntado. Más parece que se asume la negativa como un postulado sin entrar en honduras. Los planteamientos graves y las obsesionantes cuestiones tienen otras raíces; pero, como veremos, en última instancia nos remitirán a este punto de partida.

De la religiosidad heredada quedan ciertos residuos, también ciertas prácticas: la tía Domitilita "es mi madrina de bautizo y de confirmación". (p. 11). El propio narrador cuenta que su hermana Carmen y su cuñado Víctor, además de otros dos hijos, "tienen otra niña y yo seré el compadre de bautizo". (p. 82). Menciones de prácticas religiosas, de devociones populares, de rezos y ofrendas. El narrador las cuenta como parte del ambiente que lo rodeó durante su infancia y juventud. Pero de repente nos sorprende con pasajes como este:

Noş paseabamos con Antonia por el barrio de Triana, el barrio de los comerciantes, donde los que partían para América compraban vino, jamón y tantos otros productos. En el muelle se despedían de sus familias y novias y de una virgencita que todavía está allí, antes de pasar el Puente de Triana. Y yo, cada vez que voy a Sevilla, voy a visitarla, y hago el mismo gesto, me persigno aunque no creo en Dios (p. 60).

El detalle no carece de importancia. Esta aparente contradicción refleja un mundo interior ambiguo, vacilante, al que dedicaremos algunas consideraciones en la parte final de este ensayo.

Aparejada con esta profesión de incredulidad va la profesión de fe en la familia: lo que es, lo que tiene la familia es también la fundamentación del ser y del vivir del narrador. En algún momento se entretiene en presentarnos una genealogía que arranca de 1560 y llega hasta el presente (ver pp. 127-128); y muy especialmente se preocupa de subrayar la importancia de la madre en el hogar:

La madre es el centro del hogar; el hombre, el papá, es un ser de paso. Cuando es la mamá la que se muere en un hogar, todo se va a la mierda. Todo. Nosotros gravitamos alrededor de la mamá, de la abuela, no del padre. (p. 177).

Y ante la muerte de un familiar, las imágenes que usa son como estas: "... era una tristeza de *niño abandonado*, era como si el círculo familiar se hubiera roto y que por un hueco, el del muerto, *se escapara algo vital, la vida misma*" (p. 70). Los subrayados son míos).

... Se van muriendo ...

Decía que el relato resultaba de una cuestión radical: ¿cómo trascender a la muerte? El perpetuarse en el frondoso árbol genealógico, en las relaciones de amor, parecía constituir una primera respuesta. En ellas estaban incluidos los amigos. Pero esta respuesta no satisface la inquietud radical planteada: "Y mis amigos se van muriendo. Mi familia también se va muriendo. Sentido pésame, doblar la página y a seguir caminando". Son las palabras iniciales del texto (p. 9). "Y mis amigos se van muriendo. Nosotros, poquito a poquito, también" (p. 31). "Mis amigos han desaparecido del mapa" (p. 176). Pero no solo mueren familiares y amigos, también va muriendo el "entorno" de la niñez y de la adolescencia del narrador: "... para mí, cada casa destruída es un cementerio, cada familia que se ha ido es un cementerio, esa gente que ya no volverá es un cementerio" (p. 185).

El viento del pueblo de Atahualpa, ya no es el mismo. A lo lejos se oye una rocola y no los acordes de una guitarra con sus vísceras cáreadas. El guagua mishque (el hijo del diablo) ya no llora en las noches de luna ni en las noches de tinieblas. Y los viejitos y la verdadera historia de un pueblo, el espíritu que lo anima, se van muriendo igual que los árboles enfermos, como el árbol de aguacate, más que centenario de mi tía Guillermita en el patio inmenso de su casa, realmente inmenso. (p. 36).

Es significativa la insistencia en recalcar esta progresiva desaparición de todos y de todo: "Están desapareciendo los payasos y es una pena. ..." (p. 45). "Las fiestas del Año Viejo, las fiestas del niño Jesús, todo eso ya no existe" (p. 132). "Todo en la Vicentina, mi barrio, mi querido barrio, desaparece, todo, no es ningún cuento, ni literatura" (p. 159). "Las cantinas del barrio La Vicentina, también han desaparecido" (p. 168). "Ahora ya no queda nada, puro cemento como tumbas" (p. 172).

La evocación nostálgica de las cosas que fueron es una especie de Leit-Motiv en nuestro texto:

Ya no existe el jardín de mi casa, ya no hay flores en mi casa, ya no hay esas lindas flores que sembraban mis tías. Ya no existen

los huecos, junto al servicio higiénico donde jugábamos a los güevos de gato con los hijos del Enriquito. Ya no existe la tapia donde lloraban los gatos (p. 100).

El narrador se revela porque hasta los enemigos van muriendo: "Y ya no hay nada que hacer, si hasta esos sinvergüenzas desaparecen, si hasta esos canallas abandonan la tierra, nuestros seres queridos también, todo desaparece, todo cambia, se transforma" (p. 186).

Y es consciente de que también a él le atañe el asunto, y muy de cerca, por eso una de sus primeras reacciones es la huida:

Yo huyo de la muerte, más que del diablo; creo que con el diablo se puede dialogar, es muy inteligente el diablo católico, pero con la muerte, ni hablar; negra, toda negra como los curas" (p. 122).

En todo caso, porque sabe que es irremediable, se enfrenta con ella; pero no con sumisa resignación, sino con agresiva arrogancia:

Yo también me daré una cita con la muerte el día que yo quiera, el día que yo decida. La muerte no tiene por qué decidir por mí, yo nunca he tenido ningún patrón. (los patrones han terminado siendo mis amigos), ningún pendejo me ha mandado, me ha dado órdenes. La muerte tampoco tiene por qué venir a darme órdenes, venir a joderme. Yo la llamaré cuando yo quiera, cuando yo tenga ese deseo sensual de morir, como cuando yo salgo en busca de una mujer, y quien busca encuentra. Así, muerte mía, yo te buscaré. Tal vez en el poste de una esquina, de la propia esquina de mi barrio. (p. 133).

Rebelión contra la muerte

Considero fuera de toda duda que nuestro personaje, al hacer su opción fundamental de negar toda trascendencia, una opción que en principio podía parecerse ligera y sin fundamento, ha dado en el blanco al tropezarse con la muerte como el único obstáculo capaz de hacerlo ir al fondo de las cosas. Y como es el único obstáculo, intenta arremeter contra él para ver si puede vencerlo: "Yo quería agarrar a la muerte y patearla a mansalva, sin compasión que no nos jodiera más. Y

nos sigue jodiendo. . . " (p. 42-43). Al recibir el telegrama que da título a la obra, nos dice, "mis ojos se volvieron rojos de cólera contra la muerte" (p. 75).

Y ese intento lo lleva hasta los límites del paroxismo:

Y no, no es así, cuando un nuevo muerto llega te vuelves con el dolor un látigo golpeando alfombras y qué ganas de agarrarse uno mismo como una piedra y lanzarse lejos, muy lejos y cuando regresamos a ver, nosotros mismos darnos un pedrazo y rompernos como un espejo y sobre esos vidrios rotos, bailar, bailar, gritar como un endemoniado ensangrentando los pies y, con esa sangre y nuestros propios cabellos, hacer una brocha para ir pintando todos los cementerios de rojo, que el color negro de la muerte no vuelva más. Carajo, que no vuelva más. ¡Nunca más! (p. 67. ver p. 9, 56, 156).

¿Cómo trascender la muerte?

El narrador, sin dejar de lado un solo momento la rebeldía, intenta modos de trascender la muerte. En la infancia lo hace por medios mágicos. En una de las historias fantásticas, contada como autobiográfica en primera persona, nos dice:

... Decían que allí, contra el muro de la colina, había sido aplastado un señor por una volqueta y que en ese hueco *había que lanzar tres piedritas y lanzar también una oración* por la salvación del alma del muerto. . . A veces yo tenía que pasar solito con mis cuadernos delante del hueco del muerto, lanzaba mis tres piedritas, rezaba rapidito una oración y me iba corriendo cuesta abajo, sin regresar a ver. Un buen día *maté al muerto*, agarré una piedra grandota, apunté bien, imitando a un beisbolista, y lancé la piedra, la cruz cayó de espaldas y todas las piedritas que rodeaban la cruz terminaron por sepultar la cruz. Desde ese día perdí el miedo de pasar delante del hueco del muerto (pp. 26-27).

Más que superación de la muerte es, evidentemente, superación del miedo; también hay un símbolo de la opción fundamental a la que hemos aludido: no sólo "maté al muerto", sino que también "todas las piedritas que rodeaban la cruz terminaron por sepultar la cruz". Sin embargo, leemos con

cierta frecuencia en el texto que el miedo no ha desaparecido del todo: "Hoy lo escribo, son las cuatro de la mañana, y en verdad que *tengo miedo todavía*, y tengo treinta y seis años; esta mañana, en mi dormitorio, *se rompió un vidrio, se cayó, así, solito*, ¿presentimiento? Apunto." (p. 39) Es una vez más la ambigüedad a la que también hemos aludido.

Otro modo ilusorio de trascender la muerte es la recuperación de los objetos familiares, esos objetos que forman parte de *la vida*:

Quiero recuperar todo lo que perteneció a los Herrera, antes de que esos hermosos objetos terminen en la basura o sean cambiados por un mueble de plástico o una televisión. El clarinete de mi abuelo, un clarinete hermoso, de plata, que estuvo en sus manos durante cuarenta años, que estuvo entre sus labios, en sus rodillas, junto a la cama, un clarinete frío pero que se calentaba con la sangre caliente de mi abuelo, lo tengo yo, forma parte de las reliquias sagradas de nuestra familia. (p. 37).

También es un intento de trascender la muerte la recuperación de la historia familiar por fotografías y transmisión de nombres:

Al único cura que yo quería era a mi tío el Padre Telmo, un cura muy inteligente. El nos tomó casi a todos las fotos que tenemos en la familia. *Puedo reconstruir toda la vida de los Herrera*, gracias a esas fotos, las fotos que nos tomaba el Padre Telmo. Lloré de rabia cuando murió. (p. 111).

Mercedes se casó con Oswaldo, machacheño. Ella, ahí, en ese pueblo, es profesora, tiene dos hijos, Telmo Oswaldo y María Augusta, *mis dos nombres reunidos*. (p. 53).

Enriquito, si algún día tengo un hijo, tendrá su nombre, en su honor y en el de papá, se llamará Telmo Enríque. (p. 104).

El diálogo con los muertos, al que aludí al comentar la persistente presencia de la "función fática" del lenguaje, es otro modo de traspasar esta barrera insalvable de la muerte. No deja de ser significativo cierto aire de humor irónico en este pasaje, en el que el narrador dialoga con el difunto primo Mario:

Mario, verás, te cuento, tú eras el tercer muerto de la familia, muertos que yo vi, quiero decir, después del Niquito y de mi hermanito, así que te voy a contar.

Muchos ya no están, mi papacito por ejemplo, a quien tú querías tanto, búscale por ahí, en el mundo de los muertos, él también te está buscando, busca en el anuario telefónico de las almas que se van, y sabes, envíame a mí el número. (p. 52).

El recuerdo es obviamente otro modo de mantener la presencia de la vida, la presencia de la familia. El narrador se aferra a la memoria de los muertos en un intento de seguir con ellos en la vida:

Los muertos de mi familia. Mis muertos. Mis muertitos. Míos. Nadie me los puede quitar. Los llevo aquí, muy dentro del pecho: Muy dentro, como a usted, Alfonsito. Mi tío Alfonsito, el que murió esperando a la muerte, fumando un cigarrillo. . . (p. 131).

Enriquito era muy serio (*es, porque sigue en mi recuerdo*), casi nunca hablaba, se pasaba el tiempo leyendo, mirando cosas lejanas. (p. 103).

Finalmente, la escritura. Decía André Malraux: "Yo estoy persuadido de que el proceso creador, en el novelista, está ligado a la naturaleza del pasado que le habita o que le huye".⁴ En esta historia el pasado es un presente que actúa paradójicamente sobre el narrador. En algún momento se pregunta para qué escribir, si la *familia* era el único objeto de sus poemas, el único auditorio:

¿A Quién voy a leer ahora los cuentos?, ¿a quién mis poemas, mis obras de teatro? ¿A quién? Sé, que todavía existe la familia, que es para ellos lo que escribo. (p. 113).

La escritura, con todo, será una manera de hacer presente el pasado. Será un modo de trascender el mismo presente:

Lindos juegos de infancia y de adolescentes que se van yendo, desapareciendo, *ventajosamente escribo*, mis sobrinos leerán mis picardías, aunque ellos no necesitan que yo les enseñe, ellos, solitos, por instinto, aprenderán, así es la vida, así es. (p. 39).

Yo, aquí, Guillermito, en París, recordando su voz, recordando a mis muertos, solo, yo, el recuerdo y mi máquina de escribir. (p. 63).

Ahora tengo miedo del recuerdo, de que todo se borre, por eso escribo al tío Carlos, enterrado en el Cementerio de Atahualpa. (p. 35).

La escritura: he aquí el recurso último, el único que le queda a este personaje-narrador para trascender lo que es inexplicable e intraspasable sin la aceptación, sin la incorporación de la trascendencia a la vida:

...Y si no estuviera yo para contarle, nadie se acordaría... La escritura es la magia del Universo, lo más colosal que el hombre ha inventado. Después del fuego, la escritura. Yo me acuerdo y puedo escribir, y escribiendo, cuento lo que vi, nada de lo que aquí digo es cuento chino, nada, todo existió. (p. 179).

REFLEXION FINAL

La preocupación radical de nuestro personaje-narrador es cómo trascender el tiempo, cómo superar lo inevitable: el término del tiempo, el final de la vida, cómo "matar la muerte". Pienso que uno de los ejes semánticos fundamentales del texto es el eje eternidad/temporalidad. La consideración de la fisonomía del texto ya nos sugería este carácter definitorio: se trata, dijimos, de un texto-collage en el que todo está presente, en el que no hay secuencia temporal. Es que el narrador está en una situación peculiar: por una parte existe el hecho de que "todo pasa"; y, por otra parte, no se quiere que *pase*. En definitiva se quiere afirmar la *eternidad* entendida como aspiración radical, no de negar el tiempo, sino de trascenderlo: de negar su división en momentos. Por eso el "collage": no pasó esto primero, y pasó; y esto segundo (y posterior a lo primero) y pasó. NO: Yo quiero trascender eso, parece decirnos el narrador; y por eso "lo cuento" así: no puedo prescindir del carácter lineal del lenguaje, y por ello hago de él una especie de línea espiral, de manera que al menos tenga la ilusión de decirlo todo "a un tiempo"; de manera que mi interlocutor tenga ante sí

—ilusoriamente— un "cuadro" total y como simultáneo. Por eso la continua utilización de la función fática del lenguaje. Por eso la ausencia de "final": este texto no puede tener desenlace, no puede *terminar*. Un curioso intento poético de realizar la definición boeciana de eternidad: "interminabilis vitae..." Pero un intento que excluye, de entrada la fundamentación trascendente, al excluir precisamente a Quien trasciende el antes y el después; es decir, a quien trasciende el tiempo.

En el texto de *Papá murió hoy* la nostalgia del "pasado" es persistente. Se lamenta el "cambio" de las cosas, de la vida. Ahora bien, la pena de que las cosas hayan cambiado de "entonces" a "hoy" no es mera expresión de que todo tiempo pasado fue mejor. Es precisamente la obsesión (contrapunteada por la impotencia) por la *inmutabilidad*: no deberían cambiar las cosas, no deberían desaparecer los seres queridos que significaban, por así decir, la "plenitud", la "perfecta vitae possessio" boeciana. En aquellas anécdotas de la infancia y de la juventud que el narrador evoca en el movimiento de la enunciación, tuvo él la vivencia plena de la *vida*. Y esa es su desesperante y suprema ansiedad: que aquello no pasara (es decir, que no se constituyera en *pasado*). La realidad es que *pasó*. Y esto lo subleva. El narrador, que ha desplazado a Dios, busca relevarlo, y encuentra como principal relevo el entramado familiar ("la unión hace la fuerza"); me pregunto si también será esto una ilusión. ¿No será él mismo el relevo? En todo caso, el enemigo radical de esa fuerza se hace presente: la muerte. Es lo único incontrovertible, inmutable, cuando Dios ha desaparecido de la escena. Las propias palabras del narrador resultan el más elocuente argumento de esta aseveración y al mismo tiempo reflejan con dramatismo el interrogante y la duda que no han logrado desvanecerse:

Sólo los muertos, las cosas no cambian, quedan ahí, estáticos, los llevamos para siempre con nosotros, o quién sabe, puede que hasta allá en el imperio de los muertos, los muertos también cambien. Las cosas son frescas, parecen inmortales, y lo son, instantáneamente. (p. 188).

NOTAS

1. U. ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, 1985², 12.
2. De alguna manera pretendo acercarme a ese "simulacro estético coherente dentro del espacio que permiten las ambigüedades más o menos intensas del lenguaje literario en cuestión". Cfr. M. PAGNINI, *Estructura Literaria y Método Crítico*, Madrid, 1975, 132.
3. R. JAKOBSON, "La lingüística y la poética", en A. Sebeok, *Estilo del Lenguaje*, Madrid, 1974, 134.
4. André MALRAUX, citado por Charles Moeller en *Literatura del Siglo XX y Cristianismo* t. 4, 185.

BIBLIOGRAFIA

- ECO U., *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen 1985².
- JAKOBSON R., "La lingüística y la poética" en SEBEOK A. (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.
- PAGNINI M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975

"JULIO CORTAZAR, Buscador del ser y de lo otro"

Carmen Balzer

INTRODUCCION:

La actitud del Escritor

Todo escritor asume una determinada actitud frente al mundo que lo rodea, sea desde la perspectiva histórica, sea desde el ángulo antropológico, político o artístico. Cuando este mundo —realidad es sentido o percibido como deficiente, decadente o desprovisto de sentido, el artista es conmocionado en su interioridad y muchas veces se rebela o lanza una denuncia. Julio Cortázar es un escritor que estuvo implicado en este tipo de situación. Es así que se transforma en un hombre rebelde que usa su literatura como una "ametralladora"; se siente comprometido con una ideología y por eso tiene un arma en su escritura. Podríamos aproximarlo al "homme revolté" de Albert Camus, con el que posee muchas coincidencias, sobre todo porque "ha vivido el infierno argentino y europeo de los años 40 y desde entonces no deja de rebelarse". La novela cumbre de Cortázar: "RAYUELA" aparece, incluso, como la rebelión misma, pues en ella quedó inyectada la capacidad de reacción e inconformismo del autor. Pero esta actitud no se agota en el sentido de la rebelión, ya que simultáneamente está relacionada con una "búsqueda del centro". Este segundo sentido se pone de relieve, aunque de una manera típicamente ambigua, característica, por otra parte de todas las referencias metafísicas cortasianas, cuando la "Maga", la pareja amorosa de Oliveira, le dice a éste: "Yo creo que te comprendo. . . vos, bus-

cás algo que no sabés que es...".¹ —Más adelante viene la respuesta de Oliveira— Cortázar, el personaje principal de "RAYUELA": "También este matecito podría indicarme un "centro"... " Y este centro que no sé lo que es, ¿no vale como expresión topográfica de una unidad?".² El centro es —en términos de Rayuela— un punto de mandala, una casilla de la rayuela desde donde se ordena el caos cósmico-humano. Pero indudablemente este mandala evoca aquel círculo, que a semejanza del yantra, es a la vez un resumen de la manifestación espacial, una imagen del mundo y una representación y actualización de los poderes divinos, tal como lo concibe la tradición hindú. De acuerdo con ella, el mandala es presentado como un cuadrado subdividido en cuadrados más pequeños, y en sus versiones más simples como un conjunto de cuatro a nueve casillas, dedicadas a Shiva y a Prithivi, este diagrama ofrece asombrosas semejanzas con la rayuela que los niños dibujan con tiza sobre el suelo.

Desde esta perspectiva vemos que en "RAYUELA", ya desde las primeras páginas se va perfilando una "religiosidad" sui generis, tal vez muy cercana a lo que hoy en día podríamos llamar una religiosidad secular o también a lo que Mircea Eliade entiende por religiosidad arcaica y primitiva, en la que rige la dialéctica de lo sagrado. Refiriéndose a esta dialéctica, Douglas Allan, estudioso de Mircea Eliade, observa: "Recordemos la dialéctica de lo sagrado: cualquier objeto puede convertirse paradójicamente en una hierofanía, en un receptáculo de lo sagrado, por más que todavía siga perteneciendo a su propio medio cósmico", "... y la dialéctica de la hierofanía: un objeto se torna sagrado pero sigue siendo lo que es; y más aún: "La dialéctica de lo sagrado consiste en que "lo sagrado se expresa a través de otra cosa distinta de él mismo", que "en todos los casos se manifiesta bajo una forma limitada y concreta"; es "esta paradoja de la encarnación lo que hace que la existencia de las hierofanías sea conveniente".³ De todos modos RAYUELA ha sido definida como una novela de lo divino y de lo humano. Ambas cosas son de primordial importancia, aunque con respecto a lo divino, Cortázar no lo relacione con Dios,

en el sentido propio de la palabra, sino más bien con lo maravilloso y lo otro.

Por cierto que esta religiosidad que aparece en RAYUELA no debe entenderse dentro de los moldes de la tradición judeo cristiana. Más bien cabe relacionarla con una sacralidad oriental. De hecho el protagonista Oliveira alude más de una vez al budismo Zen, así como también al Tao, y una vez muy de paso a la cábala judía, refiriéndose al "Sefer Yezirá".

La realidad-mundo absurda e inconcebible lo es en realidad con el hombre y la cultura occidentales, producto de la cosmovisión judeo-cristiana. Tal hombre, según Cortázar, desde los últimos cinco mil años anda "por caminos errados". Con respecto al personaje axial de RAYUELA que es Oliveira dice el escritor de manera tajante: "Creo que todos los lectores lo han sentido muy claramente, que es un hombre que no acepta el punto de la civilización judeo-cristiana; no la acepta en bloque. El tiene la impresión de que hay una especie de equivocación en alguna parte y que habría que, o bien desandar caminos para volver a partir con posibilidades de no equivocarse, o bien llegar a una especie de explosión total para, de allí, iniciarse en otro camino. Eso sería en el plano digamos "metafísico" del personaje...".⁴

En la tercera parte de RAYUELA, titulada: "De otros lados", Oliveira pregunta: ¿Qué epifanía podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeo-cristiana? Otro de sus reproches está dirigido a la concepción de la realidad del hombre occidental; la división del mundo en objetos y fenómenos "reales e irreales", o en términos cotidianos, mundo normal y mundo fantástico. "Sigo creyendo —puntualiza Cortázar— que la supuesta diferencia entre lo fantástico y lo que la gente cree verdadero es una prueba más de que la especie humana erró su camino esencial".⁵

Con respecto a Dios, otro personaje de Cortázar que se llama Johnny y que es el héroe de su novela corta: EL PERSEGUIDOR, dice lo siguiente: "Está lo que tú y los que como mi compañero Bruno, llaman Dios. El tubo del dentrífico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de

basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío".⁶

La oposición a este Dios rutinario y reducido a lo más trivial y aun denigrante, coincide con una cierta mentalidad que no ha hecho de la religión una experiencia auténtica y viva, carente también del sentido de verdadero compromiso religioso. Luego Johnny prosigue sus críticas ante Bruno: "No quiero tu Dios" —repite Johnny—, ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo tomo mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjalos a Mahalia Jackson y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro. . . Si cuando yo toco tú ves a los ángeles, no es culpa mía".⁷

Aclaremos que Johnny se refiere a la biografía que Bruno ha escrito sobre él y su actividad como célebre compositor y músico de jazz. Evidentemente no acepta que su música sea asociada convencionalmente con lo divino y celestial, y menos aún con algo que debe producir un seguro efecto en el público burgués, pues su experiencia religiosa individual, sin duda vasta e indefinida como lo es toda experiencia religiosa de carácter vaga e indefinida, tal la experiencia religiosa de carácter arcaico y primitivo⁸, que aún no posee el compromiso consciente de la fe, y que deja al individuo en trance de ambigüedades e imprecisiones. Sin embargo, esta clase de experiencia, equiparable con la de Johnny, posee el valor de lo sagrado, y es intransferible a los demás. Sobre este dominio peculiar de lo sagrado, el saxofinista se mantiene detrás de un recinto inaccesible al mundo del más acá, estereotipado, mercantilista y exitista. De este modo también Johnny encarna el doble de Cortázar: el del hombre rebelde que desea romper con todos los convencionalismos y todo lo establecido para acceder a una esfera más alta de realización humana. En cambio el interlocutor de Johnny que es Bruno, representa la otra cara del mismo Cortázar: la del hombre más o menos convencional que transige con las normas burguesas. La idea de lo divino que se desprende de este episodio, se acerca a la visión atea de la vida y está im-

plícita en ella un cierto nihilismo cercano al de Nietzsche.⁹ Pero la negación de Dios no es total, su presencia es vagamente sugerida y es completamente distinta a la que fundamentan las Sagradas escrituras. No se trata pues del Dios vivo bíblico que excede toda teoría, sea filosófica, sea teológica y que alude inevitablemente a la realidad vivificante de la fe. Indudablemente esta última puede ser circunscripta y sugerida analógicamente por el sistema teológico, pero tampoco puede ser separada del hecho existencial e histórico de un Dios uno y trino que se revela, bien como Padre en el Antiguo Testamento, bien como Hijo en el Nuevo, pero siempre en el poder, la misericordia y la fuerza redentora.

Los ataques de Cortázar van certeros contra un orden establecido y se mantienen dentro de esta controversia, muy al impulso de los principios "surrealistas" y existencialistas que asimiló durante su época en París, identificada en RAYUELA con el "más allá" de la primera parte del libro. Tal título ya lleva implícita una connotación metafísica. Lo que le importa subrayar a Cortázar es que el racionalismo europeo había separado falsamente los elementos de la realidad, y de este modo había desempeñado su función como un obstáculo tremendo para el conocimiento humano, para la verdadera conquista de la realidad. Declaraciones de Cortázar en la entrevista con Margarita García Flores, ya citada en nota 4. Esta opinión se concilia en sus obras con los elogios que el autor argentino hace a todo lo que contradice la razón —con evidente alusión a los manifiestos surrealistas—, a todo lo que se considera anormal, patológico, insólito, excepcional o fantástico. De esto también se desprende que el sueño; el semi sueño, la duermevela, facilitan las situaciones más valiosas para el hombre. Es comprensible entonces que Cortázar adscriba a la mentalidad furiosamente antirracionalista de los surrealistas. La mezcla de sueño y realidad, típicamente surrealista, lo llevan asimismo a equiparar constantemente el plano de la realidad concreta al de la creación literaria; de tal suerte que su discurso escrito nunca es claramente ubicable sobre uno u otro plano, pero es precisamente por esta esencial ambigüedad del texto que es posible la doble lectura.

Desde este ángulo de la realidad-sueño o de la realidad-fantasia se impone el triunfo de la casualidad sobre toda causalidad. Rige, pues, sobre todos los personajes cortazianos una especie de azar que parece guiarlos por las circunstancias más fortuitas e inesperadas.

Para la antropología del autor de RAYUELA, tal como se confirma en sus escritos, el acto humano por excelencia no es el pensar sino el mirar, y esto es así aunque el héroe de RAYUELA asuma una actitud esencialmente reflexiva frente al mundo y los hombres. Pero aun ese reflexionar de Oliveira se da fundamentalmente a través de imágenes y metáforas que aluden de por sí a lo visual. Además, la distracción es más fructífera para la mente que cualquier razonamiento científico. Sin duda son todas estas exaltaciones de lo irracional y fortuito que alimentan en Oliveira-Cortázar su admiración y hasta envidia por la Maga, el otro doble, esta vez complementario, de Oliveira en RAYUELA, admiración que se funda en una personalidad que "cae de continuo en casillas que no eran las de la gente. . . 10, y por eso mismo hasta se convierte ella misma en el símbolo de RAYUELA.

Sin embargo, a pesar de que todo anda mal en el mundo, hay el vislumbre de una salida. En efecto, la comprobación de que "algo anda mal", de que existe una equivocación en algún lugar, de que algo está ausente, de que hay una "falacia", permite al escritor, mientras escribe, ejercitar su capacidad inventiva, producir una invención, siendo ésta precisamente el factor central, no sólo del arte literario, sino también de la realidad en general.

No es entonces posible concebir a RAYUELA como una copia fiel de la realidad-mundo denunciada por el escritor, que así se reflejaría indefectiblemente en cada uno de los personajes y hasta en el lenguaje o en el "estilo" del autor, por consecuencia lógica de la conjunción materia y forma, sino que es el producto real de un "mundo transfigurado" por los poderes de la imaginación. De esta manera la obra manifiesta una orientación escatológica de lo que "todavía no es" pero "debería ser": En pocas palabras,

la obra apunta al ideal utópico del autor que pretende y se propone hacer surgir de su literatura un mundo nuevo y un hombre nuevo. Si traducimos estos presentimientos y anhelos del escritor Cortázar a términos teológicos podríamos decir que hay en él, como en todo artista, una búsqueda de un orden trascendente, al que se transporta de un salto, y así logra imprimir un sentido a su vida y a toda vida. "Los artistas no ven a Dios, pero "entrevén" —palabra usada por Cortázar en la tercera parte de RAYUELA, que nos introduce en la cocina de la imaginación creadora— un mundo de Dios que se proponen realizar aquí abajo".¹¹

Empero, la oscuridad de esta presencia del Espíritu en nosotros, que de algún modo nos hace anticipar efectivamente las realidades escatológicas —realidades últimas; aunque tenga con seguridad signos manifiestos— permanece finalmente objeto de la fe, y por lo tanto profundamente misterioso. Con estos pensamientos hacemos referencia al excelente diccionario de Teología de L. Bouyer (Barcelona, 1977, 4a. ed. castellana, Herder).

Todo esto permite sostener que el tipo de elaboración imaginaria con respecto a todo lo que rodea al escritor, a veces, aun en sus aspectos más crueles y grotescos, responde en Cortázar a una pulsión o tendencia peculiar de la psiquis humana, a la que ya hemos aludido, y que los estudiosos, estetas o teólogos, relacionan con el "aspecto escatológico del arte".¹² La expresión se refiere a la orientación del arte hacia las cosas últimas, con cuyo arribo al final de la historia, se darán la perfección y la felicidad últimas. Es sobre estas bases que aflora un "deber ser" —tal vez socialista, aunque no muy explícito en Rayuela, que rebasando lo puramente ético, es posible transferir al orden estético, al del "hacer artístico", que trabaja el material de una obra externa a realizarse, y no sólo al de la "obra moral", que significa la reversibilidad de la acción sobre el mismo sujeto que la ejecuta, por más que ambas tendencias puedan coincidir en una misma persona, e incluso —desde el aspecto ético y moral—, deberían finalmente incidir en el arte. De todos modos, tal orientación escatológica nos muestra que una penetración ahondada en la actividad "poética", generadora de la obra de arte, la revela

signada por la exigencia de perfección formal y material. De este modo se pone de relieve el dinamismo dialéctico del proceso creador, movilizad o entre los dos polos de la meta de perfección absoluta hacia la que tiende, si bien tan solo presentida y anhelada, y el de la realización ya concretizada de la obra; ésta sin duda relativizada y condicionada por los límites contingentes a los que debe someterse todo creador humano. Sin embargo, pensamos que justamente esta peculiar visualización de la "poiésis" cortaziana, dentro de su propia dinámica dialéctica, es la que nos podrá proporcionar una clave de lo que el autor llama su metafísica.

EL ASPECTO METAFISICO DE LA OBRA

Una de las mayores exigencias de la literatura de Cortázar es la de la renovación del mundo desde una perspectiva metafísica. Sucede que este término se sale fuera de su sentido habitual y corriente en la historia de la filosofía, ya que "metafísico" en este caso, no coincide con lo que está más allá de lo físico o de lo que no está directamente accesible a los sentidos. El "más allá" de Cortázar, esa realidad otra como suele llamarla en RAYUELA, no es una realidad completamente distinta de la de nuestro mundo humano; a lo sumo cabe decir que excede lo puramente habitual y común, sin que por eso lo trascienda totalmente. A pesar de estas reservas, encontramos en la obra de Cortázar, sobre todo en "EL PERSEGUIDOR" y en "RAYUELA" continuas alusiones de pasaje desde una realidad a la obra. Esto se logra mediante una quebradura que se produce dentro de la búsqueda ontológica cortazariana, que a su vez está estrechamente ligada "a los juegos de la imaginación llevados a cabo en los más vertiginosos planos".¹³ En efecto, dicha búsqueda ontológica persigue una revelación del hombre y su proclividad para la invención, su tendencia a establecer una dialéctica con el otro. De ahí que, según Castro Klarén, las figuras creadas por y entre los actos de escribir y leer son para Cortázar un punto de vista singularmente apropiado para meditar y explicar el movimiento del hombre hacia una imagen constantemente nueva de sí mismo.

De este modo, lo ontológico, una de las esferas de la metafísica, se extiende preferentemente a la esfera de los entes imaginarios y fantásticos. Es en este dominio literario —al que es limitado el relato o la narrativa de la tercera parte de RAYUELA, titulada: "De otros lados (capítulos prescindibles)"—, que irrumpen las iluminaciones que trascienden los contornos del mundo real y de los otros hombres. En consecuencia, y por ende, para Cortázar la matriz de la realidad o del significado, sea científico o poético, sea racional o mágico, reside en la imaginación del hombre; tal es efectivamente su fundamentación, su antropología, y tal es asimismo la imagen del hombre como un ser libre en la imaginación, en lo erótico y en el juego. Más aún, el ser del hombre consiste y es: "escribir, o sea, es fábula". La última parte de RAYUELA concede primerísima importancia a este principio antropológico, generalizándolo a un plano universalmente ontológico, y por eso: "todo es escritura, es decir fábula". Pero podríamos observar que es sin duda en la totalidad previa y todavía atemática del ser del hombre, que podríamos incluir ésta su actividad fabuladora e inventora como una de sus notas específicas; y esto, dentro de la perspectiva cortazariana, exigiría que su condición humana sea libre "y porosa". Tal cosa queda confirmada en uno de los monólogos más conmovedores del personaje Johnny en "EL PERSEGUIDOR", quien se considera a sí mismo como: "un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, que tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como colador colándose a sí mismo. . ."¹⁴

Únicamente a partir de esta concientización de lo que el hombre mismo es, llegará éste a la "epifanía" —Una expresión propia de la terminología de Cortázar a la que ya hemos aludido anteriormente—, pero tal "epifanía" depende del hecho de que solamente "lo desconocido" permite este nacimiento de un cristal.

La realidad metafísica no puede entonces ser más que sugerida por símbolos emblemáticos de todo lo que está relacionado con la posición y la búsqueda del mismo Cortázar, y estos símbolos son la "esponja" y el "camaleón", ambos símbolos provistos de una gran expresividad concreta para significar lo que su autor quiere decir. En efecto, los dos símbolos se enlazan con los dos impulsos más definidores del hombre fábula.

Todo este léxico del escritor argentino emerge de su propio e intransferible código y es utilizado para dar forma al núcleo poético humano, es decir a la capacidad humana de crear, tanto en el orden literario-artístico, como en el ético, político, antropológico, etc. Por esta capacidad fabuladora hacemos referencia al ya sugerido esquema general del hombre, implícito en la mentalidad prefilosófica o preconsciente humana, que abre un horizonte de infinitas posibilidades que de antemano son las determinantes de todo concepto que el hombre se formule sobre sí mismo, y precisamente por esto permite incluir en él siempre nuevas experiencias de lo que el hombre en esencia es, de tal suerte que el horizonte delimitatorio de las posibilidades humanas se corre cada vez más lejos. No obstante, a pesar de que Cortázar insista casi excesivamente en la naturaleza imaginativa del hombre, —cosa que actualmente reivindicaba un filósofo contemporáneo como lo es Paul Ricoeur—, no podrá dejar de aceptar por eso que el ser humano es un ser que se autorrealiza como ser mediador y ser de lenguaje. Esta idea del hombre se encarna perfectamente en lo que el escritor argentino llamará "los cronopios", otra original invención lingüística que encabezará titularmente uno de sus libros de cuentos: "Historia de Cronopios y de Fama". Los "cronopios" son las personas que entran en la categoría de la fabulación; es decir se identifican con todas aquellas que son llevadas a desafiar y transpasar el concepto establecido y "razonable" de lo real, que pueden ser definidas por su autor como "individuos dotados de una constructiva noción del absurdo"¹⁵. Concluimos, entonces, que la condición del hombre es una condición "porosa", "de esponja", términos que poseen evidentes connotaciones fenomenológicas, ya que revelan la intencionalidad de la concien-

cia humana: su facultad absorbadora de algo distinto de ella misma, y, por otra parte, también su anhelo constante de ser otra, parecidamente a lo que sucede con el "camaleón".

El mundo mismo también posee porosidad. Es precisamente en sus intersicios o huecos que se manifiesta lo otro. El mismo escritor se siente movido constantemente hacia los huecos y hacia lo otro. Por eso no solo escribirá acerca de lo conocido, sino que también acerca de lo otro. De este modo, la tarea literaria se irá moviendo entre lo que ya se conoce y lo otro, alcanzando finalmente una situación límite, que a su vez es inseparable del principio de trascendencia que así es captada en el mismo acto de escribir. Otro personaje de Cortázar, Vitales Troxler, puede sostener por eso mismo que: "existe otro mundo, pero hay que encontrarlo dentro de éste. Para que alcance la perfección debemos reconocerlo con cierta claridad y adherirnos a él. El hombre debe buscar su futuro en el presente y el cielo dentro de sí mismo y encima de la tierra"¹⁶.

Lo metafísico en Cortázar se expresa de este modo en símbolos muy códigos: "la gente que admite el orden es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo del dentrífico" (pg. 15 de RAYUELA). Una explicación auténtica (no meramente una información cultural) debe ser como respirar hondo un músico de jazz "antes de atacar otra vez la melodía" (pg. 61 de RAYUELA). De este modo la búsqueda del sentido de la vida —y esto responde precisamente a una actitud por esencia religiosa, aquí traducida a la singular religiosidad de Cortázar que ya hemos relacionado con la del primitivismo arcaico que también podemos encontrar en los Cien Años de Soledad de García Márquez—, se inserta en el meollo mismo de la realidad más trivial y conocida.

Asímismo se da en la novela cumbre de Cortázar un paso rápido de lo abstracto a lo concreto.

El autor prefiere símbolos muy sugestivos pero provistos de la suficiente variedad como para impedir la traducción exacta; aproximadamente algo parecido a las parábolas evangélicas.

cas o al hermetismo de las imágenes simbólicas surrealistas, que juega con asociaciones irracionales y que tan profundamente influyó a nuestro escritor. Un ejemplo de una expresión metafísica es el uso que Cortázar hace del "más allá" en el siguiente pasaje: "La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse "más allá" de ella. . ." (pg. 27). También aparece la búsqueda de un centro inalcanzable: "Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no sería visible si "detrás" no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste" (pg. 28). He aquí símbolos típicamente hierofánicos como los que usa Mircea Eliade en su "Historia o Fenomenología de las Religiones", autor al que Cortázar alude en sus borradores para RAYUELA que han sido reunidos en los cuadernos de Bitácora¹⁷.

Así son hierofánicos los símbolos de "centro", de "eje" o de lo "axial", de "lugar" y "tiempo" sagrados, que representan la estructuración de niveles cósmicos, como organización del mundo sagrado frente a la nivelación homogénea de lo profano. Más adelante comenta Cortázar: "Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto". No obstante, es precisamente este desconcierto que inicia el periplo del hombre hacia su liberación y salvación. Y eso se produce a través de los siguientes ítems: descenso, iniciación y purificación, centro e integración (la conciliación de los contrarios o la reconciliación de los dobles), entendida como una superación espacio-temporal, lograda por algo semejante a la obra alquímica, que no sólo significa la transformación del metal bruto en oro sino también la transformación del hombre viejo, no comprometido, rutinario, mediocre y burgués, en el hombre nuevo, libre y creador. A pesar de ello siempre vuelve la sensación de que nada es completo: "Es decir, que en todo acto había la admiración de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta, tácita frente a la continua evidencia de la falta, de merma, de la parvedad del presente" (pg. 31). Otro elemento metafísico en RAYUELA se exterioriza en los términos que aluden al "otro lado": "Eran cosas que podían ocurrir en el club (el Club de la Serpiente, esa comunidad ideal —tal vez el Kibbutz de los deseos añorado por Cortázar— que luego se desintegrará),

donde se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del "otro lado" de la luna siempre" (pg. 48).

No menos significativo desde el punto de vista metafísico cortazariano, es el hecho verbal del asomarse: "Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se "asomaba" a cada rato a esa terraza sin tiempo que todos ellos —los miembros del Club de la Serpiente, símbolo oriental de la sabiduría— buscaban dialectivamente" (pg. 41) de RAYUELA.

Cortázar insiste especialmente en la indeterminación (muy consciente, muy voluntaria) del "más allá": "Y de todo eso hacía como una explicación que Traveler —el doble complementario de Oliveira en la segunda parte de RAYUELA, titula: "Más acá", es decir, Buenos Aires— era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza" (pg. 377 de RAYUELA). El escritor argentino se queda voluntariamente en la ambigüedad —como ya lo hemos anotado antes— para las cosas de verdad importantes. No dice, sino que alude. No nos da una lección clara, sino una sugerencia. El lector la tiene que completar reviviéndola, participando de una manera activa.

LA BUSQUEDA Y SU ITINERARIO

Ya hemos visto que el gran tema de RAYUELA es la búsqueda. En realidad ella constituye el mismo centro de la novela, diversificada y multiplicada por una variedad de enfoques y perspectivas, de tal suerte que la novela en sí misma resulta inabarcable. Este hecho coincide con la novela poética de Cortázar que rompe estructuralmente con el molde de la novela tradicional, provista de un desarrollo narrativo coherente y progresivo. Lo que el escritor nos propone es un proyecto de "novela total", de novela abierta, que no termina nunca, exigiendo por parte del lector una constante relectura. Sin duda llega un momento terminal por medio del cual el relato cesa, pero este final es aparente, puesto que desde él somos remitidos nuevamente al comienzo. Cortázar instaura el

tiempo de una lectura perfectamente circular. La imagen metafísica que mejor ilustra este tiempo de estructura novelesca, es la del "perro que se muerde su propia cola", imagen que aparece en la tercera parte del libro con una evidente alusión a la "Uroboros", la serpiente que se muerde la cola, y que simboliza su círculo de evolución cerrado sobre sí mismo.

Indudablemente Oliveira busca: "Horacio busca siempre un montón de cosas —dijo la Maga—" (pg. 164 de RAYUELA). ¿Qué es lo que busca?: "un nuevo orden, la posibilidad de encontrar otra vida" (pgs. 165-166). La Maga misma es un camino, la literatura otro. Busca la reunión "no ya con ella, sino más acá o más allá de ella, por ella, pero no ella" (pg. 340). Decir la Maga es igual a decir libertad: "La libertad, única ropa que le cafa bien a la Maga" (pg. 44). Ya en la segunda parte, que se desarrolla en Buenos Aires, la compleja relación de Horacio con Talita no es amor, sino "algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda" (pg. 335).

Hitos en el camino vertical de RAYUELA también son las cosas, sobre todo, las obras de arte y los seres, que se convierten en "intercesores" (pg. 64). ¿Para qué? Para ingresar en otra realidad. Las cosas sirven de trampolín. Desde ellas hay que saltar "a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás" (pg. 91). El arte es visto entonces como una ventana abierta a otra cosa —aquí recordamos la ventana abierta a lo metafísico que es el arte según Arturo Schopenhauer—, como un signo: "sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo. Muy peligroso para la pintura, pero en cambio..." (pg. 200).

El hombre mismo debe estar abierto: "abierto a la claraboya, a las velas verdes, a la cara de corderito triste de la Maga, a Ma Raihey que cantaba Jelly Beans Blues" (pg. 93). El hombre no sólo ha sido creado para la vida habitual, "lo que pasa es que me obstino en la inaudita idea de que el hombre ha sido creado para otra cosa. Entonces claro..." (pg. 73). Cortázar no es más explícito, sólo apunta, conjetura, presiente. En tér-

minos generales: "Un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre (pg. 88); más de lo que es, menos de lo que puede ser.

Lo que busca el protagonista de RAYUELA es la armonía con el mundo, la identidad del ser, ser un cuadro, no solamente mirarlo (pg. 34). En este terreno de romper los límites que nos separan de las cosas y lograr una sencilla comunión con ellas, el intelectual es sólo un aprendiz (pg. 37). Oliveira busca "una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba" (pg. 99), pero ésta también es la aspiración del mismo Cortázar que a través de toda la novela nos va dibujando su propia cosmovisión en un fresco admirable de todo lo que sucede sobre el plano de la cultura contemporánea.

La iniciación y las transgresiones eróticas

El buscador del ser se acerca a él muy significativamente cuando, tal como sucede en la vida de los protagonistas cortazarianos pasa por momentos de intensa angustia, que lo conduce a una conducta extrema. Estos momentos críticos señalan un punto de cambio, una suspensión entre dos niveles de conciencia¹⁸.

Semejante situación crítica se produce paralelamente en las dos primeras partes de RAYUELA. Una se da en la parte titulada: "Del lado de allá —esto es París, y la otra similar a ésta, tiene lugar en la segunda parte: "del lado de acá", es decir, en Buenos Aires. La situación crítica que hemos nombrado en primer término es descrita en el capítulo 36, y la otra, la de la segunda parte, acontece en el capítulo 54 de RAYUELA, cuando Oliveira y Talita descienden a la Morgue, subidos al montecarga del Manicomio —otro símbolo de la rayuela—.

El nombrado capítulo 36 representa un momento angustioso en la vida del protagonista. La Maga se ha ido, el Club se ha disuelto, Oliveira está completamente solo por primera vez en la novela. No obstante ese mismo momento crítico recibe también una connotación de ritual iniciático. Es aquí

donde Cortázar pone fin a la aventura parisiense de Oliveira y le impulsa a cruzar el Atlántico y regresar a Buenos Aires. El movimiento de este capítulo es el de un descenso, por el cual finalmente se pretende llegar a la reconciliación de dos opuestos. De este modo el movimiento descendente adquiere las características de una ruptura ritual y de una muerte simbólica. Así quiere lograrse el renacimiento del hombre sobre otro plano, y es precisamente esto lo que permite asociar el descenso a las orillas del Sena que Oliveira emprende desde el Pont des Arts, con los descensos redentores de los héroes occidentales, tales como Ulises, Eneas, Cristo y Dante. Allí, al pie del puente —otro símbolo típicamente cortazariano de unión y reconciliación—, Oliveira se encuentra con la clochard Emmanuelle, con la que comparte el desorden del inframundo e incurre en las transgresiones eróticas más perversas. Todo esto provoca finalmente el desenlace de las fuerzas liberadoras: hay que descender, hay que romper barreras y estructuras, sean ellas morales, sociales o lingüísticas, hay que transpasar los límites de la sociedad pues ello constituye la única esperanza de regresar a esta sociedad restaurada.

El paroxismo sexual al que llegamos en esta escena, entraña, desde el punto de vista estilístico, la abolición del discurso lineal, emergente, y acaba con la coherencia ilativa, con la concatenación causal de superficie; produce la irrupción del aturdimiento equívoco de la promiscuidad, cancela la distancia entre la palabra y las cosas, entre sujeto y objeto, interioridad y exterioridad, cuerpo y mente, en resumidas cuentas, deroga los dualismos de la reflexión.

El porqué de semejante degradación y envilecimiento iniciático lo descubrimos en el capítulo 96 de la tercera parte de RAYUELA, titulada "De otros lados" (Capítulos prescindibles), allí podemos leer: "Hundir el lector en el asco más absoluto, para que después, quizá, haya una posibilidad de levantarse".

En cuanto al descenso al sótano del Manicomio, también allí tiene lugar una experiencia liberadora que además es contagiosa. Tal experiencia la expresa Talita frente a Traveler, su

marido: "... no era como bajar. Hablábamos poco, pero sentía como si Horacio (Oliveira) estuviera desde otra parte, hablándole a otra..." (pg. 376). "... y de todo eso hacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un "contagio" que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez, un baluceo como un anuncio intraducible; la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, ... eso era lo único necesario ahí al alcance de la mano" (pg. 377). De los pasajes citados se desprende una exigencia de que lo religioso, lo sagrado, sea algo inmediato, al alcance de la mano, identificable con lo que Antoine Vergote llama la "experiencia religiosa"¹⁹. El mismo autor señala cómo el pensamiento cristiano y la filosofía occidental prosiguen el esfuerzo de racionalización griego pero también destaca que "los tiempos modernos han retornado a los orígenes olvidados. Hegel, Nietzsche, la filosofía de la vida, el existencialismo y el psicoanálisis, suponen otras tantas tentativas de explotar lo irracional, del cual toda existencia está preñada y transida. Ciertamente, todos los pensadores se han dado por tarea el elucidar e integrar en la razón las oscuras potencias de las que surge la existencia e integrar en la razón las oscuras potencias de las que surge la existencia humana; pero, haciendo tal cosa, han dilatado y reelaborado el campo de lo racional en sus relaciones dialécticas con lo irracional mismo"²⁰.

Del mismo modo los estudiosos de psicología religiosa han vuelto a analizar el sentido de una experiencia religiosa primitiva que supone precisamente un contacto directo del hombre religioso con lo sagrado, que se manifiesta en todo lo que lo rodea. La experiencia religiosa que hemos querido destacar en Cortázar se acerca a este estado anímico propio de las religiones primitivas y arcaicas y por eso mismo significa el rescate de lo irracional en la existencia del hombre.

Los Dobles y los Puentes

La presencia permanente del doble o del Doppelgänger en las obras de Cortázar es un hecho que salta a la vista. Ya aparece en "Lejana", uno de los cuentos de "Bestiario", y también en

todos los demás libros. Este doble respondería, según Graciela Maturo²¹, a la intención de Cortázar de lograr una integración total, de acuerdo con la frase de Rimbaud "Je suis un autre". Creemos que la ensayista argentina ha emitido una opinión muy valedera ya que con ella expresa la voluntad de Cortázar de querer ser siempre más a través de la identificación con seres y objetos que están fuera de él.

Pero el verdadero doble, tal como lo concibe el literato argentino, es el doble humano. Doble que en "Lejana" se encarna en la mendiga de Budapest junto a Alina Reyes, --doble que podríamos relacionar con lo que Carl Jung llama el arquetipo de la sombra--, y las dos se abrazan en un puente de dicha capital. Aquí el puente es el elemento unitivo entre ambas personalidades.

En lo que respecta a RAYUELA vemos que cada personaje de la novela tiene su doble y a veces más que uno. Talita es evidentemente la doble "--dejada en la Argentina"-- de la Maga ("La Maga era yo --dijo Talita", (pg. 605 de RAYUELA); Horacio, es decir Oliveira, tiene varios dobles: Lá Maga, con su espontaneidad, antirracionalidad e inocencia, es para él la contraparte que siempre intenta conquistar; Traveler encarna la imagen que habría sido Oliveira si no hubiese abandonado su patria; las figuras de Gregorovius (europeo), Etienne (artista) y Morelli (literato) sugieren también dobles deseados o rechazados.

Sin duda que la relación eje de RAYUELA es la que está constituida por Oliveira-Traveler. Todo depende de su encuentro, del éxito de la reconciliación de Oliveira con su patria, con su ego argentino. Los vínculos entre ambos, son bien complejos como se ve incluso en el hecho de que cada uno de ellos considera al otro como verdadero doble: "El verdadero Doppelgänger sos vos, porque estás como descarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba" (pg. 406) dice Traveler; "En fin, cinco mil años me tiran otra vez atrás y hay que volver a empezar. Por eso siento que son mi Doppelgänger, porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome

con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro sesenta, mirando a este payaso que quiere salirse de su casilla' (pg. 412) --razona Oliveira. Es que en ellos se enfrenta al hombre con el hombre no sólo en el tiempo (cinco mil años amontonados) y en el espacio (Buenos Aires y París), sino también como hombre viejo "casi nuevo".

De uno a otro debería tenderse un puente. Tal cosa está simbolizada en la escena de "El Puente" o "El Tablón", registrada desde el comienzo de la segunda parte de RAYUELA, que desarrolla la función de los dobles Traveler y Oliveira y el papel simbólico de Talita, que ocupa la posición central sobre ese tablón unitivo (pg. 287). El puente-tablón sale de la ventana de los Traveler, cubriendo el abismo de la calle, para alcanzar en el lado de enfrente la ventana de Oliveira. Cortázar nos hace ver en el tablón una especie de balanza de la que Talita es el fiel. Por medio de ella se entabla entre los polos extremos de Horacio y Traveler, una disputa, un juicio, que asume características de un verdadero ceremonial. De este modo sugiere Cortázar la posibilidad de una integración equilibrada, mediante la cual se lograría la salida fuera del laberinto y simultáneamente la entrada en el centro liberador.

El centro: Mandala y Laberinto

En los cuadernos de Bitácora de RAYUELA, integrados por los borradores y algunos textos ya más elaborados de la novela de Cortázar, Ana María Barrenechea destaca en sus comentarios que el núcleo central del libro está constituido por el relato de "La araña" (capítulo publicado en revista Iberoamericana 84-85, julio-diciembre de 1973). Este relato se refiere a una mujer que duerme, envuelta de hilos, y al hombre que asiste a su despertar. De este hecho primario se tiende una compleja red de relaciones y alusiones que abarcará a toda la novela²². El laberinto de esos hilos es también un mandala, dibujo y camino "intrincado que conduce al centro". En relación con este relato también existe un dibujo de Cortázar. Pero tanto la narración como el dibujo nos remiten vagamente a los dos símbolos básicos de RAYUELA: el centro, representado por el circo donde Oliveira trabaja en Buenos

Aires y por el orificio de la carpa que abre el camino a las alturas; y el *Mandala*, simbolizado en el Manicomio con su montacarga que conduce hacia la morgue y los locos que viven en un mundo otro.

Al fin de cuentas, a través de estos símbolos, se va perfilando una salida, que Cortázar encuentra en la escritura. Esta salida la encontramos en el capítulo 82, titulado: "Morelliana", de la tercera parte del libro. Por primera vez se exalta aquí la escritura como la "Revelación". Leemos: "¿Por qué escribir esto? No tengo ideas claras. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma; entonces entra en juego el ritmo y yo escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria y otra. Hay primero una situación confusa, que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere "decirse") tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el libro. Ese balanceo, ese "swing" en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. . . Así por la escritura bajo al volcán, me acercó a las Madres, me conecto con el centro —sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon".

Este capítulo 82 une por primera vez la escritura con la revelación, que según Cortázar, se relaciona con el mandala y el centro.

Así la rayuela entra en la historia narrada con su valor simbólico como otra versión del mandala en que el casillero "cielo" sería el centro: "Oliveira ve a la Maga en la Rayuela. ¿O es Pola? ¿O es Talita? El cielo. Va a tirarse. ". . . A esa hora y con esa oscuridad hubiera podido ser la Maga, Talita o cualquiera de las locas, hasta Pola si uno se ponía a pensarlo. . . (no podía ser Pola, porque Pola tenía el cuello más cor-

to y las caderas más definidas), a menos que también por su parte hubiera puesto en pie un sistema especial de ataque (podían ser la Maga o Talita, se parecían tanto y mucho más de noche y desde un segundo piso) destinado a -sacarlo-de-sus-casillas (por lo menos de la una hasta las ocho, porque no había podido pasar de las ocho, no llegaría al cielo, no entraría jamás en su Kibbutz)" (pgs. 390-391). . . . "al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor, sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó" (pg. 404).

La página más importante en la función simbólica de la rayuela se encuentra, al proponer en una primera versión la ambigüedad del final de Buenos Aires, con una aura de irrealidad y de magia poética en que los contrarios y aun los contradictorios confluyen porque la imprecisión de los "tal vez" que tanto emplea Cortázar, no obligan a elección. En efecto, Oliveira que es el retrato vivo de Cortázar, en el fondo, nunca se decide, y a semejanza de un eterno Hamlet —al que significativamente se refiere más de una vez— nunca llega realmente al centro, a lo sumo existen aproximaciones sucesivas. El carácter vacilante y dubitativo, con una sobrecarga del pensamiento sobre la acción, permiten identificar al protagonista de RAYUELA con este personaje Shakesperiano.

De ahí que la segunda parte: "Más acá" —Buenos Aires— termine en nada, apenas en una tentativa de encuentro entre Oliveira y Traveler, pero no en la integración total; nunca se alcanza realmente la obra alquímica, preconizada por el escritor de RAYUELA, la transformación del hombre a través de su muerte y resurrección, una vez que la materia negra —"nigrum"— haya sido trabajada y transformada en la piedra filosofal.

La salida auténtica del laberinto se perfila, pues, tan solo en la tercera parte de RAYUELA que componen los "capítulos prescindibles"; por más que estos no sean realmente prescindibles, ya que a semejanza de los fragmentos no numerados o seriados de los "Pensamientos" de Blaise Pascal, pueden relacionarse con los pasajes de las dos primeras partes de la nove-

la, que así son completados y hasta iluminados. En RAYUELA, Cortázar nos va tirando hilos para que seamos capaces de abrirnos paso en los corredores del laberinto, y finalmente alcanzar el centro, desde el cual es posible captar la totalidad del mundo y del hombre, recuperados en su originalidad y vitalidad primaria. Tal es el peculiar tipo de experiencia religiosa que Cortázar nos propone, experiencia que no alude directamente a Dios, pero que sí representa un esfuerzo para introducirnos en el mundo otro, donde esperamos lograr la salvación²³. Ana María Barrenechea completa esta apreciación nuestra, observando que: "Los paseos de Horacio por la avenida San Martín y sus meditaciones, reintroducen el símbolo del puente junto con el del circo ("el agujero de la carpa"), "la praxis"; la inversión ("Puede llegarse a los valores desde los disvalores?", "Echase atrás para pasar"), los dobles que forman una figura, los espacios y los tiempos distantes que son un mismo espacio-tiempo"²⁴.

No obstante, la incógnita solo se resuelve en el capítulo 84 de RAYUELA. Es aquí que el lector de un enigma es incitado por Cortázar a convertirse en un decodificador: Solo entonces se borra el efecto de "descentramiento" o de "ruptura" o también —como agrega Barrenechea— de simple trampa, sorpresa y juego.

Este capítulo 84 pasa de la parcialización propia de la experiencia humana a los estados excepcionales", en los que es posible romper barreras y alcanzar áreas mayores de conocimiento, y aun la fugaz sensación de plenitud, para volver a caer luego en la angustia de las limitaciones vitales, reforzadas por las carencias del lenguaje, para transmitir posibles instantes de apertura ("lo llamaré paravisiones, es decir... una aptitud", "(...) pero no hay palabras para una materia entre palabra y visión pura: "Otra manera de decirlo (...), otra manera de querer decirlo (...). Es un poco así (...)" (Ver pg. 408 y 409, 25a. ed., 1986, BSAP. Sudamericana).

Este capítulo altamente significativo, posee nuevamente algo de ritual, es como si el escribir fuera una especie de rito o ceremonia. La escritura, la narrativa como ruptura de convenciones literarias en el nivel de la secuencia y de la concatena-

ción causal u otro tipo de relaciones en el nivel semántico, supone una experiencia que intenta un paralelismo con experiencias trascendentes de conocimiento, y es al mismo tiempo un signo que apunta a ella, por lo tanto nuevamente quiebra e inversión, pero también enlace, relación, puente y unificación²⁵.

Todo se revuelve, pues, sobre el orden estrictamente imaginario, y la idea final sería entonces ésta: "Lo que importa es saber escribir, saber hacer literatura, y esta tarea exige ser constantemente renovada y reiniciada, con una ruptura decisiva en relación con lo establecido y tradicional, para recrear un nuevo cosmos, fluyente y vital, impregnado de imágenes y metáforas inéditas. Pero este fabular posee algo de rito sagrado e iniciático que postula la religiosidad del orden imaginario. He aquí en lo que finalmente desemboca la religiosidad de RAYUELA²⁶.

NOTAS

1. J. CORTAZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, 1972, 95.
2. Idem, 98.
3. Cfr. A. DOUGLAS, "L'Analyse phénoménologique de l'expérience religieuse" en: M. ELIADE, *Cahier de l'Herne*, 1978.
4. Cfr. M. GARCIA, *Cartas Marcadas*, México, 1979, 27.
5. Cfr. L. SCHOLZ, *El arte poética de Julio Cortázar*, 1977, 22.
6. J. CORTAZAR, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, 1979, 341.
7. Ibid.
8. Cfr. A. VERGOTE, *Psychologie religieuse*, Bruxelles, 1966, 45-52.
9. Cfr. con el siguiente pasaje de *Rayuela*: "... Del trabajo y de Dino Lipatti: fueron hablando hasta la esquina, porque Talita le parecía que también era bueno acumular pruebas tangibles de la "inexistencia de Dios o por lo menos de su "incurable frivolidad" (Cap. 42, 308).
10. Cfr. J. CORTAZAR, *Rayuela*, 20.
11. Cfr. M. NEDONCELLE, *Introduction a l'esthétique*, Paris, 1963, 40.
12. M. NEDONCELLE, *Introduction a l'esthétique*, Paris, 1963.
13. Cfr. S. CASTRO, "Fabulación ontológica hacia una teoría de la literatura de Julio Cortázar" en: *Julio Cortázar: La Isla final*, Barcelona, 1983.
14. J. CORTAZAR, *El perseguidor y otros relatos*, 319
15. Cfr. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1961, 18 (Cita de F. Castro Klaren, Julio Cortázar: Isla final).
16. Ibid.
17. J. CORTAZAR y A. BARRENECHEA, *Cuadernos de Bitácora*, Buenos Aires, 1983.
18. M.A. SAFIR, "Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*" en: *Julio Cortázar: La isla final*, Barcelona, 1983, 225-251.
19. Cfr. A. VERGOTE, *Psychologie religieuse*, Bruselas, 1966.
20. A. VERGOTE, *Psicología religiosa*, Madrid, 1969, 46-47.
21. Citada por Lazló, Sholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, 10.
22. J. CORTAZAR y A. BARRANECHEA, *Cuadernos de Bitácora*, Buenos Aires, 1983.
23. Aclaremos que la salvación para Cortázar no es una cuestión individual, pues haciendo aquí una concesión al cristianismo, ella debe ser comunitaria: "También era occidental, y dicho sea en su alabanza, por la convicción cristiana de que no hay salvación individual posible y que por las faltas del uno manchan a todos y viceversa" (*Rayuela*, 491); "... El problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos..." (*Rayuela*, 507).
24. Cfr. J. CORTAZAR y A. BARRENECHEA, *Cuadernos de Bitácora*, 100.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Julio Cortázar en relación con el tema.

- Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 1972²⁰. (1986²⁵).
Bestiario, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
El perseguidor y otros relatos, Barcelona, Parets del Valles, 1983⁴.
Los reyes, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

Bibliografía crítica.

- ALAZRAKI I., Julio Cortázar: La isla final, Madrid, Ultramar, 1983.
ARONNE AMESTOY L., La novela mandala, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972.
CORTAZAR J. y BARRENECHEA A., Cuadernos de Bítacora, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
GARCIA FLORES M., Cartas marcadas, México, Universidad Autónoma de México, 1979.
MATURO G., Julio Cortázar y el hombre nuevo, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
SCHOLA L., El arte poético de Julio Cortázar, Buenos Aires, Castañeda, 1977.

Bibliografía general.

- ALLEN D., "L'analyse phenomenologique de l'experience religieuse", en Cahier de l'Herne, Paris, 1978. (Tomo dedicado a Mircea Eliade).
BALZER C., Arte, fantasía y mundo, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.
BOUYER L., Diccionario de teología, Barcelona, Herder, 1977⁴.
CORETH E., ¿Qué es el hombre?, Barcelona, Herder, 1971.
CORETH E., ¿Was ist der Mensch? Innsbruck, Tyrolia-Verlag, 1973.
ELIADE M., Forgerons et alchimiste, París, Flammarion, 1977.
NEDONCELLE, Introduction a l'Esthetique, París, PUF, 1963.
VERGOTE A., Psychologie Religieuse, Bruxelles, Charles Dessert, 1966.
VERGOTE A., Psicología religiosa, Madrid, Taurus, 1969.

EL LUGAR DE DIOS EN LA NARRATIVA DE RULFO

Fabio Jurado Valencia

Rastrear la presencia de Dios como actor o, su variante, la presencia santera, en la obra de Rulfo es, sin duda alguna, ir en busca de los paradigmas socio-culturales que posibilitaron el hacer narrativo en el autor de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Nacida, en efecto, en el seno de la sustancialidad popular, esto es, generada por el lenguaje, el sentir y la mentalidad de su propio pueblo, la obra de Rulfo condensa, como ninguna otra, ese extraño fervor religioso en el que se entrecruzan la feria, la socarronería, la apariencia y la violencia del México de ayer y de hoy.

Entre los cuentos y la novela se tiende un puente: motivo y ritmo narrativo de éstos, convergen en aquélla. En los cuentos, esos motivos aparecen siempre apuntalados en figuras que connotan sentidos de impotencia y de orfandad, personajes que peregrinan y que invocan al santo de su región: "San Gabriel" en "En la madrugada", "la vírgen de "Talpa", "el señor" y la "hilera de santos" en "Macario", "el santo niño de Atocha" en "El llano en llamas", "la providencia" en "Díles que no me maten", "San Juan Luvina" en "Luvina", "cristo rey" en "La noche que lo dejaron solo", "Corazón de María" en "La herencia de Matilde Arcángel", "el santo niño" en "Anacleto Morones"; un desfile de santos pueblerinos, destinatarios de las carencias y sufrimientos de estos personajes desesperados por hallar un asidero, constituyen el entorno de la imaginería religiosa que Rulfo nos muestra en su breve pero compleja obra narrativa.

De esos cuentos que conforman *El llano en llamas* hay que destacar, por la manera en que es focalizado el motivo reli-

gioso, cuentos como "Macario", "Anacleto Morones" y "Talpa". En el primero, el protagonista vive el miedo cotidiano de la condenación eterna, miedo inculcado por las fantasías verbalizadas de Felipa:

... Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al Señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con El pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo. Ella le dirá que me perdone, para que yo no me preocupe más. Por eso se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí. Todos los días. Todas las tardes de todos los días. Por toda la vida. . . (p. 73).

En "Macario", los 'pecados' son figuras antropomorfas que asedian y acosan al personaje; su estado de inocencia, apoyado en su estado de locura, condicionan las imágenes persecutorias de los 'pecados':

... En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras. . . Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprevenidos los pecados. . . (p. 75).

Situación ambivalente la del personaje Felipa al aprovecharse de tal estado de inocencia para realizar sus fines eróticos y para sustentar la necesidad de la transgresión y la consecuente necesidad de confesión, similar a las actitudes compulsivas de Dorotea en *Pedro Páramo*. Es ella, Felipa, quien infunde los temores y manipula en aras de sus intereses pasionales esa visión popular sobre las ánimas, el cielo, el infierno y el purgatorio.

En el cuento "Anacleto Morones", de otro lado, el universo de las 'apariencias' aparece englobando el 'ser' y el 'hacer' de todos los actores del relato. Rulfo recupera aquí al farfante pueblerino que, posando de 'santo' y de 'hacedor de milagros', manipula y enajena, como Felipa a Macario, a esa viejas enlutadas, rezanderas, celestinas a la vez, ociosas y libertinas, chismosas y lascivas: la Congregación de Amula que

busca canonizar al "santo niño", mismo que las iniciara en el sexo. Parodia y caricatura, socarronería y cliché, constituyen el acodo discursivo del cuento. Silvia Molloy ha señalado cómo el narrador, el homicida de Anacleto Morones, se vale del cliché lingüístico para contradecir los argumentos paradójicos de las viejas: "En el discurso de Lucas Lucatero la chatura —el cliché: 'vivo demonio', 'vivo diablo'— se vuelve literal: Anacleto Morones es, para él, figura diabólica. En cambio en boca de las mujeres de Amula —que se han acostado todas con el santoniño— el discurso encubre (y por ende descubre) otra cosa: 'era un santo', '—un bueno de bondad'".¹ Ser bueno y ser santo, en ese plano argumentativo de las viejas congregantes, es, lo insinúa el enunciador del relato, tener piedad de unas viejas cincuentonas, solitarias y feas; es apiadarse de ellas arropándolas con "sus milagrosas manos" en esa hora de la noche "en que se siente la llegada del frío"; es, así mismo, estimular a los adeptos, futuros propagadores de la farsa.

En este orden de ambivalencia, de paradojas, de niveles duales que oscilan entre el bien y el mal, vehículos de las interpelaciones ideológicas del discurso rulfiano, se inscribe el cuento "Talpa". Relato circular por excelencia, "Talpa" resume de manera poética el sincretismo del mito bíblico y el mito prehispánico. La pareja pecaminosa, incestuosa; homicidas indirectos, se impone a sí mismo el peregrinar penitente como única puerta que lleva a la expiación y a la purgación del pecado. Es el peregrinar de la pareja adánica después de la caída, pero es también, en el nivel más profundo del relato, la alusión a ese peregrinar impuesto por los antiguos dioses a los mexicas, cuya meta final era la fundación de la tierra prometida: la ciudad de Tenochtitlan. El mejor ejemplo de este peregrinar prehispánico está representado, desde luego, con más coherencia, en el itinerario simbólico de Juan Preciado en la novela.

Con el ánimo de identificar la presencia de los sistemas religiosos sincréticos en "Talpa", y buscando la vía que nos lleve al universo de la novela, veamos cómo podríamos representar lo que con Gilberto Giménez llamamos una semiótica de la religión popular.

En "Talpa", Rulfo recupera estas sustancias populares de orden religioso, en las que los peregrinos son actores de un drama, cuya función es la de alcanzar unas metas-beneficios previstos. El mismo Gilberto Giménez resume las características de la religión popular, en tanto dramatización: "Esta puede describirse como una secuencia estereotipada de comportamientos simbólicos orientados a la consecución de determinados bienes (o valores), cuyos actores son protagonistas humanos constitutivamente indigentes, en interacción ritual con actores suprahumanos reputados poderosos y capaces de remediar toda indigencia humana. El proceso así caracterizado es repetitivo en amplia escala y se desarrolla sobre el fondo de una representación básica (cosmovisión, isotopía) que le confiere unidad y coherencia de sentido. La práctica de la religión popular se presenta, entonces, como un proceso de transformación que semióticamente responde bastante bien al modelo de 'mejoramiento' en la tabla de posibles narrativas de Bremond".² Paso seguido, Giménez esboza la estructura superficial de tal semiótica, la que adecuada a la virtualidad en "Talpa" representa a aquella "microhistoria sagrada" en la que un Sujeto-enfermo (Tanilo), al realizar una peregrinación, espera obtener un Objeto-beneficio (ser sanado), que sólo podrá ser otorgado por un Destinador-ser sagrado (la virgen de Talpa), cuya supuesta benevolencia y gratitud hacia quienes se sacrifican en la práctica penitente (los destinatarios: el mismo Tanilo) retribuirá con el posible milagro, desempeñando la fe y la penitencia el rol de Aliados y la ausencia de fe el rol de Oponente.

En Rulfo, y en particular "Talpa", estos procesos no se actualizan canónicamente, pues en el interior de la trama se incrusta ese fenómeno carnavalesco que desvía el fin primero de toda peregrinación: "Talpa", nos muestra la microhistoria sagrada de la peregrinación, pero también nos muestra la microhistoria profana de los amantes; mientras el peregrinante sufre los dolores de la penitencia, la pareja —esposa y hermano de aquel— se solaza en la pasión de la noche.

Hay que destacar en este cuento el núcleo en el que converge el sincretismo religioso:

(...)

En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal colgadas de escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después quiso llevar una corona de espina. Tantito después se vendó los ojos, y más tarde, en los últimos trechos del camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa. . .

(...)

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; (pp. 65, 66).

Así, el ícono verbalizado que Rulfo nos muestra es el de un cristo mestizo en su propio viacrucis de 'pasión' y 'muerte'. Las 'danzas' en la plaza, la 'larga sonaja', las 'pencas de nopal', la 'chirimía' y el 'tambor', figuras en conjunción con 'corona de espinas' 'rezos en posición de rodillas', 'oración del sacerdote', la 'vela' o 'cirios' dentro de la iglesia, nos revelan este sincretismo religioso entre lo cristiano y lo prehispánico.

Dicho sincretismo encuentra su mayor condensación en la presencia del 'fuego', manifiesto, metonímicamente, en el 'calor' y, explícitamente, en las 'velas encendidas'. El 'fuego' es, en una y otra tradición religiosa, símbolo de purificación. En la tradición nahua, sin embargo, el sentido es mucho más amplio: remite al Quinto Sol (quinto período de la existencia del mundo, que desaparecerá por acción del fuego), al dios del fuego (Xiuhtecutli), a la pareja que vive en el Centro del Mundo (el dios Ometecuhtli y la diosa Omecíhuatl), y, remite también a la muerte: "Se dice que en el Cielo existen velas encendidas que miden lo que resta de vida a cada persona"³, de tal modo que la consumición o apagamiento de la vela de cada cual, como en Tanilo, implica la consecuente muerte:

(...) Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos (...). Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba.

Pero no le valió. Se murió, de todos modos. (pp. 66,667).

Es pues, este caso de analogía, entre la 'vela apagada' y la 'muerte de Tanilo' lo que, una vez más, instaura la correlación del cuento con la concepción prehispánica. También esta alusión al 'fuego', como elemento fundamental en la cosmovisión nahua, encuentra su mayor explayamiento en la novela de Rulfo.

La novela

Ese sincretismo cultural que reconocemos en "Talpa", sincretismo que campea, en mayor o menor grado, en todos los cuentos, converge en la ambigüedad de la novela: *Pedro Páramo*. Tal ambigüedad ha generado varias lecturas críticas en torno a la presencia religiosa-cristiana en el itinerario, por ejemplo, del personaje Juan Preciado. Uno de los mejores trabajos en este orden, no cabe duda, es el de Liliana Befumo Boschi, para quien Juan Preciado constituye el lugar de confluencia de los dos Juanes bíblicos: "Junto a la imagen de Juan Preciado inmediatamente se nos superponen las figuras de los dos Juanes: el Bautista—el que prepara el camino— y el evangelista—el discípulo más querido— quien se encuentra al pie de la Cruz junto a su madre".⁴ Dicho paralelo aparece apoyado en la figura de Juan Preciado como caminante hacia un Centro y como habitante posterior de ese Centro; Centro que, siguiendo la interpretación de Liliana Befumo, se instaura como "metáfora de esa inmensa cruz abierta hacia los cielos, y confirmada por la presencia de un Juan que ha de pasar todas las pruebas en su viaje de descenso, acompañado permanentemente por la imagen de su madre—Dolores— quien estará a su lado por medio del recuerdo". En el análisis detallado de este Centro (la casa de Donis) donde la autora acentuará la manifestación simbólica del correlato bíblico, agotando sus distintas variantes tópicas: la pareja—Adán y Eva— (Donis y su hermana); la primera cul-

pa (el incesto); la condena y expulsión del Paraíso (obligados a vivir en 'pecado' y a soportar la miseria terrena); la búsqueda de una tierra prometida (buscada por Juan), etc.

Otros autores, como Fuentes, Octavio Paz, Julio Ortega y la misma Liliana Befumo, han insinuado la apertura analítica del mito hacia el paradigma prehispánico. Los análisis, aunque insuficientes, han enriquecido enormemente el estudio de la obra de Rulfo. Por nuestra cuenta, en un trabajo de corte académico (Tesis de Maestría), hemos intentado demostrar la presencia de tal visión, apoyándonos en las investigaciones de Miguel León Portilla, Alfredo López Austin y Jacques Soustelle, en relación a la historia, la simbología y la cosmogonía nahuatl. A continuación, retomaremos algunos tópicos inscritos dentro de este contexto.

El tópico de la muerte, tal como es tratado en *Pedro Páramo*, se inter-relaciona con muchos de los poemas prehispánicos nahuas; en uno de ellos, citado por López Austin, leemos:

¿En dónde está el camino
para bajar al reino de los Muertos,
a dónde están los que ya no tienen cuerpo?

¿Hay vida aún allá en esa región
en la que de algún modo se existe?
¿Tienen aún conciencia nuestros corazones?
En cofre y caja esconde a los hombres
y los envuelve en ropa el Dador de la vida
¿Es que allá los veré?
¿He de fijar los ojos en el rostro
de mi madre y mi padre?
¿Han de venir a darme ellos aún
su canto y su palabra?

¡Yo los busco: nada está allí:
nos dejaron huérfanos en la tierra!

Las partes inicial y final del poema, se compenetran con el ambiente desolado y tenebroso al que desciende Juan Pre-

ciado, el ahora huérfano de padre y madre. Su descenso, cada vez será más misterioso; el entorno que lo va arrojando, entorno de tinieblas, oscuridades, sombras y espantos, en efecto, además de la tierra-infierno, el entorno espacial del "reino de los Muertos", tal como nos es mostrado en la cosmogonía nahuatl. Se concebía la muerte no como el acabamiento de la vida sino como la continuación de ésta en un lugar del infrahumano, en el que de "algún modo se existía". Las sombras de Eduviges y Damiana, por supuesto inasibles, sin cuerpo, junto con las demás sombras que Juan encuentra en Comala, son indicadores del punto de contacto de Juan con ese reino.

La ambigüedad de la novela, y su grado de poeticidad, permite también leer un estadio de la vida del personaje en la tierra, en donde los fantasmas son esos "aires de noche" (en lengua nahuatl: ihíyotl) que, "tras recibir la protección envolvente de las 'sombras' vagan por el mundo" buscando el calor de la antigua casa o buscando la reintegración plena (López Austin). Se dice que hay "sombras buenas" que vagan cubiertas con mortaja flotando a poca distancia del suelo", como las tantas sombras que Juan percibe en Comala. Se dice también que hay "sombras sufrientes" que asustan a los vivos y que éstas son "entidades anímicas" pertenecientes a personas que murieron en forma violenta, no por mandato divino sino por "voluntad de los hombres, como las tantas muertes que causó Pedro Páramo (los gritos de Toribio Aldrete, son el ejemplo más claro de estas sombras tenebrosas).

Más allá de esta lectura sobre la muerte, relacionada con el peregrinar de Juan Preciado, se encuentra así mismo, una lectura sobre el "renacimiento" del hombre: Juan, como símbolo del dios Quetzalcoatl que tiene que descender al mundo de los muertos para recoger los huesos de las generaciones pasadas y crear con sus cenizas la generación del Quinto Sol —la actual—.

De otro lado, es en el discurso de Susana San Juan en donde más se hace explícito la búsqueda de la muerte, como forma

de viaje a un espacio menos doloroso que este espacio de la tierra donde cunde el hambre, el dolor, la enfermedad y la fatiga. Para los antiguos nahuas, la vida es sólo un momento breve, en el que el sufrimiento y el dolor es asumido de manera normal y natural. Después de haber conocido, con plenitud, lo que es la 'vida', hastiado de ella, el moribundo, Susana, moviéndose entre la lucidez y la locura, sólo quiere la muerte y, con ésta, el descanso. Para Susana San Juan, este descanso está dado en un permanecer onírico y erótico con Florencio —único amor en vida, buscado ahora entre las sábanas del sueño y la agonía—. Nada puede el padre Rentería contra esta visión vital sobre la muerte; su discurso religioso, tenebroso a la vez que zahiriente, revela la última oportunidad que el cura tiene para ganar un alma en Comala. Ante la derrota, el padre Rentería optará por enrolarse en las filas de la "revolución cristera". De cierto modo, el Dios —cristiano— es un gran derrotado en la obra de Rulfo.

NOTAS

1. S. MOLLOY, "Desentendimiento y socarronería". en: *Revista Escritura* 11 V 81.
2. G. GIMENEZ, *Cultura popular y religión en el Anahuac*, México, 1978, '32.
3. A. LOPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología*, México, 1984, 391.
4. V. PERALTA y L. BEFUMO, *Rulfo: La soledad creadora*, Buenos Aires, 1975, 184.

BIBLIOGRAFIA

- GIMENEZ G. *Cultura popular y religión en el anahuac*, México, Centro de Estudios Ecuménicos, 1978.
- LOPEZ AUSTIN A., *Cuerpo humano e ideología*, México, Unam, 1984.
- MOLLOY S., "Desentendimiento y socarronería", *Revista Escritura*, 11 V.81.
- PERALTA V. y BEFUMO L., *Rulfo: la soledad creadora*, Buenos Aires, Cambeiro, 1975.

DIOS Y UN HOMBRE LLAMADO ERNESTO SABATO

Germán Espinosa

Piensen —no sé con cuánta razón— los entusiastas de la teología neoescolástica que toda filosofía, con su interrogación acerca del ser, toma necesariamente posición respecto a Dios. La idea proviene, claro, de una noción de Dios como fundamento primitivo —*Ur-grund*— del ente multiforme que constituye el mundo. El prefijo alemán *Ur* (antiguo o primordial) intenta ser, supongo, una coraza contra los peligros del panteísmo. Imaginar que, en consecuencia, toda novelística, con su interrogación acerca del hombre, asimismo se ve forzada a tomar posición respecto a Dios, es, desde ese punto de vista, apenas natural, y desde otras perspectivas sugerente y tentador. Mejor sería quizá pensar que cualquier interrogación, por modesta que sea, al revolver la esencia de las cosas, apunta hacia la búsqueda de Dios. Sea como fuere, me inclino a creer que toda novelística, como toda filosofía, se compone (o debería componerse) de una sucesión de interrogaciones, en forma estrecha relacionadas con el elemento del mundo. La teoría desfallece frente a determinados autores; pero se fortalece y hasta se adorna con una sonrisa de triunfo ante otros. No creo equivocarme si afirmo que, entre estos últimos, se cuenta Ernesto Sábato.

La crítica, y muy especialmente la connacional, ha creído hallar hace tiempos cierta propensión metafísica en la literatura argentina. Se esgrimen como argumentos algunos abismos insinuados en la obra de Leopoldo Marechal o en la de Roberto Arlt; pero, en particular, los juegos ensayísticos o narrativos de Borges. Ignoro cuál de las múltiples

acepciones que hoy parece tener la voz *metafísica* se aplica en este caso. Si la aristotélica, que vagamente la define como una ciencia de lo *no experimentable*, cuyo núcleo más íntimo podría ser Dios. O si la más corriente, que la limita a investigar los primeros principios del ser, sin incluir en este último concepto a aquél que es infinito y divino. Podríamos, por supuesto, aventurar que acaso aquella de la *pittura metafisica* de De Chirico, según la cual cada cosa tiene dos aspectos: el habitual, que todos ven, y el metafísico, que sólo unos cuantos individuos perciben en instantes de clarividencia. En labios de la crítica literaria, la palabra suele adquirir cierto viso inasible y fantasmagórico. Verdad es que la literatura argentina, en lo que va corrido del presente siglo, acusa cierta propensión a lo fantástico; a borrar las fronteras entre lo real y lo soñado; a discurrir por cotos vedados del inconsciente y hasta por territorios mágicos. Si es esto lo que ha intentado definirse como actitud metafísica, resignémonos a aceptar las condignas decepciones. Pero no.

Podría ser que el término pretendiera capturar algo equívoco: ya se tratara del solaz de Borges en utilizar la filosofía (y en especial la metafísica) como pretexto para hacer literatura, o de la pasión de otros muchos por erigir, no siempre con resultados felices, la literatura en pretexto para hacer filosofía o, en otras palabras, para producir un palpito del universo, emanado de la intuición artística, tal como quizá lo proponía De Chirico y como los argentinos parecen haber querido propiciar incluso en manifestaciones de carácter tan episódico y popular como el tango. Ello no autorizará, desde luego, a considerar la metafísica literaria argentina como un fenómeno de raíz espiritualista, dado que no toda metafísica ni todo propósito de explicar el universo la tienen. Borges, por ejemplo, se ha desvelado por exponer frente al lector una muy clara procedencia racionalista y escéptica (Hace poco leí, en un periódico colombiano, una diatriba contra él, escrita por un pretendido filósofo, en la cual se le reprochaba una supuesta adhesión a la teoría del eterno retorno, cuando en verdad Borges se ocupó varias veces con minucia y hasta con humor preciosita, de confundirla). Ahora bien, postular, así fuera en forma de hipótesis,

cualquier presunta inclinación de Ernesto Sábato a observar el universo desde posiciones preferentemente espiritualistas, equivaldría a incurrir con él en alta traición.

No creo, sin embargo, que ello se constituya en obstáculo para perquirir por la presencia, explícita o implícita, de Dios en la cadena de interrogaciones que han supuesto sus años de consagración a la novela y al ensayo. Ya hemos dicho que, en todo buen novelista, esas interrogaciones se relacionan necesariamente con el elemento del mundo. Escéptico o no (y lo es en alto grado), Sábato se ha preocupado, de todos modos, no sólo de hacer patente la intención metafísica de su narrativa, sino de exigirla en todo "auténtico arte". En su ensayo *Las pretensiones de Robbe-Grillet*, recogido en el volumen *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1968), propugna específicamente "un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres". En fin, un arte metafísico, porque para él como para el hombre religioso del Medioevo, o para el profano burgués del Renacimiento, *metafísica* significa "una determinada concepción de la existencia, un *ethos*..." Si Sábato se lo ha propuesto por la vía de un simple palpito artístico (abandonó muy joven su carrera de físico para dedicarse a la literatura), es acaso porque confía más en la metafísica de la intuición, al igual que De Chirico. Pero ha hablado de un *ethos*. Y un *ethos*, al partir de la obligatoriedad de aquello que se considera lícito o moral, envuelve la idea de Dios, a mi modo de ver, de la misma manera que en un ramo de esencia de rosas están los pétalos frescos de la flor y los tallos ramosos del arbusto y sus aguijones y sus ávidas raíces y la tierra del jardín.

Sábato se encuentra, por fortuna, entre esos autores que documentan su práctica novelesca con graves ejercicios teóricos, a los cuales podemos remitirnos en ocasión de duda. De allí que no sea necesario inferir de sus textos novelescos conclusiones caprichosas para asegurar que, a través de ellos, ha perseguido incesantemente, en efecto, la posibilidad de

ese *ethos*. Para él, como más recientemente para Kúndera, el oficio novelístico, entendido en un sentido moderno, se amplió e intrincó a partir del momento en que el ser humano se sintió en la orfandad metafísica, esto es, desprovisto de datos fidedignos acerca de esos primeros principios del ser, del universo, de la conducta, que la religión le había proporcionado alguna vez de manera copiosa. "Estamos —dice en su ensayo *La misión trascendente de la novela*, incluido en el volumen citado— angustiados por la muerte; al levantarnos sobre las dos patas traseras hemos abandonado la felicidad zoológica e inaugurado la infelicidad metafísica". Tras preguntarse cómo podría el hombre no ansiar algún género de eternidad, considera que esa orfandad se hace más aguda a partir del momento en que, a raíz de los *grandes descubrimientos*, que relativizaron la idea del hombre, la Diosa Razón se enseñorea en Occidente. "Despojada —afirma— de la dignidad metafísica y de la preocupación religiosa que al menos tuvo en sus iniciadores, la Ciencia Abstracta, heredera directa de aquella razón helénica, se lanzó fríamente a la única tarea que le interesaba y que podía hacer: la conquista del Objeto. Y el hombre concreto, el hombre con cuerpo y sentimientos, con intuición y emociones, fue guillotinado (y algunas veces realmente, en la plaza pública) en nombre de la Universalidad, de la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la Humanidad".

Sábato reivindica, pues, las potencias secretas del hombre, manifiestas en su inconsciente y que de algún modo dieron lugar, en épocas remotas, al pensamiento religioso. Pero no, en manera alguna, desde una perspectiva mística, sino más bien como quien, para efectuar un diagnóstico clínico, pone de presente una deficiencia que afecta el funcionamiento general del organismo. Provisto de armas racionalistas, se preocupa en señalar el peligro del absoluto racionalismo, la necesidad de integrar los fantasmas atávicos en la dialéctica de la condición humana o resignarnos, de otro modo, al "sangriento tributo que ha pagado la sociedad cada vez que intentó suprimirlos". Concluye así que "en una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas, sabias y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos ni misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta

descarga de sus sueños nocturnos y la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera".

Prácticamente, Sábato eleva la ficción literaria al rango misterioso de la oración o del culto religioso, de ese culto que lo mismo se expresa a través de la sobria misa católica que de los intrincados (y a veces depravados) rituales egipcios o aztecas. No, sin embargo, en razón de la verdad religiosa, sino de la verdad (o condición) humana, que exige la consumación de ciertos misterios o sacrificios, o la perpetración de ciertas profanaciones, para acceder a la purificación por lo sobrenatural, por lo innominable o, como Aristóteles creyó entreverlo en el teatro griego, por lo festivo. Según Sábato, la filosofía es por sí misma incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: "a lo más puede entenderla y recomendarla". En consecuencia, "la auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela". (Síntesis, se entiende, entre el uno y el universo, entre el yo y el mundo, entre la sensibilidad y el intelecto, entre el consciente y el inconsciente). De allí el submundo que nos sacude y nos alarma en la obra del novelista argentino: Sábato incorpora a los dominios de la novela —ese mismo afilado bisturí racionalista, o analítico de Mann o de Sartre— aquello que en otros tiempos se reservó a la magia y a la mitología. Se trata, a través de esa taumaturgia, no sólo de *conocer* al hombre, sino de *salvarlo*. "Y esta tarea —opinó con maciza convicción—, lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los Tiempos Modernos".

Si bien es probable que Sábato, en sus ya largos años de oficio literario, no haya conseguido todavía hallar el *ethos* que buscaba a través de sus novelas, parece un hecho que sí halló uno que, exteriormente, las justifica. Al escribirlas, nada le ha preocupado tanto como la posibilidad de abrir ante nuestros ojos abismos que mitiguen con su profundidad la del nuestro, del modo como los horrores de una pesadilla nos fuerzan a aceptar con alivio o alegría, al despertar, a la realidad desapacible del mundo. No obstante, ¿será posible esta-

blecer, a ciencia cierta, hasta qué punto, intentado *salvarnos*, Sábato sólo consigue (o procura) *salvarse* a sí mismo? La pregunta, desde luego, sería válida para Dostoiewsky, Para Tolstoi, para Kafka, para el propio y filoso filósofo Sartre. En Sábato hay una pavorosa constante: la presencia en sus relatos de personajes paranoicos (Castel en *El túnel*; Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*; el mismo Sábato en *Abaddón, el exterminador*). En esta última, el perseguidor Schneider lo acusa de tener una obsesión con los ciegos. Sábato le pide no cometer la ingenuidad de atribuirle a él todo lo que sus personajes piensan y hacen, ingenuidad por demás común en cualquier jerarquía de lectores. ¿Así, pues, como todo redentor, el novelista resulta crucificado, incriminado por los delitos que cometen sus ficticias criaturas? (Sábato confiesa su asombro ante la variedad de seres que pueden leer el mismo libro, "como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes: un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia".).

Sin ánimo de incurrir en la torpeza del grosero Schneider, me temo que, si bien Sabato no posee obsesión alguna con los ciegos, en cambio sí se excede en su preocupación por la paranoia. De donde podría colegirse que o bien padece una obsesión con los paranoicos, o bien la constante presentación de paranoicos en sus relatos le ayuda a sobrellevar un achaque personal de análogo origen. El escritor es, quizás, el único psicópata capaz de hacerse plenamente consciente de su psicopatía. Así, la sigue padeciendo pero con la cautela de conjugarla periódicamente mediante el expediente de desdoblarse y de transmitirla a sus ficciones. Sospecho que Sábato, como Dostoiewsky, como Kafka, ante todo desea salvarse a sí mismo. La aspiración es legítima y, por lo demás, inconsciente. Además, presumo que Sábato padece una paranoia de carácter cósmico: lo asedia la malignidad del universo, la misma que ha intentado mitigar a través del eufemismo *intemperie metafísica*. Ello cierra el circuito y explica la eficacia de relojería con que en él se complementan la teoría y la práctica, así como la puntería

con que, en efecto, logran sus ficciones sacudirnos y lavarnos hasta lo más recóndito.

La permutación de males psíquicos en una metáfora de "demonios interiores" no es reciente en el arte ni, mucho menos, en la vida. Ya en el primer capítulo del Génesis, el dragón, la serpiente antigua, el adversario, el espíritu inmundo es responsabilizado de todos los males y de la muerte que aquejan al género humano. En Sábato, es metáfora recurrente, sea en el momento en que Alejandra, antiheroína de *Sobre héroes y tumbas*, acepta la posibilidad de ser ella misma "alguno de esos demonios que son sirvientes de Satanás", ya en aquél en que Bruno, al reflexionar sobre la felicidad que Alejandra pudiera haber experimentado con Martín, se pregunta si no pudo haberla obtenido "en los momentos de triunfo sobre sí misma, en aquel tiempo en que sometió su cuerpo y su espíritu a un duro combate para librarse de los demonios". ¿No es el combate que Sábato acomete bajo la especie de la escritura? Martín intuirá más adelante cómo, en el espíritu atormentado de Alejandra, siguen pugando "aquellos demonios que él sabía que existían, pero que quería ignorar haciéndose como distraído, como si de ese modo candorosamente mágico fuera capaz de aniquilarlos". Finalmente, Alejandra es precipitada en el desastre: "aquellas fuerzas tenebrosas que trabajaban en su interior no la habían abandonado nunca, hasta que estallaron de nuevo y con toda su furia. . .".

Sus personajes, como Sábato mismo, sufren pues la orfandad metafísica, el divorcio y la nostalgia de Dios, la carencia de un *ethos* que sea, al tiempo, indudable e incorruptible. Describiéndonos a Martín en momentos en que lo atenacean la soledad y el desvío de su amante, nos lo presenta como "un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel inmenso universo gigantesco". Yo no concibo imagen más perfecta y desoladora del huérfano de Dios, del hombre guillotinado por la razón, del propio novelista inerme ante la perversidad cósmica. Sábato concibe, acaso en momentos de íntimas crisis, un universo infinitamente maligno, un mundo construido sólo para torturarnos y escarnecernos, gobernado por fuerzas subterrá-

neas, por habitantes de un reino inferior de suelos limosos, aguas estancadas, fríos reptiles y feroces murciélagos. En aquellas ocasiones concibe personajes como Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, un paranoico obsesionado por la malicia universal, un falso perseguido que se convierte en perseguidor y en asesino. "Recuerdo tantas calamidades —afirma Castel—, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza". "Que el mundo es horrible —concluye— es una verdad que no necesita demostración".

Esa malignidad del universo suele manifestarse a través del mecanismo, aceitado y perfecto, del Destino. Se dijera que Sábato descrea impulsivamente del azar, no acaba de aceptar la existencia de lo fortuito. Sus personajes se reúnen como inducidos por fuerzas ocultas. Castel y María Iribarne, Martín y Alejandra no se conocen en forma espontánea. Cumplen citas que ignoran, minuciosamente concertadas por las fuerzas protervas que rigen el universo. "Y era —dice Castel refiriéndose a su primer encuentro con María— como si los dos hubiésemos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado". Reunión ansiada y difícil que, sin embargo, por razón de la paranoia sexual de Castel, culminará con el asesinato de María Iribarne, que en la mente del perturbado pintor va cobrando poco a poco el aspecto de una ninfómana y, por último, el de una prostituta. A su turno, en *Sobre héroes y tumbas*, hallamos a otro paranoico, Fernando Vidal Olmos, que no cree en casualidades sino en destinos. "No se encuentra sino lo que se busca, y se busca lo que en cierto modo está escondido en lo más profundo y oscuro de nuestro corazón". Todo azar es, pues, una secreta elección, como en cierto modo lo propusiera el psicoanálisis y el determinismo psicológico, pero una elección que de ningún modo conducirá jamás a la felicidad.

Karma o fátum teológico —pero siempre negativo—, el infortunio asedia a los personajes de Sábato, hasta el momento en que es interiorizado por ellos y elevado a la condición de única realidad de la existencia. Ciertamente es que los rodean personas aparentemente felices —Quique, con su lengua de reptil; el no menos frívolo Hunter—, mas son como comparas colocadas por el Destino para subrayar su desdicha, especie de réplica y anverso de esos impíos felices que, según los libros de Job y del Eclesiastés, sólo deben alentar nuestra esperanza en la justicia final de Dios. Bruno, a quien es lícito tomar por una hipótesis del novelista, a la sola percepción de la palabra *esperanza*, pronunciada por el joven Martín, cavila de qué modo, "dada la índole del mundo, tenemos esperanzas en acontecimientos que, de producirse, sólo nos proporcionarían frustración y amargura; motivo por el cual los pesimistas se reclutan entre los ex esperanzados, puesto que para tener una visión negra del mundo hay que haber creído antes en él y en sus potencialidades". Aun le resulta más curioso y paradójico que los pesimistas, una vez cristalizada su desilusión, no caigan en una constante y sistemática desesperanza, sino que, en cierto modo, parezcan dispuestos a renovar a cada instante su ilusión, "aunque lo disimulen debajo de su negra envoltura de amargados universales, en virtud de una suerte de pudor metafísico: como si el pesimismo, para mantenerse fuerte y siempre vigoroso, necesitase de vez en cuando un nuevo impulso producido por una nueva y brutal desilusión". Sábato practica, al lanzarse a tales razonamientos extremos, una especie de terrorismo metafísico, similar al que, según Vidal Olmos, ejercen los ciegos sobre los hombres normales a través del control de sus pesadillas.

En todo ello se advierte, desde luego, la creencia en un orden universal y sobrenatural, un orden para regir el sufrimiento cósmico. En algún instante de *Abaddón...*, cierto terrorista del matiz caro a Sábato suelta en una reunión social la hipótesis de que, en este mundo que habitamos, no estamos ya vivos, sino que hemos muerto y padecemos la condena infernal. Se le objeta que aún podemos morir; pero el contertulio arguye entonces la posibilidad de la metempsicosis, mediante la cual bien podemos abandonar por una puerta

el infierno y reincorporarnos por otra. "Cuando uno es chico —discurre Bruno— espera la gran felicidad, alguna felicidad enorme y absoluta. Y a la espera de ese fenómeno se dejan pasar o no se aprecian las pequeñas felicidades, las únicas que existen. Es como. . . Imagínese un mendigo que desdeña limosnas por el camino, porque le han dado el dato de un formidable tesoro. Un tesoro inexistente." Así en este infierno hay, en efecto, pequeñas felicidades, pero son sólo míseras limosnas; acaso —aventuremos— formas de agigantar la Gran infelicidad.

Entre tales felicidades minúsculas, el amor aporta en Sábato una cuota modesta. Para Martín, esos relámpagos de dicha sobrevienen infaliblemente en el lecho de Alejandra. Sábato estima que una de las trágicas pobrezas del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, radica en su imposibilidad de ser sino mediante la carne. Hay en ello una explícita aceptación de la posibilidad espiritual, en un sentido de excelencia; amortiguada, claro, por incompetencias catastróficas. Según Bruno-Sábato, "de esa inevitable manifestación carnal del alma, de esta incapacidad del alma para vivir al estado puro quizá sea posible concluir que es algo esencialmente distinto del espíritu; ya que éste sí, desde su olímpico y ascético reducto, allá arriba, en el mundo de las puras ideas, de la pura belleza y de la verdad pura, eterno y solitario, tiene existencia propia y mira seguramente con desdén nuestra pobre carne". Extraña reversión de Platón en una filosofía novelesca: los arquetipos fulgulan en algún punto o museo incorruptible de la Creación, pero sus reflejos o vagas caricaturas, en un plano infernal de la misma, inspiran únicamente asco y espanto.

Por instantes muy efímeros, para Sábato, el amor nos redime de ese espanto y de esa repulsión, como si a través suyo se filtrara el espíritu hacia la carne, aflorando en una mirada, en un mohín. Al ingresar en el mirador de Alejandra, el mundo exterior, por gracia del amor y del sexo, dejó de existir para Martín. "Ahora —escribe Sábato— el círculo mágico lo aislaba vertiginosamente de aquella ciudad terrible, de sus miserias y fealdades, de los millones de hombres

y mujeres y chicos que hablaban, sufrían, disputaban, odiaban, comían. Por los fantásticos poderes del amor, todo aquello quedaba abolido, menos aquel cuerpo de Alejandra que esperaba a su lado, un cuerpo que alguna vez moriría y se corrompería, pero que ahora era inmortal e incorruptible, como si el espíritu que lo habitaba transmitiese a su carne los atributos de su eternidad". Algo parece indicarnos en este fragmento que es, entonces, lo contrario de la eternidad, vale decir el tiempo, lo que corrompe nuestra existencia, lo que en ella instila podredumbre, mal, condición de infierno. Precisamente en *Abaddón*. . . , Bruno siente de súbito, al observar a un niño en un quiosco, necesidad de paralizar el curso del tiempo. Como instaurando una magia intrépida, murmura: "Detente, oh tiempo! Deja a esos niños para siempre ahí, en esa vereda, en ese universo hechizado! No permitas que los hombres y sus suciedades los lastimen, los quiebren".

Hábil explorador metafísico, Sábato no ignora que la eternidad, lejos de nutrirse, como en la concepción vulgar, de un tiempo infinito (inexistente por definición, perfecto oxímoron), consiste en la ausencia o supresión del tiempo, en la negación de lo sucesivo o, dicho de otro modo, en un instante que compendiasse todos los demás instantes. Para él, la pureza sólo es posible en esa desiderata, en la cual no confiesa creer o descreer. Su desesperación, su orfandad metafísica, le conducen a anhelar un mundo de inmóviles arquetipos platónicos, ese mismo universo de lógica y simetría que se complace en reprochar, como concepción de una posible realidad, a Borges. (Veáse, en ese sentido, su ensayo *Sobre los dos Borges*, en el cual rechaza la forma como, para éste, "la razón gobierna al mundo y hasta sus sueños y magias han de ser armoniosos e inteligibles, y sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave".) Al menos, pues, en el nivel de la aspiración, los dos coinciden. Sólo que el uno eludiendo la grosera realidad mediante espléndidas construcciones del intelecto, y el otro aspirando a la posibilidad de tales construcciones, en un mundo superior, luego de haber repudiado manifiestamente una realidad que acaso exagera y deforma.

Sin embargo, Sábato no suele demorar en esa magia; pronto hace de lado toda ilusión sobre lo absoluto. Martín ve con horror, a través de su relación con Alejandra, "que el absoluto no existe". La propia Alejandra, al narrarle sus perversidades infantiles hacia el joven Marcos, le introduce en su idea de que ni Dios ni el infierno existen (como manifestaciones de hechos absolutos, se sobreentiende), de que son cuentos de los curas para embaucar a "infelices como vos", y le relata cómo desafió a Dios para que —como cualquier Júpiter, habría que agregar— la aniquilase con sus rayos si de verdad existía, sin que el Creador se animara a producir respuesta alguna. Sábato no ignora, por supuesto, la condición creyente-inconsciente del blasfemo. De hecho, sabe que Alejandra en aquellos momentos es más teísta que nunca. Pero él mismo, ¿qué partido toma? Ideas como aquella de que el tiempo pudiera detenerse, congelarse en eternidad; aquella de que el espíritu pudiera habitar una esfera superior de pétreo pureza, prueban por instantes la existencia, en él, de atisbos o impulsos de reconciliación, así sea con comarcas abstractas del universo. Pero impulsos o atisbos previamente decepcionados. Podría decirse que hay en él ademanes, incluso hacia la divinidad, pero curiosamente hacia una divinidad que sospecha imperfecta e impotente. No es sólo Fernando Vidal Olmos, el paranoico del *Informe sobre Ciegos*, quien sugiere que, en algunos momentos, Dios "logra ser Brahms, pero generalmente es un desastre". También el cínico Quique, en *Abaddón...*, informa que "el mundo es una sinfonía, pero que Dios toca de oído". Estados dos teologías musicales en personajes tan antagónicos, apuntan reveladoramente hacia el autor.

¿Tendremos, a estas alturas, que imaginar a Sábato como un mero renegado, como un creyente que abriga rencores insondables hacia su Creador? Hacia el final de *Sobre héroes y tumbas*, Bruno, siempre dispuesto a encarnar al novelista, acepta, acaso con un resquicio de esperanza, la posibilidad de una reconciliación con el universo "de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos". Pero, entonces, ¿eran los seres humanos quienes debían reconciliarse con el universo? ¿En quién, pues, residía en últimas la malignidad? La teología contempla la manera

como el amor no sólo puede elevar su intensidad sobre la claridad del conocimiento, sino llegar a convertirse en un agudo reconecedor del valor. Ello parece explicar el ascenso del místico hacia Dios por la sola vía amorosa. Asediado más por sus demonios interiores que por la pura necesidad de Dios, Sábato asciende en algún (por él insospechado) momento hacia la divinidad, por un completo proceso de compasión hacia sus personajes (que podría implicar otro de autocompasión).

Tras el suicidio de Alejandra, Martín cree ver en el suyo propio la única escapatoria de su padecimiento. Algo lo detiene, sin embargo. Se le ocurre pensar, en ese paroxismo, que si el universo tiene alguna razón de ser y la vida humana algún sentido, si en fin Dios existe, entonces es preciso que se haga presente, que comparezca ante Martín y condescienda a impedir en persona la atroz acción que se propone consumir. Acto seguido, se hunde en una orgía de alcohol, de la cual emerge adolorido y mareado en el cubículo que habita, con su hijo recién nacido, una joven pero envejecida y paupérrima sirvienta. Esta, que le ha recogido del arroyo, ahora no sólo le consuela y le alivia, sino que se esfuerza en hacerle ver cómo, en medio de su miseria, es feliz porque tiene a su bebé y vagamente unos discos de Carlos Gardel y un fonógrafo. Tras esta humilde epifanía o vislumbre, Martín regresa lentamente a la serenidad, entrevé quizás alguna recóndita justificación al universo.

La novela vive —felizmente— más ocupada con el Demonio que con el Creador. Se mueve, al fin y al cabo, en las tinieblas del primero, en su reino de carne y de muerte. Es a él a quien desea conjurar. El universo, para los novelistas, o es obra del Demonio o es detentado por él. La existencia del Demonio presupone la de Dios, de quien no es un rival, sino un subordinado rebelde cuya saña se dirige contra el género humano. En cierto modo, y al estilo de las demostraciones *ad absurdum*, la novela no sólo realiza la síntesis entre el uno y el universo, sino que con sus exorcismos y con sus asedios a Satanás, imperceptiblemente nos coloca en el camino del insondable, indefinible e indemostrable Dios, cuya extensión y cuya perfección no caben en un concepto.

JOSE DONOSO Y LA BUSQUEDA EN UN UNIVERSO DESCENTRADO

Luz Mery Giraldo de Jaramillo

Somos Edipo y de un eterno modo
La larga y triple bestia somos, todo
Lo que seremos y lo que hemos sido.
Nos aniquilaría ver la ingente
Forma de nuestro ser: piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido”.

Jorge Luis Borges

Aunque la distinción entre lo sagrado y lo profano se ha arraigado en la mentalidad de nuestra época al partir del presupuesto de que lo sagrado ya no determina todos los aspectos de la vida, el ámbito de lo estético y el de lo religioso están íntimamente relacionados. Es necesario, desde la expresión artística en sus diversas manifestaciones, preguntar qué hace sagradas ciertas expresiones, para comprender cómo el arte de todos los tiempos conserva una cualidad potencialmente sagrada.

El artista, —en esta época poseída por la ciencia, la técnica, la disolución de los valores tradicionales, la deshumanización del hombre y la experiencia de un generalizado sentimiento de orfandad— permanece consciente de su papel de *revelador* de la existencia, e indagando, actúa como un explorador que confronta diversas posibilidades ontológicas.

“En presencia del verdadero arte, al igual que en la experiencia religiosa, confronta el hombre lo que le aparece como esencialmente real”.¹

La conciencia estética posee una dimensión trascendente y su capacidad exploradora se manifiesta desde las distintas posibilidades de la búsqueda y de los interrogantes que su experiencia origina: así, el mundo creado participa en muchas ocasiones de lo considerado como lo inexpresable, que depende de la misma concepción que la sociedad tenga de trascendencia o intrascendencia.

La secularización de nuestra época ha cuestionado el papel sagrado y religioso del arte y de la vida; el hombre ya no presenta valores absolutos: al perderse la presencia de lo trascendente el arte expresa el sentimiento del hombre ante un mundo indiferente, solitario e inhumano. Ante la ausencia de un más allá, el hombre persigue su propia trascendencia, y la manifestación, antes que victoriosa es fracasada, desesperanzada, angustiada y produce la imagen de un apocalipsis sin Dios, sin fe y sin verdad. Asistimos a la vivencia de un universo descentrado y de una vida que sólo, parece girar sobre sí misma y el artista tomando como punto de partida la imagen de caos y disolución, señala un tipo de apertura que permitiría desde la indagación cuestionadora redescubrir la trascendencia. La ambigüedad, del arte moderno respecto de lo sagrado es significativa en una situación en la cual se ha perdido la experiencia directa con lo sagrado y la sacralización; ese vacío se llena de abismo, soledad, silencio, ausencia, nostalgia, orfandad, necesidad, nada, haciendo recordar las palabras del filósofo refiriéndose a los tiempos menesterosos e indigentes, al cuestionar el papel de la creación estética cuando poetas y artistas no hablan ya de lo sagrado, ni de los dioses, sino de las huellas que de ellos han quedado.

La función del arte traduce, a partir de ese vacío, la búsqueda de lo perdido, de un algo misterioso e indescifrable, creando en sus obras largos interrogantes, desde los cuales se percibe la necesidad de trascendencia. La literatura en un universo desacralizado manifiesta la necesidad de apelar a la palabra que revela, asociando así la relación primigenia con lo trascendente en la revelación que la palabra propicia.

Entonces podemos entender que la revelación por la palabra transmitida en la novelística contemporánea, a partir de las preguntas sin respuesta que se mueven interminablemente, intenta revelar, sacudir y profundizar apuntando al sentido de la existencia, acercándose de esta manera a meditaciones metafísicas. El autor, como el hombre, se ve abocado al interrogante no de la historia, ni del tiempo, sino de sí mismo, en un cuestionarse que le permita comprender y expresar lo intrascendente, lo limitado, lo etéreo, lo finito, en la posible necesidad de al menos trascenderse a sí mismo.

El arte y la novela modernos señalan las transformaciones profundas del engranaje vital y reflejan la desintegración y el vacío espiritual sumido en la desprotección de los valores: frente al derrumbe de una civilización el mundo es incertidumbre, pesadilla y condena. El grado de oscuridad abre camino a la fascinación y al aturdimiento, donde conviven lo bello y lo feo, lo próximo y lo lejano, lo comprensible y lo incomprensible, el dolor y el goce, el cielo y la tierra. El lector, como el autor, no se siente seguro sino alarmado.

La oscuridad de espíritu, se expresa en el arte moderno en la duda que se multiplica en indagaciones: ¿Quién soy? ¿A dónde voy? ¿De dónde vengo? ¿Cuál es el sentido de la existencia? ¿A qué me adhiero? Preguntas que vienen del caos y a él regresan, ante la imagen de una identidad diluida. Así el arte y la novela se convierten en medios de cuestionamiento del hombre y de la vida, y el artista de cualquier género, se empeña en dotar de un poder explosivo capaz de remover las estratificaciones mentales y de un desafío trascendental que se lanza a la cultura en crisis.

En la novelística latinoamericana esta actitud se produce fundamentalmente en los espacios de la civilización, donde abunda el desamparo y la muchedumbre solitaria y recurre a una multiplicidad de exploraciones verbales; el autor intimiza el mundo exterior sumergiéndose en los laberintos de la condición humana, en sus profundidades y contradicciones, en sus estratos secretos y con esos complicados y desconocidos materiales van actuando sus personajes que resultan laberínticos,

complejos, interiorizados e integrantes de un mundo de extrañamiento.

EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE O EL LABERINTO APOCALIPTICO

"Todas esperan con las manos cruzadas sobre la falda, mirando fijo a través de los grupos de resina acumulados en los ojos, por si divisan eso que avanza y crece y comienza a taparles la luz un poquito al principio, casi toda la luz y después toda, toda, toda, toda, tinieblas de repente en que no se puede gritar porque en la oscuridad no se puede encontrar la voz para pedir auxilio y una se hunde y se pierde en las tinieblas repentinas una noche cualquiera" (p. 25)²

"estoy solo en el centro de la tierra rodeado de paredes ciegas en ese sótano que me comprime, rocas, ladrillos, tierra, huesos, cavo, cavando y rompiendo en las uñas y los dientes el recuerdo de esa ventana mentirosa que habfan colgado para que creyera que existía un afuera, cavando con mis manos ensangrentadas tendré que llegar a algo, arriba, abajo, no hay direcciones porque no hay afuera. (p. 303)

El obsceno pájaro de la noche (1970) es una novela no sólo totalizante del mundo literario donosiano anterior y posteriormente publicado, sino de la problemática moderna del mundo y del hombre en crisis, que expresa la ruptura de un orden absoluto en la imagen de una identidad diluida en el caos. La novela, articulada bajo el efecto del infierno pesadillesco, señala una profunda relación con un mundo apocalíptico donde los personajes emergen expulsados del paraíso, viviendo la caída final en un ámbito resquebrajado, decadente, monstruoso, decrepito y agónico.

La estructura argumental, laberíntica en los temas, espacios, personajes y estilo, da cuenta de la experiencia interior de entrecruzamientos y yuxtaposiciones, anudada en un constante monólogo que se articula en la voz multiplicada de un personaje que actúa como escritor que se busca en muchas identidades, y hundiéndose en ellas, sustituye nombres y vivencias, buscándose a sí mismo en los otros y buscando a la

vez la respuesta de 'lo otro'. La agonía que concentra las angustias de la novela se traduce en un silencio profundo, contrastado con el ensordecedor ruido de la destrucción y el desorden, en la experiencia de encerramiento y desesperanza y en la creación de un reiterado espacio interior que refleja la tortura de un vivir condenado a la sin salida:

"rajo la última corteza de saco para nacer o morir, pero no alcanzo a nacer ni a morir" (p. 539)

"por ese agujero mi recuerdo retrocedió un instante hacia el aire de esa ventaja y quedó encerrado aquí con la nostalgia de ese aire y de esa ventana y no puedo, porque no cabemos yo y mi nostalgia". (p. 450)

La profundidad y complejidad introspectiva se amplía en espacios múltiples de adentros y afueras, denotando lo insoportable y tormentoso de un existir acorralado en un universo huérfano y laberíntico.

El autor se desdobra en un escritor metaforizado en la imagen de el Mudito y/o Humberto Peñalosa, para proyectar la creación de un mundo armónico, con el cual intenta *exorcizar* sus fantasmas-experiencia de realidad— o *salvarse, o liberarse*, pero en su noche oscura sólo encuentra la experiencia de vacío apremiándolo:

"en la oscuridad del sótano arden tus ojos fascinados con esta nueva novela que urdo porque necesito engañarte para que no me mates de dolor". (p. 347)

"una de estas tardes voy a escribir para liberarme de las carcajadas con que don Jerónimo me encarcela" (p. 262)

"yo me quedaré condenado a seguir reconociéndome, en ese infierno fluctuante de lo enfermo y de lo deforme y de lo risible y de lo erróneo que seré yo". (291)

La búsqueda del mundo perfecto en la creación no se logra, porque el escritor no puede crear sin salir de sí mismo, sin reconocer las limitaciones de su frágil autotrascendencia, porque su universo personal sólo es un paso en el proceso de la

revelación. Por eso el personaje resuelto en la imagen de escritor (buceador, revelador, indagador), al enfrentarse a la idea del caos apocalíptico se ve obligado a silenciarse, a ser un paquete, a perder por completo su identidad, a callar para siempre y hundirse en la clausura, porque ¿cómo hablar del mundo, del misterio, del ser, si él mismo ha perdido las huellas de lo absoluto? Si él mismo es producto de una carcaja maléfica? Su gran odisea está en el conocimiento del universo; por eso su vivencia total se da en la pesadilla que lo condena a vivir la destrucción, aun de sí mismo, en ese mundo sin centro que lo arroja a las tinieblas, que lo obliga a enmudecer, a no ser presencia ni ausencia, a perderse en la nada del sin sentido, porque estar en la nada sería la única forma de expresar el apocalipsis.

La ruptura del mundo y con el mundo, se manifiesta también en la desintegración de las voces con que el personaje sustituye a los otros, interpenetrándose y enfrentándose a una orgía de identidades reemplazadas, donde no se sabe quién es quién, manifestando de esta manera un tormentoso anhelo de búsqueda, quizás de absoluto, que viene a ser producto de la necesidad de afirmarse y ser alguien en medio de los laberintos interiores. El infructuoso encuentro con los otros y consigo mismo sólo es encuentro con la monstruosidad del sin sentido. El personaje, los personajes, el escritor, como el hombre moderno, se hunden en un lugar sin límites, donde espera una muerte sin redención.

El escritor moderno acude a la palabra reveladora. Donoso ofrece su mundo a través del personaje múltiple o diluido, oscilando entre la ironía y la analogía, o sea entre la no comunicación, la desdicha, el límite, la finitud, lo grotesco, la muerte; y la pluralidad, el hombre pulverizado, escindido perpetuamente, condenado a la no identidad; entre lo limitado y lo ilimitado, lo lineal y lo mítico, lo sagrado y lo profano. Afirma Octavio Paz:

“En un mundo en que ha desaparecido la identidad —o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía

—estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único— y la analogía— la estética de las correspondencias”.³

Así, el universo descentrado adquiere en la novela categoría de símbolo y desde ésta se genera una reflexión profunda que apunta a las orillas perdidas, a un posible encuentro con lo indescifrable, misterioso e innombrable que pervive en la experiencia sagrada del arte. En el mundo donosiano la simbología está concentrada en esa interioridad oscura en que se flota a la deriva, abandonado en una noche sin desenlace, hundiéndose por la caída en la contingencia, descendiendo en un espacio infinitamente vacío, desintegrándose en la propia nada. Esta novelística denota una trascendencia en la intrascendencia.

La multiplicación del espacio y la disolución de la historia

El proceso de la experiencia sagrada y profana en esta novela apunta a una doble dimensión: la búsqueda de absoluto y la crítica a los valores que lo han sistematizado institucionalizándolo. El autor cuestiona en la historia el producto de unos valores de poder y condena el principio de un fin que justifique los medios: así, se introduce por los corredores de la política tradicional y desnudándola muestra su decadencia; avanza por los patios de la iglesia institucionalizada en el poder favoreciendo privilegios, se pasea por las clases sociales y sólo encuentra en ellas corrupción, desigualdad, aplastamientos y constatación de despojos. El referente histórico llega a convertirse en obscenos paquetes que las viejas guardan celosamente en sus lugares secretos, dando cuenta de que todo ello no es más que una farsa brutal. No es gratuita la permanencia constante de la novela en el espacio de la decrepitud y la muerte, de la monstruosidad y el deshecho. Basta ubicar estas circunstancias en los diversos espacios simbólicos que adquieren categoría de personaje envolvente: la Casa de Ejercicios, el fundo de la Rinconada y la Clínica; cada uno reiterando al otro, metaforizando la vejez y lo viejo ya carcomido; lo grotesco escondido en un ámbito que simula la perfección del paraíso y lo horroroso de la identidad que se pierde al entrar en la disolución de todo. En

la Casa de Ejercicios y en la clínica, la pesadilla de la historia y de la existencia se reduce a paquetes asquerosos, a desperdicios de lo que fue, a recuerdos vagos, a rostros y manos arrugadas y verrugosas, a lo descartado, inútil y feo: a ser simplemente un imbunche clausurado por todas partes; por eso simbolizan un pavoroso infierno cuya historia deshilvanada e imperfecta es imposible de continuar. En la Rinconada la pesadilla se esconde, se oculta como al hijo imperfecto de la sociedad imperfecta y se crea un mundo de apariencia paradisiaca donde "la monstruosidad es la culminación de estas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime" (p. 234); el paraíso construido resulta también una farsa mantenida, para evitar que sus moradores, al tomar conciencia de ello, se rebelen y actúen contra su creador. En el fondo, Donoso señala el temor al parricidio y sus consecuencias. La Rinconada y la casa, guardan simultáneamente el producto del desorden, el hijo de la confusión, el fruto de la falsedad; adentrarse en ellas es condenarse a enmudecer de terror.

"La Casa es la reiteración de la Rinconada, es una reiteración del imbunche, es una reiteración de las mentes clausuradas de las viejas, el adobe de una casa se repite en otra, una anécdota se ve desde otro foco y cambia permaneciendo la misma. En fin, es dar vuelta y vuelta como un animal enjaulado".⁴

Al integrar estos espacios a la interioridad del Mudito y/o Humberto Peñalosa, se da la dimensión de una realidad, que siendo histórica, se vive en todos sus ángulos como una experiencia íntima, que en el personaje-escritor (conciencia de tiempo histórico, e integrador), actúa desde la necesidad de una interioridad que busca revelar, cuestionar, sacudir y hacer partícipe al lector. De esta manera el texto, produce la introspección de la historia y la cultura, y al intimarse va adquiriendo categorías sagradas.

Lo sagrado y lo profano

Existen en la novela otras categorías con carácter de símbolo y crítica, de analogía e ironía, que en la nueva mitología de la sociedad moderna y su novela, traducen el imperio de la interioridad. Son éstas: la parodia de la pareja perfec-

ta y originaria simbolizada en Inés y Jerónimo: la relación entre la virginidad Mariana comparada con la fecundidad de la Iris Mateluna y la imagen, muy relacionada con lo anterior, de la religiosidad popular que oscila entre la superstición y el fetichismo cristiano. Estas formas de enunciado se incluyen en el contradiscurso que es el texto literario y la palabra reveladora.

Jerónimo de Azcoitía e Inés se erigen como el baluarte ideal representativo de una sociedad tradicional; son una misma moneda con dos caras que intentan la perfección en la fecundidad del hijo que lleve la síntesis de sus principios. Esta imagen de pareja originaria, degradada por la falsedad, por las sustituciones (Inés es la Iris, la Peta Ponce, la Bruja, la niña beata, la perra; Jerónimo es el Mudito, Humberto Peñalosa, el padre destronado, el cacique, el tirano), sólo puede procrear.

"ese repugnante cuerpo sarnentoso retorciéndose sobre su joba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de sus huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor que la muerte". (p. 254).

El hijo creado es ya producto de un universo degradado. Inés, al ser todas las mujeres, desde la perspectiva polisémica, es, como Jerónimo, la síntesis de lo feo profundo, de la imposibilidad, alguien que suspira.

"por el dolor de lo inasible, de una idea fantástica, abstracta, por la pena que causa lo inalcanzable, por la humillación que produce saberse incapaz de alcanzarlo". (p. 105)

La vida en ese antropocentrismo ya no tiene el movimiento de un acto heroico, sino el movimiento de lo trágico. Al degradarse el héroe lo demás es tragedia.

Con la desmistificación de los tiempos modernos al desacralizar principios de la fe, Donoso parodia la fecundidad de la Iris Mateluna en la fecundidad de Inés de Azcoitía, ironizando sus virginidades desde la relación implícita a la castidad mariana:

“aceptamos con toda facilidad la ausencia de un hombre en el fenómeno de la gestación. ¡Con qué alegría olvidamos el acto mismo que engendró al niño, sustituyéndolo por el milagro de una encarnación misteriosa en el vientre de una virgen, que destierra al hombre”. (72-73).

‘Una virgen que destierra al hombre’, una madre que no es madre, ni principio, ni referencia. Aunque el autor utiliza recursos nacidos de la desacralización de lo sagrado y los pone en boca de la vejez representada en una servidumbre popular, con una religiosidad sin cuestionamientos, está presentando el sin sentido en la pérdida del valor, y a la vez, la necesidad de un sentido indescifrable por el misterio.

La misma religiosidad popular se desarrolla en la novela en la plasmación del texto oral legendario, que se constituye en la ambigüedad de lo divino y lo demoníaco, de la superstición y la creencia. Leyendas de brujos y de niñas beatas dieron origen a la creación de la Casa de Ejercicios, inicialmente lugar para monjas de clausura, luego casa de ejercicios espirituales, ancianato, orfanato y finalmente un lote donde crecen los zapallos. “Dicen que dijeron que se decía”, reza en alguna parte la novela para anotar la irrupción de lo demoníaco en una milenaria bruja (Peta, Ponce, Perra amarilla, viejas, chonchones) que toma posesión de la hija menor de un patrón, iniciándola en el arte de la magia, de lo misterioso oculto, de lo maléfico:

“Esta, un personaje sin importancia, igual a todas las viejas, un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de psicología individual y de rasgos propios, sustituye a la señorita en el papel protagónico de la conseja, expiando ella sola la culpa tremenda de estar en contacto con poderes prohibidos”. (43)

La niña-beata, hija del patrón, pasa a ser un personaje que se intenta beatificar a lo largo de la novela, cuya memoria reposa en la historia de los Azcoítía, de las viejas, del pueblo y parece desandar por los patios de la casa en compañía de la perra amarilla. De la leyenda “sólo lo esencial permanece fijo” (43); y ésto sería el ocultamiento que revela, el misterio que busca interpretaciones, el principio de comprensión y cambio de las cosas.

Vistos estos elementos y categorías en José Donoso, donde conviven la pregunta por el ser o el no ser, el problema de la transitoriedad y la finitud, en una mentalidad que persigue interpretaciones metafísicas, —que en América Latina se añan a experiencias aún mitificadoras y sacralizadoras—, podría concluirse que el autor, al descubrir el mundo trastocado, busca hablar desde la ilogicidad de lo irracional donde se conserva, como dice en el epígrafe, “una selva insumisa donde el lobo aúlla y el obsceno pájaro de la noche chilla”, de esta manera se lograría describir el horror de un universo descentrado, disputando la posibilidad de la trascendencia⁵ e indigar en nuestras creencias, sería una manera de constatar los valores que se conservan en el universo desintegrado, donde sólo la palabra o el arte, al revelar, logran ya no la dimensión del profeta de los nuevos tiempos, sino la del hombre de los tiempos menesterosos que se alimenta del apocalipsis. Por eso la condena actual en el mundo donosiano está en la conciencia del caos donde la plenitud es sólo absurdo, y nada. La novela, como espacio profundo al apuntar a la desesperación en la ausencia de posibilidades, deja la iniciativa al lector para que exprese en la comprensión con el autor, sus dudas y complejidades en el interior espacio de la intercomunicación.

NOTAS

1. I. DUPRE, "El enigma del arte religioso" en: *Ideas y Valores* 64-65 (1984) 104.
2. J. DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, 1970. Todas las citas pertenecen a esta edición.
3. O. PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona, 1974, 109.
4. Entrevista a propósito de *El obsceno pájaro de la noche*: Libre, 1971, 74.
5. L. DUPRE, "El enigma del arte religioso" en: *Ideas y Valores*, 114.

BIBLIOGRAFIA

- DONOSO J., *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- DUPRE L., *El enigma del arte religioso*", *Ideas y Valores* 64-65(1984) 104.
- PAZ O., *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

LA PROBLEMÁTICA DE DIOS EN TOMAS CARRASQUILLA, ROSARIO CASTELLANOS Y MANUEL PUIG

Rocío Vélez de Piedrahita

Asumiendo un poco la posición de abogado del diablo, no voy a tratar de encontrar a Dios en novelas en las cuales el autor no tuvo intención de presentar. Más bien, voy a detenerme en algunos autores que sí se ocuparon de temas, personas o ambientes religiosos, y objetivamente analizaron qué fue lo que mostraron.

Para empezar, detengámonos en el lugar común —verídico— según el cual el artista refleja su medio.

Los músicos se adelantan; se acepta que los genios se adelantan un cuarto de siglo a su generación, que masivamente no serán comprendidos sino por la generación siguiente.

Los pintores presentan una realidad que ya está ahí, pero de la cual la gente común inmersa en el hecho, aún no ha tomado conciencia: el pintor lo enfrenta con ella. (Por ejemplo en los años sesenta aparece el superrealismo —o hiperrealismo—, esa terrible y minuciosa reproducción de ambientes solos, sin gente, antes de que nos diéramos cuenta de que nos estábamos quedando solos. En América hispana este fenómeno es menos agudo que en Europa y Norteamérica, y tal vez por eso un buen exponente de esta corriente es Pedro Pablo Lallinde, que con portones y ventanas acogedoras suaviza y amortigua el vacío humano que se alcanza a sentir).

El escritor tiende a coincidir mucho más con el pulso de su momento, la mentalidad que lo rodea en el momento de escribir.

Partamos pues del principio de que los escritores reflejan su momento o su inmediato pasado con más precisión que otros artistas. Se dice que América Latina ha sido profundamente religiosa y que ya no lo es: los escritores deberían reflejar "eso". Vamos a ver qué muestran realmente en distintas épocas.

Los españoles nos conquistaron hace cinco siglos y de inmediato nos empezaron a catequizar furiosa, obsesivamente; si las motivaciones fueron variadas, el empeño fue indudable. Trabajaron en ello prioritariamente más de un siglo. Pero la nueva fe no quedó inculcada como salía de Europa: se trataba de una religión exigente, difícil, que además estuvo mal ejemplarizada por los conquistadores. Para uso del indígena, la infantilizaron, la alteraron (por ejemplo el eje de la Resurrección se trasladó al nacimiento en el pesebre. El misterio de difícil explicación quedó suplantado por uno igualmente complejo, pero más fácil de infantilizar poéticamente en su presentación).

O sea, que si bien desestabilizaron las creencias locales, no menos cierto es que desfiguraron la fe que querían implantar. El escritor se enfrentó con paganismos cristianizados y un cristianismo paganizado más que con su doctrina sólida, coherente desde el Génesis hasta sus días. Suprimiendo los esquimales, Canadá y Estados Unidos, incluyendo al Brasil con todo y brujos, con esa religión originalísima quedamos clasificados a nivel mundial como continente católico. ¿Cómo reflejan nuestros escritores esa complicada realidad?

En una novela se pueden dar varios enfoques al tema de Dios o a la religión: a) enfrentar abiertamente la discusión de ideas teológicas, de principios, vocación religiosa o ansia de Dios. Por ejemplo Monseñor Quijote de Graham Greene, El Diario de un Cura de Aldea de Georges Bernanos, El Viaje del Centurión de Ernest Pschicari, Salté el Muro, de Mónica Baldwin, y tantos otros, tienen por tema central un problema de tipo religioso; b) la religión observada —crítica o defendida— a través del clero: El poder y la gloria, nuevamente de Graham Greene (por algo es escritor converso), o Luterito, de Carrasquilla; c) y por último, a través de la manera como creen los

que creen, como practican los llamados "fieles", el caldo de cultivo espiritual en el cual nos movemos, por ejemplo Horas de Tinieblas, de Rosario Castellanos, obras en las cuales las vidas y circunstancias de los protagonistas, sirven para detectar la influencia religiosa, positiva o negativa, en sus decisiones.

La religión misma, el misterio de Dios, la presencia o nostalgia de Dios como tema central, no es muy usual en América Latina; inclusive en obras que parten de un punto de vista religioso como El Cristo de Espaldas, analizadas a fondo encontramos que el conflicto surge fundamentalmente de un problema político; extremando las cosas, más base religiosa tiene la Guerra del fin del mundo de Vargas Llosa, guerra salvaje entre el Estado y un grupo variado de gentes desplazadas, que encuentran esperanzas en todo EL BUEN DIOS, gracias a los sermones del CONSEJERO, un visionario que recorre pueblos, predicando, bendiciendo, acogiendo.

Voy a ejemplarizar las dos posiciones restantes —entre las muchas que hay— con tres autores: Tomás Carrasquilla —comportamiento de blancos y negros en poblaciones pequeñas a finales del siglo XIX y principios del XX, con base en "El Padre Casufús", "Entrañas de Niño" y algo de "La Marquesa de Yolombó"—; Rosario Castellanos —blancos con mezclas de indios sin cultura, en pueblos o haciendas mejicanas—, con base en "Hora de Tinieblas" (1962) y "Balum Canaan" (1955); y Manuel Puig —contemporáneo, clase media, de pequeña ciudad argentina o barrio de ciudad— en "Boquitas Pintadas".

Carrasquilla ubica su acción (con raras excepciones como El Rifle, que ocurre en Bogotá), en el departamento de Antioquia, zona que alardea no solamente de ser profundamente creyente sino la de siempre, la más, la mejor católica del país; y no es un decir, hasta hace poco tiempo, en todo el departamento la religión ha sido telón de fondo de todas las actividades, punto de comparación, referencia de valores: esto es un buen escenario para analizar la problemática de Dios en la novela.

Carrasquilla no omitió un solo aspecto religioso: beatas, sacristanes, sacerdotes, fieles de todas las edades y condiciones, las manifestaciones del culto —las procesiones están entre sus mayores aciertos literarios—. Es variada su galería de sacerdotes: van desde “el obispo ilustrísimo”, prudente y flojo frente a los poderosos, hasta el inocente, bueno, padre Lugo de la Marquesa de Yolombó, pasando por un cura ideal en El Zarco —Joaquín Antonio Colmenares—. Reúne varios en Luterito o El Padre Casafús (1899). Sintetizo la trama para poder destacar los aspectos religiosos que enfatiza: el viejo, buenazo padre Vera “curita de misa y olla, de una simplicidad enteramente evangélica” enternecedoramente humana, tiene por ayudante o segundo al agresivo Padre Casafús, el cual le tira las orejas por chismosa a la dama quiteña —dama principal— la cual herida en lo más profundo de su orgullo, inicia un rumor que pronto se vuelve rugido, de que Casafús es liberal; (la intromisión política está aquí tratada con maravilla y con antelación a los hechos que se presentaron a mediados de este siglo): ese es el planteamiento. Después de que Casafús dice un sermón contra la guerra, al pueblo ya no le quedan dudas: ¡es liberal!; viene la suspensión del obispo, —siempre informado por rumores de origen femenino—; Vera se enferma tanto que tienen que enviarlo a otro pueblo, y hacia el final, inexplicable y súbitamente, muere Casafús.

Son notables literariamente: en el capítulo IV el insomnio del padre Vera, un gran insomnio literario —mejor que los de Julien Green que son más bien tipo pesadilla—, así fuera cierto que Casafús es liberal: “Casafús rojo, Casafús contra la Iglesia? ¿Imposible?”; su manera de luchar para dormirse: “contó hasta doscientos. . . y nada; Vera, que cifraba en el sueño la dicha suprema de la vida, no podía conformarse. Descolgó la camándula. . .” etc.; acaba llorando como un niño; es una obra maestra de la complejidad de las almas sensibles. De todo lo anterior se desprenden algunas conclusiones interesantes: la asociación del bien y Dios, con una posición política; el valor social drástico, de una sanción religiosa; y otro que nunca he visto comentado, la manera felina, insinuante, de flores y bazares y costuras de paños de altar, mediante la cual las mujeres se apoderan paulatinamente del culto, del templo, del cura, de Dios.

Dona Virginia Gutiérrez de Pineda analiza objetiva y científicamente cómo los grupos desdeñados —por no decir oprimidos— niños, negros, indios, enfermos, mujeres, arbitran recursos a veces en forma inconsciente, subterfugios para imponerse sin que se note. En las familias patriarcales, y hasta muy entrado el siglo XX, las mujeres con condiciones legales de niño, impotentes por razones religiosas, legales y sociales frente al vaivén de los amoríos de sus cónyuges, se defendían del abandono definitivo, educando los hombres de tal manera que no pudieran valerse por sí mismos en los detalles de la vida diaria; inclusive se apoderaron de los hijos hasta los doce años, so pretextos enternecedoramente maternos. ¿Resultado?: pasado el vigor, dejados de la mano de Eros y Venus y Etc., tenían que regresar; “traté este punto en mi novela El Hombre, la Mujer y la Vaca”.

La Iglesia ha sido dura con las mujeres. De no ser por factores económicos y sociales, que obligaron a políticos, economistas, científicos, a intervenir en el descontrol de la natalidad, estaríamos aún destinadas so pena de condenación eterna a tener como fin exclusivo la maternidad. En nuestros pueblos, y Casafús lo demuestra con maestría, en forma de beatas o de caritativas, envolviéron, dominaron, asfixiaron al cura: toda la novela parte de la venganza de la dama quiteña porque en el confesionario le dijeron chismosa. (Lilí Alvarez en su obra En Tierra Extraña, analiza con acierto este problema de una religión en manos femeninas).

Entrañas de Niño es una obra centrada más que en la religión en la manera de practicarla: el lado obscuro, el aspecto tenebroso de la divinidad. Presenta un mundo que es un enjambre de ánimas y posibles aparecidos. La religión lo envuelve todo. Los ricos son ornamentos, lo bello son ceremonias, lo bueno es rezar, lo malo es pecar, las horas, los actos todos, están de alguna manera impregnados de religión: el niño Paquito enferma de medio ambiente. Tomás Carrasquilla no critica la fe, sino que muestra al desnudo cómo se creía y se practicaba. Además de que no tiene la nota de horror, destructor, de Rosario Castellanos, la obra de Don Tomás produce un extraño espectro de sonrisa interior sin animadversión por el contenido de esa fe: critica, se burla, pero evidentemente cree.

La Marquesa de Yolombó muestra un tercer aspecto: la religión católica de la mano de agüeros y supersticiones africanas; algunos "seres" no tienen contra. Los negros esclavos de la Marquesa le aconsejan que se cuelgue un "familiar" para convertirse en ayudada, como el rey Salomón; y ella, sólida creyente, fiel prácticamente, se cuelga el familiar junto al rosario, y los escapularios de Las Mercedes y de El Carmen.

Ahora movámonos hacia una zona tenebrosa: entré blancos e indios en campos mejicanos. "Hora de Tinieblas" es un título preciso para la obra de Rosario Castellanos. En los primeros capítulos presenta dos sacerdotes, el obispo altivo y el joven cura empujón, ninguno de los dos con verdadero espíritu sacerdotal. El obispo ha citado al cura para castigarlo por haber estado altivo con un gamonal depravado; se regodea en su poder para hundirlo, en su autoridad que de un tajo corta todas las ilusiones del joven ambicioso que no quería su grey —"los indios no valen nada" dice en algún punto—; su hermana Benita, soltera y beata, se regocija con el destierro de su hermano a pueblo perdido de indios; en la ciudad en pleno ascenso, con brillo social, ella queda reducida a portera, a sirvienta, a nada; desterrado en mísero pueblo de indios, ella volvía a ser su madre, su única compañía civilizada, y el cura quedaba como ella deseaba, a merced de sus comidas y de sus atenciones. El capítulo XXV es el clímax de la obra y es brutal: los indios idólatras linchan al cura en dos renglones. La explicación religiosa de esta tragedia se encuentra en el capítulo XXXIII y es el fracaso absoluto de la predicación de la religión importada. Como medida desesperada para salvarse del dominio de los blancos, los indios deciden crearse un cristo indio idéntico al blanco, con igual poder. Para ello escogen un niño con circunstancias especiales en su nacimiento y lo crucifican, siguiendo paso a paso lo que les habían enseñado sobre la crucifixión y convencidos de que el sufrimiento era lo que daba poder al cristo blanco.

En "Hora de Tinieblas" se muestra nuevamente una fe mal transmitida, peor asimilada, y una lucha por adquirir poder trascendental; es una obra de fe ciega y fanatismo. El pastor de esa grey es un cura joven, complejo literariamente, que en

el fondo sinceramente quisiera llevar una idea de Dios y lucha por un ideal; pero lucha mal, sin guía, sin amor, con desprecio por su grey —"no es por ustedes por quienes yo me sacrifico" dice—; por supuesto su consejo es ofensa y se recibe mal.

Rosario Castellanos presenta los problemas, no da soluciones.

¿Y dónde está Manuel Puig? La presencia de Dios en Manuel Puig se explica en dos palabras: no hay presencia de Dios. Lo que se siente y es lo que me interesa, es su ausencia de la mente de los personajes, pero no de sus vidas. Si hay una novela que demuestre que en El somos, nos movemos y existimos, es ésta; la historia de su granuja relatada en las cartas de las mujeres que lo aman, la madre, la hermana, la novia, la amante, una viuda, la portera. Nadie piensa en Dios, no lo tienen en cuenta, y el lector detecta su presencia. En el período que este simposio estudia, novelas del sesenta al ochenta, lo más usual es la ausencia de problemas religiosos, de personajes religiosos. Tal vez se deba a que los asuntos religiosos y las amistades o familiares religiosos, desaparecieron del entorno inmediato de los escritores que usualmente prefieren escribir sobre personas y asuntos que conocen.

Ahora bien, recientemente leí dos obras cuyo tema es fundamentalmente espiritual: "Dos mujeres y un hereje" del argentino Hellén Perro y "Reptil en el tiempo" de María Elena Uribe de Estrada". Lo curioso, repito, es que ambas son recientes y ambas extremadamente oscuras, difíciles, retorcidas —de gran calidad literaria—, como si a los cinco siglos estuviéramos por fin al tanteo, con bregas, cada cual reencontrando al Dios. No simplemente preguntándose por él —¿será, cómo será, dónde estará si es que es?— sino con un deseo sincero de acercarse y escudriñar.

La literatura latinoamericana refleja una verdad dura, respecto al resultado del mensaje conquistador. Pero creo que el Papa acierta cuando nos llama el continente de la esperanza; esto significa ante todo, no que somos, sino que seremos el apoyo de la Iglesia.

Y ello será debido a la reinmersión clerical en la trepidación social, en la vida normal familiar, y en que surja el llamado "escritor católico" después de varios años de primacía atea. La literatura dentro de diez años tendrá que reflejar la humanización del clero y el compromiso a fondo del laico.

III

PROBLEMATICA DE DIOS EN AUTORES COLOMBIANOS

FERNANDO SOTO APARICIO O LA FILOSOFIA EN LA NOVELA

Beatriz Espinosa Ramírez

Dios infinito, hacedor de todo lo creado, inmanente y trascendente a todo cuanto existe; el mundo, espacio bio-energético, ordenado y embellecido bajo el hálito del Espíritu creador; y el hombre frágil en su corporeidad, imprevisible en su racionalidad, constituyen la tríada filosófica que es sustrato y marco filosófico de la obra de Fernando Soto Aparicio.

Dios, Hombre y Mundo constituyen el eje filosófico subyacente a toda la obra de Soto Aparicio, en la que los binomios: Dios-Hombre; Hombre-Hombre; Hombre-Mundo, se plantean y se desarrollan a través de polaridades opuestas como: Ser-Tener; Vida-Muerte; Eros-Tánatos; Iglesia-Estado; Alienación-Liberación y ubican al Autor, dentro de la cultura contemporánea universal, puesto que a partir de la realidad y a través del signo lingüístico pasa de la realidad simbólica a la creación y desarrollo de la conciencia histórica de Latinoamérica. Las dimensiones cognoscitiva y crítica le permiten llegar, a partir de la espiritualidad del yo, a un proceso constante de intercomunicación con los otros y el absolutamente Otro, a partir del trabajo, del lenguaje y la interacción recíproca.

En la obra de Soto Aparicio, Dios está siempre presente y su conocimiento se da a través de un proceso dialéctico de afirmación-negación, hasta llegar a una síntesis, en la que de una a otra novela, se va pasando del Dios juez, característico de la Religiosidad Popular, mezcla de Sincretismo religioso y evangelización; al Dios teórico, y desde este Dios filosófico a un Dios bíblico, revelado, que siendo la plenitud de la Palabra se introduce en la palabra humana haciendo del signo lingüístico

un hecho cultural en el que convergen lo humano y lo divino; lo natural y lo revelado. El hombre, en Soto Aparicio, es un ser religioso que siempre está en búsqueda de Dios, ya sea porque lo ha perdido, ya sea porque lo ha encontrado.

El Dios en Soto Aparicio es un Ser que carece de pasiones humanas, el Autor no cae en el antropocentrismo. Dios es un Ser luminoso, infinitamente bueno; es un Ser desconocido en su esencia, abandonado en sus criaturas.

A través de Marino Altamar, protagonista de "Hermano Hombre", el Autor descubre la imposibilidad que tiene el hombre de conocer a Dios tal como es, valiéndose de la realidad finita, limitada y limitante. Dios, ser infinito por esencia, trasciende la capacidad del pensamiento humano, y es imposible, abarcarlo únicamente por medio de un lenguaje tomado en sentido literal. Fernando Soto Aparicio es tan consciente de esta dificultad que del lenguaje simbólico, o puramente racional, pasa intencionalmente a la única palabra válida que hay para conocer a Dios: la Palabra revelada, es decir, la palabra que Dios ha dicho sobre sí mismo. Por eso, introduce su última novela "la Demonía" con una afirmación bíblica:

"En principio la Palabra existía y la Palabra estaba con Dios y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brillaba en las tinieblas y las tinieblas no la vencieron". (Jn. 1, 1-5).

El conocimiento de Dios va condicionado a las formas de religiosidad, a la psicología y a las vivencias religiosas de los personajes: una es la visión de Dios que tiene el humanista y otra la del hombre del campo; una la del místico y otra la del guerrillero; diferente, también, es la que tiene la sociedad secularizada y la de la Iglesia Católica.

La Iglesia, dice José Luis Martín Descalzo, en el Diario del Concilio Vaticano II (1962-1965) es como una vieja esposa que un día se sienta ante el espejo y nota que su rostro ha cambiado, que el paso de los años ha dañado su imagen, que su amor no es el de antes; y triste, empieza a buscar en un

baúl secreto las cartas y los recuerdos de sus primeros tiempos de noviazgo. De pronto, arrepentida ante lo mucho que ha perdido, decide volver a su amor primero, recuperar su verdadera imagen: El Rostro de Dios.

Caso análogo, aun cuando anterior en el tiempo, año 1956, sucede con Fernando Soto Aparicio. También él lanza una mirada analítica hacia la Iglesia: no para criticarla, como piensan muchos, sino para poner de relieve su influencia dentro de la vida humana: Iglesias desoladas, abandonadas por los fieles; sacerdotes dominados por el poder político o económico, reflejan una pérdida de la misión evangelizadora de la Iglesia. A partir del Descubrimiento el hombre latinoamericano, ser religioso, en cuanto hombre que es, se ve manejado, capitalizado en su profunda necesidad religiosa por los representantes de la religión católica que es la del dominador. Desde entonces se ve obligado a vivir su religiosidad bajo el signo de la Inquisición; signo que se convierte en síntoma de una época histórica, determinado por el oscurantismo religioso, en donde Dios es el gran ausente, el gran cómplice en la alienación de un pueblo, cuando debía haber sido elemento de liberación si realmente se hubiera obrado con criterios evangelizadores. Es la gran falla que denuncia el Autor en toda su obra:

"¿Y cómo se le siguió enseñando la religión al mestizo? Se privó al indio de sus dioses, se despojó al negro de sus creencias. Y entonces a indios bautizados a la fuerza, a negros vendidos como semovientes en los mercados, a hijos de la violación inicial del blanco sobre la india o sobre la negra se les enseñó una religión de quietismo, de resignación, de conformismo, que niega por completo al hombre".

El descubrimiento es así el origen en América Latina del gran drama de la humanidad: la muerte de Dios y la muerte del hombre; drama sostenido por los Inquisidores, versión renovada del Fariseísmo preocupado, ante todo, por la observancia de los preceptos religiosos, no por la persona a quien se debe salvar; así, en Camino que Anda encontramos:

"La muerte de Dios lleva implícita la muerte del hombre. Pero si matamos al dios-opresión, mataremos la opresión en el hombre, es decir, lo liberaremos. Morirá el hombre-opresión y nacerá inmediatamente el hombre-liberación. El Dios liberador señalará las vías nuevas para el hombre nuevo, y cuando esto ocurra asistiremos a la verdadera resurrección".

El hombre en Soto Aparicio es un hombre necesitado de Dios: todo lo que vive, lo que hace, lo relaciona con Dios, lo confronta con la fe cristiana, con la religión que ha recibido; y como descubre una falta de armonía entre lo que se le enseña y lo que ve vivir; una coexistencia pecaminosa entre el poder religioso y el poder político, llega a una crisis de fe porque no puede creer a nivel existencial en un Dios que ha sido utilizado como elemento básico de opresión y enajenación. Si el Dios que se da al hombre no es un Dios de amor, y por tanto, de liberación, debe morir. No trata el Autor de negar a Dios, de destruirlo como algunos erróneamente piensan; trata de purificar la religiosidad latinoamericana fetichista, mágica, alienante, para que de la raíz misma de la fe surja para el hombre latinoamericano el rostro del Dios que lo libere de la injusticia, de la ley, de todos los elementos que lo alienan y lo ponen al servicio de los poderes establecidos.

En la obra confluyen dos mundos: el mundo simbólico creado por el Autor y el mundo físico al que pertenece el hombre, sujeto y objeto de la meditación antropológica de Soto Aparicio. En la confluencia de estos dos mundos se dan las vivencias del hombre hablante desde ellas. En el "Mundo Roto", en el mundo convulsionado de hoy, se detalla la existencia humana dentro de un realismo doloroso dado en las múltiples formas de destrucción: drogas, alcoholismo, prejuicios, prostitución, brujerías, dudas e inversión de valores.

Incapaz de descender hasta las raíces del ser, en donde se encuentra el origen, la explicación última de la vida y de la muerte, el hombre se refugia en las instituciones, en los mitos y en las creencias socialmente establecidas, sin darse cuenta que al ser asumidas desde la enajenación personal interior, se convierten para sí mismo en otros tantos eslabones de

opresión. Ante esta alienación, Soto Aparicio trata de dar al hombre una visión filosófica que le permita ser autor de su propia liberación.

La obra, tomada como un todo hermenéutico, constituye el lugar filosófico del hombre latinoamericano por ser este hombre el núcleo y punto neurálgico de la misma. A partir de este hombre, el autor plantea y cuestiona valores políticos, sociales, religiosos y crea e interpreta los personajes en búsqueda de un hombre nuevo, de un hombre diferente, de un hombre prototipo.

Nacidos al impulso creador de Soto Aparicio los múltiples personajes que cruzan por la obra aparecen dotados de carácter propio; éste se define por el aporte de la herencia y el temperamento, por la situación familiar y el medio ambiente, por la educación y formación religiosa, por las costumbres de la época y la clase social a la cual se pertenece. De ahí, la diferencia de comportamiento en personajes que tienen funciones similares. Por las 17 novelas de Soto Aparicio circulan hombres adultos, comprometidos afirmativa o negativamente con la vida; hombres niños, maleados prematuramente por la educación, por la violencia ejercida sobre sus padres, por la pobreza que los lleva aun contra su voluntad, a hundirse en la senda del vicio, del deshonor, porque ésta es la única que se les abre gratuitamente, que no necesita boleto de entrada al no ser la de igualarse a los que por ella transitan; es el precio terrible que deben pagar los hijos de los padres empobrecidos por la violencia, por el abuso del poder, por el olvido del Estado y de la Iglesia como sucede a Angélica Bastidas, la niña de Piendamó.

En una labor que puede llamarse de catarsis, de decantación, el Autor saca a flote la tragedia del hombre que vive en una sociedad deteriorada por los vicios y la decadencia moral pero en la que aún quedan algunos ejemplos de integridad personal. Alienación en lo sociológico, inseguridad en lo psicológico, pérdida de identidad en lo filosófico, son los grandes males que abaten a los personajes, a los seres vivientes creados por Soto Aparicio y que el mismo Autor quiere liberar de su destino.

Dado el tema específico de este Simposio seguiremos el eje antropológico-religioso de toda la obra, teniendo en cuenta, que es imposible separar el uno del otro, puesto que la religiosidad implica siempre los dos sujetos de la relación: Dios-Hombre y que cada novela es una etapa en el conocimiento de Dios, pero al mismo tiempo es una negación para luego llegar a una superación del mismo conocimiento en las novelas posteriores.

A partir de su primera novela "Los Bienaventurados", el Autor rechaza la Iglesia del silencio y proclama la urgencia de una Iglesia de las Bienaventuranzas, es decir, de una Iglesia que mire hacia el mundo del subdesarrollo, de la pobreza, de la violencia, para encontrar desde esta situación de injusticia radical la presencia del Dios que vino a salvar lo que estaba perdido. Lo que el escritor pretende es un retorno de la Iglesia a su misión original, a su misión liberadora: lucha continua contra el sufrimiento y la opresión para alejarlos de la vida del hombre a semejanza de Jesús que "pasó haciendo el bien y curando a todos los oprimidos por el diablo, porque Dios estaba con él" (Hc 10, 38).

A partir de los Bienaventurados la mirada del Autor se posa sobre el hombre cotidiano:

"Los caminantes eran tres seres desgraciados, despojados de su patrimonio por los usureros y por las autoridades comprables y vendibles... no les quedó ya sino la esperanza, la que nunca se pierde y tomando al nieto de la mano, se dieron a recorrer el mundo..." "¿Serían esos los Bienaventurados de que hablaba el Señor? ¿Serían esos los pobres, poseedores del reino de los cielos?" (Los Bienaventurados 201-204).

Tal vez no por simple coincidencia sino por una conciencia histórica iluminada por la Revelación, la obra de Soto Aparicio comienza con una nominación de fe correspondiente a las mismas palabras de Jesús: "Bienaventurados", es decir, felices aquellos que descubren el Rostro de Dios a pesar de todo lo que los lleva a ser desgraciados. He ahí la paradoja de la fe: precisamente en el momento en que el hombre agobiado por el sufrimiento piensa que Dios lo castiga, supera el escándalo de la Cruz y a pesar de todas las injusticias

descubre a Dios. Esa es la razón y el único sentido de las Bienaventuranzas. Así, el día del entierro de su hijo, cuando don Ramiro y Jacinta llegaron a la plaza vieron como:

"La Iglesia elevaba su torre de ladrillos hacia las nubes. En la ventana de la casa cural vieron al Párroco, asomado curiosamente. Don Ramiro no sintió ni siquiera rencor hacia él. ¡Pobrecito! ¿Por qué Dios, tan perfectamente luminoso, tan perfectamente grande y bueno, se torna oscuro en los corazones del mundo? Porque muy pocos son capaces de comprenderlo y de amarlo como El quiso ser amado". Los Bienaventurados p. 88.

El hombre es Bienaventurado porque en su sufrimiento descubre el verdadero Rostro de Dios.

En "La Rebelión de las Ratas" el hombre lucha por no dejarse anular por el medio social que amenaza destruirlo.

Para Rudesindo Cristancho, protagonista de esta novela, Dios es el único juez capaz de evaluar equitativamente el proceder del hombre. Cuando su hijo Pacho roba la alcancía de la Iglesia, Rudesindo siente la necesidad de desagraciar a Dios; el niño, en cambio, siente que Dios comprende y perdona sus faltas. El hombre ve en forma diferente a Dios en la niñez, en la adolescencia o en la edad adulta. Tal es el mensaje religioso de esta novela.

En "Mientras llueve" el llanto de la naturaleza representa también el llanto del hombre frente a la injusticia de una sociedad que no le permite defenderse. El hombre sumariado y detenido es una persona y como tal tiene derechos.

Dios amplía el horizonte espiritual del hombre, permanece con él en el dolor. La persona siente temor de perderlo en los momentos de crisis; y aun en casos extremos de desesperación, invoca su perdón y se acoge a su bondad. El dolor puede acercar o alejar al hombre de Dios. Sólo Dios puede dar una respuesta positiva al sufrimiento humano.

En "Después empezará la madrugada" a través del cuarto de siglo en que transcurre la acción, se relata todo el proceso de

la violencia en Colombia. El hombre es un desarraigado, no tiene sitio en el mundo, pasa por él y ni siquiera le queda tiempo para mirar por dónde pasó porque la violencia se lo impide.

A la persona, azotada por la violencia, le produce desconcierto la fe que dicen tener quienes usan métodos violentos.

Dios, que es un Dios de bondad, y no de violencia, es invocado en los momentos en que la persona se siente destruida por sus semejantes.

En "El Mundo Roto" que es sin duda el mundo hispanoamericano, los caminos parecen cerrados. En un mundo en crisis, en un mundo roto, el hombre está en crisis, roto en su interior.

Dios es un producto de la necesidad del hombre para no sentirse desprotegido. En un mundo roto, cuya antítesis sería la paz, la esperanza y el amor, el hombre no descubre el camino hacia Dios.

En "El Espejo Sombrío" se muestra de qué manera los acontecimientos determinan el comportamiento de una persona: un hijo pequeño ve cómo asesinan a su padre y vive en función de la venganza, esperando el momento de ser hombre para ejecutarla. Es una consecuencia de la violencia en Colombia. El hombre no es solo, ni la circunstancia es sola, sino que la circunstancia determina al hombre.

Así como el título del libro es una metáfora también lo es la visión de Dios que es punto de llegada y de término para la vida humana. Sin embargo, Dios presente en la vida del hombre, al estar encerrado en las Iglesias, espacios fastuosos, parece más lejano, más frío y más distante del hombre.

En "Viaje a la Claridad" se muestra a una mujer en su integridad, sus pequeñas ambiciones, su espíritu complejo, su desarraigo ante una situación violenta. Viaje a la claridad es la persona sin nombre, sin identidad, que desde el otro encuentra la luz. La crítica española considera esta novela como un monu-

mento literario a la intensidad de la palabra como protagonista.

En esta novela Dios aparece, por oposición al diablo, como un poder personificado en los elementos naturales que castigan al hombre violador. Dios se identifica con el ser interior en equilibrio, y hace justicia al hombre inocente.

En "Viva el Ejército" los elementos dominan al hombre hasta el punto de ser más importante una metralleta que una mujer. El hombre acaba justificando la vida a través de, lo que la destruye y sólo persiste en su conciencia aquello que lo aliena. Así decía Hache Efe: "Danae nadie podrá en adelante separarnos, tu cuerpo y mi cuerpo tienen que fundirse por completo. . . porque fuera de ti nada existe, porque más allá de tu amor nada importa. Danae, solo tú, y lo demás es mentira, mis compañeros, mi propia existencia, Dios, las nubes, la tierra, las hormigas, todo es falso. (*Viva el ejército, 250*).

En esta novela se plantea el problema de la retribución. El hombre totalmente destruido, se pregunta si Dios es una mentira.

En "Proceso a un Ángel", el Autor sintetiza en un personaje simbólico: Angélica Bastidas, la muerte de Dios y la muerte del hombre, hecho característico del siglo XX. Dios muere porque el hombre muere y el hombre muere porque Dios no existe, porque no es nada para él. Colocado en la cúspide de la pirámide zoológica muchos hombres pierden el sentido de Dios y del espíritu. Ante el silencio del Dios que ha muerto, el hombre se inventa sus respuestas: los mitos, y desde ellos busca el perdón del Deicidio cometido; queriendo justificarse se hace dioses falsos para que lo salven, cayendo con ellos en la red de su propia culpa:

"El hombre de este siglo ha matado a Dios. Dentro y fuera de sí. En su hogar y en la Iglesia. En sus bolsillos y en su cerebro. Y habiéndolo matado busca afanosamente algo que lo sustituya: una bruja, el demonio, un sauce, un río. Aquí lo sustituyeron con Angélica. Y . . . una vez hallado su Dios iniciaron el proceso de su crucifixión para sentirse redimidos. Pero, para salvarse, necesita-

ban algo más que el sacrificio de Angélica. Por eso no es de extrañar que dentro de un día, o un mes, o un año, cada uno de los habitantes de Desolación acabe asesinando a Dios en el Calvario de su conciencia" (*Proceso a un Angel, 287-288*).

En "Proceso a un Angel" se revela al hombre que crea sus mitos, y al sentirse defraudado, él mismo los destruye. Acosado por su conciencia el hombre termina culpando a Dios por los males que él mismo se ha buscado, y de los cuales, quiere que Dios lo libere milagrosamente.

En la "Siembra de Camilo" se describe la incidencia de Camilo Torres en la vida de un grupo de gentes sencillas que terminan uniéndose a su causa. Es el hombre que busca sin cesar y sin hallar, una solución a su tremenda frustración.

El Evangelio es un programa de labor social, y ejemplo de vida para quienes como Jesús, mueren a causa de la verdad que predicán. Cristo, Dios y hombre a la vez, es el primero en procurar un cambio social.

En "Viaje al Pasado" el mundo puede salvarse mediante el orden y el hombre puede ser rescatado por el amor, si el amor de verdad volviera a encontrarse. Es el hombre que se libera y se plenifica en el amor.

Escrita para la televisión, la temática religiosa aparece en esta novela únicamente a través del Padre José Trinidad que prefirió derrumbarse psíquicamente antes de violar el sigilo sacramental. Dios está ausente de una sociedad en la que hay una fuerte inversión de valores.

En "Puerto Silencio", Pastora Santos es la mujer negada como mujer en su destino ontológico radical: dar la vida, no destruirla, educar a los hijos para la libertad y no para el matriarcado negador del hombre. Puerto Silencio es el hombre destruido como persona por la mujer alienada y alienante.

La relación con Dios es amarga, masoquista, y fundamentada en el cumplimiento de normas. Si se quiere encontrar a Dios es preciso purificar la religión de brujerías, temores e idola-

trías. A pesar de tantos rezos y tantas penitencias Dios es el gran ausente en Puerto Silencio.

En "Los Funerales de América" se da una visión del desorden social, político, económico, educacional, laboral de América Latina centrándose en Colombia y todo alrededor de un secuestro político. Se establece una lucha entre fuerzas de un lado y fuerzas del otro y cada sistema se preocupa por imponerse, siendo el hombre el único sacrificado.

En esta novela no se habla explícitamente de Dios, pero sí hay temas colaterales: el comunismo es una palabra que se asocia con huelgas, con infierno, con ateísmo, lo cual hace fracasar muchos intentos de reivindicación social a causa del temor religioso.

En "Camino que Anda" se narra la crisis del Descubrimiento y la conquista a partir de tres hechos históricos: Cosmovisión Indígena, Inquisición y Revolución de los Comuneros. En estos el Autor analiza la falsedad de las motivaciones ontológicas y religiosas dadas al hombre latinoamericano a partir de lo religioso, lo económico y lo político. En esta novela se denuncia, una vez más, la opresión ejercida sobre el pobre con violación de la ley divina; y todo, con un pretexto de evangelización como si Dios se pudiera imponer a la fuerza:

"¿Sabéis qué ayuno quiero yo?
dice el Señor Yahvé:
romper las ataduras de iniquidad,
deshacer los haces opresores,
dejar libres a los oprimidos
y quebrantar todo yugo;
..... Entonces brotará tu luz como la aurora,
y pronto germinará tu curación" (Is 58, 6-10).

La denuncia que el Autor hace de la Inquisición y de la utilización de Dios como un elemento de alienación y reflexión, está ampliamente explicitada en la Biblia: Dios no se puede imponer por la fuerza y ese fue el gran error de la evangelización en América Latina.

En Amanecer, el mejor de los símbolos creadores por Soto Aparicio, aparece la tierra americana que avanza hacia la liberación. Suaty Amanecer, Amanecer de los Angeles, Amanecer Fernández y Amanecer Domínguez son una sola y única mujer: Latinoamérica. Así, frente a la mujer auténtica, a la América liberada, aparece la mujer enajenada, la mujer oprimida: Pastora Santos y Amanecer Domínguez, son dos mujeres antitéticas: la primera es enajenación, destrucción, esclavitud. . . la segunda es desalienación, búsqueda, liberación.

En "Hermano Hombre" se cuenta, en un drama de teatro contemporáneo, la visión del hombre sobre Dios a partir de tres círculos concéntricos.

Primer círculo: en el Paraíso se establecen una serie de prohibiciones: prohibido comer, prohibido entrar, prohibido esperar, prohibido vivir, prohibido pensar. . . Frente al hombre y a la mujer, desnudos, aparece el Dios justicia. El hombre y la mujer son acusados ante Dios porque quisieron ser libres. Al verse juzgado, el hombre proclama la necesidad de la muerte del Dios que él mismo se ha hecho. Pero, desde su necesidad de Dios, renuncia a su libertad con tal de no perderlo; de lo contrario, caería en el desconcierto existencial.

Segundo círculo: en una sala de computadores un político, un vendedor de tumbas y un clérigo, apoyándose en Dios, se disputan el dominio del hombre. Dios es una máquina puesta al servicio de quienes pretenden ejercer el poder. Cuando los tres poderes empiezan a explotar al hombre en forma conjunta, el Dios computador se calla, guarda silencio, para luego terminar pidiendo auxilio. Dios no está hecho para colmar la insuficiencia del hombre, no es un Dios tapahuecos, ni un Dios programador. El hombre, día a día, lo siente más ajeno a su vida. Termina este círculo con la muerte del Dios computador que se niega a utilizar al hombre pasivo, que debe morir, junto con la imagen que de Dios se ha forjado. Por su parte, el hombre abandona al Dios que le ha fallado en la búsqueda de sus intereses.

Tercer círculo: El hombre se plantea la posibilidad de un Dios diferente para no tener que abandonarlo. Desde la filo-

sofía se plantea el problema del sufrimiento, tanto del hombre que nace sentenciado a sufrir, como del hombre que no puede erradicar los males que padece ni de su vida ni del mundo. ¿Cómo se compagina el problema del mal ya sea metafísico, lógico o moral con la perfección de Dios? También se plantea el problema de la libertad y se rechaza la religión como un producto de la neurosis o un reflejo de los propios temores. Desde la Teología, se hace un enfoque diferente del infierno como el estado interior del hombre que padece la ausencia de Dios. El fin del mundo es un comienzo y la muerte el encuentro del hombre con Dios. En este tercer círculo el hombre se hace platónico: viene de la oscuridad de la caverna en donde ve reflejadas las diversas imágenes que se ha hecho de Dios: severo, lejano, mágico, recurso; y mirando hacia adentro, forma análoga al mundo platónico de la idea, pasa de la imagen reflejada a la imagen real de Dios inscrita en el fondo de su ser. Desde esa imagen se da una superación del hombre platónico, encerrado en la cárcel del cuerpo, para llegar al hombre bíblico, invitado por Dios a la liberación total.

En "La Cuerda Loca" el Dios de las primeras 15 novelas de Soto Aparicio queda silenciado, desaparece para dar paso a una serie de alusiones que desde el punto de vista freudiano darían la primacía a lo erótico sobre lo religioso: Clío Zaine y Miguel, acaban en el fracaso de un amor que desaprovechando el poder vital de la libido resuelve el conflicto del Eros en el Tánatos. Pero, desde el punto de vista epistemológico esas mismas situaciones están reflejando la imposibilidad del conocimiento de Dios dentro de una sociedad completamente secularizada en la que la persona está en proceso constante de deshumanización.

En la Cuerda Loca el Dios ardientemente buscado, casi que perseguido por Soto Aparicio no para destruirlo sino para enaltecerlo, desaparece del marco literario; no así del filosófico porque precisamente la ausencia de Dios está proclamando la ausencia del hombre que día a día se despersonaliza. No se trata de un cambio de temática religiosa, es cuestión de simple coherencia antropológica: si el hombre ha descendido en lo erótico hasta el nivel de la irracionalidad, si ha perdido identidad y se ha alienado cada vez más en el abuso del po-

der, es apenas lógico que Dios esté ausente de la narración y que el diálogo Dios-Hombre quede interrumpido. En la *Cuerda Loca* el hombre cae en una forma especial de ateísmo: trata de salvar al mundo no cuidándolo, a la manera de Dios, sino destruyéndolo por el terrorismo internacional.

Por otra parte, David Mont - Mort, al abrir el maletín que contenía la fórmula para la paz lo hizo ceremonialmente, acentuando el ritual del poder porque sabía que las gentes "lo recordarían como a su moderno Dios, como a su salvador" (*La Cuerda Loca*, 204). Como se ve, el hombre que tiene el poder político cede a la tentación del paraíso: "ser como Dios", destruyéndose y destruyendo a la humanidad al caer en la idolatría.

En "*La Demonia*", Grande entre los grandes de la literatura internacional, Fernando Soto Aparicio retoma en esta novela el problema entre lo religioso y lo erótico y después de una travesía por 16 novelas, múltiples poemas y 35 años de quehacer literario, lo soluciona a partir del relato del amor entre Adán Alfaro e Isola Iglesias:

Cuando Adán Alfaro e Isola realizan el rito del amor y calmados ya en su desnudez primigenia vuelven su mirada hacia Dios, descubren que el mundo y el hombre están entre el poder de Dios: Palabra viva, que da luz y sentido a la existencia humana y el poder de las tinieblas, de la incomunicación total, que no logra destruirlo, porque la palabra del hombre está sostenida por la Palabra divina, y el amor humano integrado en el Amor total. El rechazo de la palabra por parte de la sociedad de consumo, diosa demonia, hace que el hombre se sienta confundido dentro de la Babel contemporánea y que dentro de esta Babel experimente la nostalgia del Ser perdido, marche hacia el reencuentro y vuelva su mirada hacia Dios.

El proceso filosófico que sigue el Autor al narrar el amor entre Adán e Isola, además de dar el fundamento ontológico del amor: separación, re-unión en el ser; también es teológicamente cierto: la gran pasión por Dios que experimentan muchos hombres y que los induce a buscarlo por diferentes ca-

minos: es distinta, pero no inferior a la pasión humana: ontológicamente el Amor es uno y en él concluyen el eros creador, el eros religioso y el eros estético.

Al hacer converger en un solo hecho lo religioso y lo erótico: el amor entre Adán e Isola quienes después de llegar a la plenitud de la entrega reconocen a Dios como origen y fin de todo, Fernando Soto Aparicio resuelve el conflicto latente entre el amor hombre-mujer. Dios-Hombre, reuniendo y resolviendo así en un único núcleo la problemática latente en toda su obra. También llega, de esta manera, al momento ontológico más alto dentro de toda su narrativa que de hecho se convierte en matriz filosófica y cimiento y eje estructural para una filosofía del hombre latinoamericano.

Aparece también en *La Demonia* el mito del retorno al Paraíso perdido, narrado en un lenguaje publicitario, fantástico e irreal que hace que el Paraíso no parezca precisamente un Paraíso, esto, tal vez, para recordarle al hombre que su vida no es más que un instante entre el pasado original y el futuro incierto; y que en ese instante corre el riesgo de perderse en la cotidianidad, en lo fácil y en lo rutinario, tal como lo indica la monotonía de un viaje hecho en tren. Viaje, que por otra parte, lleva el pensamiento del lector hacia la literatura mesopotámica. Como Gilgamés, héroe de la obra maestra de esta literatura, Adán Alfaro también va de viaje hacia una región paradisiaca en busca de la eternidad. El camino largo y difícil, y las constantes insinuaciones para gozar de los placeres terrenales, casi los lleva a desfallecer en su intento. Sin embargo, ambos se encuentran una flor de insólita belleza que les es arrebatada: por la serpiente a Gilgamés, y por la *Demonia*, a Adán Alfaro. Después de esta pérdida, a instancia del abuelo, ambos regresan hacia el punto de partida sabiendo que es inútil la lucha por la eterna juventud, y que la inmortalidad no depende jamás del hombre.

Sintiéndose perdido por la incomunicación y la soledad Adán Alfaro toma una última decisión, resuelve buscar a Isola, mujer que es eros y pensamiento "porque ella es la única persona con quien puede hablar y porque si no lo hace la Palabra acabará pudriéndosele entre la boca. (Original manuscrito, 233).

Finalmente las tres líneas directrices de la novela: Ontología del Amor, Mito paradisiaco y Revelación bíblica, vienen a cerrar el ciclo concéntrico de La Demonia en una suprema aspiración por Dios:

“Cuando lleguemos al Paraíso todo será distinto —piensa Adán Alfaro— ¡Oh, Dios!, cuando lleguemos al Paraíso. . . .

Termina y empieza así la última novela de Fernando Soto Aparicio, con una admirable confesión de fe y esperanza en el Dios inefable, siempre presente en su obra, como explicación y sentido último de la existencia humana.

DIOS EN LA OBRA DE FERNANDO SOTO APARICIO

“Hallazgo de Dios y del hombre”

Luis Carlos Henao de Brigard

“La capilla estaba sola, sin invitados, sin disfraces.
Por eso Dios había regresado” (De “Hermano Hombre”).

Para acercarnos a la pregunta o a la problemática de Dios en la obra de Fernando Soto Aparicio no precisamos ‘escarbar’ para encontrar algún indicio implícito o cierta alusión simbólica, no, pues ese cuestionamiento es un eje central, un tema directo en el mundo narrativo de este escritor colombiano.

Otro rasgo característico de Soto Aparicio ha sido, además, su preocupación obsesiva y concreta por el hombre mismo, ése de carne y hueso, habitante de Colombia. Y es precisamente de este hombre situado de donde surge la pregunta por Dios, por el Otro, que más que pregunta es una búsqueda descarnada, honesta.

Quisiera referirme a tres obras en especial que creo condensan ese proceso de búsqueda. Son ellas: “Mientras llueve”¹, “Puerto Silencio”² y “Hermano Hombre”³. También representan las tres últimas décadas de nuestra historia social y conforman como una trilogía acerca de Dios y del hombre latinoamericano.

En la primera novela, “Mientras llueve”, como en todas las novelas de Soto Aparicio, “se suele comenzar ‘in media res’” —como dice Raymond Williams— “metiendo al lector dentro de la situación inmediata, extrema e intensa del personaje. . . .” Aquí, una joven muchacha víctima de la injusticia social termina en la cárcel. Allí experimenta la degradación del hombre privado de libertad. Había aspirado a amar verdadera-

mente, pero es prostituida. Años más tarde se suicida, recordando aún al hombre que amaba.

La situación de la protagonista es la del individuo solo, enfrentado consigo mismo, abocado a una búsqueda solitaria y dolorosa, a un interrogante descomunal.

En la experiencia extrema de su humanidad escarnecida y utilizada, de su deseo de integridad pisoteada, de su amor no cumplido, se llega a la soledad más absoluta en el aquí y el ahora: El pecado, como atentado contra el hombre mismo, lo extraña, lo vuelca en la soledad y la incomunicación. De ese abismo surgen los interrogantes por la existencia, por el propio ser hombre, por la sociedad, por el mundo y finalmente un grito: "He perdido a Dios. Si somos hechura suya no puedo comprenderlo. Sobre todo después de ver todo lo que he visto"⁴.

Del abandono total, del sinsentido, nace paradójicamente la presencia, en forma negativa, de Dios, como el Otro.

El abismo es demasiado grande, como la injusticia, y el hombre siente que está sometido a un destino trágico al que tiene que obedecer y constatar por escrito. Las circunstancias han sido más poderosas que los muchos deseos y por eso no se es libre, no hay campo para la realización personal. El hombre padece la enfermedad del mundo, de la sociedad: el extrañamiento mutuo. Así pues, en la sociedad y en el mundo no está la respuesta, el hombre es un lobo para el hombre.

Se pregunta la protagonista directamente acerca del papel de la religión, pero, como todo en la sociedad, "es una costumbre más como comer y dormir. . ."⁵ (p. 118). No es una crítica por ser la "Religión", una crítica anti-religiosa, no, pues como veremos más adelante Soto Aparicio planteará un concepto profundo de la misma.

La frustración ante las posibilidades del propio ser a causa de una sociedad egoísta y ambiciosa marcan con pesimismo y absurdidad el hoy. El mundo es un espacio estéril, sin esperanza.

La actitud de la protagonista es totalmente escueta, de ahí sus preguntas directas por Dios, por el hombre mismo, sin asomos de construcciones filosóficas. El narrador deja hablar a su personaje desde su misma condición. Una que otra vez se introduce veladamente en la conciencia del mismo, pero lo respeta en su proceso.

Ahora bien, si nuestra humanidad se ve negada en sus aspiraciones de ser, de amar en este mundo, en dónde o en quién poner esperanza? En la protagonista, a pesar de todo, persiste la conciencia, o mejor, la necesidad del Otro trascendente, como liberación de todo. Sin saber nosotros cómo ni cuándo, nos dice ella: "Pude vivir sumergida en la sombra sin darme cuenta de que allá estaba la luz. Ahora que la he visto no me resigno a esta vida miserable y absurda"⁶. Así pues, Dios es percibido como redención, como salvación, pero más allá. ¿Cómo alcanzarla? A través de la muerte, en una decisión consciente, unilateral y desesperada. Ese Otro nada tiene que ver con el mundo. La muerte revelará el misterio, misterio que es la nostalgia de un más allá de la apariencia material de las cosas y que aparece, como bien lo dice Jean Daniélou, "en el pensamiento contemporáneo como nostalgia del paraíso"⁴.

La protagonista, prototipo del hombre latinoamericano sometido a la injusticia, pero no estúpido, está abocada a una búsqueda solitaria, infructosa. Ante la sinrazón del mundo sólo queda el suicidio, ante la imposibilidad de reivindicación social, la vida del más allá. La única esperanza es un cielo prometido, esa 'luz' vista.

El encuentro con la "luz" que ha tenido la protagonista nos evidencia la Trascendencia. Pero, cómo se ha llegado allí? No lo sabemos. Ese momento nos recuerda el desenlace en la "Muerte de Ivan Ilich" de Tolstoi. La experiencia de la luz como redención, pero es una luz impersonal, es decir, no se llega antes al conocimiento, a la comunicación. Hay una aceptación ciega. Es así como el hombre y el Otro se encuentran en dos ámbitos diferentes, alejados. Uno y otro se encuentran solos. A pesar de todo, la otra orilla es la posibilidad de ser, de amar y de conocer.

Concluamos: En esta novela encontramos la afirmación de la Trascendencia como alternativa obligatoria frente al absurdo del mundo. Afirmación, en un primer nivel, sin llegar al conocimiento.

En la segunda novela, "Puerto Silencio", la problemática de Dios es el eje central sin más, pero planteada a otro nivel, ya no individual sino colectivo, en su expresión social: La Religión y la Iglesia como instituciones. Se nos esboza al mismo tiempo el concepto de un nuevo humanismo, idea que Soto Aparicio desarrollará más profundamente en "Hermano Hombre".

Describamos brevemente la situación y los personajes: Pastora Santos (nombre obviamente simbólico) es la cabeza de una familia campesina acomodada. Recibió una educación basada en la religión más tradicional, a tal punto, que adquirió un concepto errado del sexo y del amor. Sólo aceptaba a su esposo para procrear, a los demás hombres los odiaba. Sus hijas (pues sólo tuvo mujeres) se formaron bajo su influencia. Pastora asume una actitud de castidad enfermiza; para ella el sexo es malo; vive rezando para expiar sus pecados de juventud. Dos de sus hijas, Candelaria y Librada, viven como su madre. Sin embargo, Candelaria había tenido una hija, Malvarrosa, a quien Pastora hace pasar como hija suya. Desde entonces Candelaria ha rechazado el amor. La tercera hija: María Luisa, ha podido escapar de ese influjo y se casa, pero sin llegar a una comprensión plena del amor. Tiene un amante y una hija de él. Pastora vive en *Puerto Silencio* (nombre simbólico) y allí van a pasar sus vacaciones María Luisa con su marido, su amante y sus dos hijas. En el trasfondo, como espectadores, se encuentran el Padre Soledad (nombre también simbólico) y el Padre Salvador.

Vislumbremos un poco a Pastora Santos. Vive orgullosa de su conducta. Odia a los hombres hasta el extremo "porque han sido la tragedia constante, no sólo en Puerto Silencio sino en todo el ámbito de la tierra. Sólo sirven como un complemento para fabricarnos los hijos: lo único que las mujeres no hemos podido aprender a hacer solas" (p. 16). El narrador nos describe su infancia y su juventud.

Adquirió unos hábitos masoquistas por el odio a sus hermanas. Se refugió en el auto-erotismo "con un anticipado arrepentimiento" (p. 140) sabiendo que obraba mal y que pararía en el infierno. No tendría perdón. Su único trampolín de salvación sería una castidad enfermiza y aberrante, junto con una religiosidad de oraciones.

Sus hijas la imitan. María Luisa, como dijimos, se casa, pero no es feliz. Pastora es el modelo de una sociedad esclavizada por la religión, por una moral que niega al hombre, por una conducta basada en el miedo y el castigo. De todo esto sólo puede brotar la rebelión más absoluta. Prueba de ello es Malvarrosa: "Cuando me pude parar frente a mi madre y decirle que me desagradaba su presencia, que quería huir de Puerto Silencio antes de que su epidemia de religiosidad y de castidad enfermiza me matara, medí mis posibilidades y supe que triunfaría" (p. 236).

Pastora Santos es el modelo de una sociedad podrida e hipócrita, conformada por una religión legalista que acentúa más la prohibición que los valores positivos que estaban en juego. Así las cosas, se emprendía una batalla vana entre las tendencias profundas del hombre y la norma, produciendo seres deformados, incapacitados de amar, de comprender, de ser.

El hombre era considerado un ser caído para siempre, subyugado por el pecado y sometido a una purificación constante y obsesiva. Todos sus actos y pensamientos eran censurables. Sólo por medio de una negación radical de su ser hombre, podría el hombre redimirse.

Así, también el hombre era un extraño para sí mismo y un ser solitario. Dios, ser perfectísimo, no tendría de ningún modo acceso a la creatura pecadora. La relación entre ambos estaba mediada por el sacrificio, no por la misericordia; por la transacción, en lugar de la donación. Dios y el hombre vivían alejados también. El temor y el miedo eran los móviles de los deseos y las aspiraciones. Pero el interior del hombre, su ser más íntimo, termina por rebelarse. Aquí es donde pasamos al modelo de la sociedad

contemporánea: sociedad que en reacción obvia se vuelca a la permisividad, a la moral de circunstancias. Cayendo en lo mismo de antes: en la soledad y la incomprensión de su ser propio. Así nos lo manifiesta el Padre Salvador al enfrentarse al P. Soledad.

El P. Salvador recuerda que desde siempre se ha dicho que la religión católica es la religión del amor, pero que no lo demuestra. La ley sigue imperando y a quien la trasgreda le queda el castigo. Esta ley sólo deja el sabor del pecado, pues lo acentúa y lo mantiene vivo en la prohibición. La sociedad actual ya no tiene en cuenta la Ley, ni el pecado, pero no por eso ha encontrado el amor, no. Se ha encerrado en el egoísmo, en la satisfacción sin medida. El amor se confunde con el sexo mismo, por ende el hombre se convierte en objeto de placer. Ya Dios no tiene cabida, pues el hombre se erige como amo supremo de sus actos, renunciando a encontrarse a sí mismo.

La crítica severa a la religión es una llamada a volver a sus fuentes: El evangelio. Es recuperar la pregunta por el hombre y por Dios.

Soto Aparicio denuncia claramente el abuso de la ley y el abuso de la religión, pues han conducido a una situación peor: a una sociedad sin hombres y sin Dios.

Es bueno, en este punto, o hacer una breve digresión acerca de los nombres simbólicos (obvios) en esta obra. Son ellos prototipos, nombres generales. Pastora Santos representa la autoridad, la guía del rebaño, justificada por su actitud virtuosa, la santidad falsa. Figura de una sociedad tradicional e inamovible, fundada en la religión del temor y la antropología de la negación a todo lo propio. El Padre Soledad, figura de una Iglesia petrificada en los ritos vacíos y las leyes, en el castigo y el sacrificio. Hombre preso, pues la ley en lugar de liberarlo lo oprime, lo niega. El amor es un vago recuerdo, quizá posible para los ángeles.

Puerto Silencio es el punto de llegada y de partida de una sociedad y una religión que han negado la pregunta esencial por

el hombre dejando su explicación y su búsqueda anclada en la indiferencia de la letra, que ahoga el espíritu.

"Puerto Silencio" es denuncia sin más, protesta generosa, camino abierto para la búsqueda, llamada general.

¿Dónde ha quedado Dios? Callado, oculto por una ley que lo desfigura y lo somete a nuestros caprichos; sin embargo, "al principio no era así" (Mt 19, 9).

Continuamos en el proceso de recuperación del hombre y de Dios en una búsqueda directa. Hemos pasado por la pregunta individual y natural a partir del límite, y por la pregunta colectiva a partir de la religión. Pero ¿dónde está Dios? ¿Qué se ha hecho el hombre?

Llegamos así a "Hermano Hombre" como el culmen de esta búsqueda. La pregunta, aquí, es aún más escueta, sin compromisos, honesta a fondo.

El protagonista, Marino Altamar, es un hombre de su tiempo, de nuestro tiempo, de nuestra sociedad, sin embargo es un 'convencido humanista', su obsesión es el hombre, "por eso investigaba a la persona, sus reacciones, sus posibilidades, su relación con Dios. Porque pensaba que sin el hombre, Dios no tendría objeto" (p. 12). La búsqueda se plantea desde el hombre mismo y sus circunstancias históricas. Ya no es la simple denuncia, es el deseo de un sí para el hombre latinoamericano concreto, de recuperarlo y por eso "hablar de Dios, del hombre... de la búsqueda perpetua que es quizá el soporte de la existencia..." (p. 30), es un imperativo.

"Hermano Hombre" es la expresión de un humanismo positivo y profundamente evangélico. Se nos afirma que "El hombre está extendido hacia dos dimensiones: hacia él y hacia Dios; pero el mundo contemporáneo ha perdido la de Dios y su tarea es recuperarla. El hombre, al eclipsar a Dios, se ha eclipsado a sí mismo y ha construido, así, una civilización deshumanizada, despersonalizante" (p. 42).

¿Por qué se parte del hombre? Hemos relegado nuestra propia búsqueda a mediadores que lo que han hecho es ausentarnos

de nosotros mismos, de nuestra carne, de nuestro espíritu. La Religión, por una parte, que mediando entre Dios y el hombre ha presentado una imagen de Dios ajena y extraña a la misma Encarnación: Dios del Antiguo Testamento, Dios de la ley y por tanto del miedo. Es la vivencia de Teodorica su esposa. Por eso su matrimonio es un contrato con obligaciones que si se transgreden están sometidas al castigo. Así la relación interpersonal es de posesión, de intercambio comercial.

Ahora bien, si Dios es así, cómo ha de ser el hombre si es hechura suya, a su imagen y semejanza? Otra imagen falsa, desfigurada, eclipsada. El hombre se quiere seguir sustentando socialmente en la convención, en el mandamiento, por miedo a salirse de sus cauces, es decir, le teme al verdadero amor.

"Dios ha sido siempre una necesidad del hombre" —digamos también el Otro o la Trascendencia— "porque no puede estar sin una meta superior a sí mismo. Pero esa meta no es un símbolo, es personal, es persona y sólo se llega a él por el amor" (p. 272). Recuperar el amor, es recuperar la persona, lo esencial del hombre. "Si el hombre no reconoce la realidad del amor, está perdido para siempre. Es preciso amar. Lo único que justifica la existencia de Dios es que sea por excelencia amor" (p. 272).

Por eso una religión bien entendida para Soto Aparicio es la del respeto por los demás y por uno mismo. "La religión así entendida es una necesidad del hombre, y está determinada por su desvalimiento y su miseria" (p. 295).

Por el amor se llega al conocimiento propio y del otro, porque no posee. El amor reconoce la individualidad de la persona, su misterio, que sólo puede revelarse voluntariamente, libremente. El hombre reconoce al otro como tal, así siguen siendo dos personas Dios y el hombre, la mujer y el hombre, pero unidos por el amor que está por encima de la ley, la supera.

Soledad Sombra, aquella que como la protagonista de Mientras Llueve ha sido arrastrada a la prostitución, sólo ha experi-

mentado la *posesión* violenta de su cuerpo, pero jamás ha entregado su espíritu. Sólo cuando descubre el amor todo cobra sentido y unidad. La aceptación incondicional del otro, como misterio, como persona, posibilita el encuentro auténtico del hombre consigo y con el otro. Así entonces el prójimo no se convierte en un pretexto para agradar a Dios. Todo hombre es digno de ser amado por el hecho de ser hombre, persona, con un nombre concreto, particular.

Dios calla porque el hombre ha callado. Solamente el encuentro, a partir de la búsqueda, del hombre con Dios posibilita su recuperación total. El hombre no es fruto de la naturaleza, de fuerzas ocultas, no, es fruto del amor y por tanto su causa es personal, "Dios es persona", Dios es hombre, el hombre es Dios.

Por eso en la búsqueda del hombre está en juego la persona, el ser de Dios, y en la búsqueda de Dios está en juego el ser del hombre.

En esta encrucijada se encuentra el hombre latinoamericano, aún más, el hombre contemporáneo. O se decide a buscar su propio ser auténtico o sucumbirá a la irracionalidad, al absurdo, a la desturección. Sólo el amor libera.

Soto Aparicio nos dice: "Creo que estamos en el camino de recuperar a Dios entendiéndolo. . . Tanto como los hombres necesitan a Dios, Dios necesita de los hombres" (p. 138).

Puede parecernos la obra de Soto Aparicio monotemática, repetitiva. Digámoslo de una vez: su interés es el hombre, la búsqueda de sus personajes es su propia búsqueda a partir del límite. Todos nos vemos de alguna u otra forma reflejados allí, porque las preguntas, los interrogantes existenciales son comunes a todos los hombres. Quien no se encuentre reflejado allí es porque no entiende la novela como esa búsqueda abrupta, a veces desordenada, a veces lenta, cuyo centro es el hombre mismo. La novela es el ámbito por excelencia del interrogante existencial del ser humano, pero no del hombre abstracto, sino concreto, histórico y así lo entiende Soto Aparicio. Por eso Dios está ahí, no como un

pretexto, ni como un símbolo, no, porque para él Dios no es un problema, como tampoco el hombre, ambos son MISTERIO y el misterio no se obliga, se nos revela, por eso la búsqueda.

Todo esto nos plantea un concepto de la tarea del escritor que explicita Soto Aparicio en "Hermano Hombre" y que se manifiesta en su misma escritura: "un escritor que lo sea de verdad, tiene que comprometerse a fondo. La literatura ya no es un adorno sino un arma. Y no sólo hay que esgrimirla sino saber en qué momento dispararla" (p. 260).

"Quien escribe sabe que la literatura es un medio extraordinario de interpretar los interrogantes y las dudas que aquejan al mundo y al hombre" (p. 66). La novela sólo tiene razón de ser si tiene como centro al hombre, por eso Dios está ahí, aunque a veces callado.

NOTAS

1. Medellín, Ed. Bedout, 1970.
2. Bogotá, Plaza & Janés, 1986².
3. Medellín, Ed. Bedout, 1982.
4. J. DANIELOU, *Cultura y misterio*, 1963, 7.

BIBLIOGRAFIA

- DANIELOU J., *Cultura y misterio*, Estela, 1963.
- SOTO APARICIO F., *Hermano Hombre*, Medellín, Bedout, 1982.
- SOTO APARICIO F., *Mientras llueve*, Medellín, Bedout, 1970.
- SOTO APARICIO F., *Puerto Silencio*, Bogotá, Plaza & Janés, 1986².

LA NOVELA NADAISTA: UNA BUSQUEDA NUEVA

Diógenes Fajardo V.

Noche Secreta

Busqué a Dios con sinceridad y paciencia
en el directorio telefónico
y en aguas mansas
y en aguas turbias
y en las precipitaciones de agua
Lo busqué en la ausencia de lo que amamos
Y en los desperfectos de nuestras mansedumbres
Me fui tras El en pequeñas ciudades
y busqué su fotografía cada mañana en el periódico
Amé en la risa de las muchachas Su risa
y en la mirada de mi prójimo
Pero encontré la muerte en todas partes
(Buscar es lo que importa)

Eduardo Escobar

Nadaísmo y Dios aparecen, desde el principio, como excluyentes y, sin embargo, son inseparables puesto que se necesitan mutuamente para su comprensión. Hablar de la Nada es hablar de Dios por su negación. En este sentido, Dios es la Nada, si bien la Teología fundada en las Sagradas Escrituras no está de acuerdo con esta experiencia negativa de Dios en donde la presencia no difiere de la ausencia.¹ Aquí pretendo mostrar cómo la búsqueda de la Nada es una búsqueda de la divinidad que puede terminar en la experiencia mística o en

la locura. Ambas formas de llegar a lo divino la ilustran anecdótica y biográficamente los artistas nadaístas.

Pero, antes de seguir adelante, concretemos un poco qué es eso del Nadaísmo en Colombia. Su historia se remonta al mes de abril de 1958. Un grupo de jóvenes inquietos decidieron escandalizar a su sociedad, ridiculizar sus valores y creencias y causar la mayor estridencia que hubiera experimentado un país que tradicionalmente ha querido posar entre los más conservadores de su pasado. El epicentro de este movimiento rebelde fue, precisamente, una de las ciudades colombianas más caracterizadas por su sentimiento religioso: Medellín.

Fácil es corroborar que la lucha de los nadaístas no implicaba la destrucción del espíritu sino su dinamización, como lo exponían claramente en su primer manifiesto:

El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura.²

Tampoco se proponían la destrucción del "orden establecido", culpable del desorden generalizado (más rebeldía que revolución en sentido estricto). Pretendían tan sólo su ridiculización, llamar la atención, causar escándalo:

La lucha será desigual considerando el poder concentrado de que disponen nuestros enemigos: la economía del país, las Universidades, la religión, la prensa y demás vehículos de expresión del pensamiento (...). Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. Somos impotentes. La aspiración fundamental del Nadaísmo es desacreditar ese orden.³

Para lograr este objetivo, se unen, forman una comunidad que no tiene otro origen que su angustia, su desorientación, su deseo de encontrar un camino en la oscuridad. Sus integrantes son: Gonzalo Arango, J. Mario, Elmo Valencia, Jaime Jaramillo Escobar (X-504), Eduardo Escobar, Alberto Escobar, Dario Lemos, Humberto Navarro, Amilcar Osorio (Amilkar

U), Jaime Espinel, Diego León Giraldo, Jorge Orlando y Moisés Melo. Cuando en 1966, aparece el libro *De la nada al nadaísmo*, se integran al grupo Fanny Buitrago, Elkin Restrepo, David Bonells y Armando Romero.

Los integrantes de este grupo tienen en común el deseo de poner todo en duda, de protestar contra todo y de utilizar la droga y el alcohol para exasperar aún más su sensibilidad. En definitiva, los nadaístas quieren pasar por una experiencia interior tal como la describe Bataille:

La experiencia interior responde a la necesidad en la que me encuentro —y conmigo, la existencia humana— de ponerlo todo en tela de juicio (en cuestión) sin reposo admisible. Esta necesidad funcionaba pese a las creencias religiosas; pero tiene consecuencias tanto más completas cuando no se tienen tales creencias.⁴

En lugar de creencias religiosas, pareciera que los nadaístas postularan todo lo contrario a lo predicado por el cristianismo. Su actitud es fundamentalmente iconoclasta:

Hemos elegido por encima de toda fe, la ética de la derrota y la ignominia. Le cantamos a los bajos instintos y exaltamos a la categoría de virtud todo lo despreciado por la moral burguesa. Sean crueles y sádicos. Insulten a la belleza. Vomítense en lo sagrado. Ríanse de todo y de todos. Ríanse de ustedes mismos. Vivan hasta el agotamiento. La muerte no existe.⁵

Pero, en realidad, esta actitud arrogante, es fruto de la formación religiosa, que casi todos los nadaístas habían recibido en seminarios, o en colegios jesuitas o de los Hermanos Cristianos. Si se ridiculiza y se vitupera esa sociedad es porque ella misma ha creado una práctica de la moral basada en el dogmatismo, en el utilitarismo, es decir, en la pérdida de la dimensión espiritual del hombre. Así lo presenta Humberto Navarro en su novela *El amor en grupo*, enfatizándolo por medio de la ironía y el empleo de las mayúsculas en el fragmento:

EL HOMBRE NO HA NACIDO PARA SER UNA PERSONA SI NO UNICAMENTE PARA PRODUCIR Y CONSUMIR AL MA-

XIMO. DENTRO DE NUESTRA PERFECTÍSIMA SOCIEDAD.
(...) NO PIENSE. NO TRATE DE SER FELIZ. TRABAJE CIE-
GAMENTE. NO HAGA PREGUNTAS INNECESARIAS.⁶

En buena medida, el nadaísta arremete contra la religión por-
que ésta ha perdido sus valores auténticos y porque Dios se
ha convertido en imagen de la manipulación:

En el trono de Dios no reinaba la belleza, el amor, la justicia.
En el mercado negro se subastaban los valores sagrados. La teo-
logía dejó de ser conocimiento de Dios para convertirse en un li-
bro fabuloso de contabilidad. Frente a esa industria de la fe, el de-
monio me pareció más idealista: ofrecía la libertad a cambio del
alma, el goce pleno de la tierra sin complejo de culpa. ¡Era
tentador! Me afilié a la causa del demonio.⁷

Sintomáticamente, los nadaístas llegan a experimentar ese
sentido antirreligioso a causa de la misma religión. El apa-
rente ateísmo y el sentido iconoclasta del nadaísta tienen su
causa en esa religión que se ha quedado solamente con los ac-
tos exteriores, con las fórmulas y que está mucho más ligada
a la superstición y no a la fe (AG, 158). En este caso se puede
aplicar perfectamente el texto de *Gaudium et Spes* del Vati-
cano II, en donde se expone cómo el creyente puede ser
causa de incredulidad:

Porque el ateísmo, considerado en su total integridad, no es un
fenómeno originario, sino un fenómeno derivado de varias cau-
sas, entre las que se debe contar también la reacción crítica con-
tra las religiones y, ciertamente en algunas zonas del mundo,
sobre todo contra la religión cristiana. Por lo cual, en esta géne-
sis del ateísmo pueden tener parte no pequeña los propios cre-
yentes, en cuanto que, con el descuido de la educación religio-
sa, o con la exposición inadecuada de la doctrina, o incluso
con los defectos de su vida religiosa, moral y social, han velado
más bien que revelado el genuino rostro de Dios y de la reli-
gión.⁸

Ese auténtico rostro divino les es negado y por eso en el lugar
de Dios instauran su culto a la Nada. Pero sin perder nunca de
vista una actitud escatológica de salvación. Ya lo promulga-
ba Gonzalo Arango en su famoso poema "Los nadaístas":

No es nada pero es un nadaísta
¡y está salvado!

Ese deseo de salvación está íntimamente unido a la experien-
cia interior. Según Bataille, es uno de sus elementos esen-
ciales:

Poco más o menos, toda la experiencia interior dependió hasta
ahora de la obsesión de la salvación. La salvación es la cumbre
de todo proyecto posible y el colmo en materia de proyectos.
Por el hecho mismo de que la salvación es el colmo, es por
otra parte negación de los proyectos de interés momentáneo.⁹

De nuevo, la Nada y Dios se asemejan. En ambos se encuentra
la salvación. La preocupación por la Nada implica, por lo tan-
to, una preocupación metafísica como ya lo señaló Andrés
Holguín:

Pero esta nada tiene mucho parentesco con 'lo absoluto'. Buscar
y afirmar la nada es, ya, una actitud en cierto modo metafísi-
ca, como bien lo supieron Sartre, Heidegger y Camus. Y así, no
es del todo extraño que (...) ese laberinto escalofriante de la na-
da haya desembocado en una aventura mística. Tal vez algunos de
los nadaístas fueron místicos —ignorados incluso por ellos
mismos— desde el comienzo. Es lo que se vislumbra a través de
algunos de sus versos y prosas poemáticas, incluso en sus ins-
tantes más blasfemos o ateos, en sus actitudes más incono-
clastas— para la buena burguesía. Su desprecio por la tradi-
ción, capitalismo, burguesía, implicaba una búsqueda ansio-
sa: un absoluto más allá de la rutina.¹⁰

Debido a esa búsqueda de salvación, así sea en el valor absolu-
to de la Nada, no es de extrañar el fenómeno que se presenta
como epitafio del Nadaísmo: su conversión, la culminación
de la indagación en un estado místico. Al final, el Nadaísmo
llega a Dios. Así lo reconoce J. Mario al hacer un balance ge-
neral del movimiento:

Trece años le metimos a la misión pagana y tanto nos ejerci-
tamos en volar el alfanje que en pleno campo de batalla le reba-
namos la cabeza a nuestro aliado Satanás y volvimos a Dios las
miras. Hoy nuestra espada está en la vaina y esa vaina oxidada

en el fondo del mar de las deserciones. De todas las sorpresas que pudimos proporcionar ninguna como la de que el Nadaísmo iba a dar a Dios. ¹¹

El caso más representativo de este viraje de la Nada a Dios es, sin duda alguna, el de su fundador Gonzalo Arango. El ilustra muy bien un proceso de búsqueda que pasa por el sentido de salvación, por el conflicto religioso y que termina en la experiencia mística:

En varias partes de su obra es visible que desde un principio la búsqueda personal de Gonzalo Arango era atinente a su salvación, el ansia de darle a una vida un significado trascendente. Se trataba pues de un conflicto religioso. Y los conflictos religiosos se resuelven con Dios. . . Más tarde, en vísperas de su muerte, esta religiosidad se depurará en la mística que siempre estuvo latente en sus palabras: "Dame, Señor, la desesperación de creer y la felicidad de destruirme". ¹²

El verso final corresponde al poema sugestivo y apropiadamente titulado "Adiós al Nadaísmo" de Gonzalo Arango. En el fondo, hay una gran similitud con el famoso soneto "Oración del ateo" de don Miguel de Unamuno. Ambos expresan en sus textos la necesidad de la existencia divina para lograr la propia existencia humana. ¹³

Adiós al Nadaísmo

Caído en el limbo espiritual suspiro por nuevos suplicios
Reclútame Señor para la salvación o el terror
Los ideales que no cambian la vida corrompen el alma
Esta pureza que cultivó en la soledad me da asco.
El espejo ya no me refleja: me culpa.
Dios mío, sálvame de esta paz difunta.
Devuélme la esperanza y el sufrimiento.
Dame fe en una causa aunque sea perdida
Dame todo el fuego que sobró de Sodoma, la sed que incendió
tus delirios/
Quiero arder, ¡arder!
Dame, Señor, la desesperación de creer y la felicidad de destruirme/

Es evidente que Gonzalo Arango está cerca de una experiencia mística aunque haya llegado allí por la negación de sí mismo

y de Dios. En su poema "César o la divinidad", expone claramente ese viaje hacia la mística, hacia el encuentro consigo mismo y, fundamentalmente, con el amor, movido por el deseo de salvación y de purificación.

De las iglesias me expulsaron con exorcismos de azufre, de excomunión, aunque impulsado por un feroz misticismo y un deseo de salvación salvaje, por impetrar perdón me ofrendaba en holocausto para que el humo de la plegaria de mi cuerpo me trajera de la hoguera el aroma de mi condición divina: ¡El martirio!

(...)

Me rechazaron siempre por mi invisible aire de pureza que descubrí en el fondo de mi satanismo modelo.

En suma, el nadaísta que tan furiosamente atacó en sus comienzos a Dios, termina, categóricamente, su búsqueda en él. Es el viaje de la experiencia interior convertido en sí mismo en un valor:

Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad. ¹⁴

Pero este viaje realmente culmina cuando se llega al límite posible para el hombre, ese punto esencial de lo posible imposible que no es otro que Dios. Se pasa, así, a la experiencia de lo divino, es decir a la experiencia de lo imposible y de lo inefable. El ser se sumerge en el suplicio de la Nada y encuentra a Dios. Es el momento en el cual el nadaísta se da cuenta de que "inscrito está como Nijinski entre los payasos de Dios". ¹⁵

DIOS EN LA NOVELA-ANECDOTA DEL NADAISMO

Si Dios fue preocupación central en la historia del movimiento nadaísta, veamos ahora cómo se reflejó esa búsqueda de lo divino por medio de la novela que siempre es indagación, via-

je, éxodo, experiencia interior. Como punto de partida se puede afirmar que Dios si está presente en la novela nadaísta tanto en forma explícita como también implícita, es decir, relacionado con valores que tradicionalmente se asocian con lo divino: verdad, justicia, belleza. Al comentar la novela *La pequeña hermana* de Pablus Gallinazo, Hernando Valencia Goelkel señala específicamente esa presencia de Dios como el eje central:

(...) el lector dotado de un mínimo de simpatía imaginativa podrá también participar, vicaria y remotamente, del delictuoso escalofrío del autor en su querella con ese ser al que denomina dios, con empedernida minúscula (...) en el fondo se trata de un argumento y de una querella teológicos; son los agravios de Gallinazo contra Dios en los cuales cuenta con el apoyo de nich.¹⁶

Este "nich" corresponde a la pronunciación bumanguesa del nombre del filósofo alemán que tanta repercusión encontró entre jóvenes rebeldes. No será gratuito afirmar que ese deseo del nadaísta de sacrificar a Dios a la Nada proviene del pensamiento nietzscheano. En *Mas allá del bien y del mal*, Nietzsche había planteado cómo en la historia de la humanidad el hombre había sacrificado algo a la divinidad. En un comienzo fue el sacrificio de hombres amados; luego, el sacrificio de los instintos más violentos; y, finalmente, en nuestros tiempos, se presentaba la necesidad de sacrificar a Dios mismo a la Nada. En el caso colombiano, el nadaísta se sintió en la obligación de llevar a cabo ese sacrificio de toda esperanza y fe en Dios para rendir culto a la Nada.

Además, los planteamientos sobre Dios de la novela nadaísta, tuvieron en Sartre un último e inmediato exponente. Reiteradamente tanto los nadaístas como sus críticos han señalado la presencia del Existencialismo en el pensamiento nadaísta. Conviene aquí recordar que el Existencialismo había sido definido por Sartre en términos de relación con/contra Dios, en su famoso ensayo *El existencialismo es un humanismo*:

El existencialismo no es otra cosa que un esfuerzo para extraer todas las consecuencias de una posición atea coherente. No trata en modo alguno de sumir al hombre en la desesperación. Pero

si se quiere, como hacen los cristianos, dar el nombre de desesperación a toda actitud de incredulidad, en este caso la posición atea parte de la desesperación original.¹⁷

Según este postulado, existencialismo y ateísmo se identifican. Sin embargo, en ese mismo ensayo, Sartre pretendió demostrar que en realidad no se trataba de un ateísmo, sino de un antiteísmo porque en nombre de la libertad y de la dignidad humanas, preconizaba la necesidad de oponerse a la experiencia de Dios:

El existencialismo no es propiamente un ateísmo en el sentido de que se agote en demostrar que Dios no existe. Más bien declara: *"Aun cuando Dios existiese, nada cambiaría"*; he aquí nuestro punto de vista. No es que creamos que existe Dios; pero pensamos que el problema no es el de su existencia; es preciso que el hombre se encuentre a sí mismo y se persuada de que nada puede salvarle de sí mismo, ni siquiera una prueba verdadera de la existencia de Dios.¹⁹

Para el nadaísta, Sartre servía de maestro en el pensamiento filosófico existencial, pero también como modelo de escritura ficticia con contenidos existencialistas, especialmente en la relación entre Dios y la nada. Por ejemplo en *Las moscas*, en donde

Orestes llega a la "verdadera grandeza" cuando descubre que no hay Dios, que el hombre está solo, condenado a la libertad de la desesperación y de la angustia: encarna al héroe moderno atrapado en los pliegues de su soledad y que encuentra en su propia lucidez la única razón de vivir.²⁰

Amor en grupo, la novela que podemos considerar como la más representativa del Nadaísmo, presenta nítidamente los vínculos que se dan entre el autor de *El ser y la nada* y el grupo colombiano. Amilkar U así lo reconoce cuando describe el mundo ficticio de su compañero nadaísta:

Amor en grupo, la novela de Humberto Navarro es la novela del Nadaísmo, es la historia del movimiento, allí estamos todos retratados, es un diario, un verdadero libro de memorias, y puedes observar, si lo has leído, que en él hay mucho existencialismo.²¹

Libertad, desesperación, dignidad, el ser, la Nada, están conformando continuamente la prosa ficticia de *El amor en grupo*. Y, consecuentemente, el lector de esta obra se encuentra desde el comienzo con un texto que se inscribe dentro de la problemática teológica y religiosa para convertirse en "auténtica antinovela y en versión apócrifa de la Biblia de la desesperanza". Así fue presentado al público lector por Carlos Lohlé, su editor.

No es mi objetivo estudiar aquí por qué *El amor en grupo* es antinovela o cuáles pueden ser sus logros o limitaciones como obra narrativa. Tan sólo me interesa describir globalmente su contenido y estructura para, luego, analizar los planteamientos que formulan sus personajes con respecto a la problemática de Dios.

En concordancia con el subtítulo de la novela; "La onírica y veraz anécdota del nadaísmo", Humberto Navarro presenta casi retratos de los personajes que conformaron el grupo nadaísta; muchos de los elementos anecdóticos están tomados de la realidad y hacen que *El amor en grupo* pueda ser considerado como un diario alucinante de las actividades, de las reflexiones, de los manifiestos de los nadaístas. En otros términos, Navarro emplea la experiencia nadaísta como base para la creación artística. Así lo revela en el mismo texto narrativo:

Yo, de noche, salgo a cazar sueños: quedan fragmentos, situaciones confusas, y al otro día, nada, lo único que puedo hacer con todo eso es literatura. (AG, 49).

Jotamario ha orientado a los lectores al señalarles que no deben esperar de esta novela una estructura lineal, cronológica, gramatical; hay saltos en el tiempo, confusión en los personajes que inician un diálogo con aquellos que lo terminan.²² En la misma novela se encuentra un fragmento que considero revelador de su poética:

Ahora tú, en Nueva York, Joaco, comprenderás que ser narrador de una novela llena de gente rara no es fácil, que se entrecruzan y se pierden los caracteres, que se revuelven las fechas y

que una cosa que hizo un rostro, vuelve a poco hecha por otra cara en medio de alguna distracción. Los años, tratamos de hacer un mosaico y ahora mismo te recuerdo bien, encaramado en tí mismo (...). Pero hago lo mejor que puedo; los planteamientos y correcciones más serios debe hacerlos cada lector; por cuenta propia, y también debe aplicarse denodadamente a la búsqueda de un buen desenlace, de un estupendo mensaje, aquel que mejor se acomode a su ideología, a su manera de ser, o simplemente a sus impulsos primarios. Así procuraremos ahorrarles un tiempo precioso a los críticos, si es que de veras existen, y que siempre resultan más avisados que el mismo autor. (AG; 224-225).

El resultado final es una obra que tiene como puntos centrales aquellas experiencias de la operación absoluta, según Bataille: la embriaguez, la efusión erótica, la risa, la efusión del sacrificio y, como su coronación, el éxtasis.²³ Y en cada una de ellas asoma la preocupación por lo absoluto: por Dios y por la Nada.

En su búsqueda de lo absoluto, los nadaístas comienzan por la ridiculización de la imagen de Dios recibida por tradición y educación:

El rasero para todo es bajo; las cabezas y las intenciones también. Si pudieras contar cómo andábamos equivocados porque jamás se nos dispuso un maestro y que aquel Dios que se nos mostraba era una lámina barata, un cromito con expresión idiota. Otras veces un ser a quien se le atribuían pasiones humanas. (AG, 129).

Dios parece haber quedado reducido a una simple palabra de enciclopedia. No puede, así, darse el juego ni la profundización en esa imagen. Se busca dignidad y valor pero sólo se encuentran con imágenes falsas de Dios. De allí la insistencia en la presentación de un Dios que hace el ridículo o que lo motiva:

—¿Cuál es la bobada más grande para tí, Rodrigo?

— El camino más largo para llegar a la idea que yo tengo de Dios. (AG., p. 89).

DIOS TÉ LLAMA, AGARRA EL TEOFONO. (AG 91)

Por un proceso de secularización, la imagen de Dios creador queda convertida en una caricatura. El poeta X-504, en su poema "Conversación con W(alt) W(hitman) ya había ensayado una caricatura de esa imagen de un Dios creador:

Con que la rana es una obra maestra de Dios, no?
¡Entonces yo también!
Y si yo soy una obra maestra de Dios, entonces Dios
tiene que ser muy pequeño,
un artista muy malo francamente.

En *El amor en grupo*, esa imagen de un Dios creador con un plan salvífico queda relegada a su caricatura al presentar a Dios como un distraído inventor de laboratorio movido más por el capricho y por el azar que por su omnisciencia (AG. 124). La creación es vista en forma peyorativa ya que lo único válido es ese primer ser o la Nada: "Fuera del PRIMER MOTOR, o de la nada misma, no quedan sino los rezagos, los pedazos de bosta" (AG, 124).

Ante tal imagen de Dios, sólo queda la sensación platónica de "la gran pérdida" que únicamente puede producir anamnesis o añoranza de un paraíso perdido:

Todo nos recuerda, en alguna forma, la GRAN PERDIDA, es por esto que nos contentamos siempre con pequeños hallazgos. Amorcitos pequeños y sucios, como aquellos de que hablaba Maiacovski. LA GRAN PERDIDA anda fraccionada en el mundo, y nosotros, Salazar y yo, y Eduardo y J., andamos como locos detrás de ella (. . .) Aceptamos la figura, aunque burda, una fuerza que haría encontrarnos a nosotros mismos y asumírnos. Un orgasmo infito, con infinitos goces y que no restaría nuestra fuerza, por el contrario, nos infundiría sin medida (. . .) y pensamos en los grandes místicos. O un animal imaginario, construido y conectado a una suprema fuente de energía que bajara al planeta y sintiera nostalgia de su fuente. (AG. 48).

Junto a estas imágenes divinas en contextos de risa, ridiculización o pérdida, aparece, entonces, la duda como respuesta al interrogante de Dios. Si hay fe, que vaya acompañada de la duda. (AG. 44). Y complementando esa actitud, llegar a la

dubitación no sólo de Dios, de su existencia sino también de la capacidad humana para "pensar en Dios":

En una época trató de pensar en Dios, pero pronto supo que no era para su pensamiento, porque todos resultaban demasiado estrechos para contenerlo. Quiso impetrarle a Esa Gigantesca Chispa de Luz y albergar un asomo de su Esencia. (AG. 77).

Esta idea de la incapacidad humana para captar a Dios por el pensamiento coincide con la expresada por el poeta Fernando Pessoa:

Pensar en Dios es desobedecer a Dios
porque Dios quiso que no le conociésemos,
por eso no se nos mostró. . .

Seamos sencillos y pacíficos,
como los regatos y los árboles,
y Dios nos amará haciéndonos bellos como los árboles y los
regatos
y nos dará verdor en su primavera,
¡y un río donde estar cuando acabemos! . . . 24

Ese proceso de ridiculización, duda, incapacidad, termina —necesariamente— en la negación de Dios, de los valores religiosos, de "una metafísica del terror aprendida con los jesuitas" (A.G. 27). Y del pensamiento antiteísta se pasa a una praxis de sacrilegio (profanación de las hostias al terminar la Misión en Medellín) y a la protesta activa durante el Primer Congreso de Escritores Católicos (reunido allí mismo). Estos dos hechos anecdóticos se recogen en esta novela-diario y se presentan narrados varias veces con diferentes focalizaciones como acontecimientos externos que estaban motivados en su postura antiteísta y en la necesidad de cambiar una imagen absurda de Dios por el absoluto de la Nada. Conviene transcribir aquí el texto de los panfletos distribuidos en la sala en donde se reunía ese Congreso:

NO SOMOS CATOLICOS POR RESPETO A NOSOTROS MISMOS, PORQUE EN COLOMBIA SON CATOLICOS NUESTROS PADRES, LOS POLITICOS, LOS NEGOCIANTES, LOS MILITARES, LOS COMERCIANTES, LOS TECNICOS, LAS PROSTITUTAS. ¡TODOS! ¡MENOS LOS NADAISTAS!

USTEDES YA ATENTARON BASTANTE CONTRA LA LIBERTAD Y LA RAZON. AHORA LES DECIMOS: ¡BASTA!

LES IMPEDIMOS QUE SE DEFEQUEN UNA VEZ MAS EN ESTA ENORME ALCANTARILLA QUE SE LLAMA COLOMBIA.

¿ACASO NO LES BASTA SU FRACASO MILENARIO?

USTEDES SON CATOLICOS PORQUE NO PIENSAN, O NO PIENSAN PORQUE SON CATOLICOS. EN CUALQUIERA DE LOS DOS CASOS QUEDA DEMOSTRADO QUE USTEDES SON UNOS VEJETES CADUCOS.

Nosotros no somos católicos porque Dios hace quince días que no se afeita.

Porque el diablo tiene caja de dientes.

No somos católicos porque en el infierno no hay fogones Westinghouse, sino pailas trogloditas remendadas por los gitanos, y a nosotros nos gusta condenarnos confortablemente al estilo yanqui.

Ustedes que son tan versados en Sagradas Escrituras, ¿no han leído en un versículo del Apocalipsis que Dios se ahogó en el diluvio universal y que su cadáver aún no ha sido rescatado por los bomberos?

SOMOS GENIALES, LOCOS Y PELIGROSOS

Irrespetuosamente a los escribanos católicos:

LOS NADAISTAS

(AG 179-180)

Desde luego, no se trata de un manifiesto del ateísmo nadaísta, sino de "la locura elegida contra la estulticie corriente" convertida en religión (AG 19). Con respecto a Dios ni siquiera se da su negación. Sólo su imagen ridiculizada. Paradójicamente, esos volantes de la locura y el infantilismo pueden ser considerados como el resultado de una búsqueda de lo absoluto, en donde el éxtasis y la locura van cogidos de la mano.

Al final de la novela se presenta, congruentemente, la experiencia mística: termina la búsqueda y comienza la anulación del ser para poderse unir a lo divino. Es el momento de la afirmación de lo negado o de la desesperanza de un mundo de engaño con la ausencia de Dios, con la presencia de la Nada. La primera posibilidad la representa el personaje Leopoldo Augusto (Gonzaloarango, en la realidad), convertido en una especie de figura de Cristo en medio de los nadaístas:

EXTRA: LEOPOLDO CAE EN UN PAVOROSO ACCESO MISTICO. DECLARA QUE LOS POSTULADOS DE CRISTO SON EXACTAMENTE AQUELLOS DEL NADAISMO (AG 146).

Sus compañeros parecen querer imprecicar a Leopoldo para que asuma sus funciones mesiánicas:

Leopoldo Augusto, tú deberías aparecer para cargar con la culpa de los muchachos. Recogerlos durante los desalentadores años del oficio.

Te aconsejaríamos, sobre todo, abandonar tu momento último. Haz algo fuera de tu arribismo, de tu cómoda superficialidad, para que algunos, que todavía creen en ti, no permanezcan vacíos de tu más alta forma. (AG 240).

Y la respuesta de Leopoldo es la de un profeta agosto:

Hagan el bien que puedan, es lo único que vale ante seres superiores. (AG 243).

La segunda posibilidad la enuncia una voz cuando pregunta: "¿No es cierto que todo se hace más patente cuando pretendemos negarlo?" (AG 16). Por último, y con ella se cierra la novela, llega la desesperanza y la desilusión. Los personajes se dan cuenta de que esa imagen que ellos mismos construyeron con base en el ridículo y en el escándalo ya no produce efecto alguno. Lo sintetiza muy bien la carta de Ladislao:

¡Qué lásmita! Esta gente se acostumbró a nosotros. Ya no nos hijeuputean por Junín y ni siquiera nos miran como a los monumentos que éramos (. . .) Envejecemos, querido Cachy, ya que la mayor parte del tiempo se lo dedicamos al recuerdo (AG 132).

Se han convertido en "idealistas pendejos" y sólo les queda la desesperanza con la cual se cierra el discurso narrativo:

Los dioses nos esperan en las esquinas, venimos desde el engaño, hacia el engaño vamos, pero no importa mucho si acompañamos nuestro viaje con trivialidades y golosinas. Iremos a juntarnos con la gran madre íntima y universal (. . .) Suplicantes arrancamos una imagen al espejo; a través de ella cazamos ilusiones; al terminar, vemos como arde el mundo entero, y ni siquiera es nuestra la gran desesperanza (AG 255).

Contradictoriamente, el grupo de los nadaístas se queda sin la desesperanza pero no porque haya renacido la esperanza. La máxima final es una buena síntesis de la confusión que encuentran al final del viaje: "Sí, el mundo es verde, y sin embargo, no hay esperanza" (AG, 256).

Simultáneamente con este proceso de plantear una problemática basada en Dios, en la novela se dan variadas manifestaciones de la búsqueda de valores auténticos, generalmente ligados a lo que podría denominarse "religiosidad", o búsqueda indirecta de Dios. Por ejemplo, el deseo de los nadaístas de conquistar la belleza (7 y 9); su desesperación basada en la muerte (200); su sueño con la utopía (160), el anhelo de ser feliz, felizser, serfeliz (136); los anhelos de eternidad (116); la búsqueda de la limpieza interior, de la purificación (136 y 247); y, en síntesis, su conciencia de que había llegado el momento de la experiencia interior: "Suena el GONG PORQUE ES LA HORA DE LA GRAN MEDITACION UNIVERSAL" (252).

Volvemos al inicio: "Buscar es lo que importa". El Nadaísmo reflejó en sus postulados teóricos, en sus obras literarias y en sus conductas escandalosas una profunda preocupación por Dios. Su búsqueda de una experiencia interior de risa, de erotismo, de misticismo, de sacrificio, se queda en "la caza de ilusiones", en el "sueño de la desesperanza" en los mundos ficticios de la droga (Biblia con marihuana dentro (AG 12)). El Nadaísmo no alcanzó la profundidad. Sus planteamientos en torno a Dios reflejan la búsqueda personal y comunitaria que está más en contra de un tipo de sociedad

y de la imagen de Dios que ella promueve, que de Dios mismo. Por eso dicen: "—Somos víctimas de la sociedad de consumo. No tomamos partido definitivo y queremos estar en paz con Dios, y con el Diablo" (AG, 60). Para el nadaísta su experiencia fue la de buscar el verdadero rostro de Dios en la oscuridad, en la destrucción, en la Nada. Pero su gran limitación radica en que quisieron destruir un mundo pero no "crear una tierra nueva, un nuevo cielo", con lo cual engendraron su propia destrucción o su asimilación por parte de esa sociedad que con tanto denuedo habían atacado y escandalizado en los comienzos de fervor rebelde y de efectividad publicitaria. De ahí que una persona que no pertenece al grupo pueda decir:

Ellos, pobres pichones, quieren echar abajo un mundo sin haber creado algo mejor. Enredados en imaginaciones. Los veo como mariposas que van a un gabinete ortopédico para que les pongan alas de papel. (AG 134).

Pero, necesariamente, su lucha —aunque en apariencia estéril— los unió más al mundo de lo divino. Por eso no es de extrañar ese destino final del viaje: la vía mística. En este sentido, el Nadaísmo fue una prueba de fe que los acercó más a Dios y a la preocupación de una redención, una liberación, para este mundo.

El Nadaísmo deja una herencia y una libertad a las generaciones posteriores, junto con la enseñanza de que "buscar es lo que importa". Plantearon la duda, la inquietud, la ambigüedad con una actitud muy propia de la vanguardia. Mientras tanto, como ha dicho Robert Browning, "Sin embargo, Dios no ha dicho absolutamente nada". Y así lo ha dicho *todo*.

NOTAS

1. G. BATAILLE, *La experiencia interior*, Madrid, 1981, 13-15.
2. G. ARANGO, *Manifiesto nadaísta*, Medellín, 1958, 1.
3. Idem, 12.
4. G. BATAILLE, *La experiencia interior*, 13.
5. Declaración del grupo de Medellín contra Cali reprochándoles sus desviaciones provincialistas en 1959.
6. H. NAVARRO, *Amor en grupo: La onírica y veraz anécdota del nadaísmo*, Buenos Aires, 1974, 86. Todas las demás citas a esta novela se indican en el texto mismo del trabajo por medio de la abreviatura AG seguida de la página.
7. G. ARANGO, "Marasmos" en: *Obra negra*, Buenos Aires, 1974.
4. Cont. Andrés Holguín considera como característica esencial del nadaísmo ese poner todo en tela de juicio: "Tuvo la gran virtud de ponerlo todo en duda. Dios, la sociedad, el establecimiento, las sanas costumbres, la tradición —especialmente la antioqueña—, incluso la literatura que le servía de instrumento para expresarse y convulsionar un medio sofocado de prejuicios" (*Antología de la poesía colombiana: 1874-1974* t. 2, Bogotá, 206).
8. GS 19.
9. G. BATAILLE, *La experiencia interior*, 56.
10. A. HOLGUÍN, *Antología de la poesía colombiana: 1874-1974*, 207.
11. Jota Mario, citado por Andrés Holguín, *Antología crítica de la poesía colombiana*, 208. Recientemente el mismo J. Mario se ha referido a ese cambio tan radical, a esa conversión que siempre estuvieron implícitas en el Nadaísmo: "Pues hemos dado el bra-

zo a torcer sin que nos torturen, por lo menos he pulsado que eso se comenta en todos los ventorrillos, porque en lugar de seguir escupiendo hostias reservamos mesas dobles en el Maxim, en lugar de quemar mis libros ganamos premios literarios cada que nos pica la gana, en lugar de dinamitar monumentos posamos para los escultores, en lugar de nuestro ateísmo escribimos como Dios manda" ("Un terrorista de la poesía" en: *Magazin de El Espectador*, (29 I 84) 6).

12. D. JARAMILLO, "La poesía nadaísta" en: *Revista Iberoamericana* 126-129(1984) 766-767.
13. Se ha señalado que el nadaísmo tuvo influencias de Nietzsche, del existencialismo y de don Miguel de Unamuno. "La oración del ateo" muestra la paradoja de tener que acudir a un Dios que no existe, que no es nada, para calmar esa desesperación de creer:

ORACION DEL ATEO

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,/ y en tu nada recoge estas mis quejas,/ Tú que a los pobres hombres nunca dejas/ sin consuelo de engaños. No resistes// a nuestro ruego y nuestro anhelo vistes./ Cuanto Tú más de mi mente te alejas,/ más recuerdo las plácidas consejas/ con que mi ama endulzóme noches tristes.// ¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande/ que no eres sino Idea; es muy angosta la realidad por mucho que se expande// para abarcarte. Sufro yo a tu costa,/ Dios no existente, pues si Tú existieras/ existiría yo también de veras.//

Miguel de Unamuno

14. G. BATAILLE, *La experiencia interior*, 17.
15. J. JARAMILLO, "Jotamario de Cali" en: *Magazin Dominical de El Espectador* 19 VI 83 25.
16. H. VALENCIA, "Novelas nadaístas" en: *Crónicas de libros*, Bogotá, 1976, 128.
17. J. P. SARTRE, *L'existencialisme est un humanisme*, Paris, 1946, 94.
18. Charles Moeller es quien distingue entre ateísmo y antiteísmo al hablar de la problemática de Dios en su libro *Literatura del siglo XX y cristianismo*. (Madrid, 1961).

19. J. P. SARTRE, *L'existencialisme est un humanisme*, 95.
20. Ch. MOELLER, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, t. 2, 46.
21. U. AMILKAR, "El único intelectual del Nadaísmo soy yo" en: *Magazín Dominical de El Espectador*, 14 IV 85, 4.
22. "Novela escrita a ráfagas, El amor en grupo presenta cuadros en que la anécdota se pierde entre la pesadilla y el sopor de la droga, en que el mundo se describe confuso y atrozante, y los personajes —calcomanías casi perfectas de los demás artistas de generación— se mueven entre espejos ahumados de indiferencia aparentando perversiones pero en realidad viajando en el tiempo en sus sentidos, persiguiendo nostálgico a su ángel de la inocencia" (Jotamario, *El amor en grupo* —contraportada—).
23. G. BATAILLE, *La experiencia interior*, 196.
24. F., PESSOA, *El poeta es un fingidor: antología poética*, Madrid, 1982, 159.
25. Armando Romero ha sintetizado muy bien esa herencia cultural que deja el Nadaísmo: "Esta generación (posterior al Nadaísmo), mucho más afortunada, recibirá doble herencia: el trabajo serio y profundo de los miembros de Mito y libertad de acción que el empuje nadaísta logró" ("El nadaísmo y la literatura" en: *Eco* 260 (1983) 191).

BIBLIOGRAFIA

- AMILKAR U., "El único intelectual del nadaísmo soy yo", *Magazín Dominical de El Espectador*, 14, IV 85, 4.
- ARANGO G., *Manifiesto Nadaísta*, Medellín, Amistad, 1958.
- BATILLE G., *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1981.
- HOLGUIN A., *Antología de la poesía colombiana: 1984-1974*, t. 2, Bogotá, Banco de Colombia.
- JARAMILLO D., "La poesía nadaísta", *Revista Iberoamericana*, 126-129 (1984) 766-767.
- JARAMILLO J., "Jotamario en Cali", *Magazín Dominical de El Espectador*, 19 VI 83, 25.
- MOELLER Ch., *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos, 1961.
- NAVARRO H., *Amor en grupo: la onírica y veraz anécdota del nadaísmo*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974.
- PESSOA F., *El poeta es un fingidor: antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- ROMERO A., "El nadaísmo y la literatura", *Eco* 260 (1983) 191.
- SARTRE J. P., *L'Existencialisme est un humanisme*, París, 1946.
- VALENCIA H., "Novelas nadaístas", en *Crónicas de libros*, Bogotá, Colcultura, 1976.

**CIEN AÑOS DE SOLEDAD:
RELIGIOSIDAD, SIGNIFICACION BIBLICA
Y SACRALIDAD DEL TEXTO**

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

**INTRODUCCION;
LITERATURA, NOVELA Y RELIGIOSIDAD**

Paul Ricoeur y otros filósofos han subrayado el sustrato mítico que subyace en la cultura occidental, integrado por diversos elementos: egipcios, arameos, hebreos, helénicos, indoeuropeos, cristianos, sometidos cada vez a un impulso de renovación. Sin embargo, si por una parte la cultura occidental es el ámbito de la desacralización de la vida, por otra, es la reelaboradora de una tradición mítico-simbólica, que sobrevive a través de sectas iniciáticas, las cuales pretenden acceder a un sistema abierto y dinámico de significaciones, donde se relacionan las intuiciones directrices con sentimientos y valores de la existencia, en los diseños crípticos del arte y la literatura y en los textos filosófico-poéticos que manifiestan dicha simbología. Algunas corrientes teológicas, aunque puntualizan las diferencias entre cristianismo y gnosticismo, las conectan en cuanto al anhelo de salvación en medio de un mundo deteriorado.¹ Así, el hombre que se abre al conocimiento esotérico del mundo instaura en sí mismo una especie de energía transformadora, que no sólo posibilita el desenvolvimiento de potencias ocultas, sino una suerte de revelación en su propio ser, dadora de algún sentido al universo. Por ello, todo pensamiento esotérico supone una metafísica, una mística y una ética.² Todo esto constituye, en gran parte, el proceso creativo y el artista —el iniciado— accede a lo trascendente y de alguna manera encuentra a Dios desarrollando sus profundidades ocultas o las facultades

latentes de su conciencia. En consecuencia, el pensamiento analógico no se puede concebir por fuera de un lenguaje específico, el del símbolo, que le es inherente, pues éste no representa directamente un objeto, sino que revela la manifestación de una realidad compleja al asociar varios niveles de significado. El símbolo es "la epifanía de un misterio"³; o sea, una manera de percibir la infinitud, de cifrar lo inexpressable, por tanto, supone la mediación. El mito mantiene estrecha relación con el símbolo, o es más bien otra manera de presentarlo. Los dos se caracterizan por su polisemia y su gran dinamismo interno.

Ahora bien, aunque el mito supera los límites de la literatura y del lenguaje mismo, éstos son su modo de expresión. La literatura sólo nos comunica el relato mítico; la fijación literaria del mito no es por tanto, el depósito de los mitos, sólo su vehículo virtual.⁴ En este sentido, a la raíz de toda obra artística y literaria se produce, en mayor o menor grado, el encuentro pleno del espíritu con la sustancia intuíble a la realidad. Esta reintegración del yo con la totalidad es en sí misma de orden místico. Entonces, "si la actividad mística es una experiencia de absolutez, por la que el hombre entra en la zona superior de su interioridad, la actividad poética que se funda en aquella, es una experiencia relativizada, "humanizada", por la cual una vivencia profunda y en esencia intransferible se encarna en palabra, se hace diálogo tendido a otros hombres".⁵

Desde el anterior punto de vista, sin que exista en el poeta una conciencia decididamente religiosa, se da en su proceso la presencia de intuiciones míticas o primordiales. Para algunos, la poesía implica un encuentro con el *Verbo Divino*⁶ y en consecuencia, posibilita un encuentro con lo religioso en que el poeta va descubriendo su apertura a lo sagrado. En efecto, en alguna fase del Surrealismo o de ciertas corrientes literarias actuales se advierte "una nostalgia de la totalidad primordial, el deseo de realizar la coincidencia de los opuestos y la esperanza de poder anular la historia para comenzar de nuevo con la pureza y el poder originales, nostalgia y esperanza bastante familiares a los historiadores

de las religiones".⁷ Así, muchos poetas que sondan estos caminos de la sique, se instalan en una zona de religiosidad primitiva y se orientan hacia la captación de lo absoluto.

La novela, como creación literaria que es, no acentúa tanto como la lírica los valores de expresión o manifestación simbólica, sino que su propia naturaleza le permite la encarnación directa de los mitos en el contexto real. La novela con su visión morosa de la realidad, su creación de mundo virtual y su proyección utópica, es capaz de despertar en nuestra realidad asfixiada un fondo de religiosidad, una nueva dimensión imaginativa sin caer en la desacralización racionalista.

Las grandes novelas pretenden recuperar un sentido de la existencia y de la historia, para lo cual, muchos novelistas —García Márquez entre ellos— incorporan viejos mitologemas, que en cada reactualización de los creadores y de los lectores, cobran su potencialidad sugestiva y transformadora. Hoy por hoy, lo sagrado actúa en los universos narrativos imaginarios, estableciéndose un contraste con el alto grado de desacralización de la vida que experimentamos.

"El hombre occidental empieza a darse cuenta de que está inmerso en una unidimensionalidad de escalofríos, y busca nuevas dimensiones que le equilibren y salven (...). Busca entonces el lugar donde se asienta el álito de lo otro, de lo realmente diferente, y cree encontrarlo en la religión. Pero ahora no puede comprender la religión como un asunto individual sino como una dimensión social, de todos, que sirva a la salvación del pueblo, de las naciones, del mundo. De aquí la preocupación y el estudio de las religiones populares, porque cree ver en ellas la solución única a sus neuróticas inquietudes".⁸

Toda la literatura y la novela, al querer llegar a lo más profundo del hombre y expresarlo, no puede prescindir en ningún momento de la espiritualidad de aquél, espiritualidad que lo cuestiona y lo lanza a una trascendencia dadora de sentido. En otras palabras, la novela como todo gran arte, brota de la entrega total del hombre, y dentro de esta totalidad se encuentra su ser religioso, su ser re-ligare, siempre presente,

cómo afirmación profunda de fe o como duda inquietante, manifestada en ironía, angustia o relativización de valores. Martín Kahler y otros teólogos afirman que la duda "no nos separa necesariamente de Dios".⁹ Los mundos sagrados a que acceden muchos de nuestros novelistas actuales, se conectan con la necesidad occidental de reencausar y rectificar el mundo de su pensamiento y de su acción insertándolos sobre la base de una conciencia mítico-religiosa. Por encima de la disolución espiritual de las sociedades modernas, late con fuerza el corazón del espiritualismo.

García Márquez se emparenta con aquella tradición que se adhiere al pensamiento analógico, el cual sostiene o acompaña actitudes místicas. Su obra narrativa constituye una cosmología y una visión escatológica del devenir del hombre y desde la concepción de éste como ser espiritual, se genera una dimensión ética. Hace confluír en un todo armónico el mensaje simbólico con una toma de posición ante la historia. Esta actitud coincide con una nueva visión cristiana, que sin perder su fundamentación mística y trascendente, se encarna en cada circunstancia histórica concreta. Aunque no parezca consciente ni voluntaria esta filosofía, la obra narrativa de García Márquez hace confluír el proceso interior que accede a "lo otro" con la voluntad de cambiar el cauce del mundo. Desde el punto de vista de filosofía de las religiones, esto es esencia básica del cristianismo. En efecto, "Dios está relacionado con el mundo y no sólo con el individuo y su vida interior, ni únicamente con la Iglesia como una entidad sociológica. Dios está relacionado con el universo, y ello incluye la naturaleza, la historia y la persona (...). Dios ama al mundo y no sólo a la Iglesia y a los cristianos".¹⁰

Desde las primeras obras del novelista colombiano ya se apunta a una elaboración narrativa según la cual la imaginación se hace el fundamento de todo contacto con la esencia mítica del hombre. En "La Hojarasca", al manejar el símbolo sagrado de la luz, el entierro final es un acto de purificación, y el personaje que lo lleva a cabo, al expiar sus culpas, redime por un instante a todo el pueblo. En "La Mala Hora", los Asís prefiguran la estirpe de los Buendía y la estructura narrativa prefigura el enfrentamiento hostil entre un mundo

familiar sagrado y religioso y uno profanizado. En "El Coronel no tiene quien le escriba", el "tiempo ritual" rescata de la insignificancia a la vida cotidiana y el coronel, al igual que Job, resiste todas las adversidades e impone la dignidad de su pobreza. Sin olvidar la profunda aproximación de la historia y el mito que constituye "El Otoño del Patriarca", centraremos nuestra atención en "Cien Años de Soledad", novela "total", síntesis de una búsqueda.

A través de la novela, de "Cien Años de Soledad", adviene a la conciencia humana, latinoamericana en este caso, el mundo del sentido. Se constituye en una especie de "epifanía histórica" que evidencia la conciencia de América en permanente cambio y portadora de una visión espiritual para el resto del mundo con la posibilidad de una renovación axiológica.

El mundo imaginario que plantea esta novela es tan amplio que permite varias lecturas: por una parte, la que se conecta con los códigos gnósticos y alquímicos, por otra, la que se refiere al mensaje bíblico y en últimas, la que apunta a la dimensión de texto sagrado que es voz y revelación para todos.

MACONDO: CONFLUENCIA DE SIMBOLOS Y ESPACIO SACRALIZADO

El proceso creativo de Gabriel García Márquez se realiza al filo de dos líneas significantes: por una parte, la historia, la cultura y la condición misma de Colombia y Latinoamérica, a la que se refiere explícita e implícitamente; por otra, una tradición simbólico-literaria, que lo relaciona con ciertas formas de religiosidad. Estas dos líneas no se oponen, constituyen niveles de la totalidad de la realidad que es "Cien años de Soledad". Lo concreto-histórico informa el nivel fenomenológico y lo espiritual-esotérico el nivel profundo, que da al primero su sentido. El universo narrativo gesta un doble proceso: los hechos históricos se refractan sobre el plano mítico para alcanzar su verdadera significación, y a su vez, los sucesos míticos iluminan el acontecer histórico para prefigurarlo en profecía.

El ámbito mítico-soporte virtual del mundo narrativo— se conecta con el mundo simbólico cristiano, pero al mismo tiempo, referencia el complejo espectro de que éste se nutre: elementos egipcios, judaicos, helénicos o árabes. En consecuencia, el diseño de la novela cruza y teje en forma caprichosa la historia de los profetas hebreos, las imágenes bíblicas o las figuras del apocalipsis con algunos mitos griegos asumidos por el cristianismo, los dióscuros o la pareja salvada del diluvio, por ejemplo, y aunque menos evidentes, “se dibujan las cifras del código hermético y gnóstico del cristianismo o de la alquimia, que en la edad media desarrolló paralelamente a éste, simbologías de antigua raíz”.¹¹

El fundador prototípico y la iniciación alquímica

Dentro del vasto campo de la alquimia y del esoterismo, el tópico de la iniciación —eje estructurante de C. A. S.— tiene un hondo significado filosófico e implica un cambio ontológico de la condición existencial. Ello se evidencia en el arquetipo humano que es José Arcadio Buendía, varón justo y sabio que reparte la tierra, funda el espacio sagrado y la estirpe que lo prolonga. Algunos críticos han reconocido en él a Adán.¹² Su mismo nombre alude a la arcadía y al amanecer del mundo. Puede interpretarse como el patriarca Abraham, quien protagoniza la primera alianza del pueblo judío con Dios y es el fundador de la estirpe; este hombre de la alianza —iniciado— manifiesta gestos sagrados por excelencia: civiliza, conduce a la tierra prometida y se conecta íntimamente con la casa— núcleo del espacio sagrado de la colectividad— y con el árbol, al cual es atado y al cual se liga su figura y su fantasma. En muchas versiones míticas, el árbol es considerado como eje del mundo y señala no sólo la presencia de un centro, sino la preminencia de la verticalidad. José Arcadio Buendía muere atado al árbol, que se convierte entonces en un equivalente simbólico de la cruz y en otra cadena simbólica, puede equipararse con Cristo. En cualquier concepción religiosa, esta figura puede adoptar distintos nombres, en todo caso, cualquier iniciación no persigue otra meta que convertir al hombre en verdadero hombre en la “medida en que se asemeja a un ser sobrehumano”.¹³

Todo el clan Buendía se dibuja sobre el modelo del fundador —Abraham y Cristo— es decir, antigua y nueva alianza con Dios. El coronel Aureliano Buendía repite las características paternas, también es iniciado en la vida mística, la alquimia, y fiel a su taller de platería, equivalente al laboratorio alquímico de padre. Su continua fundición y refundición de pescaditos de oro sugiere desde esta perspectiva una doble simbología: el pez, Cristo y el oro, la vida espiritual y trascendente. De ahí su fidelidad sagrada a este trabajo sin pensar nunca en resultados prácticos. El coronel revive luego en Aureliano José, en Aureliano Babilonia, sin descontar los 17 Aurelianos signados por la cruz de ceniza. En últimas, todos los integrantes de la estirpe son Aureliano y al mismo tiempo, son José Arcadio. Unos más espirituales, otros más volcados a la realidad, pero como hermanos alquímicos, pueden cumplir alternativamente una u otra función. Para corroborar esta hermandad, recordemos que el último Aureliano recibe de José Arcadio II —quien ha alcanzado un cierto estado de iluminación en el cuarto de Melquíades, la iniciación en el estudio de los pergaminos. En efecto, la dialéctica iniciador-iniciado parece resolverse en el último Aureliano, quien al descifrarlos, encuentra en ellos escrito su destino¹⁴, lo cual no sólo se refiere a las profecías bíblicas, sino que en un sentido alquímico, puede aludir a un destino de salvación como veremos a continuación.

Melquíades y la simbología alquímica

Los gitanos y en particular Melquíades juegan un papel importante en la simbología de la novela. Ellos se consideran herederos del saber esotérico de los egipcios, es decir, del conocimiento hermético, a cuya familia pertenece la alquimia. Según Luis Cencillo, “todos los textos herméticos recogidos por griegos, romanos y judíos contienen paralelismos con los demás escritos de la gnosis y revelan una manera de pensar, no a través de categorías lógicas o positivas, sino míticas”.¹⁵ Este conocimiento se transmite al clan Buendía como los conocimientos orientales y griegos fueron transmitidos al pueblo hebreo.

Melquíades, cuyo nombre evoca a Melquisedec, el ángel que se le apareció a Abraham, se muestra conocedor de las fórmulas de Moisés y de Zósimo (C.A.S. pág. 14) o sea, de las dos ramas del saber religioso antiguo que siempre han interesado a los buscadores de la piedra filosofal. Su saber lo transmite a la familia, por eso no es extraño que él y José Arcadio Buendía se muestren como imágenes arquetípicas de sentido fundacional. Las flores amarillas aparecen en la muerte de José Arcadio y en la dentadura postiza de Melquíades. La llegada de Melquíades se conecta con un elemento clave de la simbología alquímica: el hielo; sugestivamente esta imagen inicia la novela: "el Coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a cono-ocer el hielo" (p. 9), luego se constituye en "el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Menfis" (p. 21) o es "el gran invento de nuestro tiempo" (p. 23). Existe analogía entre el hielo y la ciudad "con paredes de espejo" que sueña José Arcadio Buendía (p. 28) hasta el punto que llega a pensar que con bloques de hielo "Macondo dejaría de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal" (p. 28). Las relaciones sugeridas entre vidrio-hielo y fuego apuntan a otra simbología, la operación alquímica, consistente "en una transformación interior que va llevando al iniciado a través de diferentes etapas hasta la perfección espiritual".¹⁶ La instalación de un laboratorio de alquimia constituye la iniciación de un recorrido interior de purificación, apuntado en el sueño de José Arcadio Buendía. Así, la imagen del fuego-calor corresponde a la etapa de iniciación violenta, en cambio, el hielo y por analogía el vidrio, corresponden a la de perfección. La piedra resplandeciente de que hablan los alquimistas está aludida por la recurrencia hielo-vidrio y explicitada en la búsqueda de la piedra filosofal que tanto seduce a José Arcadio Buendía. Su simbolismo es múltiple, puede identificarse con la imagen de un hombre nuevo que es síntesis y unidad: la figura de Cristo o el verdadero ser de quien busca. Dentro de este contexto, la insistente referencia a los pergaminos nos remite tanto a la fuente bíblica como a los tratados herméticos, la imaginería alquímica o las reelaboraciones gnósticas. En efecto, el simbolismo de la pareja

alquímica se manifiesta claramente con Aureliano Babilonia y Amaranta Ursula. Los dos reúnen todos los hombres y todas las mujeres de la estirpe y acusan por ello tanto peso existencial, que se convierten en los verdaderos protagonistas. Su unión física sugiera las *nupcias alquímicas* (agua y fuego), "se iban convirtiendo en un ser único", cuando nace el niño con cola de cerdo, que si en el código estrictamente bíblico implica el castigo, en la simbología alquímica, anticipa la imagen alegórica del nacimiento del nuevo hombre. En este sentido, las últimas páginas de la novela contienen indicios de la salvación de Aureliano Babilonia: la referencia sagrada de retorno al origen, pues al leer descubre "los indicios de su ser" y la referencia al baño alquímico cuando "conoce el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular". El baño purificador enlaza con la imagen del hombre nuevo que "viene a corregir la del niño-cerdo, afirmando la vigencia del nuevo nacimiento".¹⁷

Como puede verse, la superposición de varios códigos simbólicos permite diferentes interpretaciones de un mismo hecho o situación. En cualquier caso, se constituyen en una forma de acceso a la sacralidad y en la recuperación de una conciencia religiosa.

La sacralización del espacio

"Cien años de Soledad" surge de la profunda intuición de su autor, que descubre la presencia de un orden significativo en la realidad, donde situaciones arquetípicas lo llevan a reelaborar la parábola de la humanidad. Para el hombre mítico o religioso no existen diferencias entre el mito y la realidad; así, la propia vida, la historia y los sucesos se desenvuelven como alegorías de una dimensión trascendental. Esto explica que la novela transcurra en un espacio real-ideal, que se constituye en centro y cifra del mundo y de la historia: Macondo, espacio de comunicación con lo otro, con lo sagrado. El pueblo existe desde antes que José Arcadio decida fundarlo en la imagen soñada de "la ciudad de los espejos". No es sólo un lugar geográfico, sino un espacio que actúa

como proyección de la vida interior del hombre, como ámbito donde se sacraliza la existencia. En efecto, la creación del espacio de ficción es semejante a la del espacio sagrado, en tanto implica transformación del caos en cosmos e imposición de un orden. Se trata de un acto creador y el primer impulso para realizarlo una fundación, el dibujo de un contorno... por tanto, lo que queda inscrito en el espacio novelesco y en el espacio sagrado tiene una forma, lo que queda fuera no la tiene y parece entonces caótico. En términos míticos, se reactualiza la consagración del espacio: se aísla un lugar respecto del espacio profano circundante convirtiéndolo en centro permanente de comunicación con lo sagrado. Este aspecto sagrado permite a su vez una connotación histórica: es América y es el espacio que se relaciona con una tradición trashumante (oriente, la tierra prometida de los hebreos, etc.). Es el espacio dentro de la naturaleza que el hombre ha delimitado a través de un acto sacralizador, pero también es el ámbito primitivo de una familia, de un clan, de una estirpe. En esta última perspectiva, Macondo se relaciona con la casa, otro símbolo de centro, y con el árbol, que como vimos, es su núcleo vivo.

La estructura del relato hace transcurrir en Macondo la vida de una comunidad, en un principio arcádica, regida por la justicia del patriarca y por la inspiración de Dios. Aunque podemos reconocer en él un pueblo explotado de la costa Atlántica y por extensión, a Latinoamérica, se nos presenta a la vez como una mezcla de paraíso atemporal y de comunidad hebrea con sus casamientos sucesivos, la repetición de ciclos, etc. Por una parte se evidencia que la realidad y la historia son míticas; por otra, los hechos míticos son acontecimientos históricos. Así, el olvido de las pautas orientadoras, la "letra escrita", y la consiguiente introducción de nuevas formas de vida, pueden leerse como abandono de la sacralidad; pero así mismo también, Macondo está identificado con la casa, donde continuamente se destruye y se rehace, lo que sugiere la interioridad del individuo, ámbito en que se producen transformaciones. A este último nivel pertenecen las "conjunciones de opuestos", características de toda concepción mítica y tribal, que la novela presenta en una serie de imágenes binarias: amor-odio, erotismo-virginidad, mundo

mágico-mundo técnico, hacer y deshacer pescaditos, Aurelianos-José Arcadio, Ursulas- Amarantas, morir y renacer. De todas formas, la binariedad se trasciende a través de una tendencia a la tríada, al triángulo, es decir, a una nueva unidad. Según vimos, la última pareja de la estirpe contiene y supera las dualidades de todos, son a un tiempo todos los José Arcadios y los Aurelianos, todas las Ursulas y todas las Amarantas.

La valoración de la sacralidad de la vida comunitaria y del sentido místico de la iniciación, permiten que la novela—siguiendo un amplio sector del pensamiento contemporáneo— enfrente al mundo moderno, donde la sacralidad como manifestación vital de las búsquedas humanas es casi ausente, mientras que la intuición religiosa o la iglesia formalista suelen oponerse a esta corriente mística y gnóstica. Por ello, al lado del simbolismo místico o hermético, abundan las referencias críticas o irónicas a lo religioso convencional. Por ejemplo, en el estadio de religiosidad e inocencia primordial del Macondo primigenio, los hombres "durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios" (p. 77) y con la llegada del Padre Nicanor, una pastoral formalista condena aquel "paraíso de impiedad" sin tener en cuenta la profunda religiosidad del pueblo. De ahí que exista en la novela una dualidad casi irreconciliable entre el catolicismo oficializado y el trasfondo místico de religiosidad popular. Quizá la alusión más clara a este respecto se encuentra en la oposición que constituyen Fernanda y Petra Cotes. La primera, continuamente llamada "santurrona" y "farisea" había aguantado todo con resignación por las intenciones del Santo Padre" (p. 300), pero no sólo no es capaz de amar, sino que todos sus valores pertenecen a la apariencias y a la convención; no acepta al hijo de Meme y la condena a la soledad más absoluta. Petra Cotes, en cambio, la concubina que merece todas las humillaciones, ilustra otros valores ancestrales: está asociada con el alimento y la fecundidad. Ante el boato de Fernanda, ella promueve "misas de pobreza" (p. 287) en una alusión directa a la iglesia viva; conectada con las formas olvidadas de religiosidad y mucho más cerca quizás de Dios y de lo sagrado.

Por otra parte, la religión formal aparece sin su dimensión ritual y más ligada a diferencias ideológicas o contiendas políticas entre liberales y conservadores:

"Los liberales (le decía Apolinar Moscote a Aureliano Buendía) eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos (. . .). Los conservadores en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios (. . .) eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad. ." (p. 88).

En últimas, como no se trata de un desarrollo espontáneo del sentimiento religioso, la única diferencia entre liberales y conservadores es "que los liberales van a la misa de cinco y los conservadores a la de ocho" (p. 209). Así, pues, en contraste con la institución religiosa prejuiciosa y dogmática, el simbolismo narrativo sugiere la afirmación del mundo espiritual ligado a la tradición mítica judeo-cristiana en su peculiar elaboración latinoamericana.

LOS EPISODIOS BÍBLICOS: SUB-ESTRUCTURA NARRATIVA DE "CIEN AÑOS"

La extensa bibliografía crítica sobre "Cien años de Soledad" manifiesta una división de opiniones entre aquellos que la interpretan fundamentalmente como una gran metáfora de la condición humana (Julio Ortega, Carmen Arnau, José M. Oviedo) y los que la ven, sobre todo, como una exploración de la situación histórica de Latinoamérica (Ángel Rama, Enmanuel Carballo, Isaías Lernes, etc.). Más bien puede hablarse de una doble funcionalidad de Macondo: por una parte, está conectado con realidades históricas determinadas y por otra, posee la suficiente autonomía para plasmar símbolos de significación universal.

Es evidente la enorme conexión de la novela con la Biblia, conexión muchas veces explícita, pero también implícita.¹⁸ La mitología del antiguo testamento proporciona elementos básicos para la estructuración narrativa y engendra ese marco

sugestivo donde el lector formado en la tradición judeo-cristiana reconoce historias y relatos que constituyen la familiaridad con que éste asume el contexto narrativo. Abundan las referencias: al paraíso (p. 17, 288, 335, 341, 343), al éxodo (p. 31, 39), al pecado original (p. 17), a la tierra (no) prometida (p. 27), a ángeles y demonios (p. 215, 284, 291, 303), a las profecías (p. 280, 350), al diluvio universal (p. 267-268), etc. Más indirectas y muchas veces irónicas, encontramos referencias al sueño de Jacob en el sueño de José Arcadio Buendía; a Moisés, en la canastilla en que una monja lleva a casa al hijo de Meme, o al maná en los "panes caídos del cielo" que según Fernanda espera Aureliano II. Así mismo, abundan fórmulas de lenguaje que recrean el de los textos bíblicos: "A imagen y semejanza", "por los siglos de los siglos", "infundió un soplo de vida", "fue concebido y dado a luz" o "arrasar a Macondo de la faz de la tierra". La totalidad de estas referencias, aparte de la implicación semántica de cada una de ellas, constituye la textura bíblica subyacente en la estructuración de la novela. Puede decirse que la Biblia funciona como un sistema significante en "Cien años de Soledad", especie de intratexto que organiza arquetípicamente el material narrativo: éxodos, génesis, pecado original, castigos y profecías, apocalipsis y juicio final.

Los Exodos Bíblicos

Las referencias, alusiones o sugerencias históricas de la novela permiten ubicar la prehistoria de Macondo en la conquista y su nacimiento propiamente dicho hacia finales de la colonia.¹⁹ En este concepto histórico puede hablarse de dos éxodos; el primero, realizado por los bisabuelos de Ursula Iguarán desde Riohacha hasta la Sierra huyendo del mar y de los piratas; el segundo, de cuño arquetípico, realizado por José Arcadio Buendía y Ursula en una suerte de búsqueda del paraíso perdido, y a diferencia del anterior, se realiza a través de la selva y en busca del mar. Este viaje expresa la posibilidad de reencuentro con el mundo y la necesidad de conquistarlo en una identidad primordial, por eso, el viaje mismo y la fundación reconocen el contexto del rito.

José Arcadio Buendía mata a Prudencio Aguilar (mito de Caín?) y la consiguiente rebelión contra la prohibición produce el éxodo. El episodio reviste importancia por cuanto los dos son primos, en una equivalencia con la pareja primordial. Es ella quien insiste en no consumir el matrimonio aterrORIZADA por la maldición de concebir un hijo con cola de cerdo. Se evidencia la analogía bíblica: el pecado y el castigo de una relación signada por el parentesco aparece en el origen del viaje, durante el cual nace el hijo sin el temido mal, pero José Arcadio ha matado a un hombre para callar el rumor sobre su matrimonio. Es su conciencia de culpa lo que lo impulsa a autoexiliarse del pueblo y a emprender el éxodo en busca del paraíso "anterior al pecado original" (p. 17). Con niños, mujeres y enseres caminaron "durante veinte meses" (p. 16) a través de la sierra y en sentido contrario a Riohacha, es decir, al pasado, "hacia la tierra que nadie les había prometido" (p. 27).

El paraíso primordial del Génesis

Después de algún tiempo y después del sueño sobrenatural de José Arcadio, aparentemente lejos del pasado de temor y de culpa, se funda Macondo. En este Génesis bíblico, la presencia del mundo está configurada arquetípicamente: un río edénico "cuyas aguas diáfanas se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos" (p. 19), los objetos imponen sus presencias por primera vez, tan reciente es el mundo "que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (p. 9). Incluso, el nombre soñado del pueblo, como en las narraciones bíblicas, tuvo una "resonancia sobrenatural" (p. 28). Además del simbolismo anotado antes sobre el fundador y la sacralización del espacio, otras referencias le dan a Macondo el carácter de edén, de paraíso absoluto lleno de frescura, solidaridad y armonía: los pájaros y los animales domésticos viven en comunidad pacífica, "nadie tenía más de treinta años y nadie había muerto" (p. 16), y ese estado de inocencia donde los hombres actúan a partir de necesidades primitivas o de la ingenuidad que les hace ignorar el mal; pues tan sólo estaban sujetos a la ley natural, anterior a

"la predicación del evangelio". Es significativo el carácter de utopía que adquiere Macondo en su fundación, parangonándose con las grandes búsquedas que la humanidad ha emprendido.

Melquíades o la tentación de la serpiente

El paraíso mítico se quiebra cuando sobreviene en José Arcadio Buendía otro sueño mítico: la necesidad de la ciencia y del conocimiento. En la Biblia se "trata de un conocimiento moral que sitúa al hombre más allá del bien y del mal, con poder de decidir por sí mismo sobre lo bueno y lo malo".²⁰ Las gentes de Macondo no pretenden tanto, sólo "dejar de vivir como burros" (p. 15). El texto consigna frases sugerentes sobre el impacto que supone la llegada de Melquíades y su tribu de gitanos con los nuevos inventos, ya conocidos en el resto del mundo: el imán, el catalejo, la lupa, la brújula, etc. José Arcadio, Adán, sucumbe ante la tentación de la ciencia y emprende toda clase de empresas descabelladas— el intento de probar la existencia de Dios por medio de un daguerrotipo, por ejemplo. "Nos vamos a podrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia" (p. 19) dice José Arcadio Buendía cuando descubre que Macondo está incomunicado.

El pecado original de Macondo: Incesto y Soledad

El incesto y su prohibición forman el cuadro fundamental de la familia Buendía y lo que más la caracteriza es la tentación de consumarlo. De hecho, sin el incesto inicial, la primera pareja no habría dejado su lugar de origen y no habría fundado Macondo, y sin el incesto final, la última pareja no habría precipitado el desastre que borró a Macondo de la faz de la tierra. "El incesto en la estirpe es tan inevitable como el pecado original de la Biblia en la especie humana".²¹ La preocupación que Ursula transmite se va diluyendo, pero no la tentación al incesto, pues como una imagen recurrente recorre toda la estirpe, aunque sólo se consuma al final. Aparecen varias formas de lo incestuoso: José Arcadio y Ursula son primos, Rebeca se casa con José Arca-

dío hijo que es como su hermano, Amaranta y Aureliano José bordean el incesto. No sólo se da en este nivel potencial, sino que existe en primer grado cuando la tendencia se orienta hacia la madre. En efecto, José Arcadio hijo al iniciarse con Pilar Ternera, quería que "ella fuera su madre" (p. 29) y en los instantes que enfrentaba su rostro "se encontraba el rostro de Ursula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer" (p. 31). Luego, Pilar Ternera se entrega a Aureliano con un sentimiento maternal. Ambos hermanos engendran en ella con sentimientos incestuosos y continúan la estirpe. Más tarde, Arcadio, su hijo con José Arcadio siente hacia Pilar, sin saber que es su madre, "una obsesión irresistible" (p. 101) y ella quisiera complacerlo, pero "Dios es testigo de que no puedo", dice. Su otro hijo Aureliano José, dirige su pasión hacia Amaranta, quien lo ha criado como a un hijo y llega a proponerle matrimonio formal. Ante la negación de ella, que trata de convencerlo con el argumento del parentesco, él responde "que estamos haciendo esta guerra contra los curas para que uno pueda casarse con su propia madre" (p. 132). Finalmente, el último Aureliano cree, en un principio, que se acuesta con su hermana.

La tendencia al incesto —tendencia a replegarse en la propia sangre— es el reverso de la soledad. Ella está ligada a cada Buendía como una condición fijada en la espiral. Incluso, se encuentra presente en aquellos, que sin vínculos de sangre con los Buendía, se relacionan con algún miembro de la familia: Santa Sofía de la Piedad o Fernanda del Carpio, Pilar Ternera o Mauricio Babilonia. Todos los Buendía poseen "el característico signo de la soledad, que no permitía poner en duda su origen". La soledad es la palabra-clave de la novela. De mil maneras se alude a su presencia o a su existencia: los primeros niños Buendía se "refugian en la soledad" (p. 33), Aureliano José y Pilar Ternera, más que madre e hijo, "son cómplices en la soledad" (p. 135), Melquíades regresa de la muerte "porque no pudo soportar la soledad" (p. 49), la inquebrantable Amaranta conquista "los privilegios de la soledad" (p. 191), el coronel Aureliano Buendía se rinde "haciendo un pacto honrado con la soledad"

(p. 174). Remedios, la bella, madura en la soledad (p. 204) y Fernanda se humaniza en ella (p. 308). Desde la soledad, Ursula repasa la historia de la familia como una clarividente, los últimos están reclusos por la soledad del amor" (p. 350) y "las estirpes condenadas a cien años de soledad" (p. 351). La soledad está en los hábitos cotidianos y en los instantes significativos de toda una vida.

Incesto y soledad se corresponden. Los miembros de la familia se hallan aislados; su soledad es el reverso de su semjanza: son la repetición de uno y otro, no hay entre ellos complementariedad posible. Al no ser capaces de reconocer las diferencias del otro, no son capaces de darse, de ser solidarios y de vivir el amor exogámico. En consecuencia, la unión al interior mismo de la familia es la vía ineluctable hacia la que se encuentran empujados. La última pareja se recluye en una casa de un pueblo abandonado hasta por los pájaros, "por la soledad y el amor y por la soledad del amor" (p. 340). Se cierra el círculo: la maldición se manifiesta real en la única pareja que se amó libremente y este final de la estirpe, anuncia el pecado en el origen, la culpa en el amor. La posibilidad de recuperar el paraíso se pierde en la soledad que transcurre en la contigüedad del castigo y la muerte.

Los castigos bíblicos: el olvido, las guerras, las compañías bananeras, el diluvio. . .

Al final del tiempo mítico, después de que José Arcadio Buendía ha pretendido ser y saber más que Dios, sobreviene en Macondo la peste del olvido, en claro paralelismo con la confusión de lenguas en la torre de Babel. En Macondo, la cofusión no es sólo de lengua, sino que afecta la memoria de la colectividad. . . "empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotéz sin pasado" (p. 44). José Arcadio Buendía al advertir "las infinitas posibilidades del olvido" (p. 47), nombra las cosas con letrero "de modo que le bastaba leer la inscripción para identificarlas" (p. 47). En esta lucha contra el ol-

vido se dan cuenta de la inutilidad de la palabra escrita ante el olvido de la utilidad de las cosas y llegan a descubrir la posibilidad de otro olvido más radical, el de perder su identidad y el sentido último de la vida, por ello, a pesar de la negación de Dios que hizo José Arcadio fascinado con los conocimientos de los gitanos, y del desprecio que había sentido hacia el atrasado Macondo, "colocan un anuncio que decía *Macondo* y otro más grande en la calle central que decía *Dios existe*" (p. 47). Sin embargo, parabólicamente, la peste del insomnio rescatará a la realidad de la amenaza del olvido por cuanto después se hará tangible y viva. Es decir, el pasado empieza a construirse a partir de esa conquista de la realidad, pero esto implica la cancelación del tiempo mítico. Lo manifiesta José Arcadio Buendía cuando afirma que "es lunes" un día martes y lo sigue afirmando aún el viernes. Para los demás no es lunes, por eso José Arcadio será amarrado al árbol. Por otra parte, las guerras del Coronel Aureliano Buendía señalan el paso del tiempo mítico al tiempo histórico. Se trata de otra forma de castigo, pues la aldea se transforma en un pueblo con corregidor, luego con alcaldes y después despedazado por las guerras entre liberales y conservadores.

Los 32 levantamientos armados que el coronel Buendía promueve y pierde, las relaciones contradictorias entre la política y la rebelión y la misma destrucción de Aureliano en su oscuro poder, sugieren en Macondo la locura que amenaza su historia, su confusión y sobre todo, el impulso destructor. Los valores iniciales se han trastocado. Se acelera la desacralización del espacio inicial. El conocido relato mítico del odio y muerte entre hermanos se significa comunitariamente en la inacabable lucha entre liberales y conservadores, e individualmente en el rencor mortal de Amaranta hacia Rebeca.

Asistimos luego a la primera racha de prosperidad en Macondo: las extravagancias y despilfarros de Aureliano II, que hacen surgir en Ursula súplicas a Dios. . . "Háznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayamos a cobrar esta dilapidación" (p. 163). La

convulsión de Macondo se acentúa con la llegada de la locomotora, nuevo signo de progreso, seguido por el teléfono, el gramófono, el cinematógrafo, etc. "era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro y mantuviera a los habitantes de Macondo entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber donde estaban los límites de la realidad" (p. 195).

La dicotomía política y su vertiente de injusticia social aparece en el tiempo histórico de Macondo con la instalación de la compañía bananera. "El tiempo puso las cosas en su puesto", decía el narrador para significar que en el mundo mítico, el tiempo era un norma; en cambio, en el mundo transformado abruptamente por la historia, el tiempo equivale al caos y la expresión del narrador es significativa y antitética de la primera: "El tiempo acabó de desordenar las cosas". Puede decirse que al final de este tiempo histórico, el tiempo se vuelve una espiral y cíclicamente recupera el mundo, porque el linaje se repite como en un juego de espejos. Este tiempo cíclico como el mítico de los comienzos, convoca la recurrencia de los objetos, que se transforman en arquetípicos: el coronel hace y deshace pescaditos de oro, Amaranta teje y desteje su mortaja. Es un tiempo cargado de resonancias y traspasado de otros anteriores. "Es como si el tiempo diera vueltas en redondo", dice Ursula, pero en estas vueltas el mundo ha empezado a deteriorarse porque su eje —el linaje Buendía— inicia su caída. A la plenitud del mundo mítico y a la confusión del mundo histórico, sigue ahora la declinación y el deterioro hasta la destrucción definitiva.

La compañía bananera acaba de quebrar el mundo de las realidades esenciales, los visitantes negativos que irrumpieron en Macondo "dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de las lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas y quitaron el río de donde estuvo siempre" (p. 197). Este torbellino termina con la huelga y la matanza de los tres

mil obreros. Inmediatamente, como una maldición bíblica se desencadena el diluvio. No es casual que ciertas imágenes establezcan una relación entre el azote del diluvio y la compañía bananera, ("el Sr. Brown, convocó la tormenta" (p. 267) o "el huracán de la compañía bananera" (p. 264).

En estos momentos, el discurso narrativo adopta un tono semejante al del texto bíblico. Se afirman sentencias con seguridad contundente. La narración bíblica consigna que "el diluvio duró cuarenta días sobre la tierra (Génesis 7, 17); en "Cien años de Soledad" se asegura que "llovió cuatro años, once meses y dos días" (p. 268). Así mismo, las aguas del diluvio bíblico subieron sobre la tierra que "quedaron cubiertos los montes más altos que hay debajo del cielo" (Génesis 7, 19); en correspondiente hipérbole, en Macondo "la atmósfera era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas, navegando en el aire de los aposentos" (p. 268). Cuando se apacigua la lluvia, "un viernes a las dos de la tarde se alumbró el mundo con un sol bobo, bermejo y áspero como polvo de ladrillo, y casi tan fresco como el agua, y no volvió a llover en diez años" (p. 280). Significativamente, el nuevo sol no trae calor esperado después de la lluvia; su color es del ocaso, no tiene fuerza y su luz desapacible traza un cuadro extraño y frío que anuncia la destrucción de Macondo. Incluso las casas "parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra" (p. 280).

Signos proféticos y Apocalipsis

Este viento profético es de tanta resonancia que se manifiesta en una serie de signos aciagos antes del apocalipsis final. Por una parte la muerte de Ursula, con quien desaparece el último puntal que había mantenido en pie la casa y la familia, y por otra, los signos catastróficos que suceden después de su entierro: los discos anaranjados que atraviesan el cielo y la lluvia de pájaros muertos que se estrellan contra las ventanas. En ambos casos parecen producirse de nuevo la

irrupción de la sacralidad en la vida cotidiana. Además, la sensación de final inevitable se completa con el anuncio apocalíptico que el viejo sacerdote de Macondo hace el domingo de resurrección: había visto "híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire y cuya vista determinaría la concepción de engendros por las recién casadas" (p. 291).

No sólo los signos anteriores manifiestan que Macondo vive sus últimos días, sino una serie de desajustes en la naturaleza: "empezó a soplar un viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos" (p. 283), la imagen corrosiva del comején "taladrando las maderas", "el tijereteo de la polilla en los roperos" o las enormes hormigas coloradas "socavando los cimientos de la casa" (p. 283). Aunque Amaranta Ursula y su esposo hacen esfuerzos de restauración, Macondo va quedando solo, una cadena de muertes lo precipita a la soledad final: Rebeca, José Arcadio, el aspirante a Papa, Pilar Ternera; los que no mueren, abandonan Macondo: Gastón, el sabio catalán y los amigos de Aureliano Babilonia. Los únicos sobrevivientes de aquella "comunidad elegida por el infortunio" (p. 230) —nuevamente el tono bíblico— fueron Aureliano, el hijo de Meme y Amaranta Ursula, "era lo último que iba quedando de un pasado cuyo aniquilamiento no se consumaba, porque seguía aniquilándose indefinidamente, consumiéndose dentro de sí mismo, acabándose cada momento pero sin acabarse jamás" (p. 339).

Llegamos a la consumación final del incesto con las consecuencias tan temidas, nace el niño con cola de cerdo, y Aureliano, la última conciencia totalizadora de Macondo, comprendió en la lectura de los pergaminos, que profetizaban los hechos mientras éstos se cumplían, la historia toda de la familia, la soledad y el desamor. Las imágenes narrativas en este momento de la novela, evocan el fin del mundo. "empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado" (p. 350). Este viento aumenta su arremetida pues su "potencia ciclónica arrancó los quicios de las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos" (p. 350). En este momento crucial, Aureliano descubre que

era Aureliano Babilonia, "que Amarantha no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake asaltó a Riohacha sólo para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe" (p. 350) y volvemos al caos en la imagen de Macondo envuelto en un remolino de escombros y "arrasado por la cólera del huracán bíblico" (p. 350).

La evidente circularidad de la novela nos conduce "del caos y la nada en que la creación se ordena al caos y la nada en que todo acaba y resuelve"²². Después de este apocalipsis en que lo previsto en la profecía se cumple, puede hablarse de un juicio final emitido por la voz del narrador, cuya previsión de que lo escrito en los pergaminos de Melquíades es "irrepetible desde siempre y para siempre, parece negarle a Macondo su segunda oportunidad".

La estructuración parabólica del discurso narrativo de "Cien años de Soledad" es profundamente bíblica y por lo tanto, hasta cierto punto, aleccionante. Se nos ha mostrado cómo hemos sido y cómo no podremos ser nunca más. Si en el Antiguo Testamento bíblico, en medio de lo apocalíptico, brilla siempre una esperanza de salvación, en el viejo testamento de Macondo, ésta parece ausentarse. Sin embargo, no hay una condenación total. "Cien años de Soledad", como los grandes textos, se prolonga en sus lectores o en otros textos de su autor. Hay que leerla prolongada y transformada en el Discurso de Estocolmo, donde García Márquez, después de mostrar el "tamaño" de nuestra soledad histórica y después de explicitar las implicaciones profundas de la búsqueda del ser latinoamericano, termina cantándole a la vida y a la esperanza, anunciando entonces la buena nueva que estaba ausente en la novela, "nuestra respuesta es la vida". No aceptamos la victoria de la muerte. Y al final de este canto anuncia la segunda oportunidad, la posibilidad iluminada de otra utopía: "una nueva y aterradora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, y donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felici-

dad y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra".²³

En la Biblia, el antiguo testamento está presente en el nuevo. De la misma manera, García Márquez no extermina del todo al viejo Macondo, pues en él existen valores que no deben extinguirse. Esto está presente aun en medio de la destrucción final pues la soledad asumida parece transformarse en solidaridad, en amor y en reconocimiento. La última pareja de la estirpe, aunque vive en un "universo vacío", sabe que su única realidad cotidiana es el amor. Sólo oyen las voces de los muertos de Macondo, pero alcanzan la paz cuando se persuaden de que la muerte misma no podrá superarlos. Es éste el exorcismo liberador que la estructura de la novela hace posible en medio del cataclismo.

Así, pues, la posibilidad del amor, del reconocimiento y de la solidaridad junto con la buena nueva del discurso de Estocolmo, permiten un nuevo testamento para Macondo, que es posible construir sobre cielos nuevos, tierra nueva y sobre todo, hombre nuevo.

La interpretación bíblica así completada casi que coincide con la visión de la novela desde los códigos de la alquimia y del gnosticismo: Aureliano es en cualquier caso la posibilidad de ese hombre nuevo, y al asumir la soledad y la historia de todos, reclama vitalmente la nueva búsqueda de la inocencia.

"CIEN AÑOS DE SOLEDAD": LAS POSIBILIDADES DEL TEXTO SAGRADO

"Cien años de Soledad" no sólo manifiesta la reelaboración de una doble tradición religiosa: códigos herméticos o alquímicos y mitología judeo-cristiana, sino que el diseño mismo de la novela asegura su carácter sagrado y como tal, supone un acceso a lo trascendente. Mientras Aureliano Babilonia recorre a saltos el libro de Melquíades, buscando averiguar las fechas y las circunstancias de su muerte, tiene una gran luz:

"Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (p. 351).

Lo que descifra en el libro de Melquíades es la forma final de su destino: quedar amurallado en el cuarto y estar dentro de un libro, lo que equivale a tener la inmortalidad de una criatura de ficción. El libro de Melquíades es la misma novela que hemos leído y recorrido de la mano del narrador.

Ahora bien, la novela tiene la estructura circular de una "rueda giratoria", el narrador la ha visto girar y sirve por ello de conciencia unificadora²⁴. La narración de los hechos se escribió dos veces: en sánscrito, lenguaje ininteligible para los habitantes de Macondo, antes de que aquéllos sucedieran, por Melquíades, profeta que ha visto el porvenir y lo anticipa en su historia; y en castellano, por el narrador, después de que ocurrieron los hechos. Para Melquíades, mago, adivino y profeta, la rueda es un tanto superflua, su magia le permite ver el tiempo total, sin duración, sin pasado ni futuro. En su esfera mágica, sucesos y mundos aparecen con la simultaneidad y concentración que sólo se alcanza en los momentos de la muerte. No es por casualidad entonces que los pergaminos defiendan su secreto y el empeño de leerlos sólo pudo lograrse hasta que las profecías fueron cumplidas. Cuando Aureliano Babilonia logra hacerlo, averiguamos que en ellos se contenía la novela. No hay discrepancia entre la crónica de Melquíades y la del narrador.

La novela, acto profético de Melquíades, implica la simultaneidad preexistente del futuro en sus palabras. Así se presenta la sustancia narrativa en el tiempo. La repetición de la fórmula "muchos años después, tal personaje, recordó" ... es el modelo de todos los desplazamientos temporales. Tales desplazamientos, más las anticipaciones del narrador

acerca del futuro transcurso de los acontecimientos, son una forma de tejer el pasado desde la asociación rememorativa y nostálgica de un personaje y son también una manera de indicar la coexistencia de ese futuro y de ese pasado, entre cuyas fronteras se mueve el narrador. Para éste, elevado en un presente casi eterno, todo ha transcurrido cuando empieza la novela. El futuro ya existe porque de antemano se ha vuelto palabra, en los pergaminos ya se ha vivido toda la historia.

Los personajes, que de vez en cuando intuyen el porvenir, parecen querer imitar la clarividencia del narrador. Pretenden ser narradores de su existencia. Sólo el último Aureliano lo consigue a plenitud pues se convierte en lector y narrador de sí mismo. Por un instante entonces, leer y vivir son equivalentes, y ha sido así en toda la novela cuando la imaginación premonitrice de los personajes unía presente con futuro o vida con muerte. Al final, el Aureliano personaje de los pergaminos se identifica con el Aureliano que lee el libro, mientras el primero muere, el segundo se hace lectura, se hace palabra. En este momento en que accede al conocimiento muere; sin embargo, esta muerte tiene un sentido ritual y trascendente: es otra forma purificada y prolongada de la vida.

Así pues, la palabra profética de Melquíades es la que permite derrotar la muerte, la que se transforma en lucha contra el olvido, de la misma manera que el Melquíades-personaje curó a los habitantes de Macondo de su imposibilidad de recordar.

Por otra parte, la dirección rotatoria o el movimiento cíclico de la novela son manifestados varias veces por Ursula y Pilar Ternera, las dos madres de la estirpe, prefigurando así la transformación de los Buendía en mito, mito que se expresa en el acto final de la estirpe de conocerse a través de la conciencia del último sobreviviente. En efecto, la fase final de ese movimiento giratorio es aceptar la necesidad de convertirse en palabra, palabra que vence al olvido y que siempre hace posible la revelación y la vida.

"El mito es antiolvido. Una continua resistencia a las distintas formas de muerte, un requerimiento de vida, un rescate ininterrumpido del espacio de muerte (. . .) El mito posee voz de vida. Una voz que (. . .) tiene un tono preciso e inmodificable: la voz del conocimiento, más exactamente: del re-conocimiento".²⁵

En este sentido, el libro es el mundo porque el libro es la palabra y la palabra es la creación. Al final de la novela, el tiempo mismo queda inmovilizado, fijado en el acto de la creación. Por eso, mientras afuera Macondo se destruye, Aureliano lee el libro en el cuarto sagrado de Melquíades y descubre que está a salvo de la destrucción del tiempo porque no vive ya en él, sino en la inmortalidad que confiere la palabra. Al transformarse en palabra viva, en mito, rescata un mundo que de otra manera no hubiera existido y reclama otro tiempo para la inocencia. La novela entonces, se eleva a la categoría de mito universal que representa el origen divino y la caída funesta del hombre, "en una perspectiva que ya no es la nuestra, contingente, sino en el sentido eterno de un libro sagrado".²⁶

En consecuencia, la palabra de "Cien años de Soledad" queda como testamento sagrado, como el libro de la vida, de la vida y del hombre latinoamericano más concretamente; el acto de leerlo suscita la fe, como en la Biblia, e implica buscarnos en la ausencia, vernos transformados y eternizados por la palabra. En cada lectura que hagamos de la novela, la palabra se hace carne.

Los lectores al finalizar cada lectura, como el último Aureliano, nos vemos en "un espejo hablado", nos tornamos en más vida porque la palabra sagrada nos permite una revelación y una autorevelación; así mismo, en cada lectura, accedemos a la utopía inicial, a la zona de lo trascendente donde es posible el encuentro con Dios. Y finalmente, también como el último Aureliano, nos afirmamos en la necesidad de ser solidarios, de desear el amor, de salvarnos con el otro. Después de disfrutar esta buena nueva, cerramos nuevamente el texto, y la vida vuelve a condensarse en el libro. Al decir de Emir Rodríguez Monegal,

"No es necesario recurrir a la Cábala, o al más transitado ejemplo de Nostradamus (. . .) para descubrir en la más central religión de nuestro Occidente, esa identificación secreta a la vez explícita entre el libro y el mundo, entre la palabra de Dios y la creación entera".²⁷

NOTAS

1. Cfr. P. TILLICH, *Pensamiento cristiano y cultura en Occidente* t. 2, Buenos Aires, 1977, 539.
2. G. MATURO, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, 1977, 34.
3. G. DURAND, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, 1971, 15.
4. Cfr. L. CENCILLO, *Mito, Semántica y realidad*, Madrid, 1970, 57-59.
5. G. MATURO, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, 48.
6. Cfr. Ch. DU BOS, *Qué es la literatura*, Buenos Aires, 1955.
7. Mircea Eliade, citado por Maturo, 54.
8. M. ARIAS, "Religiosidad popular en América Latina" en: *Iglesia y religiosidad popular en América Latina*, Bogotá, 22.
9. P. TILLICH, *Pensamiento cristiano y cultura en Occidente*, 553.
10. Idem, 554.
11. G. MATURO, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, 72.
12. Cfr. R. GULLON, "Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar" en: *Gabriel García Márquez. Colección El escritor y la Crítica*, Madrid, 1970.
13. Mircea Eliade, citado por Maturo, 119.
14. La edición de Cien Años de Soledad que usamos es la de: Buenos Aires, E. Sudamericana, 1972. Sólo citaremos las páginas respectivas.
15. L. CENCILLO, *Mito, Semántica y Realidad*, 127.
16. G. MATURO, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, 127.
17. Idem, 134.
18. Por ejemplo Reynaldo Arenas cree que "en gran medida *Cien Años de Soledad*" está enmarcada en una concepción bíblica. Ver su ensayo "En la ciudad de los espejismos" en: *Gabriel García Márquez. Colección el Escritor y su Crítica*. También puede consultarse Emir Rodríguez Monegal, "Novedad y anacronismo de *Cien Años de Soledad*" en: *Gabriel García Márquez. El escritor y su Crítica*, 128. La misma identificación bíblica perciben Ricardo Gullón, Enmanuel Carballo, Seymour Menton y Julio Ortega.
19. En efecto, una serie de indicios narrativos señala el ámbito histórico de la colonia: "una armadura del s. XVI" (p. 10), "monedas de la colonia" (p. 10), calles de viejas ciudades transitadas por carrozas de virreyes (p. 178), mansiones coloniales (p. 221), óleos de arzobispos coloniales (p. 251). Además, las referencias explícitas a los piratas Francis Drake y Walter Raleigh hacia el s. XVI.
20. G. MARQUINEZ, *Macondo, cifra de la aventura humana*, Tercer Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás, Bogotá, Julio 9-13 de 1984, 11.
21. Idem, 14.
22. R. GULLON, *Gabriel García Márquez. Colección El Escritor y su Crítica*, 143.
23. Ver G. GARCIA MARQUEZ, *La soledad de América Latina y brindis por la Poesía*, Bogotá, 1983.
24. R. GULLON, *Gabriel García Márquez. El escritor y su Crítica*, 141-142.
25. J. LORITE MENA, *La voz del mito*, Tercer Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana, 4.
26. J. M. OVIEDO, "Macondo: un territorio mágico y americano" en: *Asedios a García Márquez*, 1969, 105.
27. E. RODRIGUEZ, "Novedad y anacronismo de Cien Años de Soledad" en: *Gabriel García Márquez. El escritor y la Crítica*, 134.

BIBLIOGRAFIA

- ARIAS M., "Religiosidad popular en América Latina", en *Iglesia y religiosidad popular en América Latina*, Bogotá, Celam.
- CENCILLO L., *Mito, semántica y realidad*, Madrid, BAC, 1970.
- DURAND G., *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- GARCIA MARQUEZ G., *La soledad de América Latina y Brindis por la poesía*, Bogotá, Corporación Universitaria de Colombia, 1983.
- GULLON R., "Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar", en *Gabriel García Márquez. Colección El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1970.
- LORITE MENA J., *La voz del mito*, Tercer Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana, Universidad de Santo Tomás, Bogotá, Julio 9-13 de 1984.
- MARQUINEZ G., *Macondo, cifra de la aventura humana*, Tercer Congreso de Filosofía Latinoamericana, Universidad de Santo Tomás, Bogotá, Julio 9-13 de 1984.
- MATURO G., *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fondo García Cambeiro, 1977.
- OVIEJO J. M., "Macondo: un territorio mágico y americano", en *Asedios a García Márquez*, Ed. Universitaria, 1969.
- RODRIGUEZ E., "Novedad y anacronismo de Cien años de Soledad", en *Gabriel García Márquez. Colección el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1970.
- TILLICH, *Pensamiento cristiano y cultura en occidente*, t. 2, Buenos Aires, La Aurora, 1977.

IV

TEMA COMPLEMENTARIO

**LA LITERATURA LATINOAMERICANA:
LA VOZ QUE SEDUCE,
LA LETRA QUE RAZONA**

Ligia Hernández Moreno

El lenguaje expresa el pensamiento, las ideas que se han formado de la realidad. En este proceso de abstracción, el lenguaje configura los elementos que permiten nombrar, calificar, entender la realidad. Esta actividad intelectual, que parte de las relaciones que se establecen entre el sujeto como receptor de un contexto general del mundo y, los objetos, como sujetos del conocer, tienen un carácter cultural, social particular.

El lenguaje crea símbolos, imágenes con sentido determinado. Esta capacidad de simbolizar, de relacionar el objeto con la palabra que lo nombra, es lo que define las posibilidades del ser humano, del ser hombre, de crear la cultura. Transformar la naturaleza, simbolizarla, darle sentido a los objetos, es la acción creadora fundamental del hombre.

Nombrar, es crear una serie de objetos, entes reales y abstractos que cobran existencia en el momento de ser enunciados; escribir, es una posibilidad de ser distinta en el pensamiento, es re-conocer la realidad de la vivencia diaria. Así, el hombre conjuga en el acto de escribir el sentido de lo que conoce y cómo lo nombra; es aquí en este punto, donde el lenguaje crea representaciones, imágenes de la realidad que son objeto del conocer.

Esta acción de nombrar los objetos, como actividad fundamentalmente creadora, lleva al individuo a crear los puntos, en los cuales las imágenes y representaciones de la realidad,

en al contexto de la cultura a la cual pertenece, le permiten percibir el mundo, nombrarlo, conocerlo. Así, el individuo como ser cultural tiene sus posibilidades de ser en los límites que la sociedad le ha marcado. Es a través de la norma, expresada en el mito, como palabra sagrada, donde se dan los lineamientos, los ideales, los valores del ser social.

El mito es creación. Explicación. Sentido de la vida. El lenguaje mítico crea imágenes que trascienden la vida misma; remonta a un espacio y un tiempo fuera de la realidad, donde los seres sobrenaturales, brindan la posibilidad de continuidad al ser humano, por encima de su voluntad. El origen de la vida, la inmortalidad del alma, la eternidad, la muerte, Dios, el sentido de la vida, han constituido los motivos fundamentales del relato mítico.

En la tradición oral de la cultura indígena, las imágenes que allí se representan, corresponden a héroes culturales, con quienes se identifican los valores de la cultura. El hecho mismo de ser tradición oral, le permite al mito su propia vitalidad, recreación en el momento de ser enunciado; cada individuo lo re-interpreta, aun cuando su estructura sigue siendo la misma. Este proceso de renovación, le ha permitido al mito seguir siendo el eje de la vida cultural, a la par que se han dado los cambios culturales producto del desarrollo histórico y del contacto cultural.

Cuando el mito ha pasado a ser palabra escrita, ha perdido parte de su vitalidad, de su valor cultural. En su defecto, se da la posibilidad de "consagrar" otros elementos explicativos foráneos producto del proceso aculturativo que han sufrido. No obstante, en el proceso de búsqueda de nuevos valores, escribir el relato mítico ha significado recuperar una tradición.

El sentido, la validez cultural del mito, en un contexto, se expresan a través del ritual, como acción de renovación; en los héroes culturales y los seres sobrenaturales, como modelos de comportamiento, como ideales sociales; la consagración de estos valores y de estos seres, se perpetúa gracias a la eficacia, tanto a la explicativa, tranquilizadora, moralizadora como al poder mágico que asegura su permanencia en el tiem-

po pasado de su origen, presente de su actuación y, futuro de esperanza, continuidad y eternidad.

Por el contrario, en la tradición de occidente, el mito es, ha sido, palabra escrita. El carácter sagrado del mito en occidente, ha sido su propia rigidez, su inmutabilidad. Se han consagrado valores eternos, pero el consagrante de ellos, es decir su función social, moralizadora, se ha visto modificada por las necesidades sociales de actuación en contextos histórico-culturales diferentes a los de su origen.

Como tradición escrita, su poder, sus posibilidades de ser son otras distintas. Su eficacia, se desarrolla en el ritual de la lectura, de la enunciación presente. El libro sagrado, la palabra sagrada allí contenida, es símbolo de la presencia siempre eterna de los valores y los cánones establecidos. No admite interpretaciones, pues es verdad revelada; es una manifestación de la deidad, es la divinidad misma. Allí se explica, se configura el modelo hacia el cual se debe aspirar. Cuando se está por fuera del ideal cultural, por fuera del convencionalismo, se levanta desafiante el hereje, el iconoclasta del orden.

Lo que aquí se propone, es hacer un acercamiento a la obra literaria desde el relato mítico, siendo éste tradición oral o escrita, teniendo en cuenta el papel que éste desempeña en la vida de la cultura, el sentido que tiene en la vida de una comunidad y, la obra literaria, como una posibilidad de sacralizar valores, ideas, formas de ser, de ver y entender la realidad, en una sociedad como la occidental en la cual se está dando un proceso de des-sacralización y pérdida de valores. De esta forma se dejan abiertas una serie de posibilidades para realizar una reflexión más profunda sobre esta perspectiva.

Empecemos por detenernos en las características del mito: el relato mítico saca del espacio y del tiempo la realidad que consagra, los valores culturales que en él se expresaron. El mito remonta al origen, al instante primero, para comprometer al grupo con los valores, las tradiciones y los seres sobrenaturales que tutelan su existencia.

El proceso de extrapolación en el espacio y el tiempo del que se participa al leer la obra literaria, nos muestra un mundo, un espacio y un tiempo al que no pertenece el lector, lo saca de su propia realidad, lo involucra, lo compromete con el mundo que se crea en la obra. Sentir la vida, oír, oler, caminar al ritmo de la obra, remontarnos al origen de ella, es llegar a entenderla, o ni siquiera eso, quizás únicamente, informarnos de que existe. Poder decir algo de ella, es conocerla, interpretarla, consagrarla.

El mito, a través de los héroes culturales y de los seres sobrenaturales, cobra su propia validez; son ellos quienes guían e indentifican el comportamiento de los individuos. Explican tanto su propia existencia, como la vida de los hombres a quienes cuidan, vigilan, castigan. Establecen una relación de omnipotencia y sabiduría eterna, es a ellos a quien se ofrece el sacrificio; son modelo de belleza, bondad, verdad, a la cual aspiran los seres terrenales.

El personaje de la obra literaria, se propone como un héroe, brinda una posibilidad de ser tan lejana como alcanzable por la imitación, la repetición y la búsqueda de respuestas a la cotidianidad, en la identificación con los personajes de la obra.

El ritual, como el proceso de renovación de la acción primigenia, permite la continuidad y la permanencia; la identificación con los hechos sociales. El tiempo de esta acción es sagrado. Es a través del ritual que el mito renace y se convierte en ser actuante de la vida de la cultura. El poder de la palabra mítica, es magia consagrante de la verdad y de la fe, por lo tanto es incuestionable e inmodificable. Es la verdad.

El ritual, en la consagración de la obra literaria, se realiza en la lectura y en su reinterpretación; en esta acción nos acercamos a la vida del escritor, a la forma de mitificar su verdad o desmitificar unos valores para consagrar otros. Son su verdad. En la medida que el lector los interpreta, participa de ellos, los hace suyos, pues desde el momento en que salen del creador ya no le pertenecen. Están fuera de su espacio y de

su tiempo. Llevan al lector por los caminos de su propia existencia.

El shamán o el sacerdote, es el mediador entre la sociedad y los seres sobrenaturales. En el ritual, él se comunica con sus ancestros, con ellos establece una relación de dependencia y entrega a su voluntad. Asume, toma la forma que culturalmente está consagrada para realizar dicha acción. Con la ayuda del yagé, la coca ceremonial, el tabaco, se transforma en tigre, boa, danta, cervatillo y así, viaja al mundo de lo sobrenatural, al mundo fuera de su realidad. Habla, intercede, pide, suplica, ofrece, acuerda, agradece. Crea y retorna a re-establecer el mundo del orden y del equilibrio. Renueva compromisos. Re-crea la vida de la cultura.

La obra literaria, es acción creadora de un mundo de seres, con vida en un espacio y un tiempo definidos, por fuerza de la realidad presente, cotidiana. El escritor, es el creador, el shamán. Su acción mediadora entre el lector y el mundo que ha creado, es la palabra escrita. Lleva al lector a comunicarse con los seres, con los personajes de la obra. Gracias a su acción creadora el lector viaja al mundo que se la ha revelado, participado.

El mito, en la tradición oral, identifica al grupo con un territorio, al cual se pertenece. Es un legado de los ancestros; este territorio les es dado para que lo ocupen, vivan en él, lo cuiden. Es en este sentido de pertenencia a un territorio, donde se puede hablar de identidad cultural, de ideal, de sentido de la vida de la sociedad. En los grupos indígenas actuales, la pérdida del territorio, debido a los diferentes procesos sociales, ha llevado a un desarraigo, a un fenómeno aculturativo muy amplio. A pesar de esta situación, sigue vivo el sentido de pertenencia, de búsqueda de las raíces culturales, de retorno a la identidad, a la territorialidad.

En la literatura, se tratan de plasmar las raíces de la identidad cultural. Es también territorialidad. Búsqueda, identificación de las raíces culturales. La palabra escrita marca los límites de dicha territorialidad. Es el campo en el que se de-

se vuelve y desarrolla la acción mitificadora, donde se marcan los límites del tiempo de los personajes; su movilidad se da entre las barreras que la obra impone, señala.

Finalmente, no se puede dejar de hacer referencia al hecho, en el que también se relacionan, tanto el mito de la cultura indígena, como el mito en la literatura: la magia. Es poder, fuerza, sentido, manipulación, acción sobre lo trascendente. La magia es la que permite al hombre, influir sobre el mundo que intuye, imagina, simboliza, sueña, ama, personifica, hace suyo lo imita, modifica trasciende, alcanza, dibuja; le es revelado, dado a conocer. Es en este poder mágico, donde se centra su eficacia; es el poder de la palabra enunciada, nombrada; es la palabra escrita, consagrada.

Como dice Estanislao Zuleta:

"No nos liberamos de Dios mientras mantengamos nuestra fe ingenua en el lenguaje, porque el lenguaje, la gramática, impone un sujeto y distingue al sujeto de las actividades que realiza; esto es teológico; la estructura del lenguaje nos impone un sujeto ahí donde el sentido de la frase lo destruye.¹

Ahora, podemos preguntarnos en qué forma la cultura ha tratado de responder a los interrogantes sobre la vida y la muerte. ¿Qué es la vida?, ¿Qué es la muerte? ¿existe un más allá que asegure la continuidad de la vida después de la muerte?, ¿Es inmortal el alma? ¿En la idea de Dios, cuál es el sentido de la muerte?

Desde que el hombre es hombre, ha dado infinidad de respuestas a estas preguntas fundamentales. El mito ha sido una de las respuestas. Esta, ha modificado las actitudes que el hombre ha tenido frente a su propia existencia, a su concepción del mundo, a la forma como se ha relacionado con él y con la divinidad.

El eje de la vida de occidente, se centra en la fe en Cristo. En la religión católica, la muerte nos es dada como castigo por el pecado original. El alma del creyente se salva, con el cumplimiento del mandato de Dios, de amor al prójimo. Este mandamiento pone de manifiesto la necesidad del perdón, de la entrega, de compartir los bienes materiales y espiritua-

les, renunciar a la vida del pecado y de la carne, obra de Satan, para así, tener la esperanza de una muerte para la resurrección y la vida eterna.

Aunque esta muerte signifique renacer a una nueva vida, con lo cual hay la posibilidad de ser semejante a la divinidad por la imitación, por el sacrificio, la entrega, la obediencia, esta muerte es definitiva. Significa renunciar y esperar. Nos lleva al reino prometido. En el sentimiento religioso de un pueblo, como el colombiano, esta idea se asimila a la resignación y la aceptación de la voluntad de Dios. Esta es su fe y su creencia. En este contexto cultural, la muerte es la forma por medio de la cual se consagran los valores individuales, se engrandecen las acciones del ser y con ello se busca perpetuarlo.

Partiendo de la propuesta inicial donde se considera al mito como la forma para acercarse a la literatura, podríamos tomar la obra de varios escritores colombianos y latinoamericanos, como el camino para dar respuesta a una serie de interrogantes que surgen en este análisis.

No obstante, hacer referencia a la literatura latinoamericana en general, es un campo muy extenso, que le quitaría validez y sentido al trabajo que se realiza aquí. Voy a limitarme, para el efecto de esta propuesta, a tomar la obra de Alvaro Mutis, como representativa de la literatura colombiana contemporánea.

En algunas de sus obras, como por ejemplo: "Las noticias del hades", "Los elementos del desastre", "Sharaya", "La muerte del estratega", hay una proximidad con la muerte; el hombre se acerca a la nada, a la negación, a reconocer su propia imposibilidad; a reconocer los caminos que lo llevan a lo inconcebible.

"Que te acoja la muerte
con todos tus sueños intactos.
Al retorno de una furiosa adolescencia,
al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron,
te distinguirá la muerte con su primer aviso.

"Te abrirá los ojos a sus grandes aguas,
te iniciará en su constante brisa de otro mundo.
La muerte se confundirá con tus sueños
y en ellos reconocerá los signos
que antaño fuera dejando,
como un cazador que a su regreso
reconoce sus marcas en la brecha".²

Es una promesa, una esperanza. Es el anuncio de algo que se inicia, es desear la muerte, esperarla, es la respuesta a la vida. No es morir a la vida, es nacer a nuevas cosas, es la muerte que todos vivimos día a día, minuto a minuto; es morir a las relaciones, a formas de vida lentas, desapacibles, desencarnadas que nos brinda la sociedad; es nacer para crear nuevas formas de vivir, nuevas actitudes frente a lo que somos y lo que podemos ser. Es una respuesta a la necesidad del individuo de buscar en la soledad, en la muerte, el propio sentido de su ser; es desmitificar la cultura, pero mitificando el renacer de un hombre a otra vida, en la cual se inicia su devenir y su quehacer diario.

Este sentimiento siempre presente en su obra, la muerte, la soledad, el infinito, es una búsqueda permanente. Lo que hace falta preguntar, es qué posibilidades plantea Alvaro Mutis en su obra; frente a la vida y la muerte; esta muerte, nos lleva a la idea de Dios? ¿Podemos considerar su obra como una fuente creadora del mito?

En la literatura, en el poder de la palabra allí enunciada, escrita, se aúnan los dos elementos que le dan su posibilidad de ser: la tradición oral, el valor de la palabra que canta; "gracias a la voz la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella. . .".³ Su comportamiento se halla sometido a normas colectivas. Y la palabra escrita, donde se da una separación entre el pensamiento y la acción.

El poder propio de la palabra escrita es, ser racional, individual, solitario.

En la literatura Latinoamericana, fundamentalmente en la poesía, se da un proceso de sincretismo, entre la tradición oral, primigenia y, la tradición escrita de occidente. Esta simbiosis cultural lleva a pensar que es en este punto donde la obra literaria recoge la tradición oral, la recupera, en el sentido de ser fuerza creadora y preservadora de valores comunes. Creadora de mitos.

NOTAS

1. E. ZULETA, "Sobre la lectura" en: *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva y otros ensayos*. Bogotá, 1985, 99.
2. A. MUTIS, "Amén" en: *Poesía y prosa*, Bogotá, 1981.
3. P. ZUMTHOR, "Permanencia de la voz" en: *Correo de la Unesco*, Agosto de 1985.

BIBLIOGRAFIA

- CAMACHO GUIZADO E., *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*, Bogotá, Colcultura, 1976.
- CASSIRER E., *Antropología filosófica*, México, F.C.E., 1975.
- CASSIRER E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, F.C.E., 1976.
- CHOMSKY N., *Libertad y conocimiento*, Barcelona, Ariel, 1975.
- ELIADE M., *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1972.
- ELIADE M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1969.
- ELIADE M., *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1968.
- GADAMER H. G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- JESI F., *Literatura y mito*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- LEVI STRAUSS C., *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- MALINOWSKY B., *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1982.
- MUTIS A., *Los emisarios*, México, F.C.E., 1984.

- MUTIS A., *Poesía y prosa*, Bogotá, Andes, 1981.
- MUTIS A., *Recital poético*, Presidencia de la República, Bogotá, 1983.
- MUTIS A., *Nocturno II. Gaceta*, México, F.C.E., 1984.
- OTTO R., *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1980.
- RUBIO ANGULO J., *Antropología filosófica*, Bogotá, USTA, 1976.
- SCHAFF A., *Lenguaje y conocimiento*, México, Grijalbo, 1975.
- SCHAFF A., *Ensayo sobre la filosofía del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1973.
- ZULETA E., "Sobre la lectura", en *Sobre la idealización de la vida personal y colectiva y otros ensayos*, Bogotá, Procultura, 1985.
- ZUMTHOR P., "Permanencia de la voz", en *Correo de la Unesco*, Agosto de 1985.

LOS MITOS DE LA MUERTE Y SU DIMENSION RELIGIOSA ANTROPOLOGICA

Alvaro Chaves Mendoza

El concepto de la muerte con sus causas y características específicas; su función y su proyección trascendente, aunque se encuentra en todas las sociedades y se ha dado en las diversas etapas de existencia de la humanidad, no es un concepto único y homogéneo. Como todo elemento cultural es variado, y tan variado, como variadas son las culturas. La muerte es la presencia sentida y verdadera, irrefutable, sin anclaje en un tiempo o una época definidos. Por el contrario, la forma de la muerte como entidad cultural, con un ceremonial, una parafernalia y un simbolismo propios, es diversa, cambiante, inmersa en tiempos míticos y espacios sacralizados.

Al plasmar la forma de morir dentro de una tradición socio-religiosa, juegan dos elementos básicos, que son por una parte los valores de cada cultura y por otra su realización ritual y artística. El primero nos expone un ideal de muerte y el segundo lo enmarca en un escenario consagradorio.

Estos dos conceptos concuerdan con dos factores sobre los cuales se estructura el cuerpo de creencias religiosas de los pueblos: el mito y el ritual.

EL MITO es la relación de los acontecimientos fundamentales en el acontecer de un pueblo, dentro de un tiempo único y estable y un espacio ilimitado. El mito trasciende la realidad cotidiana y pervive en una realidad eterna y sagrada.

Es el recuento de lo verdadero e *inmodificable*, lo no sujeto a cambios causados por el hombre, la historia y la cultura. En él se miran, para ajustarse al arquetipo, los hombres, las costumbres y las cosas. El mito, para cada cultura, es la verdad y el paradigma; en él están la causa primera y las creaciones fundamentales y definitorias del ser humano.

EL RITUAL: un conjunto de acciones u omisiones trascendentales, da vida, *vigencia* y corporeidad al mito. Y así como el mito es único en su esencia, el ritual se hace múltiple y variado para expresarlo, para hacerlo llegar a los hombres, vivirlo a plenitud y recrearlo constantemente.

Tal vez ninguna otra circunstancia de la existencia humana tenga una relación más directa y sentida con la religión que la muerte. Morir es alcanzar el límite de lo cotidiano a lo trascendente, salir del ámbito terrenal y entrar en el religioso, en el dominio de la divinidad, de las fuerzas superiores al hombre, de las potencias sobrenaturales, de lo desconocido y por desconocido temido.

Ese temor a tiempos y espacios ilimitados e ignotos hace que el hombre reaccione volviéndolos míticos, ajustándolos a sus dimensiones simbólicas para que lleguen a ser, si no más comprensibles al menos más ligados con los planteamientos dados a lo existencial.

Como ejemplos de la relación entre la cultura, el ritual fúnebre y el mito de la muerte, tomamos la información disponible sobre dos pueblos distantes en el tiempo: Los Muisca del altiplano cundiboyacense antes de la conquista española, y los Kogui, actuales habitantes del noroeste de la Sierra Nevada de Santa Marta. La tradición oral muisca, escrita por frailes y funcionarios españoles y complementada por el relato de las ceremonias funerarias que ellos presenciaron, nos llega en la prosa y los versos de esos cronistas, para dar testimonio de una serie de ritos que acompañan los últimos momentos de los vivos y el tránsito del alma al Más Allá. Esos ritos, como toda acción religiosa, están fuertemente ligados a las circunstancias y a la época.

Una misma palabra —Fihizca— utilizaron los muisca para referirse al alma y al aliento; al faltar el aliento terminaba la vida para los cuerpos y comenzaba la inmortalidad para las almas.

La muerte era una transición, el paso de la vida en el mundo —dejando en él el cuerpo perecedero— a la existencia eterna para el alma.

Cuidaban sus enfermos con esmero y en la agonía se reunían a esperar que el alma abandonara el cuerpo. Ni los actos mágicos, ni la influencia de los espíritus del mal eran la causa de la muerte. Morir era un fenómeno natural; temido si se llegaba tras una enfermedad y deseado en forma repentina, sin pena y sin dolor. Los viudos de mujeres muertas en el parto debían pagar a la familia de la difunta una indemnización igual a la impuesta por la ley para un asesinato. Los caciques mimaban y regalaban a la esposa moribunda, pues ella en su último deseo podía exigirles hasta cinco años de abstinencia sexual.

Las ceremonias funerarias se iniciaban con cantos y lamentos que exaltaban las virtudes del muerto, acompañados por libaciones de chicha de maíz, su bebida sagrada. Los parientes expresaban su luto pintándose la cara y el cabello con achiotte y vistiendo mantas coloradas. El rojo era el color de la muerte, símbolo de la otra existencia, la del mundo sobrenatural.

La muerte por sacrificios se aplicaba antes de la guerra, degollando muchachos y ofreciendo su sangre al sol. También en el ritual de construcción de las casas de los caciques, se hincaban los postes en agujeros donde previamente se habían colocado niños que morían con el golpe, para que sus almas aplacaran los poderes sobrenaturales de la tierra y quedaran como protectores de la edificación. Del templo del Sol en Sogamoso se decía que cada poste se clavó sobre un esclavo vivo.

Herrera cuenta que sacrificaban: "prendiendo en la guerra algún muchacho que mataban en el templo con grandes clamor-

res. Sacerdotes eran unos niños que iban a comprar a treinta leguas de aquel reino, a la provincia de los Moxas, a la casa del Sol, y los tenían en gran veneración y los regalaban hasta la edad viril, y luego los mataban y sacrificaban con su sangre. Pero si por ventura había tocado a una mujer, era libre del sacrificio, porque decía que su sangre no era pura para él, ni podía aplacar los pecados".

Simón describe los sacrificios particulares de los caciques así: "a las entradas y esquinas de sus casas tenían unos gruesos y levantados maderos en que hacían trabazón las cercas de las casas y en lo más alto de ellas hechas unas gavias como de navíos" donde amarraban al sacrificado y "donde lo mataban con flechas y dardos que tiraban desde abajo, donde estaban los jeques cogiendo con unas totumas la sangre que caía del madero abajo". Esa sangre la untaban sobre las piedras, como ofrecimiento al sol.

La forma de los enterramientos variaba según la región del país muisca y la condición social del difunto. Sobre esto es muy gráfico el testimonio dejado por varios Cronistas:

Antonio de Herrera relata: "Enterraban a los muertos muy liados, sacándoles primero las tripas, y metíanles oro y joyas, y puestas unas por el cuerpo, cubiertas con las más galanas mantas, los llevaban a unas ermitas para eso dedicadas, y allí los dejaban para siempre. . . También se enterraban otros metidos en ataúdes y echados en lagunas muy hondas, con oro y joyas. . ."

Gonzalo Fernández de Oviedo distingue las prácticas mortuorias de los habitantes de Tunja y Bogotá: ". . . porque en Bogotá se entierra debajo de la tierra, excepto el cacique principal y señor de todos, que lo echan en una laguna grande en un ataúd de oro en que va metido. En la tierra de Tunja las personas principales y otros capitanes que entre ellos tienen preeminencia no se entierran sino como ahora diré. Ponen su cuerpo con todo el oro que tienen en sus santuarios y casas de adoración, en ciertas camas que los españoles allí las llaman barbacoas, que son lechos levantados sobre la tie-

rra en puntales; y allí se los dejan con todas las riquezas pegadas o junto al cuerpo muerto".

Fray Pedro Simón aporta interesante información acerca de la momificación y la necropompa: ". . . eran varios los modos con que enterraban los difuntos, porque a los reyes y caciques, de ordinario, les sacaban las tripas e intestinos muriendo y con una resina que llamaban mocoba, que se hacía con unos híguerillos de leche pegajosa y otras cosas con que la mezclaban, embalsamaban los cuerpos, y después de llorados en sus casas seis días, los enterraban en unas bóvedas o cuevas que tenían ya hechas para eso, envolviéndolas en mantas finas, poniéndolas a la redonda muchos bollos de maíz y múcuras de su chicha. . . En los ojos, narices orejas, boca y ombligo les ponían esmeraldas y tejos de oro, según el caudal de cada un, y al cuello chagualas de lo mismo; encerrábanse en la misma bóveda con él las mujeres y esclavos que más le querían, porque esta era la mayor demostración de fineza y amor que había entre ellos, pero dándoles primero a los vivos un zumo de cierta yerba, con que privados de sentidos, no conocían la gravedad del hecho a que se ponían, si bien, después de vueltos en sí, morirían desesperados. . ."

En la región Guane, de Santander, anota Simón que los entierros eran como en la sabana" con sus comidas, bebidas, mujeres, esclavos y riquezas. . ."

La vida de ultratumba comenzaba con el viaje de las almas al centro de la tierra, por caminos y barrancas de tierra amarilla y negra, pasando primero por un gran río en barcas o balsas tejidas de tela de araña. Las almas buenas gozarían para siempre de la felicidad y la holganza, en un mundo subterráneo semejante al terrenal, y por ello llevaban en su viaje comidas y bebidas, armas y ornamentos, trajes y joyas, y en el caso de los grandes señores, también algunas de sus esposas y esclavos. Las almas malas serían eternamente castigadas con azotes, y las almas de las mujeres muertas en el parto y las de los guerreros muertos en el combate, iban directamente al cielo, a compartir esa región sagrada con los dioses.

Muerte y ritual entre los Koguis

En la Sierra Nevada de Santa Marta viven los Koguis, uno de los grupos indígenas de Colombia más apegado a sus tradiciones. El estudio etnográfico de Gerardo Reichel Dolmatoff nos cuenta que conciben la vida como un período entre dos estados intra-uterinos. Nace el hombre del vientre de la madre natural, que es también el vientre de la Madre Universal —Gaulchováng—, el principio del Bien y de lo femenino. Vivir es una prueba, una tarea que el hombre debe cumplir en su totalidad; por ello morir joven es una ofensa a la sociedad, a la cultura y al universo; es un castigo sobrenatural debido solamente al mal comportamiento personal. Un joven agonizante no recibe cariño ni cuidados; los que se mueren jóvenes renacerán viejos en el otro mundo y no podrán gozárlo. Hay que morir a tiempo, hay que morir de viejo, tranquilo, en familia, sin llantos, porque así en la otra vida se volverá a la juventud.

La muerte, en realidad, comienza en el mismo momento del nacimiento, se prolonga en un período ideal de noventa años y se termina con el retorno al vientre de la Madre Universal. Cuando cesa la respiración y el espíritu —Aluna— sale a la boca con el último aliento, entra la mosca verde enviada por la Madre para llevárselo y soltarlo a su viaje al otro mundo, pasando por los nueve pueblos en el camino de los nevados, en donde se decide para los jóvenes, si han vivido bien el renacer envejecidos y no poder gozar plenamente del cielo, si han practicado el mal transformarse en espíritus malignos y regresar a hacer daño a los vivos, y para los ancianos el goce total de una renovada juventud celestial.

El principio del Mal, de la Muerte y de lo masculino es Heiséi, el del rostro de tigre, que lleva una serpiente enroscada en la cara, Dueño de la enfermedad y de la sexualidad, el de la flecha y el cangrejo, el del color azul como el del cielo donde viven los muertos, el que acecha sin descanso a los seres humanos, el que causa los sueños donde aparecen los difuntos y las mujeres bellas que incitan al pecado; omnipresente como la Madre pero más real y más temido.

Para el Kogui la tierra está impregnada de la impureza del esperma de los coitos de personas ya muertas y el hacer el amor en un lugar impuro, lo mismo que una ofensa a los dioses o un descuido en la práctica de los ritos u ofrendas, provocará el castigo de Heiséi: la enfermedad, la muerte, la tarea inconclusa.

El ritual funerario comienza con la observación del cuerpo: si permanece rígido y sangrante ha muerto antes de tiempo; si queda flácido es indicio de que su hora había llegado. Lo sientan en un banco, con el calabacito para la sal si es hombre y con una mochila de agujas si es mujer. Los deudos se colocan alrededor del Mama —sacerdote y curandero— que canta a la Madre para comunicarle que ha muerto uno de sus hijos. Durante tres días y tres noches comen, beben y mastican coca al lado del muerto y le ponen alimento en la boca diciéndole: "Toma comida, hermano. Es la última comida que puedes comer en la tierra". Si murió de enfermedad le suplican: "Llévate la enfermedad, no la dejes a tu mujer ni a tus niños, ni a ninguno de nosotros, llévatela". Lo colocan en cuclillas, con las rodillas sobre el pecho, los pies hacia adentro y las manos sobre las mejillas, en posición fetal, para luego envolverlo en su hamaca o chinchorro, que será la placenta del nuevo nacimiento. Colgando de un palo lo llevan al cementerio comunal; si en el camino los cargueros sienten que les pesa el cadáver es porque pronto morirán; si la carga es leve vivirán muchos años todavía.

Los ahogados se entierran a la orilla de ríos y lagunas, cercanos al de la Madre que también es el agua. Los Mamas se sepultan en cavernas o en la casa ceremonial, sentados en sus bancos, con su "poporo", su palito y su mochila de hojas tostadas de coca —hasta hace unos años dentro de ollas de barro—. Los suicidas por ahorcamiento se queman, para evitar que también se ahorquen sus familiares. Colocado el cadáver en fosa, el Mama rompe en pedazos la olla de tostar la coca y pone junto al cuerpo hojas de maíz con cuentas de collar que representan la leña, el fuego, la comida y el agua, para el viaje hacia el cielo; también conchas azules, símbolos de sus hijos —bivalos si son niñas, gastrópodos si son varones— y piedras semipreciosas cilíndricas,

perforadas para indicar a sus familiares femeninos y sin perforar en representación de sus parientes masculinos. Al tapar con tierra la fosa, que es el útero para la gestación de la muerte, se amarra el cadáver con una cuerda de fique que se saca y se ata a una varilla larga, enterrada sobre la tumba. Esa cuerda, el cordón umbilical, la última atadura con la vida, se pudre con el paso de los días e indica que el alma nació en el Más Allá, que ha regresado a la Madre para siempre o que debe volver, como Heiséi, para sufrimiento de los humanos.

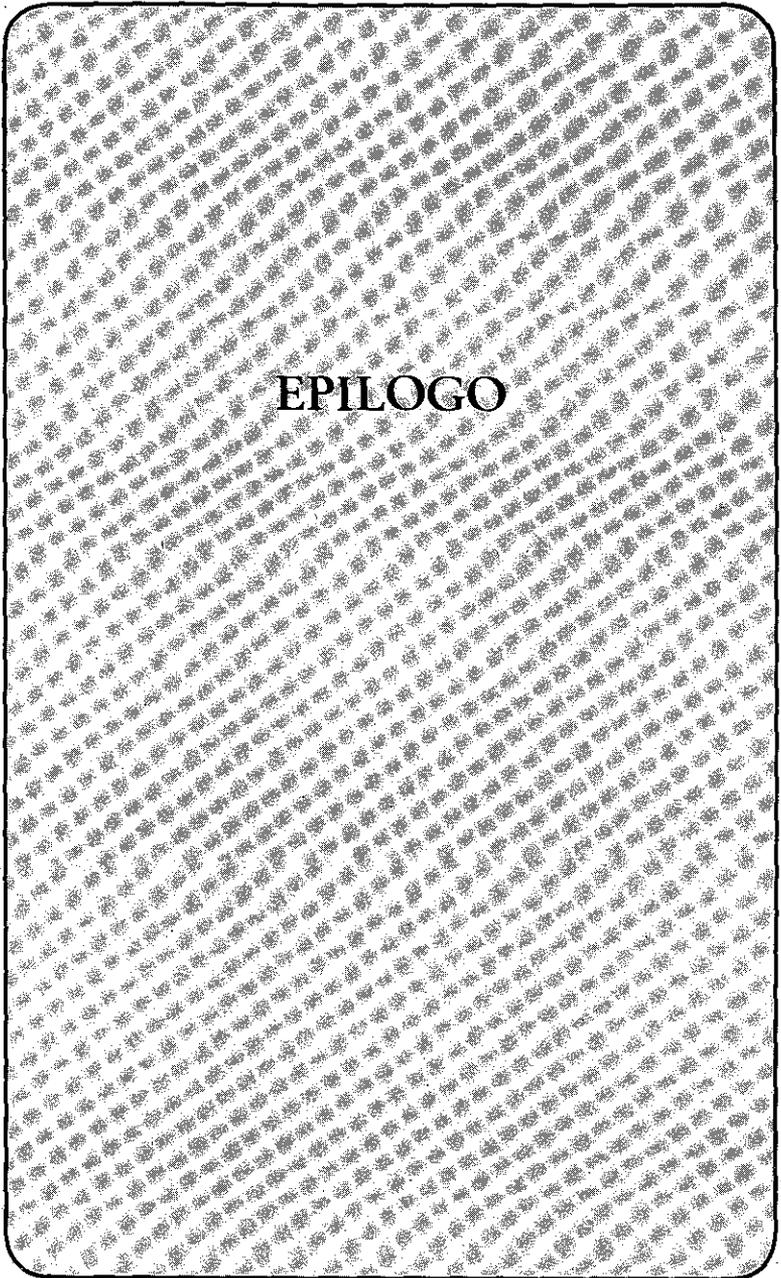
Terminado el entierro los deudos regresan a sus casas y se purifican con el baño de manos y pies en la quebrada. El viudo o viuda lava cuidadosamente sus vestidos; se lavan las herramientas y pertenencias del difunto y el Mama, en su casa ceremonial, canta días y noches, impone a los deudos abstinencias de comida y de sexo y quema hojas de fraylejón y las deja en la puerta del templo, para que de allí las tomé la genitá para purificar la casa, las cosas y las personas.

Para romper la relación del muerto con su cónyuge, el Mama escoge un hombre o una mujer para que tenga relación sexual con el viudo o la viuda, inmediatamente después de la ceremonia del entierro. De esa manera se "abre también al doliente la posibilidad de continuar la existencia hasta alcanzar la anhelada ancianidad necesaria para la felicidad del cielo.

De la misma manera que hemos conocido el significado de la muerte y sus circunstancias socio-religiosas en estos dos grupos humanos, lo podemos indagar sobre muchas otras sociedades, si recurrimos a las fuentes de tradición oral, de literatura histórica y etnográfica, y también en la documentación de la arqueología, que por medio de las excavaciones reconstruye el escenario del rito mortuario y ordena los vestigios de su complemento material. La literatura ilumina la indagación antropológica y a su vez las diversas ramas de la antropología-arqueología, etnología, folclor, pueden aportar motivaciones para la creación literaria.

BIBLIOGRAFIA

- ELIADE M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- HERNANDEZ RODRIGUEZ G., *De los chibchas a la Colonia y a la República*, Bogotá, Colcultura, 1975.
- JENSEN A.E., *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PEREZ DE BARRADAS J., *Los muisca antes de la conquista*, vol. 2, Madrid, Instituto Bernardino de Sahagún, 1950.
- REICHEL DOLMATOFF G., *Los Kogui. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*, vol. 2, Bogotá, Iqueima, 1951.
- REICHEL DOLMATOFF G., *Colombia. Ancient People and Places*, Londres, Thames and Hudson, 1965.
- RESTREPO V., *Los chibchas antes de la conquista española*, Bogotá, Banco Popular, 1972.
- RODRIGUEZ FREYLE J., *El Carnero*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942.
- SIMON F.P., *Noticias Historiales de las conquistas de la tierra firme en las Indias Occidentales*, Bogotá, Banco Popular, 1982.



EPILOGO

CONCLUSIONES

Con respecto a la Novela

- Más que afirmación o negación, Dios es búsqueda; y, como búsqueda, tiene una directa relación con la escritura, con la novela.
- La pregunta por Dios es un espacio que recrea la pregunta por el hombre. La novela también se ocupa de las preguntas esencialmente humanas.
- La pregunta por Dios nace al borde de los límites. La novela se ocupa de estos "abismos": no hay novela de los tiempos felices.
- Una cosa es la negación de ciertas formas religiosas y otra, la negación de Dios. Quizá la novela latinoamericana se ha ocupado más de lo primero que de lo segundo.
- Nuestra falta de comprensión de Dios radica, de pronto, en nuestra falta de atención sobre la literatura. Ya que el lenguaje propio de la literatura por su ambigüedad, por su oblicuidad, es el que mejor nos permite o no nos deja perder de vista lo esencialmente humano. La auténtica literatura no rechaza a nadie, por el contrario, invita al hombre a participar de sus cuestionamientos. Más que respuestas, la novela propone interrogantes.
- La novela latinoamericana está marcada por la Modernidad y de ahí que nuestra respuesta o, mejor, nuestra

lectura no puede ser simplista. Hay una historia problemática de nuestro continente que determina la novela y nos determina a nosotros en algún sentido.

- En el combate desde y con la novela, la relectura de la misma tiene una importancia esencial. En la lectura, autor, texto y lector se involucran.
- La novela es una búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado. La novela es una forma de fracaso, pero también de lucidez.
- La novela es, por excelencia, la forma verbal de una experiencia radicalmente histórica.
- La novela es una búsqueda mediatizada por imágenes. La novela es una metáfora del mundo.
- La novela como el hombre mismo es un "estar haciéndose".
- La novela es la plasmación de un pacto tácito entre el individuo —el creador— y la sociedad. La novela relativiza todos los valores.
- La novela es una forma narrativa que pertenece al ideograma del signo. En otras palabras, la novela tiene su propia manera de relacionarse con el mundo. La novela pertenece al signo, no al mundo del símbolo. El signo como la novela es la no disyunción: el no orden de la existencia.
- La novela ha de concebirse como un contradiscurso: el acto mismo de escribir entraña una problematización. Es más importante el hecho de escribir una novela que aquello que cuenta la novela.
- Se debe evitar hacer una crítica temática o buscar cuántas veces está la palabra de Dios en una novela y, preferiblemente, tratar de ver o descubrir en ella, la manifestación del hombre sobre sus experiencias-límite.

- Si la teología desea descubrir la noción de Dios que hay en la novela, debe hacerlo desde la novela misma, desde el mundo que la novela instauro. La teología debe aprender a leer novelísticamente.
- La novela es un inmenso recorrido en pos de la figura del padre. Esto la emparenta con una búsqueda religiosa.

Con respecto a la experiencia de Dios

- Si ser cristiano es ser "profundamente humano", la narrativa latinoamericana es, entonces, religiosa. El problema empieza cuando se quiere esclarecer qué es "ser profundamente humano".
- La experiencia religiosa que aparece en nuestra narrativa no es forzosamente cristiana, sino que reviste formas sincréticas. Por lo mismo, dicha experiencia se hace más rica cuanto más compleja.
- La búsqueda como elemento fundamental del héroe de la novela se puede comparar o equiparar a un Exodo.
- Para determinar una experiencia de Dios en la novela latinoamericana sería necesario hacer un estudio regional y, aún más, por autores. No se puede ni es pertinente hacer generalidades sobre este punto.
- En la experiencia de liberación, hay un arquetipo creador.
- Existe una relación entre la experiencia religiosa y la novela desde el sentido de una "apertura a lo trascendente".
- Se puede hacer una distinción entre la experiencia religiosa en plenitud (la poesía), la experiencia radical del cristiano y la experiencia religiosa de un buscador (la novela).
- La experiencia religiosa del latinoamericano debe ser no sólo expresada, sino además puesta en prospectiva. Hay que hacer la historia como historia de Dios.

- Nuestra experiencia religiosa más que mística es profética. Percepción y expresión de la fe, les son imprescindibles.
- Se debe hacer una diferencia entre la experiencia religiosa, en sentido general, y la experiencia religiosa cristiana. Esta diferencia puede ser constatada en las novelas, utilizando herramientas de orden teológico, antropológico, semiótico, etc.
- El Dios de Jesucristo es una experiencia salvífica y se deja traducir en la experiencia existencial del hombre. La palabra Dios es palabra de hombre.

Con respecto al héroe y sus valores

- La problemática del héroe está situada dentro de una cosmovisión mítica. El antihéroe, por oposición, se sitúa en un espacio de desmitificación.

Se puede establecer una diferencia entre el héroe de los tiempos pre-modernos y el héroe (o antihéroe) de la modernidad. El primero se desarrolla en tensión con un espacio sobrenatural. El segundo, atraviesa un espacio regido por una actitud de desocultamiento de lo común y corriente. Hay en la novela moderna una voluntad de captar lo insólito de la realidad. En relación a la problemática de Dios en la literatura, se puede afirmar que esa voluntad obedece a una tendencia del hombre contemporáneo a captar a Dios en la inmanencia.

- En América Latina perviven elementos del héroe clásico: hay remanentes míticos. Pero, de otra parte, hay un imperativo histórico que convierte a dicho héroe, en un héroe con características bien particulares (puede ser un "acosado", una "víctima" o un "pícaro").
- Más que defensor de valores absolutos o permanentes, nuestro héroe irrumpe, traspasa un orden de cosas. Nuestro héroe se enfrenta, casi siempre, a la tradición, ya sea religiosa, ideológica o familiar.

- Nuestro héroe es, por lo mismo, un desencantado, un fracasado; precisamente porque no tiene claridad sobre los valores que debería entañar o defender.
- El héroe moderno tiene sus valores pero en constante conflicto con los valores establecidos. Pudieran llamarse disvalores o antivalores.
- Nuestro héroe insta una búsqueda y, en esa misma medida, determina sus valores.
- En la novela moderna el héroe busca entender aquello que lo confronta. La novela es el ámbito, por excelencia, de tal experiencia humana. Hoy el hombre está en crisis y el héroe de la novela así lo representa. Perdida la dimensión de los valores absolutos, nuestro héroe anda a tientas, reclamando para sí, a veces tan sólo el valor de la escritura.
- El héroe de los tiempos pre-modernos estaba próximo a lo sobrenatural; el héroe de nuestros días vive en la cotidianidad.

Conclusión General:

En el Simposio se aunaron la problemática de Dios (el problema del Sentido) y la problemática de la novela (el problema de la escritura). Y, desde el hombre latinoamericano, situado, con una historia bien particular, se mostró como el lenguaje crea un espacio para plantear y realizar artísticamente la problemática del hombre.

De otra parte, se mostró que hay una presencia en la novela latinoamericana de la problemática de Dios; que si se niega a Dios es a partir de las afirmaciones parciales de los personajes y no en la totalidad de las novelas. Que nuestra narrativa crítica la tradición cristiana, la herencia manipulada, más que la misma religión y que, por lo general, se ataca a las personas que representan la Iglesia, y no a la Iglesia como tal.

CLAUSURA DEL SIMPOSIO

**Mons. Antonio do Carmo Cheuiche, O.C.D.
Obispo Titular de Sutunurca y
Auxiliar de Porto Alegre, Brasil**

**Responsable de la Sección de Pastoral de la
Cultura, SEPAC
y del Secretariado para los No-creyentes,
SENOC**

En mi calidad de Responsable de la Sección para la Cultura del CELAM, me corresponde en este momento colocar el punto final de este primer "Encuentro y Simposio sobre la Problemática de Dios en la Novela Latinoamericana", promovido por el Consejo Episcopal Latinoamericano y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

A lo largo de su historia, que ya cuenta con más de treinta años de existencia, el CELAM, a través de su Sección para la Cultura, creada apenas el año pasado, acaba de promover, por primera vez, en el ámbito de unas universidades y de puertas abiertas, un encuentro. Esto no puede ser registrado como un nuevo episodio desprovisto de significación. Si de un lado, la Sección para la Cultura es un Organismo de servicio a las Conferencias Episcopales de nuestro Continente, en orden a la solución de los problemas de Inculturación del Evangelio, y de la Evangelización de la Cultura, por otro, la Universidad Católica significa el espacio privilegiado para el encuentro o el diálogo de la Iglesia con las culturas.

Ante el éxito de esta primera convocatoria que reúne en este espacio universitario a escritores, teólogos, expertos en la narrativa latinoamericana y una asistencia perseverante, a pesar de la densidad del programa y de una lluvia que no estaba programada, me corresponde ahora colocar el punto final a

este encuentro. Quisiera en este momento encontrar un punto final que, más allá de las señales gráficas convencionales, más allá de las interrogaciones, exclamaciones o conclusión, simple y pura, significara gratitud: gratitud a la Pontificia Universidad Javeriana, a su magnífico Rector, al señor Vice-Rector del Medio Universitario, al señor Decano de la Facultad de Ciencias Sociales; gratitud al artífice de este evento Marino Troncoso; gratitud a los escritores, ponentes, participantes.

Ante el magnífico resultado del trabajo aquí desarrollado, del alto nivel de la hermenéutica de los textos literarios de esos grandes Mitos de la modernidad que es la novela; de ese abordaje palpitante del proceso de liberación del hombre, de búsqueda profética del ser del hombre y de sus relaciones con Dios, en vía hacia una existencia más plenamente humana; al término de este encuentro sobre el Problema de Dios en la Novela Latinoamericana, cabe colocar ahora el punto final, un punto final que no cierra sino que abre ulteriores compromisos, a saber:

- 1) Estimular y promover junto a cada Sección Nacional para la Cultura de las Conferencias Episcopales del Continente la realización, en 1987, de un encuentro sobre la problemática de Dios en la Novela del respectivo País.
- 2) Iniciar inmediatamente el próximo encuentro sobre la Problemática de Dios en la Poesía Latinoamericana, a realizar en Bogotá, en la Universidad Javeriana, en 1988.
- 3) Transformar el equipo que organizó este Encuentro en equipo permanente de expertos de la Sección para la Cultura del CELAM.

He aquí nuestro punto final que escribimos con gratitud y compromiso y que el Señor nos ayude a cumplirlo.

LISTA DE PARTICIPANTES

Organizadores

Mons. Antonio Do Carmo Cheuiche, O.C.D., Obispo Responsable de la SEPAC y del SENOC.

Jaime Vélez Correa, S.J., Secretario Ejecutivo de la SEPAC y del SENOC.

Marino Troncoso, S.J., Director Departamento de Literatura, Universidad Javeriana.

Marcela Anzola, Secretaria Ejecutiva del Departamento de Literatura, Universidad Javeriana.

Ponentes

- Carmen Balzer
- Manuel Corrales Pascual
- Enrique Camilo Corti
- Alvaro Chávez Mendoza
- Beatriz Espinosa Ramírez
- Germán Espinosa
- Diógenes Fajardo V.
- Cristo Rafael Figueroa Sánchez
- José Francisco García Bauer
- Luis Carlos Henao De Brigard
- Luz Ligia Hernández Moreno
- Luz Mery Giraldo de Jaramillo
- Fabio Jurado Valencia
- Rocío Vélez de Piedrahita
- Alberto Ramírez Z., Pbro.

- Eduardo Caballero Calderón
- Rodolfo E. De Roux, S.J.
- José Luis Garcés
- David Mejía Velilla
- Héctor Sánchez
- Eduardo Santos
- Fernando Soto Aparicio
- Conrado Zuluaga

Otros Participantes Activos

- Blanca Inés Gómez de González
- Alberto Gutiérrez, S.J.
- Eduardo Jaramillo
- Mario Jursich
- María Luisa Ortega
- Fernando Vásquez Rodríguez

Escritores invitados

- Manuel Briceño, S.J.
- Fernando Bula Parada