



# Introducción<sup>1</sup>

Sergio Miceli y Jorge Myers

Moeris: Omnia fert aetas, animum quoque; saepe ego longos  
Cantando puerum memini me condere soles:  
Nunc oblita mihi tot carmina (...)

Virgilio, **Bucólica IX**

Joxer: For mem'ry's the only friend that grief can call its own, that grief ... can ... call ... its own!

Sean O'Casey, **Juno and the Paycock**

Il parlare, e molto piú lo scrivere di sé stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amore di se stesso. Io dunque non voglio a questa mia Vita far precederé né deboli scuse, né false o illusorie ragioni, le quali non mi verrebbero a ogni modo punto credute da altri; e della mia futura veracità in questo mio scritto assai mal saggio darebbero. Io perciò ingenuamente confesso, che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma vie piú gagliarda d'ogni altra, l'amore di mé medesimo (...).

Vittorio Alfieri, **Vita** (1790/1803)

Según la física cuántica se puede abolir el pasado o, peor todavía, cambiarlo. No me interesa eliminar y mucho menos cambiar mi pasado. Lo que necesito es una máquina del tiempo para vivirlo de nuevo.

Esa máquina es la memoria. Gracias a ella puedo volver a vivir ese tiempo infeliz, feliz a veces.

Pero, para suerte o desgracia, sólo puedo vivirlo en una sola dimensión, la del recuerdo. (...)

Los fotones pueden negar el pasado, pero siempre se proyectan sobre una pantalla —en este caso este libro.

La única virtud que tiene mi historia es que de veras ocurrió.

Guillermo Cabrera Infante, **La ninfa inconstante** (2012)

## La memorialística como práctica social global: “Puis-je défendre ma mémoire contre l'oubli?”<sup>2</sup>

La memoria es una facultad humana esencial. “Ego sum, qui memini, ego animus”<sup>3</sup> antes del “cogito” cartesiano, San Agustín había postulado “recuerdo, luego soy”. La posibilidad de fijar la identidad (o, lo cual es casi lo mismo, de trazar la historia) de cualquier individuo o grupo humano depende en última instancia de la información almacenada en el cerebro y procesada por aquello que, a falta de un término más exacto, tradicionalmente se

1 Este texto, que hace las veces de presentación del dossier que aquí se publica, ofrece una versión del estudio preliminar del libro **Retratos Latinoamericanos** (cuya publicación en portugués está prevista para fin de año por la Editorial de la Universidad de San Pablo, y cuya edición castellana se encuentra en proceso de preparación). Por razones de espacio, en esta oportunidad se ha suprimido la sección sobre la memorialística en el Brasil, a cargo de Sergio Miceli. El proyecto surgió como una prolongación de la **Historia de los Intelectuales en América Latina** (publicada en dos tomos en 2008 y 2010), que tuvo entre sus efectos la consolidación de un espacio binacional de trabajo entre el Centro de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes y el grupo que Miceli coordina en Brasil. Como la memorialística (para usar la terminología brasileña) o periautografía (para emplear la precisa noción acuñada por Giambattista Vico) consiste en un tipo de escritura que se define por su propósito explícito de producir una objetivación de la subjetividad —en este caso de aquella de los intelectuales—, ella pareció constituir un objeto ideal para seguir profundizando nuestra exploración en la rica cantera de materiales que cinco siglos de historia cultural e intelectual latinoamericana ha formado. Dado que en ese largo período la producción de libros de memorias, diarios íntimos, autobiografías, y otros registros pasibles de ser interrogados en tanto literaturas del yo, ha sido verdaderamente abundante, hemos decidido circunscribir las fronteras de nuestro objeto de indagación al siglo XX. El proyecto tuvo una primera instancia de concreción a través del Simposio Internacional “El Recuerdo Letrado: escritura memorialística de artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo XX”, que tuvo lugar en 2011. Agradezco a Horacio Tarcus, Martín Bergel y todo el colectivo editor de **Políticas de la Memoria** la posibilidad de publicar en este dossier un adelanto del futuro libro [nota de Jorge Myers].

2 Robert, Desnos, “Le cimetière”, **Contrée** [1944], en Robert Desnos, **Oeuvres**, París, Quarto/Gallimard, 1999, p.1162.

3 Augustine, **Confessions**, Vol. 2, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1912, p. 118.

denominaba “la facultad de memoria”. Es, se podría decir, el hecho supremo de la subjetividad de todo individuo: razón por la cual “perder la memoria” implica perder la propia identidad. Referida exclusivamente al individuo y enunciada en forma oral o preliteraria, la memoria pertenece al ámbito de la ciencia psicológica —de la psiquiatría o del psicoanálisis—. Bajo este avatar es un hecho universal, elemento esencial de la condición humana. Cuando, por el contrario, se *registra* utilizando algún medio, algún soporte, material; cuando se *inscribe*, la memoria pasa de su estado puramente subjetivo a ser un elemento objetivo de la realidad social específica de un grupo humano, y se vincula por ende a un lugar y a un tiempo también específicos. El propio hecho de la inscripción, que permite simultáneamente la divulgación colectiva de la información contenida en la memoria de un individuo y su perduración en el tiempo —incluso más allá, quizás, de la vida del propio sujeto portador de esa memoria—, lo torna un hecho eminentemente social e histórico.

Es cierto que las formas específicas de ese registro han sido sumamente variadas a lo largo de la existencia de la humanidad, a tal punto que algunas de ellas nos resultan hoy enteramente ininteligibles, habiendo perdido nosotros la clave para interpretar los signos utilizados en su inscripción. Si bien no sería demasiado exagerado decir que el registro eminente de la memoria individual ha sido la escritura, es cierto que han existido abundantes muestras de formas no literarias de conmemoración pública, inscriptas en pinturas, dibujos, esculturas, monumentos arquitectónicos, desde las primeras pinturas rupestres hasta cenotafios como los de Lutyens para evocar a los muertos en la Primera Guerra Mundial, o las formas arquitectónicas de un edificio como el Museo Judío de Berlín, en cuya propia forma aparece cifrada una parte del significado del recuerdo que se busca evocar y transmitir. La forma icónica existe por sí sola, transmite un sentido que le es específico, pero una parte importante de su capacidad para vehicular un significado deriva de la escritura que la rodea. En ausencia total de la escritura, en cambio, es casi imposible descifrar el sentido de la conmemoración contenida en pinturas, dibujos, esculturas, monumentos. A veces ni siquiera se puede saber si la intención de quien articuló en piedra o en pintura un enunciado pretérito haya sido, en efecto, la de conmemorar/rememorar (memorializar, si se permite el neologismo) aquello que aparece allí representado. La maestría de aquellas pinturas de una fauna hoy desaparecida de los bosques y praderas de Europa descubiertas en la caverna de Chauvet arranca del espectador emociones estéticas de violenta empatía y deleitoso maravillar. Pero sin otro dato que aquel del lugar de su pintura y la fecha aproximada de las mismas, todo intento por aprehender el “mensaje” de las mismas no puede sino ser apenas una especulación —muy controlada por la erudición científica en el caso de un arqueólogo profesional, libre y reacia a cualquier disciplina científica en el caso de los promotores turísticos o del esteta librado al vuelo de su fantasía—. ¿Buscaban preservar para las generaciones venideras de la tribu hechos asombrosos vividos en una expedición de caza, operando como elementos mnemotécnicos para los vates de la misma, que al recorrer con sus ojos esas pinturas recitaban las estrofas de una epopeya primitiva? ¿Estaban cargadas de una significación sobrenatural, mágica o divina, que sólo podía ser interpretada y vuelta eficaz por la taumaturgia de un chamán? ¿O eran simplemente los estallidos impetuosos de un genio, de un Miguel Ángel del paleolítico, que buscaba en las toscas paredes de una cueva su Capilla Sixtina? No lo podremos saber nunca a ciencia cierta, en ausencia de una inscripción portadora de un sentido descifrable, es decir, de una escritura.<sup>4</sup>

Si bien es cierto que una parte sustancial de la antropología clásica ha reposado, para el estudio de las llamadas sociedades “primitivas” o “salvajes”, sobre las fuentes contenidas en una tradición oral —de relatos históricos y míticos conservados por profesionales del recuerdo en tales pueblos—, la forma por excelencia del registro de la memoria ha sido en las principales sociedades no prehistóricas, la escritura. Y en ellas la práctica de consignar por escrito a los hechos grabados en la memoria ha dado origen a una escritura especializada, que ha buscado diferenciarse de otros tipos de escritura que se ocupan del pasado, al presentarse como aquella que está constituida por textos que pretenden consignar y divulgar la memoria individual, subjetiva, de sus autores. Con el tiempo, la proliferación de este tipo de texto ha dado nacimiento a aquello que podríamos denominar una práctica literaria —en un sentido más laxo— o un género literario —en un sentido más formalizado—. En cualquiera de los dos ha implicado la existencia de una *costumbre* —aquella de volcar en páginas escritas los hechos personales e incluso íntimos en la vida de un individuo, o sus sensaciones y reacciones personales ante los acontecimientos

4 Esto no quiere decir que no se hayan utilizado las imágenes como herramientas mnemónicas: simplemente que, como en el caso de los quipús de los Incas, hemos perdido la clave para descifrarlas. Todavía en la Edad Media europea, en una zona tan bárbara y remota como Gales, un cronista pudo constatar lo siguiente acerca de los griegos antiguos: “Inclitorum gesta virorum quondam Grai veteres primo per imagines deinde per scripta tenacius et expressius memoriae commendabant; quatinus exacti temporis virtutum extantium aemula posteritas posset imitatione laudabili ad similia provocari”. En “Prologus”, “Giraldi Cambrensis De Rebus a se Gestis”, **Giraldi Cambrensis Opera Omnia**, Vol. I, Longman, London, 1861, p. 19 (los aparentes errores de ortografía reflejan la práctica de escritura medieval, en contraste con la del latín clásico).



que han desfilado ante su mirada en el curso de su vida— y de un conjunto de *arquetipos* —es decir, de obras que han sido convertidas por los escritores y comentaristas posteriores en modelos específicos para este tipo de práctica— que integrados a una serie han podido —a veces, y siempre de modo artificial— constituir un *canon*.

En el último medio siglo se ha consolidado, dentro del espacio disciplinar de la crítica literaria, una subdisciplina dedicada a analizar los rasgos estilísticos, los orígenes y los objetivos de la autobiografía como *género literario*. La literatura especializada en analizar las obras de carácter autobiográfico desde esta perspectiva no ha cesado de crecer, expandiéndose casi al mismo ritmo exponencial que la propia literatura. Existe ya un campo (o sub-campo) disciplinar organizado en torno al estudio de la literatura de memorias que cuenta con un conjunto de estudios devenidos clásicos: entre otros, aquellos de María Zambrano, André Maurois, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, James Olney, Nora Catelli, o Jean Starobinski. En los años ochenta y noventa se produjo, por otro lado, un interface intenso entre preocupaciones originadas en la reflexión disciplinar filosófica y este sub-campo de la crítica literaria, una de cuyas vertientes resultó ser el apogeo de la influencia de Paul de Man y sus escritos teórico-críticos. Este empeño ha dado nacimiento a estudios sumamente valiosos, tanto por su contribución al establecimiento de definiciones más precisas acerca de los distintos géneros de escritura del yo, cuanto por su elaboración de una cartografía precisa y minuciosa acerca de un posible canon que las contuviera y organizara. Sin embargo, más allá de su indudable aporte a una mejor comprensión de la producción autobiográfica moderna y de su creciente visibilidad en la sociedad contemporánea —organizada cada vez más en torno a una muy banalizada publicidad de la intimidad, propia de una sociedad del espectáculo— este enfoque nacido en el seno de la crítica literaria se ha limitado a analizar la autobiografía desde una perspectiva casi exclusivamente *ex post facto*, es decir, a partir de un texto preexistente que se presenta al crítico como un objeto ya disponible para su análisis a través del prisma de la teoría de los géneros literarios.

La perspectiva que guía a este proyecto —**Retratos Latinoamericanos**—, y que ha orientado a gran parte de los estudios en él incluidos, es, al menos en parte, distinta. El punto de partida es que la escritura memorialística es una *práctica social* —con sus reglas, con sus materiales, y con sus condiciones de posibilidad particulares— que se inscribe dentro del campo general de prácticas sociales que articulan y definen la vida cultural e intelectual contemporánea; y que es relevante para su comprensión, por ende, una atención a los procesos que marcaron su génesis y desarrollo, insertos estos dentro de sistemas de codificación lingüísticos y literarios directamente vinculados al estado social, al momento histórico, en que tuvo lugar. La inscripción de la memoria en un texto es, sin duda, un *acto individual* —un acto que, en el caso de contextos políticos o socioculturales represivos, puede ser una forma, y quizás la única, de rebeldía individual, de protesta secreta contra las convenciones coercitivamente impuestas desde fuera al individuo—, pero es también siempre un *acto social* ya que la específica modalidad adoptada por esa inscripción —las convenciones de género o de lenguaje, la incorporación, inconsciente o no, en la propia escritura de las fronteras entre lo decible y lo indecible, la construcción de la propia intencionalidad del texto— deriva directamente del contexto social en cuyo interior se produce.

---

### Variedades de la periautografía

Una variedad específica de escritura del yo —*periautografía* en la formulación sintética y expresiva de Giambattista Vico—, la memorialística se ha expresado a través de varias modalidades claramente diferenciadas entre sí: siendo el diario personal y la autobiografía las más inmediatamente reconocibles como tales y por ende las más estudiadas. El diario se define a priori por recoger un registro inmediato o casi inmediato de la memoria de los acontecimientos vividos por su autora o autor, por estar ordenado según una cronología de fechas del calendario, y por no estar destinado, necesariamente, a otro lector que el propio autor o la propia autora del mismo. Está caracterizado —casi siempre— por la espontaneidad que las anotaciones al vuelo del acontecer imprimen a la escritura: menos preocupado por proteger al propio narciso de las heridas a las que lo pudiera exponer un exceso de sinceridad, una intimidad más auténtica parece habitar sus páginas. Incluso cuando se sabe que el registro original ha sido reescrito extensamente por el autor —y a veces mucho tiempo después de los acontecimientos narrados— con la intención de confeccionar un texto literariamente digno, la *forma* misma del diario trasluce el carácter informe y espontáneo de la vida en su cotidiano vivir. La ilusión de la transparencia absoluta irradia de sus páginas.

La autobiografía, en cambio, es por definición el relato de una vida *interpretada*: concebida como obra dotada de una estructura general, la intención que la rige es analítica tanto cuanto testimonial. No necesariamente sigue un

orden cronológico, ya que aquello que organiza los materiales del relato es la búsqueda de un sentido para la propia vida —le es lícito emplear, por ejemplo, con desmesura la técnica del *flashback*, construir su relato sobre la base de un montaje de episodios de muy discordante naturaleza, o elaborar un collage de fotos, dibujos y texto (como lo ha hecho en su reciente autobiografía el escritor escocés Alasdair Gray) en aras de elaborar una interpretación coherente de la misma—. El texto autobiográfico es uno que, implícitamente al menos, ha estado siempre destinado a la publicación. La vida analizada lo es para otros y no solo para uno mismo (como puede ocurrir en cambio en el caso de la escritura de un diario personal). Estas dos formas de registro de la propia vida constituyen polos extremos que demarcan el territorio posible de la escritura memorialística.

Entre uno y otro se encuentran otras modalidades socialmente consagradas de relatar la propia vida, como el alegato —de tipo judicial— en defensa propia, el memorial público de los actos realizados (o perpetrados) en cumplimiento de una magistratura o de un cargo público, la oración pública (género tan íntimamente asociado a la tradición sofística o retórica de la antigüedad, siendo un ejemplo paradigmático el **Antídosis** de Isócrates), el auto-análisis en clave psicoanalítica, o —caso excepcional por su importancia para la historia del género en la tradición occidental— la confesión. A diferencia del diario, todas estas formas de escritura memorialística implican necesariamente un interlocutor distinto del propio autor, pero a diferencia de la autobiografía, están cercenadas en cuanto a su libertad interpretativa por el propósito específico que persiguen. El alegato judicial, el memorial público, el currículum en prosa, la oración de tradición retórica, son todas formas de una escritura registradora de recuerdos que también presuponen un interlocutor distinto del autor, y como la confesión están también regidas por un objetivo a cuya consecución están subordinados de forma ineluctable los materiales que integran el relato y las retóricas que le dan forma. Puede ser que en ellas se alegue la sinceridad, pero es poco probable que en estas modalidades de escritura sea ella perseguida con demasiada asiduidad: en la medida en que se busque persuadir a un oyente cuyo escepticismo probable se ha dado por descontado, acerca de la legitimidad o bondad o legalidad de las propias acciones, la verdad a medias, la elipsis y la mentira lisa y llana tenderán a inficionar necesariamente el discurso. No así en el auto-análisis, ya que, a semejanza de la confesión, aquello que se persigue es un mejor conocimiento del yo profundo, de aquel yo que se hunde en las brumas del inconsciente: una voluntaria insinceridad desarticularía el propio proyecto.

La confesión —de tradición claramente religiosa— está siempre dirigida a otro que la escucha, y que para los creyentes se supone un interlocutor desdoblado: el confesor más la divinidad cuya representación se supone atribución del primero. Es soliloquio, pero lo es en presencia de un auditorio en cuyo poder yace la posibilidad no solo del diálogo, sino de la absolución. Tanto en el medioevo cuanto en la temprana modernidad fue ésta una forma de exteriorización del yo interior cultivada con suma frecuencia. En periautografías de santas y santos católicos, narraciones del despertar religioso de laicos protestantes, la vida entendida como peregrinaje desde el pecado hacia la salvación se volvió un arquetipo harto trillado de la autoexpresión del yo en una era marcada por la omnipresencia de la fe. Esta modalidad autobiográfica se presenta al lector regida por una búsqueda ostensible de la máxima sinceridad en el relato de las propias acciones y sus motivos. La confesión, por definición, es, o debería ser, siempre un inventario de pecados: condición que establecería una demarcación muy estricta al contenido narrado. Agustín de Hipona le habla directamente a Dios, indirectamente a sus lectores; Jean-Jacques se confiesa ante sus semejantes, busca un diálogo que sospecha imposible con ellos, y finalmente se refugia en un diálogo consigo mismo, entre Rousseau y J.J., en busca de un conocimiento objetivo de su propia subjetividad; Bujarin en el interior de la iglesia estalinista confiesa sus pecados a la encarnación viva de la revolución socialista, mientras aguarda anhelante el momento de su expiación. En el análisis de este específico subgénero, es importante no perder de vista que la búsqueda de sinceridad no es lo mismo que la sinceridad, y que la promesa de un relato verídico de los hechos no es lo mismo que los hechos tal cual verdaderamente fueron —*wie sie eigentlich waren*. El “síndrome Rousseau”, podría decirse, siendo que ha sido en su proyecto periautográfico donde la promesa de la sinceridad absoluta ha convivido del modo más ineludible con una evidencia contundente ofrecida por el propio relato acerca de la imposibilidad de alcanzarla, denota esta necesaria, ineluctable, distancia entre la verosimilitud del relato periautográfico y la realidad existencial de la vida narrada, siendo esa distancia la que ha dado origen a la intensa discusión en el marco de la crítica literaria acerca de las condiciones de posibilidad de una demarcación entre ficción y realidad en la escritura autobiográfica. Es una ironía de la historia intelectual occidental que esta forma específica de narración periautográfica, cuyo objetivo aparece tan ostensiblemente limitado, haya adquirido el estatuto de paradigma de lo que hoy se entiende por “autobiografía” en su sentido más complejo y profundo. Son dos libros que portan el título de “confesiones” los que han delineado de forma paradigmática la forma, los alcances, y también las limitaciones de la empresa autobiográfica, a tal punto que para muchos lectores la forma específica de ese título es elidida de modo aporético y transparente con el vocablo “autobiografía”.



Entre el diario personal y la autobiografía/confesión, la producción literaria más frondosa en la historia cultural moderna ha sido aquella de memorias o recuerdos. Eximidas de cualquier objetivo apriorístico externo a las propias remembranzas, las memorias o recuerdos se distinguen del diario por estar dirigidas —implícitamente, a partir de su propia forma— a un lector que no sea el propio autor, y por no estar obligadas a seguir un orden calendárico. Un libro de memorias o de recuerdos puede, como la autobiografía, mezclar la baraja de los episodios rememorados, invertir sin necesidad de explicación el orden cronológico de los hechos, dejarse llevar por una suerte de asociación libre. Sin embargo, si es cierto que en el habla coloquial los términos *autobiografía* y *memorias/recuerdos* suelen confundirse hasta tornarse virtualmente sinónimos, existe una diferencia importante entre el libro de memorias, por un lado, y la autobiografía, por el otro: mientras que la segunda no está regida por ningún objetivo que no sea la mera evocación de episodios pretéritos que recoge la memoria activa del escritor mientras corre su pluma, la primera lleva implícita la idea de algún tipo de *explicación* de los hechos que configuraron la trayectoria de vida narrada. La asociación libre puede ser el único principio organizativo de los materiales incorporados al texto en el caso de los escritos de memorias; en el caso de la autobiografía, aunque ella pueda por momentos operar —como estrategia discursiva o retórica— para una parte de esos materiales, no puede ser el principio rector de la obra en su conjunto. La autobiografía lleva inscrita en su propio nombre la idea de una historia razonada, y la idea paralela de una vida que es posible aprehender como si constituyera una totalidad orgánica; las memorias no.

Hay otros tipos de escritura cuya relación con los géneros periautográficos es lo suficientemente estrecha como para que puedan ser leídos en clave de texto de memorias, aun cuando, *sensu stricto*, no lo sean. Es en la correspondencia personal donde mejor se puede percibir este parecido de familia con la literatura de memorias, pero también su tajante distancia de ella. En una serie de cartas la narración, aunque asuma explícitamente la forma del soliloquio, expresa implícitamente un diálogo entre dos. Si la periautografía en su versión paradigmática ha sido la confesión expresada en forma de soliloquio ante un público indefinido o mítico, la correspondencia publicada expresa la conversación dialogada entre dos, aun cuando cada carta pueda ser leída como un fragmento microscópico de la autobiografía de su respectivo autor. Presencia/ausencia, el corresponsal al que está dirigido el texto implica siempre la posibilidad de un intercambio, de una conversación, de un diálogo a dos voces (aún en el caso de que no sea, finalmente, correspondida). Diario y correspondencia, por otra parte, son formas de escritura del yo que —cuando ésta aparece ordenada en una serie cronológica— se solapan y se entremezclan: guardan un intenso parecido de familia, y desde el punto de vista de una historia intelectual atenta a los procesos sociales de construcción de la subjetividad moderna, ofrecen igual interés.

Mención aparte merece, finalmente, un tipo muy particular de escritura memorialística, que no por ser menos frecuente que la modalidad centrada exclusivamente en la exploración del propio yo resulta menos significativa: aquella destinada a evocar e interpretar los recuerdos que el autor conserva acerca de *otra persona*. El paradigma de este tipo de escritura es, sin duda, la **Vida de Samuel Johnson** publicada por el escritor escocés, James Boswell, en 1791. Considerada por una tradición crítica que goza de gran consenso como origen y paradigma de la *biografía* moderna, no por ello dejó de ser también un texto de memorias —obra memorialística, pero no, estrictamente, periautográfica—. Las memorias que este tipo de obra presentan son, no de uno mismo, sino de otro; captan, sin embargo, como si fuera en un reflejo, la personalidad rememorada del propio narrador. Si la **Vida de Samuel Johnson** de Boswell marca el origen de la biografía moderna, conviene entonces reconocer que ella se ha desarrollado en dos direcciones distintas: una, la más frecuente, ha sido la biografía académica apoyada en un aparato erudito complejo, cuyo objeto de estudio, aun cuando haya sido contemporáneo del biógrafo, es analizado como si perteneciera enteramente a un pasado pretérito ante el cual la personalidad del biógrafo debería desvanecerse; otra, basada en el recuerdo, en la experiencia directa, que ha tenido el “biógrafo” de su objeto (aun cuando también acompañe a su relato con un aparato científico importante) y que está por ende más próxima al universo de la periautografía. Esta segunda variante de la biografía moderna —que consiste en la escritura de memorias dedicadas a evocar la vida de otro ha sido lo suficientemente cultivada a partir de la época de Boswell como para justificar que se la considere un subgénero dentro de la literatura memorialística: no escritura periautográfica, sino peripoliautográfica o peridiautográfica. La característica decisiva de la peridiautografía es que el registro de la memoria del yo del narrador se centra más en sus recuerdos de otro que en aquellos de sí mismo: la evocación pública de la propia subjetividad pretérita se legitima en función del vínculo que se establece con una personalidad más conocida, y cuya celebridad aparece, entonces, de algún modo “vampirizada” por el autor. Los ejemplos, sin ser tan abundantes como otras escrituras del yo más convencionales, distan de ser escasos.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En el espacio cultural europeo (y confinando el universo de referencia a los textos de intelectuales y artistas), por ejemplo: **La vie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau** (1ª ed. completa 1907) de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre; las **Conversaciones**

En tanto *práctica social*, la memorialística es portadora de una historia específica que puede ser reconstruida y analizada a la luz de las ciencias sociales, siguiendo distintas líneas de abordaje. Si una de las paradojas de la escritura memorialística consiste en el desdoblamiento del yo (característica compartida, por otra parte, con toda escritura del yo), otra consiste en el necesario establecimiento de un puente entre el presente desde el cual se evoca el recuerdo y el pasado al cual ese recuerdo pudo corresponder. Como observó Maurice Halbwachs, el hecho de que la memoria que aparece ante la conciencia como un fragmento de un yo del lejano pasado, y que además de contener una información acerca del mismo —verdadera o falsa, no importa—, condensa también en su interior un estado del ser —estado de ánimo y estado de condición-de-posibilidad etaria— que ya no es —ni puede serlo— el de la persona que evoca ahora ese recuerdo, determina la imposibilidad de un perfecto, completo, reconocimiento del “yo” del presente en ese “yo” del pasado. En otras palabras, el “yo” pretérito no puede ser *recuperado* en su totalidad por el “yo” actual: siempre pertenecerá a un mundo otro, ajeno, que por pertenecer al pasado deberá —por definición— contener siempre una porción de realidad indescifrable desde el mirador del momento actual. Hay un plus de sentido que siempre se escapará al esfuerzo de resurrección practicado por el periautógrafo. Esto deriva, según Halbwachs, del hecho de que el ser humano es siempre parte de un colectivo más amplio —de una sociedad— y nunca un individuo absoluto que pueda relacionarse “monádicamente” con su propio pasado. Si en el hecho mismo de recordar —y más aún en el de registrar ese recuerdo, de colocarlo por escrito— lo ausente se hace presente, y se opera una suerte de elipsis entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente —el síndrome de la madeleine en clave bergson-proustiana—, y si ese colapsamiento de un tiempo en otro es *experimentado* como un hecho eminentemente individual, es también y de un modo ineluctable, nos recuerda Halbwachs, un *hecho social* (siendo esta dimensión la más inmediatamente pertinente para una mirada desde la historia intelectual o desde la sociología de la cultura). Ese yo pretérito —el niño lector postulado por Halbwachs— no solo era distinto del yo actual por su menor desarrollo fisiológico y mental, sino también por el hecho de que el mundo social en el cual estaba inmerso era ineluctablemente distinto de éste en el cual el yo memorioso se encuentra ahora contenido. La imposibilidad de hacer coincidir de un modo perfectamente congruente el universo social y cultural del presente con aquel del pasado, por la diferencia en sus valores, sus modos de ver, sus expectativas, por su distinta posición, finalmente, en un espacio temporal, implica que siempre la evocación del pasado será más una reconstrucción deliberada del mismo que una recuperación lisa y llana: “*le passé retrouvé*” no podrá sino ser, siempre, “*un passé reelaboré*”. La disimetría radical entre el mundo del presente que el narrador/intérprete de su propia vida habita y aquel que alguna vez habitó es una marca ineludible en todo texto periautográfico, y exige ser tomada en consideración por cualquier análisis histórico de la producción cultural de textos memorialísticos.<sup>6</sup>

Si el recuerdo es lejano, esa diferencia entre los mundos sociales se amplía; si es reciente, ella se achica, hasta quizás dejar de ser mayormente relevante a la hora de realizar el análisis del texto que la ha registrado. En cualquier caso, el análisis del escrito memorialístico está obligado a tomar en cuenta ese doble contexto al momento de buscar fijar una interpretación del mismo, no para establecer una diferencia (o no necesariamente para hacerlo) entre apreciaciones verdaderas y apreciaciones falsas en relación al pasado recordado, sino para indagar acerca de las formas que esa relación compleja entre pasado y presente pudo haber asumido en la propia escritura. En otras palabras, al tomar el libro o escrito de memorias como un objeto en sí mismo (y, más aún, como un objeto que condensa en su propia confección un sistema complejo de fuerzas culturales y sociales actuantes sobre el escritor a la hora misma de realizar esa tarea de escritura), resulta pertinente y productivo indagar acerca de: 1) las razones por las cuáles se ha seleccionado privilegiar en la arquitectura del relato ciertas memorias del pasado distante y no otras; 2) las razones por las cuáles ciertos hechos han sido totalmente obliterados por el olvido (o relegadas a un lugar de extrema marginalidad) dentro de la narración; y 3) las formas en las que actitudes y valores del presente pudieron haber estado operando sobre la interpretación, que desde el presente se le asignaba a aquellos hechos de un pasado otro (y toda inscripción es portadora implícita de una interpretación). La exploración de esta última cuestión —es decir, de la relación formal entablada dentro del propio texto entre el presente del yo narrador y el yo del pasado y su contexto que aparecen evocados— evoca necesariamente otra que reviste igual importancia a la luz de la historia intelectual y de la historia social de la cultura: aquella de los motivos

---

con Goethe (1836-48) de Johann Peter Eckermann; el **Diario de 1816** del Dr. John William Polidori, referido a Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y su círculo; **Recollections of Shelley, Byron and the Author** (1858/1878) de Edward John Trelawny (sobre el mismo tema); o en épocas más recientes, las peridiautografías dedicadas por su marido y alguno de sus amantes a evocar el recuerdo de los momentos compartidos con la novelista y filósofa angloirlandesa, Iris Murdoch. En América Latina, esta variante de la producción memorialística tampoco ha estado del todo ausente: por ejemplo el libro (póstumo) de Adolfo Bioy Casares, **Borges** (2006), o **Adiós, Poeta... Pablo Neruda y su Tiempo** (1990) de Jorge Edwards. En Brasil, el libro clásico de Joaquim Nabuco pertenece al mismo género.

6 Maurice Halbwachs, **Les cadres sociaux de la mémoire** [1925], Albin Michel, París, 1994, pp. 83-92.



puntuales que pudieron haber estado en el origen del propio hecho de haber tomado la decisión de registrar el pasado propio, y/o de darlo a conocer por vía de la publicación. La pregunta fundamental que confronta a todo investigador en el momento de llevar a cabo el análisis histórico-intelectual de un texto periautográfico es, pues, la siguiente: ¿qué pretendía hacer el autor de este texto al producirlo? Y esa pregunta se desdobra en esta otra: ¿cuál o cuáles era(n) su(s) intenciones?

Si la escritura de diarios y cartas parece responder en primera instancia a motivaciones relativamente simples y transparentes, la decisión de darlos a publicidad responde, en cambio, a una gama de intenciones discursivas amplia y de marcada complejidad. Es por ello que, ante la decisión tomada por un autor periautógrafo de publicar en vida todo su diario o una parte del mismo, toda la correspondencia o parte, debe el investigador asumir la exigencia de examinar, en detalle y profundidad, la relación de ese autor con sus pares, con su público, con un contexto cultural e intelectual específico, formado por disputas de campo, polémicas, competencias entre rivales, alianzas y animosidades personales, horizontes de expectativa y formas posibles de imaginación colectiva. Más aun, los escritos periautográficos concebidos y redactados *para la publicación* recibieron en su propio proceso de redacción presiones e interpelaciones externas al yo narrador, más intensas que en el caso del escrito madurado en la soledad del gabinete bajo la ilusión de su total privacidad. La interpretación histórica y sociológica de la intervención explícita en el universo discursivo de la sociedad a la que su autor pertenecía, mediante la publicación de escritos *a priori* privados, exige por parte del investigador el empleo de todos los recursos metodológicos y teóricos que coloca a su disposición la historia intelectual y cultural.

En la compilación de ensayos académicos reunidos en el presente proyecto, la perspectiva de interpretación que se ha escogido privilegiar ha sido aquella de la historia intelectual —una modalidad específicamente acotada dentro de la historia social de la cultura—, aunque junto a ella se han incorporado, en aras de una pluralidad de enfoques, trabajos elaborados utilizando el instrumental teórico y metodológico de otros campos afines. Objetivo central de esta iniciativa ha sido el de tornar más clara la especificidad de la experiencia memorialística latinoamericana, tal y como esta se ha manifestado entre las élites culturales de la región durante el siglo veinte. Una exploración histórica de la escritura memorialística cuyo imperativo metodológico sea relacionar de un modo preciso el contenido del texto con las condiciones de posibilidad expresivas ofrecidas por el contexto discursivo (y más ampliamente sociocultural) del momento en que fuera elaborado, ofrece la posibilidad de una mejor apreciación de la escritura periautográfica como *acción* histórico-cultural, como intervención concreta en un universo específico temporal y geográfico de significación social que por su propia naturaleza no puede sino constituirse en un *hecho* *significante*. Ofrece también, por ello mismo, una posibilidad de mejor aprehender el carácter “enraizado” de esa escritura, anclado, arraigado, como lo está en una comunidad de significación específica (cuyas marcas lleva indeleblemente impresas).

Una hipótesis fuerte del proyecto es que el desarrollo de una literatura memorialística producido en América Latina ha tenido una especificidad propia que no puede reducirse —sin hacerle violencia a la textura misma de ese proceso y de su producto— únicamente a la condición de proyección epigonal de las formas previamente desarrolladas en Europa o en los Estados Unidos. La forma básica del género fue elaborada en el interior de otras culturas, en geografías distantes; pero la experiencia cultural y social latinoamericana vehiculizada por la percepción que autores individuales han podido tener de su propia vida destila un matiz diferencial, un sesgo propio, frente al modelo normativo acuñado otrora y allende. Un siglo y medio más tarde que en Italia —cuyos letrados revivían y renovaban formas muy antiguas de la literatura periautográfica— se produjo en el resto del orbe europeo —incluyendo las nuevas tierras que estaban entonces en vías de ser conquistadas por los armados letrados de España y Portugal— una consolidación de la escritura del yo y de la literatura de la memoria. Desde el inicio, la escritura de tipo autobiográfico en América Latina sintió el impacto de la nueva geografía y de la inédita situación social que engendró la interacción —tamizada por formas nuevas de dominación— entre habitantes del Viejo Mundo y aquellos de un mundo de culturas enteramente ajenas a la experiencia histórica europea. Nuevo mundo: nueva posición ante el mundo. Dotada de fueros de legitimidad propios, esa escritura memorialística se iría inscribiendo con creciente independencia sobre el mapa más amplio de las literaturas periautográficas del orbe universal: desde una posición desplazada y con el ambiguo beneficio que otorga la sensación de marginalidad, los escritores latinoamericanos han podido mirar hacia las tradiciones de escritura memorialística de la antigüedad o de los países asiáticos con la misma sensación de distancia y/o proximidad como lo han hecho frente a aquellas de Europa y Norteamérica. Han podido cultivar su propia tradición periautográfica, sus propias inflexiones a la escritura del yo, bajo el signo de un furioso eclecticismo. Han podido escoger inspiraciones, motivos y modelos de todo el planeta y de toda la historia, eclécticamente, para luego imprimirles una marca propia. ¿Cuál ha sido ese acervo de posibles motivos y modelos? El esbozo incompleto que sigue busca ofrecer una respuesta tentativa a

esta pregunta, a la vez que permitir una colocación más precisa de la producción periautográfica latinoamericana en el mapa cultural mundial.

---

### La literatura autobiográfica: cartografía general

Cuando se examina la literatura memorialística desde una perspectiva global, aparecen ciertos consensos básicos acerca de su desarrollo en el tiempo y de su alcance geográfico. Una porción abrumadoramente mayoritaria de los estudios dedicados a la autobiografía ha coincidido en señalar su condición eminentemente moderna, aun cuando se le puedan reconocer antecedentes decisivos que se remontan a la historia más antigua. Una parcela igualmente extensa de esa literatura ha coincidido en reconocerle el carácter de un fenómeno primordialmente europeo —y ello a pesar de reconocer la existencia innegable de importantes excepciones a tal regla, sobre todo en Extremo Oriente—. Ambas excepciones ostentan una irrecusable importancia. La proposición acerca de la modernidad consustancial de la literatura autobiográfica, incluso si es referida tan sólo al caso del espacio cultural europeo, debe lidiar no solo con el hecho de que uno de sus arquetipos originales, sin duda de los más importantes, fue producto de la Antigüedad Tardía —las **Confesiones** de San Agustín— sino con aquel de que muchos de los elementos propios de la modalidad autobiográfica moderna (la escritura en primera persona; la expresión literaria de los pensamientos íntimos, de la experiencia interior; el relato cronológico de los hechos públicos de la propia vida) también aparecieron por primera vez en los albores de la historia griega y romana. Arnaldo Momigliano, por ejemplo, ha señalado que, si se acepta que cualquier noticia en verso o en prosa donde un individuo nos cuenta algo acerca de sí mismo es un elemento antecesor de la autobiografía, el conjunto entero de la poesía lírica y épica griega que ha sobrevivido podría considerarse precursora de la autobiografía. Y aún si se mirara con cierto escepticismo una delimitación tan amplia del universo de textos antecesores —posición escéptica a la cual el propio Momigliano adhiere—, no por ello dejaría de existir, en calidad de “los antecedentes más verdaderos de la biografía o de la autobiografía”, un acervo importante de “anécdotas, colecciones de dichos, cartas individuales o colectivas, y discursos apologéticos”.<sup>7</sup>

Es cierto que en la Antigüedad Clásica (es decir, grecorromana) del Mediterráneo no aparecen demasiados ejemplos de texto periautográfico. Los **Comentarios** de Julio César a las guerras gálicas y a las guerras civiles fueron precisamente aquello que su título indica: a pesar del uso de la primera persona, no conforman un libro de memorias. Partes de batalla, más bien; anotaciones ligeras hechas luego del fragor de la batalla y más tarde reelaboradas a través de una sofisticada retórica para que sirvieran de apología cívica de sus acciones ante un público de ciudadanos cuyo voto o cuyo apoyo militar se solicitaba. Del mismo modo, el texto autobiográfico de su hijo adoptivo Octaviano —la inscripción epigráfica que comunicaba a los ciudadanos/súbditos del *Imperium* las *Res Gestae Divi Augusti*—, aunque narraba los principales hechos de la vida adulta del emperador en primera persona, es un *memorial* político, una rendición de cuentas ante la opinión pública acerca del desempeño del máximo magistrado de la República, el *princeps*. Hundiendo sus raíces tanto en la tradición de los epígrafes funerarios de los ciudadanos ilustres de Roma cuanto en aquella de las estelas memoriales de los reyes helenísticos, la narración de vida que allí aparecía —inventario de beneficios prodigados a su pueblo por el benefactor máximo— se presentaba casi por completo despojada de consideraciones personales o íntimas referidas a la vida de su autor. No es que los habitantes de las antiguas *póleis* griegas o del Imperio Romano hayan carecido de la concepción misma de un relato de vida basado en la memoria de un individuo y con capacidad de comunicar, además de los hechos vividos, los sentimientos que dichos hechos supieron evocar: las antiguas epopeyas desmienten tal presunción. Ese asombroso segundo libro de la **Eneida** (en el cual Eneas, respondiendo al pedido de la reina Dido, narra, ante el repleto silencio de los cartagineses y troyanos que asisten al banquete dado en su honor, la muerte de una civilización, con una precisión tal para la evocación de cada detalle que los sonidos de la carnicería, el olor de la muerte, y hasta los múltiples tonos de la noche negra —“*atra nox*”— regida por esa tan enemiga “*amica silentia lunae*”, parecen cobrar vida ante los ojos del lector) es prueba suficiente de la existencia de condiciones de posibilidad para la creación de obras autobiográficas en el mundo antiguo. Es cierto que el relato de Eneas se legitimaba en su condición de hijo de una diosa y de padre de una patria —más aún, la precisión de su relato, que podría, por su carácter tan sobrehumanamente detallado, ser acusado de inverosímil por un lector desprevenido, se debía al hecho de que no era un ser humano (Eneas) el que ejercía el acto de recordar, sino un dios (¡ni más ni menos!), Cupido, a quien Venus le había pedido que asumiera la forma de su otro hijo para mejor conquistar el corazón de la reina cartaginesa—: este carácter excepcional del sujeto de memoria en la epopeya antigua puede

---

7 Arnaldo Momigliano, **The Development of Greek Biography**, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971/1993, p. 23.



ofrecer quizás una pista para explicar mejor la ausencia casi completa de autobiografías en el mundo antiguo europeo. El acto de recordar los propios hechos —*res gestae*— no era un don común, democrático, sino un privilegio de los varones ilustres, de los ciudadanos excelsos, de los héroes y de los dioses, y la memoria por ende devenía un acto cívico o un acto sagrado (dimensiones que guardaban una relación estrecha en la antigüedad clásica) que tendía a borrar su vínculo con la interioridad de un individuo. Otra explicación, más canónica, tiene que ver con la construcción relativamente débil de la noción de “individuo” en la Antigüedad Clásica, donde aquello que se privilegiaba al concebir la biografía de las personas era su relación con los otros —con los otros ciudadanos, con los dioses, con los esclavos—: el ser humano era concebido antes como un nodo dentro de un sistema relacional complejo que como una mónada dotada de autonomía y por ende de interioridad. (Entre la crematística y la política económica de una sociedad capitalista media un abismo). Esta explicación de las características peculiares de la literatura antigua goza de cierto consenso, como también lo hace el señalamiento de ciertas excepciones altamente significativas en el período pre-cristiano, como la construcción de la interioridad individual en el pensamiento estoico.

A pesar de antecedentes importantes, como las **Meditaciones** del emperador Marco Aurelio —texto estoico—, es el texto periautográfico contenido en las **Confesiones** de San Agustín el que marca, para la mayoría de las miradas, el nacimiento de la autobiografía en Occidente. Aparecen narrados allí no solo hechos externos —los estudios del futuro obispo, su experiencia como docente de retórica, el estado lamentable de la disciplina escolar en la África de su época, la corrupción de los funcionarios imperiales, anécdotas sobre la astrología y las confusiones de identidad— sino la progresión, el desenvolvimiento, de una conciencia interior. Relato de conversión, el libro de las **Confesiones** es también el relato de una personalidad con vida interior y desenvolvimiento, complejo e incierto, a través del tiempo de una vida. Cuando Rousseau quiso refundar de un modo radical, a finales del siglo XVIII, la escritura autobiográfica, debió aludir desde el título mismo de su obra a ese texto fundacional legado por el primer gran filósofo del cristianismo latino. Su estatuto, sin embargo, ha permanecido siempre un poco ambiguo: conversación memorialística dirigida en primer término a Dios y no a sus lectores; sermón organizado en torno a una intención polémica y proselitista; obra en la cual despunta el individuo dotado de una vida interior autónoma tan solo para abismarse inmediatamente en la conciencia de la eternidad; las **Confesiones** agustinianas son y no son —en sentido estricto— una autobiografía.<sup>8</sup> Quizás de allí su enorme capacidad de interpelación y su indudable productividad para la tradición memorialística.

Por otra parte, un rasgo distintivo de las **Confesiones** de San Agustín es que abrevaba su libro no solo en la tradición greco-latina, sino también en la hebrea por vía de las escrituras bíblicas. En aquella otra tradición cultural de la Antigüedad europea y mediterránea, los recursos expresivos para dar cuenta de la vida interior del yo habían recibido un desarrollo alternativo al de la tradición helénica y romana. Como observó Erich Auerbach en **Mimesis** al contrastar las estrategias narrativas de la épica homérica con aquellas empleadas por los anónimos escritores del Pentateuco, en la escritura sagrada de los hebreos la interioridad del individuo, el drama psicológico interior que la oposición entre el sentimiento visceral, el afecto íntimo, y la rígida obediencia al mandato divino exigida por un Dios celoso e inflexible provocaba, habrían recibido un desarrollo más evidente que en la producción literaria griega y latina. El “Cantar de los cantares”, las diatribas en primera persona de Job en el libro que lleva su nombre, algunos de los libros de los profetas —como el de Nehemías—, entre otros, presentan al lector la figura de un narrador que habla en primera persona, que hace referencia a aspectos de su vida privada o de su historia de vida, y que, en algunas ocasiones, comunica de un modo directo o por la vía indirecta de la retórica empleada, información acerca de su propio estado anímico. ¿Será que la creencia en un único dios invisible, escondido, haya sido el primer paso necesario hacia la construcción de una noción de “yo” interior, significativo en su individualidad particular más que en su representatividad del todo social o su inmersión en el mismo? Como sea, la tradición hebrea dio origen, dentro de una cultura helénica, a otro texto autobiográfico importante de la era previa a la cristianización del Imperio Romano: la vida de Flavio Josefo (37-100) escrita por él mismo. Allí nos enteramos de la posición social del autor —de su condición aristocrática—; encontramos información acerca de su primera educación y de sus diversas derivas religiosas antes de convertirse en sacerdote fariseo y en comandante militar; nos cruzamos con Aliturius, el actor de teatro judío que deleitaba a Nerón, y con este mismo, junto a su esposa Poppea, en la corte del Domus Aurea; y, más importante aún desde la perspectiva de las definiciones más corrientes acerca de lo que constituye la autobiografía moderna, descubrimos los cambiantes estados de ánimo del comandante de Galilea ante las intrigas y conspiraciones urdidas en su contra por sus enemigos dentro del propio campo de los rebeldes judíos al que pertenecía. Escrito breve, redactado —origen tan común de los textos autobiográficos—

8 Aunque el propio Agustín aclaraba: “cui narro haec? neque enim tibi, deus meus, sed apud te narro haec generi meo, generi humano, quantulacumque ex particula incidere potest in istas meas litteras”. Cfr. Augustine, **Confessions**, Vol. 1, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1912, p. 70.

para defenderse de las acusaciones de sus enemigos (romanos y judíos), el libro de Josefo ofrece otra excepción a la regla en cuanto al origen moderno de la escritura memorialística.<sup>9</sup>

Como ha argumentado recientemente Marziano Guglielminetti, es recién a partir de los grandes escritores de vísperas y comienzos del Renacimiento en Italia —Dante, Petrarca, Boccaccio— cuando empiezan a aparecer otra vez en la literatura europea aquellos recursos literarios disponibles en tiempos del Imperio Romano para autores como Josefo, Marco Aurelio, Libanio o Aurelio Agustín, y que desde Boecio y el Maximianus de las **Senectae**, es decir desde el siglo VI, habían desaparecido de la cultura de la Europa latina. En efecto, más allá de la profunda distancia que separa la **Vita Nova** y el **Convivio** de una auténtica escritura autobiográfica por la indefinición de las alusiones a tiempos y lugares, por la referencia a arquetipos en clave platonizante más que a figuras concretas (la Beatrice del Dante dista mucho, sin duda, del efecto de realidad que generan las mujeres relatadas por Brantôme o por Rousseau, siendo, por otra parte, precisamente ese carácter arquetípico la fuente de su poder literario), y por la ausencia de un hilo conductor narrativo y/o cronológico, esas obras en lengua vulgar presentan ya ciertos recursos (como la apología de sí mismo, la explicación de las vivencias alegorizadas en ciertas poesías, o la construcción de ciertos *alter-egos* —Boecio, Catón— que reafirman la autonomía, la libertad, de la conciencia humana) que servirían para desbrozar el camino hacia la construcción de una literatura memorialística más plenamente desarrollada.

Es a partir del siglo XIV (y de un modo más contundente aún, a partir del Quattrocento) cuando empiezan otra vez a proliferar los relatos autobiográficos, los textos de memorias, los diarios personales. En Italia, para mencionar solo una región, desde el Medioevo otoñal hasta la edad Barroca se publicó una larga serie de textos autobiográficos o cuasi-autobiográficos: un ciclo densamente poblado que va desde Petrarca hasta la **Vita** de Benvenuto Cellini, pasando por obras importantes como las de León Battista Alberti, Girolamo Cardano, o Enea Silvio Piccolomini (Pío II) —la única autobiografía de un Papa—. Desde entonces, y pasando por rupturas e hitos decisivos —como la **Vida del Dr. Johnson** de James Boswell (y los **Journals** de éste), la **Histoire de ma vie** de Casanova, o algunas décadas antes, las **Mémoires** del Duque de Saint-Simon— la producción de textos memorialísticos se incrementó sin pausa, y se diversificó, hasta desembocar en ese nuevo texto fundacional o refundacional, las **Confessions** de Jean-Jacques Rousseau.

Fuera de Europa —salvedad hecha de las literaturas de Asia Oriental—, la escritura autobiográfica estuvo casi completamente ausente hasta el momento en el que la propia expansión europea difundió por el globo los géneros que en su seno había desarrollado. En toda la historia islámica previa al intenso contacto con los europeos a fines del siglo XVI, solo se habría escrito una autobiografía merecedora del nombre, aquella del rey timúrida que conquistó un imperio en Afganistán y la India a principios del siglo XVI, Babur. Su obra, el **Babur-Nameh**, ocupa un lugar anómalo en la tradición literaria de las tres lenguas clásicas del Islam —el persa, el árabe y el turco—, ya que no hubo otro esfuerzo de tan gran aliento por consignar en las páginas de un libro no solo las peripecias de la propia vida, sino una reflexión sobre ellas. En el subcontinente de la India, las culturas locales, aunque dueñas de complejas y ricas literaturas, nunca desarrollaron ni una tradición historiográfica ni una tradición autobiográfica local. Si bien arqueólogos e historiadores poscoloniales se han esmerado en su búsqueda de antecedentes pre-Islámicos y pre-Europeos de esas prácticas de escritura, la cosecha, hasta el momento, ha sido más bien magra. Al igual que en el caso de la Persia pre-Islámica (inscripciones sasánidas talladas en las laderas de ciertas montañas en Irán), los monumentos epigráficos han arrojado cada tanto ejemplos locales de *rerum gestarum* semejantes al documento del dios César Augusto —columnas, estelas, rocas talladas con narraciones de los hechos más destacados de dinastas chalukyas o cholas de la India medieval—; mientras que en la rica literatura poética hindú, redactada en sánscrito, o en la igualmente rica tradición budista transmitida en lengua pali, aparecen esporádicos esbozos de biografía, ocasionales referencias a individuos que podrían ser, quizás —y siempre y cuando el uso del condicional predominase en su análisis—, de carácter autobiográfico: pero antes del contacto con los europeos, tales documentos se manifiestan extremadamente escasos. En la África subsahariana, en Oceanía, en Australasia, la situación es más yerma aún. Allí la ausencia de una tradición letrada, consecuencia de la ausencia de formas autóctonas de escritura, ha implicado por definición la inexistencia de una tradición de memorialística local, situación que se repite por los mismos motivos en casi toda la América precolombina.

9 Si bien mucho menos importante desde la perspectiva de su impacto sobre la cultura literaria occidental, existió en la Antigüedad tardía otra autobiografía más o menos orgánicamente concebida, aquella del filósofo griego Libanio (314-394). Amigo y colaborador del emperador "apóstata" Juliano (gobernó 361-363), fue uno de los intelectuales más importantes en la reacción "pagana" contra el ascenso al poder del cristianismo. Junto con las de Josefo y San Agustín, esta habría sido la otra autobiografía —*sensu stricto*— completa que nos ha llegado desde la Antigüedad. Si no es tan conocida como aquellas otras, quizás sea porque la religión que triunfó no fue la defendida con tanto ahínco por Libanio.

Es únicamente en Asia Oriental —el “Lejano” o “Extremo Oriente”— donde ha sido posible encontrar una *tradicón* memorialística autóctona: menos desarrollada que la occidental y mucho más esporádica en el tiempo, no por ello ha sido menos concreta. En China, hay ejemplos desde al menos la dinastía T’ang (618-907) —y algunos muy anteriores—, si bien fue tan solo a partir del gran renacer cultural de la era Ming (1368-1644/61) cuando ese tipo de escritura comenzó a volverse más común. El énfasis colocado por el pensamiento confuciano sobre el cultivo esmerado del carácter de los individuos pertenecientes a los sectores altos de la sociedad, derivó en una concepción del individuo como sujeto dotado de autonomía ética o moral. Una representación semejante de la individualidad humana emergió de los textos biográficos incluidos por Sima Qian (Ssu-ma Ch’ien) (139-86 A.E.C.) en su célebre historia **Shiji** o **Anales** de las dinastías Qin y Han —uno de los cuales fue su propio esbozo autobiográfico dentro de esa obra—. Tan profunda fue la impronta de la tradición biográfica china sintetizada por vez primera en los **Shiji** del Gran Historiador que, como ha observado Pei-Yi Wu en su estudio sobre la autobiografía en China, la periautografía tendió a limitarse al espacio público —colectivamente verificable— de la propia vida, dejando toda referencia al mundo interior, al espacio de la intimidad y del sentimiento, fuera de su foco de interés. La periautografía china se limitó hasta la dinastía Ming a relatar hechos y acontecimientos, en vez de la experiencia íntima que se pudo haber tenido de ellos. Una sola excepción sirvió para confirmar la regla: el registro —abundantísimo— en la literatura clásica china de los sueños de los individuos. Lo onírico era considerado más objetivable que el pensamiento interior o el sentimiento meramente personal. Real, aunque extraño, mereció la atención del letrado clásico. Las condiciones de posibilidad para una escritura periautográfica aparecieron en China bajo la dinastía Song (o Sung) (960-1279), a partir de la codificación y creciente hegemonía del neo-confucianismo en la obra de Zhu Xi (1130-1200) y sus seguidores, pero esa posibilidad solo se tornaría realidad en épocas de la siguiente dinastía, la Ming. Momento de florecimiento de la prosa de ficción —ejemplificada por novelas largas, como **Los bandidos del pantano** (también traducido bajo el título de **Margen de agua**, ca.1390) de Shi Naian o **El loto dorado (Jin Ping Mei)**, también traducido como **El ciruelo en el vaso de oro**, 1610) de Lanling Xiaoxiao Sheng, y también por narraciones breves, como aquellas contenidas en las colecciones de Feng Menglong (1574-1645) y de Ling Mengchu (1580-1644)—, comenzó entonces una producción sostenida de obras periautográficas. Entre los ejemplos más tempranos está el **Diario** de Wu Yubi (1391-1469), texto breve que narra de un modo difuminado los esfuerzos de autocultivo neoconfuciano de su autor: en traducción inglesa la escritura se asemeja por momentos a los **Pensées** de Pascal.

Si en un primer momento, los escritores del yo supieron pertenecer de modo casi exclusivo al estamento de los letrados confucianos ligado a los centros de poder político y simbólico del Imperio del Cielo, en vísperas de la penetración más intensa de la cultura europea un autor como Shen Fu (1763-pos 1809) pudo redactar un texto autobiográfico complejo —**Seis capítulos de una vida flotante**— cuyo universo de referencia traspasaba notablemente el círculo restringido de los letrados con su cultura centrada en los exámenes imperiales y las ambiciones de poder: las alegrías y los sinsabores de la vida matrimonial, el romanticismo de los buques-burdel en un lago próximo a Cantón, las penurias y preocupaciones del trabajo mal remunerado, la tiranía del orden patriarcal que imperaba en las familias de la China confuciana, todo ello y más aparece relatado con simple elegancia en esa periautografía. Estructurado según aspectos del vivir más que según etapas cronológicas, permeado por una concepción confucianista/tradicionista de la relación del ser humano con el cosmos —y puntuado aún por cierto toque budista, a pesar del desprecio explícito que destila el texto acerca de la institución monacal de esa religión—, el libro de Shen Fu parece romper con la tradición no solo por prestarle una atención minuciosa al detalle empírico de su propia experiencia, sino porque el eje que estructura el relato es aquel de un sentimiento tan íntimo como el amor pasional que un hombre supo sentir por una mujer: aquel volcado sobre su esposa Yün, su compañera amante y su socia en las peripecias de la vida. Apogeo de la memorialística autóctona, su modo de narrar se vería desplazado progresivamente por modelos extranjeros, que ingresaron al país en las valijas de los comerciantes y los ejércitos europeos abalanzados a partir del siglo XIX sobre el imperio en disolución, bajo los últimos Qing. Los textos autobiográficos de fines del siglo XIX y principios del XX ya se acomodan a un molde más evidentemente europeo, tratarse de las memorias políticas de Sun Yat-Sen (1866-1925), educado como cristiano protestante y autor de **Memorias de un revolucionario chino** (1918); de Mao Zedong (1893-1976), cuya “autobiografía” es en realidad un texto de Edgar Snow (1905-1972), periodista sinófilo y filo-comunista norteamericano, redactado sobre la base de una entrevista a Mao llevada a cabo por éste y publicado como parte de **Estrella Roja sobre China** (1937); o de los escritos en clave memorialística de literatos como Lu Xun (1881-1936), Xiao Hong (1911-1942), Qian Zhonggshu (1910-1998, autor de la novela parcialmente autobiográfica, **Fortaleza asediada**, uno de los clásicos de la literatura satírica mundial del siglo XX) o Yang Jiang (1911-), esposa del anterior y autora de una autobiografía acerca de su persecución durante la Revolución Cultural, cuyo título alude a la periautografía de Shen Fu: **Seis capítulos de una vida flotante hacia abajo** (1982).

En Japón, país con una densa y compleja tradición literaria, hubo en una época tan temprana como el período que va de los siglos IX a XII de la era cristiana un desarrollo no solo de una literatura memorialística autóctona, sino de una literatura memorialística *femenina*. El **Libro de la Almohada** de Sei Shonagon (redactado alrededor del año 1000), las **Reminiscencias** de Murasaki Shikibu (ca. 1000), el **Diario** de la Dama Isé (ca. 960), el **Diario** de la Dama Sarashina (1059), o las **Confesiones (Towazugatari)**, o **Relato que nadie solicitó** de la Dama de Nijō (1258-1307), constituyen —junto con muchos otros— un acervo único de escritos memorialísticos femeninos que llama la atención por su fecha tan temprana, así como por la calidad literaria de sus exponentes. Existió también, por supuesto, un importante acervo de literatura autobiográfica masculina: textos autobiográficos de funcionarios, mercaderes, monjes, samuráis, y aún de actores de teatro *kabuki*. La periautografía japonesa tendió a confluír, a partir de la apertura del país al mundo en la segunda mitad del siglo XIX, con los modelos dominantes hallados en la tradición europea. Obras célebres, como aquellas del Sarmiento japonés, Yukichi Fukuzawa (1835-1901), del anarquista y organizador sindical Osugi Sakae (1885-1923), o de la pionera del feminismo en Japón (y en una época pareja de Osugi) Hiratsuka Raicho (1886-1971), fueron concebidas siguiendo ya los patrones más evidentes de la literatura autobiográfica en Occidente.

Dentro de la tradición memorialística occidental es la obra de Jean-Jacques Rousseau la que horada el proceso de transmisión de los modelos previos, hasta constituirse en un hito radicalmente nuevo, de indisputable importancia. Sus **Confessions** dieron inicio a la modalidad autobiográfica moderna —potenciada luego por el romanticismo decimonónico y más adelante por los cambios en la autopercepción de la subjetividad derivados del psicoanálisis freudiano y del malestar general en la cultura europea en vísperas del siglo XX—, que privilegia la sinceridad de la expresión y la promesa de autenticidad de la experiencia interior. Si periautografía había sido, durante toda la temprana modernidad europea, la narración de las peripecias externas vividas por el sujeto/narrador, la autobiografía a partir de Rousseau adquiriría una profundidad psicológica nueva, en la cual el relato de las contradicciones internas y de los sentimientos de abyección que ello producía pasaría a desplazar el relato pudoroso y pulcro de una vida cuyo valor radicaba en su fortaleza de ánimo, virtudes intelectuales y cívicas o éxitos mundanos. La larga maduración de la concepción moderna del individuo como mónada autoabastecida y también desgarrada parecía culminar en la empresa memorialística del célebre ginebrino, desde sus primeras páginas donde la frase "*Moi seul*" irrumpía como un blasón de impertinente ruptura con las retóricas del yo heredadas del pasado, empezando por la obra contra la cual se erigía ésta, las piadosas confesiones del obispo de Hipona. En ese tríptico extraño y conmovedor formado por las **Confessions**, los **Dialogues**, y **Rêveries d'un promeneur solitaire**, Rousseau se propuso mostrar a un hombre "*dans toute la vérité de la nature*" y esta intención implicaba no solo concederle primacía al mundo del sentimiento —"*mon coeur*"— por sobre los mundos de la razón o de la acción, sino en llevar el afán de expresión *transparente* de la interioridad de un alma única y *sui generis* —como creía que era la suya— hasta un paroxismo de desdoblamientos paradójicos y aporéticos de su "yo" histórico-literario. Como gesto filosófico-estético, la autobiografía de Rousseau marcaba en efecto el comienzo de una nueva modalidad en la escritura del yo: ha existido un consenso en torno a esta centralidad rupturista de la obra rousseauiana durante casi un siglo en la historia literaria y en la crítica, y algunos (es el caso del influyente estudioso de la literatura autobiográfica, Philippe Lejeune) han querido ver en él, además, el punto de origen de un género literario nuevo y de contornos precisos: la autobiografía literaria moderna. Sin entrar a examinar esta tan ardua cuestión de la existencia (o inexistencia) de ese género, parecería estar fuera de duda el hecho de que la autobiografía de intención estética, es decir la autobiografía que se presenta al público reclamando una legitimidad propia sobre la base de la calidad de la escritura en vez de hacerlo únicamente sobre la base de la importancia de los hechos narrados o de la importancia histórica del testigo que los narra, ha sabido reconocerse en el espejo del clásico de Rousseau durante los últimos dos siglos y medio. Más aún, no solo la literatura autobiográfica ha abrevado en la fuente rousseauiana: también lo ha hecho una parte importante de la literatura de ficción, sobre todo aquella más volcada hacia la narración en primera persona de las volutas y arabescos fluctuantes de la incierta identidad psíquica del sujeto moderno. A partir de entonces, las escrituras del yo y de la memoria no han dejado de multiplicarse, hasta llenar hoy día anaqueles enteros de las principales bibliotecas del mundo. El proceso de profundización de la conciencia de la propia subjetividad que se desencadenó en la cultura europea a partir de las corrientes románticas —y que se vio potenciado por escuelas como la psicoanalítica a principios del siglo XX o por algunas de las vanguardias literarias que hicieron eclosión algunos años más tarde— ha continuado impactando con su onda expansiva sobre la cultura letrada, no ya tan solo europea, sino mundial. Desde autores como Benjamin Constant (1767-1830) con su tan influyente **Adolphe**, François-René de Chateaubriand (1768-1848) y sus **Mémoires d'Outre-Tombe**, Thomas de Quincey (1785-1859) con su ficción translúcidamente autobiográfica, **Confessions of an English Opium Eater**, o Edward J. Trelawney (1792-1881), cuyas memorias abarcaron al círculo de Lord Byron y la experiencia del Imperio Británico en las costas

de China y Malaya, la producción de literatura periautográfica —aun si solo se tomara en cuenta aquella elaborada en la estela de esa autobiografía modélica que fue la de Rousseau— ha seguido un proceso acumulativo que abrumba al investigador por su extensión y tamaño. Al azar se pueden citar, limitando el universo de referencia a las obras más conocidas publicadas en los últimos 150 años por individuos que pertenecieron al mundo europeo y norteamericano de las letras y de la cultura, nombres como los de Alexander Púshkin, Harriet Martineau, Antonio Alcalá-Galiano, Anthony Trollope, John Stuart Mill, Mark Twain, Maxim Gorky, el conde León Tolstoy, Romain Rolland, Michel Leiris, André Gide, Jean-Paul Sartre, Carlo Emilio Gadda, Henry Adams, Henry James, August Strindberg, Karl Löwith, Lou-Andreas Salomé, George Santayana, Robert Graves, Cesare Zavattini, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, H.G. Wells, Roland Barthes, Louis MacNeice, Anaïs Nin, Virginia Woolf, Julien Green, Rafael Alberti, Salvador de Madariaga, Noel Coward, Vittorio de Sica, Louise Brooks, Iris Murdoch, Elizabeth Bowen, Charles Chaplin, Michael Powell, Lindsay Anderson, Edmund Wilson, Sylvia Plath, Alfred Kazin, Stefan Zweig, Joseph Roth, Vassily Grossman, Stanislaus Joyce (el hermano de James), Evelyn Waugh, Kornei Chukovsky y su hija Lydia Chukóvskaya, David Lodge, Elías Canetti, Richard Hoggart, Marina Tsvetáyeva, Beatrice Webb, W. E. B. Du Bois (cuyos textos autobiográficos se insertaban en una larga tradición periautográfica afro-angloamericana que se remonta a Olaudah Equiano e Ignatius Sancho en el siglo XVIII), Benedict Anderson, Román Jakobson, León Trotsky, y una larguísima lista de otros autores —tan larga que parecería exigir la masacre de bosques enteros para poder consignar sus nombres en páginas impresas.

---

### Memorialística latinoamericana: una tradición propia

América Latina evidentemente no ha estado ajena a esta progresiva consolidación de una tradición de escritura memorialística en Europa (más aún, en el siglo veinte ha estado también crecientemente consciente de la existencia de las tradiciones no europeas de escritura autobiográfica y en especial de la japonesa y la china). Cuando se produjo la llegada a las Américas de los primeros adelantados españoles y portugueses, ya existían dentro de su propia cultura literaria las condiciones de posibilidad para elaborar una escritura en primera persona que narrara sus hazañas. Y en efecto, una parte importante de la llamada “literatura de la Conquista” estuvo constituida por obras de esa naturaleza. Hubo a lo largo de los años de la dominación colonial una producción constante de textos periautográficos de variada calidad e índole. Es en el momento de la Independencia cuando la tradición latinoamericana de escritura memorialística florece y adquiere su estatuto preciso. El derrumbe de los imperios ibéricos y la revolución en el orden social fueron hechos de tal magnitud que evocaron un verdadero aluvión de textos autobiográficos. La mayoría de estos siguió estando regida por cierta intencionalidad utilitaria: es decir, su escritura no respondió tanto al mero placer de exhibición del yo cuanto a la necesidad de justificar, retrospectivamente y ante un público tildado de “imparcial”, conductas asumidas en el fragor de la lucha. El caleidoscopio ideológico en que se había fragmentado el universo mental de la Ilustración católica de fines del siglo XVIII, sumado a la necesidad para la propia supervivencia en un mundo en guerra y en revolución de cambiar de bando con cierta asiduidad, fueron hechos que determinaron que casi ninguno de los actores en los procesos políticos, culturales y militares de la Independencia pudiera ofrecer un pasado intachable desde la perspectiva de la nueva ideología revolucionaria. El “desviacionismo” estuvo a la orden del día, aun en el caso de los próceres más prestigiosos de las revoluciones de Independencia.

Las revoluciones de Independencia no solo dieron origen a un cuerpo extremadamente frondoso de escritos memorialísticos, sino que hicieron de ese género un instrumento político de uso frecuente en las polémicas partidistas del día. Desde entonces, una de las modalidades más frecuentes de la autobiografía hispanoamericana ha consistido en su uso como panfleto político-ideológico, en cuyo interior los hechos rememorados aparecen siempre sometidos a la voluntad de presentarlos como expresión de una línea deliberada de conducta, y de una adhesión inflexible a una causa ideológica. Clásicos del género fueron la **Vida** de Fray Servando Teresa de Mier, las **Memorias** del General José María Paz, las **Memorias** del General Tomás de Iriarte, o la nutrida producción memorialística de líderes del movimiento revolucionario en la Gran Colombia, como José Antonio Páez, Daniel O’Leary o Francisco de Paula Santander.

Los años de la lucha por establecer nuevas soberanías sobre las ruinas del Imperio Español permitieron ver las nuevas condiciones de posibilidad para la elaboración de relatos autobiográficos hispanoamericanos. Pero fue el torbellino intelectual del romanticismo el que permitió que este género se consolidara en Hispanoamérica. En el continente hay un autor, Domingo Faustino Sarmiento, que se destaca sobre sus contemporáneos como autobiógrafo romántico. Sus obras, como **Recuerdos de Provincia** (1850), han pasado a constituir el paradigma del

género. Su vocación periautográfica no fue, sin embargo, un hecho aislado en los años de apogeo del romanticismo. Sus contemporáneos publicaron también un número importante de autobiografías y memorias, incorporadas al canon de los clásicos literarios y del pensamiento hispanoamericano: por ejemplo, las **Memorias de mis tiempos** (1906) del poeta y político romántico mexicano, Guillermo Prieto; los **Recuerdos Literarios** (1868) del escritor y jurista chileno José Victorino Lastarria; la **Autobiografía** de la poeta y novelista española-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda; los **Recuerdos del pasado (1814-1860)** del chileno Vicente Pérez Rosales (1882); o la **Historia de una alma. Memorias íntimas y de historia contemporánea** (1881) del colombiano José María Samper. Fue en los años de hegemonía romántica cuando se publicaron por primera vez numerosas autobiografías hispanoamericanas redactadas por mujeres (los antecedentes coloniales, a pesar del prestigio de Sor Juana Inés de la Cruz, fueron escasos) y de autores pertenecientes a grupos étnicos subalternos (como la célebre **Autobiografía de un esclavo** del cubano Juan Francisco Manzano).

Sarmiento aplicó su pluma dos veces, en escritos menores, a la redacción explícita de su propia vida, antes de producir el libro que se ha convertido en uno de los más importantes dentro de su propia bibliografía, los **Recuerdos de provincia**. Cabe señalar que en muchos otros libros suyos —algunos dirían que en gran parte de ellos— aparece también un sesgo autobiográfico. Como Mariano Picón Salas o José Vasconcelos en el siglo veinte, Sarmiento era un enamorado de su propia vida, y, alma generosa que era, deseaba compartirla con los demás: los **Viajes** —que relatan ese periplo “toquevilleano” invertido que lo llevó a Europa, África y América del Norte—, o su **Campaña en el Ejército Grande**, son obras atravesadas por el impulso autobiográfico. Es más: hasta su obra maestra, el **Facundo**, no es del todo ajena a la preocupación periautográfica de su autor. **Recuerdos de provincia** es un libro que se proyectó más allá de la intención original que había impelido al sanjuanino a redactarlo. Además de ser un escrito dedicado por entero a la explicación del “yo” autoral cuya vida narra, es el primer libro hispanoamericano en otorgar un lugar central a los fueros de la infancia y la adolescencia: habría que esperar hasta el siglo veinte para encontrar otras obras tan preocupadas por reconstruir el recuerdo infantil. Por otro lado, efectuó la operación compleja de vincular a su sujeto a un lugar y a un tiempo nitidamente específicos —San Juan en la primera mitad del siglo XIX—, cuya textura geográfico-temporal aparece esbozada con maestría. Ese San Juan era el sitio de la decadencia del orden colonial, mientras que Sarmiento, a través de su propia persona, auguraba su renacer, un renacer republicano: el conjuro de la escritura sarmientina operaba un maridaje entre contrarios, colocando al “yo” de su autor en el lugar del nexo decisivo entre ambos.

Obra devenida rápidamente icónica para sus lectores argentinos (y un poco más tarde para lectores en toda Hispanoamérica, y aún en Brasil), **Recuerdos de provincia** proyectó una larga sombra sobre la escritura autobiográfica hispanoamericana del siglo XIX. Indicó una de las vías posibles para emancipar al relato de la propia vida de las amarras de la polémica pública, aun cuando no era la intención de su autor hacerlo del todo. Para ganar en autonomía, le era necesario a la autobiografía profundizar su capacidad de representar la subjetividad de su autor, y para que esto último fuera posible, hacía falta antes desenquistarla de la esfera pública republicana que se venía consolidando en los principales países de la región. Era necesario hallar las condiciones lingüísticas e ideológicas suficientes como para que el relato del “yo” pudiera presentarse como un fin en sí mismo. Sarmiento dio el primer paso en esa dirección; serían los escritores vinculados al “modernismo” hispanoamericano —entendido en un sentido amplio, es decir desde los precursores hasta los epígonos más degradados— los que terminarían por construir un arsenal retórico, una lengua cultural, si se quiere, capaz de apuntalar ese propósito mayor.

La producción memorialística hispanoamericana amplió sus horizontes durante los años en los cuales el naturalismo en la novela, el positivismo en la filosofía y en las ciencias sociales, y el modernismo en la poesía (y en menor medida también en la prosa de ficción) ejercieron sus respectivas hegemonías. La cantidad de autobiografías que se publicaron durante este período —que corresponde a los años transcurridos entre 1880 y 1920 aproximadamente— creció notablemente: los textos autobiográficos se multiplicaron al compás de los cambios profundos que entonces tuvieron lugar en las distintas sociedades latinoamericanas. Una primera intuición de “vida moderna” comenzó a afianzarse en las principales ciudades del continente, y ello se vio reflejado en la aparición local de un nuevo género (o quizás no tan nuevo, ya que pueden encontrarse algunos precursores del mismo en las épocas anteriores), aquel de la autobiografía vinculada a la ciudad, que buscaba no solo narrar la historia de vida de su autor, sino, además —y a veces de un modo más significativo— narrar los cambios en la ciudad y, por extensión, en el país al que pertenecía. Por supuesto que las autobiografías de políticos y militares —y ahora cada vez más también de diplomáticos y clérigos— siguieron llenando los anaqueles de las librerías. La intensa vida republicana que se había arraigado en gran parte de los países de la región parecía haber creado una curiosidad inagotable en el público lector por aprehender algo de los secretos del poder. En el México del Porfiriato (1876-1910), las autobiografías de próceres de las guerras civiles o de la guerra contra el invasor francés

en épocas de Juárez y Maximiliano, de protagonistas de las incontables asonadas y pronunciamientos que llenaron las páginas de la historia de ese país durante la Reforma, el Imperio y la República Restaurada, proliferaron. Algunas manifestaron una calidad literaria o historiográfica excepcional, todas surgieron en el interior del proceso de una disputa política en la cual imponer el propio relato de la historia reciente como el único verdadero constituía un hecho fundamental para la victoria en las luchas partidistas del presente. En Argentina, en Chile, en Uruguay, en Perú y en las repúblicas de la antigua Gran Colombia, se repitió este mismo fenómeno, con pocas variantes.

Al lado de esa producción industrial de textos memorialísticos, un fenómeno nuevo fue el del diario personal redactado con cierto esmero literario y concebido con vistas a su publicación. Dentro de la corriente literaria “modernista”, que se consolidó en la última década y media del siglo diecinueve, ocuparon un lugar importante aquellos, tan elocuentes, de José Martí (1858-1895) y de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), mientras que el propio fundador de ese movimiento estético-literario, Rubén Darío (1867-1916), además de textos memorialísticos dispersos, llegó a redactar una breve autobiografía. Dos de los diarios de escritores compuestos en aquellos años que rodearon al cambio de siglo tuvieron una importancia particular, ambos relacionados a las corrientes más recientes dentro del mundo literario (al naturalismo en un caso, al modernismo tardío en el otro): el **Diario** —publicado póstumamente en 1939— del mexicano Federico Gamboa (1864-1939), y los distintos libros que formaron el **Diario** del venezolano Rufino Blanco Fombona. Gamboa fue el autor de la novela naturalista más exitosa en la historia literaria de su país, modelo para incontables epígonos y, en épocas más recientes, de igualmente innumerables parodias: **Santa** (1903). Su diario en seis tomos ofrece un panorama amplio y detallado de la vida política y literaria de México en los años crepusculares del positivismo: por sus páginas desfilan figuras claves del modernismo poético, de la prosa naturalista, del movimiento asociado con “los Científicos”, pero también aparecen allí referencias a su vida cotidiana (y aún doméstica) en México y en el exterior.

Blanco Fombona (1874-1944) se destacó como novelista y cuentista (su obra estuvo permeada por referencias exóticas del tipo de aquellas tan caras al modernismo mientras que su temática mostraba claramente su importante deuda con el decadentismo francés) y como historiador (polemista infatigable, con un estilo desafiante que muestra ciertos parecidos de familia con aquel de los primeros “revisionistas” históricos argentinos, fue uno de los fundadores, en el siglo veinte, del culto a Bolívar). Su vida pudo parecer a sus contemporáneos más novelesca que sus propias novelas, y es ella la que constituyó el material de su importante **Diario**. Comenzada en París en 1904, finalizada en España en la década de 1930, y publicada —en forma incompleta ya que Blanco Fombona acusaba al régimen de Juan Vicente Gómez de haberle robado un número importante de cuadernos del mismo— en tres tomos entre 1929 y 1942 (**Diario de mi vida. La novela de dos años**, de 1929, **Camino de imperfección**, de 1932, y **Dos años y medio de inquietud**, de 1942), esta obra de la memoria ostenta una singularidad que, según Ángel Rama, hace de ella un hito en la historia de la memorialística latinoamericana: su total falta de “pudibundez”.<sup>10</sup> En efecto, Blanco Fombona consignó en las páginas de su diario narraciones de sus diversas aventuras amorosas, desarrolladas utilizando un lenguaje preciso y desprovisto de eufemismos. A diferencia de ciertos diarios referidos a la vida erótica de su autor —el caso de Casanova sería quizás el más pertinente en este sentido—, Blanco Fombona no ocultaba sus numerosos fracasos como seductor, ni tampoco omitía mencionar sus sentimientos encontrados al respecto. Entre los diversos episodios de seducción y coqueteo allí relatados, el de la “monjita” napolitana, Clementina (Sor Dorotea), que tuvo lugar en 1908 durante una travesía desde Europa a América, acapara la atención del lector a pesar de lo trillado del asunto en la literatura erótica de la época. Joven, con “las más blancas manos y los más negros y lindos ojos de Italia”, ésta, que viajaba en compañía de una monja mayor, provocó inmediatamente el deseo de Blanco Fombona: “De noche nos acomodamos a la borda del buque, mientras el barco avanza (...). He tratado de convencerla, como puedo, de que Dios —que todo lo dispone— nos ha acercado, uno a otro, ha puesto en mi corazón el amor que ella me inspira, y en ella la bondad para oírme y la capacidad, tal vez, para dejarse amar”. La estrategia le rinde frutos, ya que en pocos días pasa de un beso en la mano a otros más apasionados. El 12 de julio, dice Blanco Fombona, “cogí a mi linda monjita en los brazos y le di cien besos. Ella, sorprendida al principio, terminó por dejarse besar, como quien no quiere la cosa, batallando”. El 13 de julio, “ya es una maestra en besar y dar la lengüita Sor Dorotea. Como nos pasamos todo el día juntos, los progresos son rápidos”.<sup>11</sup> Para sorpresa y disgusto de Blanco Fombona, su éxito resultó ser demasiado completo: antes de que terminara el viaje Clementina ya le imploraba que la llevara con él, adonde fuera, amenazando que, si la abandonaba, ella se moriría.

10 Ángel Rama, “Prólogo”, **Rufino Blanco Fombona íntimo**, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, pp. 15-17.

11 *Ibidem*, pp. 150-152.

Un pasaje que expresa de un modo paradigmático el modo de narrar su intimidad sexual adoptado por Blanco Fombona, aparece en la entrada de su diario del día 26 de septiembre de 1907, cuando residía en Holanda: “¿En qué va a pensar un hombre joven sino en el amor? Si esta actividad no ocupa la vida en la mocedad ¿cuándo va a ocuparla? He tenido amoríos al mismo tiempo con dos mujeres, muy diferentes entre sí, física y socialmente. La una, rubia, traviesa, alocada, es hija del frutero que vive enfrente de nuestra casa. Tuvo amoríos con cien personas y ha sido todo, hasta figurante en el Circo Schumann, de Scheveningue; la otra, castaña, casi morena, rica, seria, muy señorita, va acompañada siempre de un esperpento de tía: es de cara triste, inocente, y su educación muy esmerada. Ambas han caído en mis brazos y contra la idea que al principio me formé de cada una, la morena, la rica de cara inocente, de educación esmerada, no era virgen; mientras que la otra, la traviesa, la loca, la enamorada, la figurante, estaba intacta de cuerpo. Con esta chica me pasó la cosa más curiosa. No habla sino holandés; es decir, apenas puedo entenderme con ella. La enamoriscaba en su frutería y desde mi ventana le enviaba sonrisas, miradas y besos. (...) Una de las últimas noches me llamó. Entré, me la comí a besos; y sacándole del corpiño un lindo seno, gordo y blanco, se lo acaricié y se lo besé. Era la primera vez que me permitía esa caricia. No quiso acceder a más. A la noche siguiente le di cita en la playa. Fue, pero no quiso pasar de los besos. (...) A la sexta noche... Nos sentamos en la arena. Hacía frío, soplaban un viento casi glacial. Pero el amor desafía a los elementos. La besé, la estreché, y después de una dulce brega, cedió. Mala labor; pero ya perdió el miedo y fue adonde quise llevarla. Fresca holandesa, ¡qué dulce eres; y cómo vas a vivir en mis recuerdos, en la noche inicial, en la noche de septiembre, sobre la playa fría, mientras soplaban el viento del norte y se calentaban nuestras bocas a besos!”<sup>12</sup>

Esta forma directa, explícita, de referirse a su vida sexual, fue el principal rasgo señalado por Rama y la crítica posterior para asignar al diario de Blanco Fombona un rol rupturista dentro de la tradición periautográfica hispanoamericana. En efecto, fue un rasgo claro de modernidad no solo la ausencia de cualquier pacatería en la narración de su vida íntima, sino la decisión de publicar, de dar a luz pública, el diario en que ella aparecía, sin censura. En sintonía con esa falta de falso pudor, el diario de Blanco Fombona ostentaba otro rasgo llamativo, también subrayado por Rama: su predilección por un lenguaje grosero, chocarrero, que se condensaba en la diatriba un tanto soez. Por ejemplo, al referirse a la política venezolana en 1907, exclamaba acerca de un grupo de oficiales conspiradores (inicialmente apoyados por él) que no habían logrado derrocar la tiranía de Cipriano Castro: “Generalitos panzudos y femíneos, tristes eunuocos destesticulados, genizaros, hermafroditas (...)”. Si bien es cierto que Rama reconocía que ese no era un rasgo estilístico a priori elogiado, su importancia radicaba en que aquello que parecía estar indicando era una mayor transparencia entre lo público y lo privado, o al menos la búsqueda de una mayor coincidencia entre el lenguaje de lo privado y aquel de lo público. Es decir, de un modo sutil y complejo, la escritura memorialística de Blanco Fombona parecía estar captando una modificación profunda en la sensibilidad propia del universo literario y cultural hispanoamericano.

---

### **La memorialística hispanoamericana del siglo XX: modalidades, tradiciones y rupturas, paradojas**

En el curso del siglo veinte, la memorialística hispanoamericana no cesaría de profundizar la tendencia hacia una puesta en escena de la totalidad de los aspectos de la vida del autor/protagonista, sobre todo en el caso de la escritura memorialística de artistas, poetas, escritores de ficción. Los principales tipos de escritura autobiográfica practicados en el siglo XIX —condensadas ya en algo que casi podría llamarse “tradiciones genéricas”— continuaron siendo cultivados en el siglo XX. El relato autobiográfico de militares, políticos y diplomáticos (es decir, la autobiografía cívica) no cesó en su expansión cuantitativa, llegando a llenar muchísimos anaqueles enteros de las bibliotecas públicas en el curso del siglo. Las revoluciones como la mexicana y la cubana, los golpes militares, las luchas por la democratización de los sistemas políticos o por la expansión de los derechos ciudadanos, la militancia en nuevas fuerzas políticas que convocaban o aspiraban a convocar a las masas a su causa, generaron una prolífica máquina de escritura memorialística, cuya finalidad fue casi siempre la de defender la causa por la cual su protagonista había bregado, y/o explicar y justificar las acciones que había desarrollado en aras de ese fin. Salvo notables excepciones, la calidad literaria de esa frondosa literatura tendió a distar de los niveles estéticos alcanzados en el siglo diecinueve: es probable que ese hecho se haya debido a la creciente diferenciación entre el campo de la producción literaria y aquel de la política práctica o militante. A diferencia del siglo anterior, en el siglo XX los políticos y militares raras veces supieron ser también avezados practicantes del oficio de la escritura, cuya práctica, por otra parte, se había profesionalizado al ritmo de la expansión del público lector. Más importante

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 139.

aún, el propósito de gran parte de las autobiografías cívicas estuvo subordinado a metas concretas que excedían al espacio del texto: es decir, la autobiografía cívica, como regla general, apuntó a finalidades explícitamente instrumentales; se concebía a sí misma como un arma más en un combate por definir los límites y los contenidos de lo político. Son, por ende, raras las autobiografías del siglo veinte de líderes políticos, de oficiales militares, de sindicalistas, que no estén plagadas de reticencias, de silencios ominosos, de repeticiones didácticas. Una escritura descuidada no solo no importaba demasiado, sino que podía ser ella misma una marca (positiva) de la urgencia que animaba al proyecto político del periautógrafo. El propio propósito que presidía a la tradición genérica implicaba cierto tradicionalismo de la misma: describir las relaciones eróticas vividas, confesar gustos no convencionales en materia sexual, exponer con sinceridad —en el sentido rousseauiano de este término— los pensamientos más íntimos —tejido de vacilaciones, dudas, inseguridades, complejos irresueltos—, hablar de los miedos y de los fracasos: nada de esto serviría al propósito más bien instrumental que se asignaba a sí misma la escritura de una autobiografía cívica. El yo cívico es por naturaleza un yo de la superficie exterior, el yo de una interacción pública en la cual los fueros de la subjetividad se ven necesariamente diluidos en el plano de la acción. El dilema de Hamlet, invertido, se aplica clarísimamente a esta tradición genérica: a mayor introspección, menor eficacia.

Estrechamente emparentada con esta tradición genérica, experimentaron un gran desarrollo en el curso del siglo veinte otros tipos de escritura memorialística: la autobiografía profesional o de experiencia de clase, y la literatura testimonial (que como regla general buscó intervenir en el proceso de evaluación retrospectiva sobre las muchas dictaduras y guerras civiles que jalonaron la historia de la región). En el caso de la primera, el motivo y el propósito de los textos autobiográficos consistió en difundir entre un público lector amplio cierta información acerca de las condiciones de desarrollo de la vida profesional a la cual el autobiógrafo había estado vinculado. Memorias de ingenieros, de librerías, de carreros, de vendedores ambulantes, de comisarios de policía, de dueños de estancias y haciendas, de comerciantes, de dibujantes de cómics (la lista es larguísima y podría seguir) buscaron, todas ellas, acercar al gran público información fehaciente acerca de un tipo de actividad profesional que los autores, como regla general, suponían mal conocida y/o poco admirada por el ciudadano lego. En este sentido, aunque sin la misma carga política, esa narrativa memorialística tuvo su origen en el impulso por dar testimonio: el autor buscaba constituirse en vocero de su profesión o de su clase social, con la intención de persuadir a sus lectores acerca de la dignidad de la misma o —lo que es casi lo mismo— de su valor social. Desde por lo menos las **Memorias de un pobre diablo** (redactadas a comienzos del siglo veinte, aunque recién publicadas en 1983) de Electo Urquiza —“self-made man” argentino de la era roquista, que pasó en pocas décadas de tropero en las caravanas de larga distancia a fundador de una ciudad—, las memorias referidas principalmente a la actividad profesional, laboral, de su autor, han representado un rubro creciente dentro de la frondosa literatura del yo: hasta han llegado a publicarse las memorias de delincuentes de guante blanco, y, en épocas más recientes, de “capos” de las mafias volcadas al tráfico de estupefacientes. Como en el caso de las autobiografías cívicas, el centro de este tipo de relato remite casi siempre en la actuación pública —dirigida a la esfera privada y no cívica en este caso— de su objeto/sujeto: la acción socialmente constatable toma precedencia en la narración sobre las experiencias íntimas del autor. Ni su vida erótico-afectiva ni sus experiencias psíquicas más internas suelen figurar en este tipo de narración.

La literatura testimonial, o de denuncia testimonial, que participa del universo de la autobiografía por su necesaria colocación de la primera persona del autor en el centro del relato, está también orientada —como la autobiografía cívica o la memorialística de profesión o de clase— a la consecución de un propósito claramente delimitado no por la experiencia total del “yo” autobiográfico, sino por la experiencia traumática, de sufrimiento, que su autor ha sentido el mandato imperativo de narrar. En casi todos los casos, esta literatura ha sido motivada no solo por la necesidad terapéutica de lidiar, a través de su puesta en relato, con el sufrimiento físico y psíquico que ha sentido y que sigue sintiendo el autor, sino por el deseo de establecer un testimonio, de dejar sentada ante el público una verdad que por su propia naturaleza visceral estaría más allá de las reglas que normalmente operan en la recepción y evaluación de un texto: el relato del propio martirio debería evocar en la sociedad un sentimiento de horror y un deseo de justicia, ante el régimen, ante los verdugos, que lo infligieron. En el caso de este tipo de literatura, también hubo un crecimiento constante en el volumen de su producción (constatación lúgubre del componente trágico de la historia de las luchas políticas y sociales en América Latina durante el siglo XX): hechos como las dictaduras de los años 1930 hasta los años 1990, las guerras civiles centroamericanas o colombiana, masacres como la de Tlatelolco en México, o la triste nómina de los desaparecidos por las dictaduras de Argentina, Chile y Uruguay durante los años setenta y ochenta, han dejado en su estela una abundante literatura de denuncia testimonial, cuya importancia cívica no puede ser sobreestimada. Sin ella, es poco probable que la reacción contra los regímenes dictatoriales en los países del llamado Cono Sur hubiera tenido la fuerza y profundidad que ha tenido. Sin embargo, desde la perspectiva de la literatura del yo —de la literatura memorialística tout court—

este subgénero, al igual que la autobiografía cívica, la memorialística profesional o de clase, o —también podría decirse de ella— la autobiografía con propósito evangélico, está previamente limitado en cuanto a su contenido por el propósito que le ha dado origen. Consideraciones externas a la lógica del relato memorialista del yo definen a priori su organización de los materiales autobiográficos contenidos, y por ende desdibujan la presencia del “yo” en estado puro —salvo en ciertos casos excepcionales— en el desarrollo de la narración.

Sin duda, el “yo” en estado puro nunca existe en ninguna autobiografía, ni siquiera en la modélica de Rousseau: todo relato autobiográfico está constreñido por una serie de factores que cercenan su alcance, de limitaciones —psicológicas, lingüísticas, de convención literaria— que implican que la búsqueda del yo, del auténtico, del sincero, nunca alcanzará su meta final. De lo que se trata, sin embargo, es de una cuestión de grados, de matices, que —como serían según William James las diferencias que separan a los seres humanos entre sí— resultan casi microscópicas sin por ello dejar de ser absolutamente decisivas. Fue la literatura periautográfica producida por escritores, artistas plásticos, músicos, cineastas, ensayistas, historiadores, antropólogos, sociólogos, en fin, por intelectuales y artistas, aquella que en el siglo veinte más estrechamente se mantuvo ceñida a ese objetivo. Este territorio concentra, por ende, dentro del amplísimo continente de la literatura del yo en la América Latina del siglo veinte, el foco del proyecto Retratos Latinoamericanos.

En Hispanoamérica en ese lapso, la literatura memorialística producida por intelectuales y artistas se desarrolló siguiendo caminos muy variados, que solo en parte estuvieron determinados por la idiosincrasia personal de los distintos autores. Si bien la forma última que debió adoptar el relato autobiográfico, el libro de memorias o el diario, en términos de su estilo y de su contenido, dependió directamente de una decisión autoral —individual—, las formas literarias disponibles, las convenciones acerca de lo que era lícito o ilícito decir, o las expectativas del público letrado, al momento de escribir (aun cuando el autor del diario o de las memorias supusiera que su texto era en primer término privado) no podían sino presionar sobre los contornos precisos de lo narrado. El hecho individual de la escritura estuvo siempre, en parte, condicionado por los valores y las normas generales de la sociedad en cuyo interior se producía, y de ese modo, los cambios en la sociedad hispanoamericana del siglo veinte implicaron un abanico nuevo de posibilidades para la literatura memorialística, a la vez que generaban un conjunto nuevo de énfasis temáticos y de interdicciones lingüísticas y estéticas. Esa literatura del yo rememorado puede agruparse en dos grandes categorías. Por un lado, la narración autobiográfica buscó a veces relatar de un modo primordial la historia externa de una formación intelectual o artística, es decir, los hitos que habían plasmado una carrera. En este tipo de narración, la historia de vida tendía a confundirse insensiblemente con una historia de las ideas o del arte, y a dejar en un segundo plano las vivencias personales del protagonista/autor. El recuerdo de lo que se había vivido se agotaba, en tales tipos de texto, en una enumeración de las obras leídas y de las obras escritas, en el recuerdo de los años de aprendizaje —en la universidad o en el taller—, en la evocación de las figuras que ejercieron una influencia decisiva en la vocación seguida, en el relato de los conflictos generados por las posiciones ideológicas o estéticas asumidas en el curso de la elaboración de la propia obra, en la celebración de triunfos y la explicación de derrotas. Otras veces, en cambio, el intelectual o el artista, puesto a narrar su propio pasado, buscó recuperar, siguiéndola en su tortuoso y evanescente curso, la formación de su propia alma, la génesis de su psicología individual, el fluir interior de su experiencia del yo: en estos casos los hitos externos de la vida —la obra elaborada, la relación con un mundo social formado por corrientes y movimientos artísticos o intelectuales, por aliados y rivales—, aun cuando no desaparecieran del todo, resultaban relegados a un discreto segundo plano del texto.

El primero de esos dos tipos de texto autobiográfico se caracterizó por estar casi siempre relacionado —tanto en su origen cuanto en su contenido— a las grandes convulsiones culturales de la época, como el surgimiento y expansión combativa de nuevas corrientes literarias, ideológicas, estéticas o disciplinares, por un lado, o los procesos de crisis y transformación política y social —las revoluciones y los movimientos de masas— que interpelaron o buscaron interpelar a los artistas e intelectuales, por otro lado. Era el hecho de haber estado vinculado a tales experiencias, de haber contribuido a ellas o de haber padecido (o gozado) sus consecuencias, aquello que justificaba la publicidad dada a la propia vida. A veces la autobiografía, el escrito memorialístico, surgía de la participación en corrientes literarias, artísticas o intelectuales: el Muralismo, el Estridentismo, el Ateísmo, el surrealismo, o el “Contemporaneísmo” mexicanos; los Orígenes y los Avances de Cuba, las corrientes modernistas en Centroamérica, Argentina, Uruguay, o Venezuela, o las múltiples y diversas vanguardias literarias de esos mismos países. Una lista extremadamente incompleta de escritores de memorias surgidas de su relación con tales movimientos no puede dejar de incluir los nombres de los mexicanos Alfonso Reyes (1886-1959), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), José Clemente Orozco (1883-1949), Manuel Maples Arce (1898-1981), José Juan Tablada (1871-1945), Rosario Castellanos (1925-1974); de los cubanos Cintio

Vitier (1921-2009), José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-1980); del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992); de la chilena Gabriela Mistral (1889-1957); de los nicaragüenses Rubén Darío (1867-1910), José Coronel Urtecho (1906-1994); de los colombianos Baldomero Sanín Cano (1861-1957), Germán Arciniegas (1900-1999); de los peruanos Abraham Valdelomar (1888-1919), José Santos Chocano (1875-1934); de los uruguayos Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Blanca Luz Brum (1905-1985), Idea Vilariño (1920-2009); o de los argentinos Emilio Petorutti (1892-1971), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Victoria Ocampo (1890-1979), José Juan Sebreli (1930- ), Carlos Correas (1931-2000), o —en referencia a la renovación historiográfica del siglo veinte— Tulio Halperin Donghi (1926-2014). Igual de amplia sería una lista —también incompleta— de los memorialistas cuyos textos estuvieron motivados por el deseo de explicarle a otros (y también muchas veces a sí mismos) la intersección entre su vida y un movimiento revolucionario (o de profunda crisis política o social): se relacionan con la Revolución Mexicana y sus secuelas los nombres de intelectuales y artistas como Mariano Azuela (1873-1952), José Vasconcelos (1882-1959), Martín Luis Guzmán (1887-1976), Daniel Cosío Villegas (1898-1976), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Alberto Pani (1878-1955), los muralistas antes mencionados, Alfonso Reyes (en otros escritos de memorias), o Andrés Iduarte (1907-1984); con la Cubana, Reynaldo Arenas (1943-1990), Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), o algunos de los autores cubanos mencionados en la lista anterior; con la Nicaragüense, Gioconda Belli (1948- ), Ernesto Cardenal (1925- ); con el APRA y su proyecto indoamericano desde el Perú, Luis Alberto Sánchez (1900-1994); con las izquierdas de la franja socialista o socialdemócrata los argentinos Roberto Giusti (1887-1978), Carlos Sánchez Viamonte (1892-1972), el guatemalteco Juan José Arévalo (1904-1990), los uruguayos Emilio Frugoni (1880-1969), o (de un modo más complejo y distante) Ángel Rama (1926-1983), el chileno Clodomiro Almeyda (1923-1997); y con las izquierdas que siguieron la estela soviética, los chilenos Pablo Neruda (1904-1973), Volodia Teitelboim (1916-2008), la argentina María Rosa Oliver (1898-1977), el guatemalteco (durante un tiempo y con ciertas reticencias) Miguel Ángel Asturias (1899-1974), o con la democracia cristiana como movimiento intelectual además de político, el chileno Eduardo Frei Montalva (1911-1982). Una de las muchas autobiografías de Mariano Picón Salas (1901-1965), **Regreso de tres mundos**, pertenece también a esta categoría de autobiografías.

El otro tipo de texto autobiográfico de artistas e intelectuales que conoció un desarrollo importante a lo largo del siglo XX fue aquel de tipo más intimista, volcado hacia una introspección psicológica, o concentrado en relatar la experiencia emotiva más visceral de su protagonista. Si bien entre la autobiografía dedicada a narrar los hechos “exteriores” de una vida y aquella más interesada en la experiencia interior de su personaje no se puede trazar una línea divisoria absoluta —casi todos los textos autobiográficos que caen dentro de los límites de este estudio participaron de ambas modalidades—, hubo algunas en las cuales los hechos históricos, los hitos públicos si se quiere, quedaron relegados a un segundo plano. Por su propia naturaleza, los diarios, más que las autobiografías o libros de memorias escritos desde un inicio con la intención de que fueran publicados, expresaron de forma más explícita esta tendencia a una reclusión sobre sí mismo por parte del narrador/biógrafo de sí mismo. Los diarios ofrecían mayor libertad de expresión ya que estaban amparados por la ilusión de su carácter secreto o privado. El **Diario íntimo** del chileno Luis Oyarzún (1920-1972), por ejemplo, anunciaba ya desde su título el centro de su preocupación. Producto de una escritura constante entre 1939 y 1972, su autor —poeta, filósofo católico, profesor de estética— volcó en sus páginas, además de referencias a los viajes, a los estudios, a los amigos (famosos o desconocidos), una constante reflexión psicológica sobre sí mismo, reflexión atravesada por cuestiones filosóficas y estéticas. En una entrada del 17 de septiembre de 1951, comenzaba anotando, en clave teológica-intimista: “No creo que en el sexo se busque tanto el placer como un cierto tipo de actividad dionisiaca. Vale más la excitación que el acto mismo. En el acto sexual se viene a sentir con máximo esplendor, como en un rabioso *allegro*, la ruina del pecado. Hasta donde la conciencia cristiana ha intensificado este sentimiento, no podría decirlo, pero en todo caso no ha sido por ella creado. El deseo de inocencia me parece primario en el alma humana. (...)”. Luego de continuar la reflexión de un modo un poco reiterativo, pasaba a relatar en el siguiente párrafo: “Acabo de bañarme en el mar. Estoy solo, sentado en una piedra, al sol. Otra vida, la que más amo, una vida solar, diurna. La salud me viene por la luz, por el acto físico de ver. Me he pasmado recién de la debilidad del ser humano desnudo en la naturaleza. ¿Qué es mi cuerpo al lado del mar? Veo cordilleras a la distancia. Más allá de las serranías de la costa. Soy tan microscópico como una bacteria, como un espermatozoide. Soy tal vez el espermatozoide de otro yo. Pero soy, bajo este sol. Soy un cuerpo presente”.<sup>13</sup> El tono de las demás entradas es de parecido tenor: una cena con amigos en París, un encuentro fortuito con una grabadora chilena en Sabará, o una visita a Ouro Preto, evocaban reflexiones triviales o muy agudas sobre su estado espiritual, sobre su ser-en-el-mundo. Los diarios de Alfonso Reyes —con su permanente reflexión angustiada acerca de su incierto destino, con sus veladas

13 Luis Oyarzún, **Diario íntimo**, Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, S/F (pos-1992), pp. 106-107.

referencias a aventuras amorosas, con su constantemente expresado deseo de trascender la tragedia familiar cuya conciencia lo acompañaba siempre— de Idea Vilariño —donde en un lenguaje relucientemente poético relataba su primera relación sexual, sobre una playa de Montevideo en una noche estrellada, y donde alternaba esa narración de su sexualidad intensamente vivida, con aquella de su vida artística e intelectual tanto o más intensamente experimentada, cuyos comienzos y posterior desarrollo detallaba con una minuciosidad inusitadamente precisa—; de Pedro Henríquez Ureña —donde aparecían narrados sus padecimientos cuando quedó sin dinero y sin amigos en Nueva York, siendo muy joven y de tez demasiado oscura para una sociedad demasiado racista—, y de tantos otros novelistas, poetas, o intelectuales del período, transmiten por su propia estructura y origen esa sensación de intimidad, de introspección y auto-examen. Aunque es poco probable que un intelectual o un productor artístico haya albergado la certeza de que su diario personal jamás sería leído por otra persona, la mera posibilidad de que no llegara a ver la luz pública implicaba para su redactor una mayor libertad al momento de contar episodios de su propia intimidad o de la intimidad de otros.

Un cambio importante en las condiciones de posibilidad de la escritura memorialística en América Latina durante el siglo veinte fue una progresiva transformación en las convenciones que regían el pudor en cuanto a la vida privada: las llamadas cuestiones de alcoba, de las cuales en el siglo XIX estaba vedado tan solo hablar —cuando un autor lo hacía, sabía que cometía una transgresión muy seria para su propia reputación de “persona de bien”— se tornaron, como observaba Ángel Rama en referencia a Blanco Fombona, objeto posible de ser dado a publicidad. La vida amorosa del autor/personaje de los textos autobiográficos se halló ahora, cada vez más, habilitada para salir de las sombras, al menos en el caso de una orientación sexual considerada “legítima”. Es cierto que la posibilidad de ofender o herir a las otras personas involucradas en una relación erótica siguió exigiendo ciertos elementos de discreción, sobre todo cuando esas personas estaban aún vivas. Un ejemplo es el de la relación, por cierto tempestuosa, del artista plástico y narrador mexicano Gerardo Murillo (el Dr. Atl, 1875-1964), con Nahui Olin (Carmen Mondragón, hija de un general mexicano). Instalado en compañía de esa ya célebre modelo del fotógrafo Edward Weston, en el ex-convento de La Merced, en el centro de la Ciudad de México, el Dr. Atl anotaba en su diario privado hacia finales de 1925: “La vida se ha vuelto imposible. Los celos nos torturan. Yo, más dueño de mí mismo, me contengo, pero ella es un vendaval. Esta mañana dos pobres muchachas (...) provocaron una furia terrible en Nahui, que ahí estaba. Apenas las vio, se les echó encima. Trató de empujarlas hacia el borde de la cornisa, con la intención de arrojarlas al patio. Me interpose. Hubo escenas violentas, injurias de Carmen, lloriqueos de las muchachas, que bajaron las escaleras asustadas”. Y algunos días más tarde anotaba: “Ella ha vuelto a vivir en mi casa. Por las noches en el silencio de la vasta estancia dormíamos en nuestro antiguo lecho, testigo y víctima de nuestros amores. Una de esas noches, después de una breve discusión, yo me dormí profundamente, pero en medio de mi sueño empecé a sentirme inquieto como si fuese víctima de una pesadilla y abrí los ojos. Estaba sobre mí, desnuda, con su cabellera revuelta sobre mi cuerpo, empuñando un revólver cuyo cañón apoyaba en mi pecho. Tuve miedo de moverme, el revólver estaba amartillado y el más leve movimiento mío hubiera provocado una conmoción nerviosa en ella, y el gatillo hubiera funcionado. Poco a poco fui retirando el revólver: y cuando mi cuerpo estuvo fuera de su alcance, rápidamente le cogí la mano y le doblé el brazo fuera de la cama. Cinco tiros que perforaron el piso pusieron fin a la escena”.<sup>14</sup> Pero cuando estos mismos pasajes fueron incluidos dentro de su libro, **Gentes profanas en el convento** (1950) —que mezclaba elementos autobiográficos con otros de ficción— el nombre de la mujer aparecía ahora como “Eugenia” mientras que el verdadero de su amante se trocaba por el de “Pierre” y todo el episodio aparecía como parte de un conjunto de cartas de amor y otros documentos referidos a una relación amorosa que habría tenido lugar en el convento... en otro siglo. La necesidad de confesar la propia vivencia más íntima impelía a la publicación —dentro del cuerpo de un libro claramente autobiográfico— pero el peso de las convenciones acerca de la intimidad de las personas y sus pudores obligaron a un elaborado disfraz ficcional. La eficacia de la presión social para mantener vigente una clara separación entre la honestidad del texto de memorias, inédito, y aquel que se daba a publicidad varió mucho según los distintos países de América Latina y según la cambiante situación político-cultural de los mismos a lo largo del siglo: si bien la tendencia general fue hacia un creciente “destape” de la intimidad rememorada, la presencia reiterada de dictaduras, conservadoras en lo social y cultural, o de reacciones en la opinión pública (sin necesidad de dictadura alguna) contra los vientos de renovación que soplaban cada vez más fuerte, pautaron con su reinstauración de cierta mojigatería ambiente el ritmo del mismo.

Las referencias abiertas, sin reticencias ni disfraces, a la homosexualidad —femenina o masculina— o, en el caso específico de las mujeres memorialistas, a su propio deseo sexual y/o a su “promiscuidad” —ambos rasgos que en la escritura autobiográfica de hombres no solo eran aceptados sino que, por lo común, celebrados (siempre

14 Gerardo Murillo (Dr. Atl), **Diario**, citado en Adriana Malvido, **Nahui Olin**, Barcelona, Circe, 2003, pp. 100-101.

y cuando se tratara de relaciones heterosexuales)— tardaron más tiempo en ser reconocidas como elementos lícitos para una puesta en circulación en la esfera pública: a veces los regímenes legales que organizaban el sistema literario en los distintos países de la región, otras veces la presión social informal, extra-legal, del propio medio al que pertenecía el autobiógrafo, fueron aquello que impidió la inclusión de tales referencias en diarios o memorias publicadas. El caso de la autobiografía de Salvador Novo (1904-1974), **La estatua de sal**, ofrece indicios acerca del ritmo de esos cambios en el régimen sociocultural de la publicidad legítima para el caso de México: redactada al menos en parte hacia 1953/1955 y comunicada entonces a un potencial editor, no se pudo publicar hasta 1998, después de la muerte en 1995 del sobrino y heredero de Novo. Más allá del factor personal que pudo suponer la oposición del heredero a su publicación —un elemento muy común en la historia de las escrituras del yo, tratárase de memorias, de diarios o de epistolarios— la fecha tardía en que apareció es un indicio de la mayor lentitud que siguió el proceso de legitimación de la objetivación de la subjetividad cuando de comportamientos “tabúes” o “transgresores” se trataba. En la Argentina, para dar otro ejemplo, aunque la referencia abierta a la homosexualidad se había ido abriendo camino (de un modo tortuoso y difícil) desde al menos los años 1930, todavía podían ser convertidos en objeto de procesos judiciales, por ofensa a la moral pública, textos de ficción sobre el tema en una época tan reciente como los comienzos de la década de 1960. Fue solo en el curso de esa década, cuando comenzó a ser posible, a pesar del tabú vigente, la publicación de textos autobiográficos que hacían de la condición homosexual de su autor uno de sus temas tratados: periautografías como las diversas escritas por Juan José Sebrelí (1930- ) o la operación de vindicta autobiográfica de Carlos Correas (1931-2000) —**La operación Masotta** (1991)— , entre otras, pasaron a integrar el elenco de la literatura de memorias de la Argentina a partir de los años 1990, sin el tufillo a “escándalo” que algunas décadas antes las hubiera acompañado. La intimidad —corporal, espiritual, sexual, onírica— habitó y dio forma, entonces, en el transcurso del siglo veinte y sobre todo en su segunda mitad, a una porción cada vez más extensa de la escritura autobiográfica producida por pintores, poetas, ensayistas, historiadores, o novelistas hispanoamericanos. Además de las ya mencionadas, son representativas de esta zona de la escritura autobiográfica ciertas obras de Mariano Picón Salas, de Alfonso Reyes, de la poeta uruguaya Idea Vilariño (1920-2009), del poeta vanguardista peruano Alberto Hidalgo (1887-1967), de Victoria Ocampo, de Alejandra Pizarnik, la **Autobiografía precoz** del mexicano Salvador Elizondo (1932-2006), o **Una autobiografía soterrada** de otro compatriota suyo, Sergio Pitol (1933-): una vez más la lista podría ampliarse bastante antes de agotar la enumeración de obras y autores mayores.

Cabe señalar que en América Latina, como en el resto del mundo (salvo quizás el caso tan precoz de Japón), el mero hecho de que las mujeres publicaran periautografías constituía una inflexión en las condiciones discursivas de ese género, a la vez que indicio de una transformación sociocultural decisiva, y revolucionaria, del siglo veinte, impulsada por una creciente conciencia feminista (aun entre aquellas mujeres letradas que por diversos motivos rechazaban identificarse con ese vocablo): la conquista por las mujeres escritoras de una voz propia dentro del universo letrado hegemonizado patriarcalmente por hombres. Incompleta, como también lo ha estado la irrupción de un discurso periautográfico que diera voz a otros grupos sociales tradicionalmente excluidos de la república de las letras —minorías raciales y étnicas, integrantes de las clases trabajadoras urbanas y rurales—, esa transformación en las condiciones de posibilidad de elaboración de un discurso periautográfico no por ello ha dejado de ejercer un fundamental impacto en las condiciones socioculturales generales dentro de las sociedades hispanoamericanas.

## Referencias Bibliográficas

- Battistini, Andrea, **Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia**, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Bergson, Henri, **L'évolution créatrice**, París, PUF, 1941 [1907].
- , **Matière et mémoire**, París, PUF, 1939 [1896].
- Bourdieu, Pierre, **Esquisse pour une auto-analyse**, Éditions Raisons d'agir, París, 2004.
- Catelli, Nora, **En la era de la intimidad** (seguido de: **El espacio autobiográfico**), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- D'Intino, Franco, **L'autobiografia moderna. Storia, forme, problema**, Roma, Bulzoni Editore, 1998.
- Guglielminetti, Marziano, **Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini**, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.
- Gusdorf, Georges, **Lignes de vie 1. Les écritures du moi**, París, Odile Jacob, 1991.
- , **Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie**, París, Odile Jacob, 1991.
- , **Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs**, París, Éditions de la Table Ronde, 2002.
- Halbwachs, Maurice, **Les cadres sociaux de la mémoire**, París, Albin Michel, 1994 [1925].
- , **La mémoire collective**, París, Albin Michel, París, 1997 [1950].
- Heehs, Peter, **Writing the Self. Diaries, Memoirs and the History of the Self**, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 2013.
- Lejeune, Philippe, **Le pacte autobiographique (Nouvelle édition augmentée)**, París, Éditions du Seuil, 1975/1996.
- , **Signes de vie. Le pacte autobiographique 2**, París, Éditions du Seuil, 2005.
- Maurois, André, **Aspects de la biographie**, París, Grasset et Fasquelle, 2005 [1928].
- Molloy, Sylvia, **Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica**, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1996.
- Olney, James, **Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing**, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- Prieto, Adolfo, **La literatura autobiográfica argentina**, Eudeba, Buenos Aires, 2003 [1962].
- Ramos, Raymundo, **Memorias y autobiografías de escritores mexicanos**, UNAM, México, 1967.
- Starobinski, Jean, **Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle (suivi de Sept essais sur Rousseau)**, París, Éditions Gallimard (Tel), 1971.
- Starobinski, Jean, **La relation critique**, París, Éditions Gallimard (Tel), 1970/2001.
- Starobinski, Jean, **Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau**, París, Éditions Gallimard, 2012.
- Seigel, Jerrold, **The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century**, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2005.
- Tassi, Ivan, **Storie dell'io**, Bari, Editori Laterza, 2007.
- Wu, Pei-yi, **The Confucian's Progress. Autobiographical Writings in Traditional China**, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1990.
- Yates, Frances, **The Art of Memory**, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2001 [1966].
- Zambrano, María, **La confesión: género literario**, Madrid, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.

Numéro spécial sur le Congrès des Ecrivains avec

# MONDE

HEBDOMADAIRE INTERNATIONAL

Maxime Gorki  
Heinrich Mann  
André Gide  
Aldous Huxley  
Henri Barbusse  
E. M. Forster, etc.

Directeur : HENRI BARBUSSE



## LE PREMIER CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉCRIVAINS

Paris, 21-25 Juin

a uni les plus grands littérateurs du monde  
pour la défense et l'épanouissement  
de la culture humaine.



Derrière et à sa droite pendant le Congrès  
d'écrire : Heinrich Mann, André Gide et Henri Barbusse



André Gide :

## DISCOURS D'OUVERTURE

La littérature n'a jamais été plus vivante. Jamais l'on n'a tant écrit et imprimé, en France et dans tous les pays civilisés. D'où vient donc que l'on entend dire que la culture est en danger ? Et quelle est cette commune crainte qui nous rassemble ici et qui fait répondre à notre appel tant de représentants illustres de tant de pays, représentants que Paris tient en grand honneur d'accueillir, et que je suis heureux et fier de pouvoir saluer en votre nom à tous, au nom de ceux qui me demandent de prendre la parole aujourd'hui.

Que la culture soit menacée, l'appauvrissement intellectuel de certains pays nous le laisse tristement entendre. Mais la solidarité de pays en pays est telle aujourd'hui, les possibilités de contagion, que les exemples voisins nous instruisent, et tous nous nous sentons plus ou moins menacés. D'autres préciseront la nature de ce péril. Sans doute, il est le même pour nous tous : mais, devant ce

péril, tous les peuples ne réagissent pas de même. Il y a, pour les peuples comme pour les individus, certains indices de réfraction particuliers, et c'est précisément là le grand intérêt de cette réunion cosmopolite : elle nous permettra de connaître différents aspects des dangers, différentes manières de les comprendre et d'y faire face. L'essence qu'il faut percevoir de ce point : c'est que cette culture que nous prétendons défendre est faite de l'addition des cultures particulières de chaque pays, que cette culture est notre bien commun, qu'elle nous est commune à tous, qu'elle est internationale.

Maître devant cette grande question commune qui, aujourd'hui, nous rassemble, c'est dans ce que les réactions de chaque peuple et des représentants de ces peuples pourront avoir de plus particulier que nous puiserons l'instruction la plus profitable et la plus générale, parce que la plus simplement et profondément humaine.

# Um Grão de Sal

## Autenticidade, Felicidade e Relações de Amizade na Correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond

Ricardo Benzaquén de Araújo\*

O principal objetivo deste trabalho é o de analisar a forma por intermédio da qual Mário de Andrade elabora a sua subjetividade na correspondência trocada com Carlos Drummond de Andrade.<sup>1</sup> Não se trata, é necessário esclarecer desde logo, de tarefa das mais fáceis, não só porque não sou um especialista na obra de Mário mas também porque o próprio material investigado parece mostrar-se particularmente resistente à interpretação: submetidas a uma permanente oscilação, as cartas dão a impressão de registrar com enorme plasticidade e minúcia —como se fossem feitas de cera— as menores alterações de humor do nosso autor, abrindo um leque decorado com tanta riqueza, colorido e variedade que o seu exame ameaça se converter em uma empreitada das mais arriscadas.<sup>2</sup> Esta, aliás, foi uma das razões —embora não a decisiva— que fizeram com que o texto que se segue viesse a concentrar as suas atenções no estudo do primeiro ano daquela correspondência, entre outubro de 1924 e fins de 1925, iniciada logo depois da passagem de Mário por Belo Horizonte em seu retorno a São Paulo junto com a comitiva modernista que havia visitado Ouro Preto: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, entre outros. As cartas aí compreendidas situam-se, sem dúvida, entre as mais instigantes do “corpus” em pauta, mas é evidente que a possibilidade de se circunscrever a discussão, levando-se em conta os limites fixados para este artigo, pode ser de grande valia na busca de um entendimento mais complexo e matizado do modo pelo qual Mário procura modelar a sua identidade neste diálogo com Drummond.

Pois bem: passando agora para a consideração de questões mais substantivas, creio que seja possível levantar uma primeira hipótese que sugere que Mário possa ser definido como portador de uma personalidade forte, totalmente incapaz, portanto, de respeitar as fronteiras que, impostas a correspondência desde o começo da época moderna, confinavam-na a um circuito balizado pelas regras da conveniência e do decoro, terminando por conformar uma espécie de retórica epistolar.<sup>3</sup>

Basta comparar, por exemplo, a abertura da primeira carta de Drummond, datada de 28 de outubro de 1924, com as linhas iniciais da resposta que lhe é enviada por Mário em 10 de novembro do mesmo ano:

Prezado Mário de Andrade

Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. Para isso utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos (p. 40).

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

1 Disponível em Lélia Coelho Frota (org.), **Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade –inédita– e Mário de Andrade: 1924-1945**, Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2002 [en adelante citado en el cuerpo del texto con indicación de página, nota del editor].

2 Empreitada que só não se torna ainda mais difícil porque já contamos com o trabalho de Marcos Antonio Moraes sobre a epistolografia de Mário de Andrade: **Orgulho de Jamais Aconselhar. A Epistolografia de Mário de Andrade**, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2007.

3 Sobre esta questão, vale a pena uma consulta à coletânea organizada por Roger Chartier, **La Correspondance. Les Usages de la Lettre au XIX<sup>e</sup> Siècle**, Paris, Fayard, 1991.



Em contrapartida, lemos o seguinte:

Meu caro Carlos Drummond, Já começava a desesperar da minha resposta? Meu Deus! comecei esta carta com pretensão... Em todo caso de mim não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos. Às vezes demoro um pouco, mas nunca por desleixo ou esquecimento. As solicitações da vida é que são muitas e as da minha agora muitíssimas e... Quer saber quais são? (p. 46).

Assim, se Drummond transmite a sensação de preservar aquelas normas de conveniência e decoro, recorrendo a uma estudada modéstia para se apresentar diante de um interlocutor que mal conhece, mais velho e influente, Mário segue um caminho totalmente diferente. Ele responde à sua própria pergunta e detalha as suas diversas atividades, examina a relação entre vida e arte e critica severamente o modo pelo qual Drummond a encara, relata uma experiência dionisíaca que o surpreendeu no carnaval carioca e, por fim, com uma franqueza quase desconcertante, faz um balanço da sua obra estética e a diminui frente a um objetivo maior, para cuja consecução convoca o jovem modernista mineiro: a construção da nacionalidade.

O que mais importa aqui, ainda que alguns destes temas específicos venham a ser brevemente retomados, é a atmosfera da intimidade, urgência e intensidade que envolve esta primeira carta enviada a Drummond. É como se Mário fizesse questão de deixar bem claro, desde o começo, que ele iria sempre se expressar de maneira absolutamente autêntica, leal e transparente, descartando inteiramente qualquer compromisso com o “bom-tom” e a sua retórica. Não é que exista uma associação automática entre eloquência e falsidade, como se tentou acreditar desde o romantismo oitocentista: o que está em jogo, ao contrário, é a indicação de dois registros distintos e paralelos onde parece estar situada a nossa concepção moderna de verdade.

No primeiro deles, habitualmente vinculado à ideia de sinceridade, lida-se com uma acepção eminentemente clássica do conceito de verdade, na qual o que mais interessa é o estabelecimento de uma espécie de compatibilidade entre o que se diz e o que se sente, entre a aparência e o ser. Só que esta compatibilidade deve ser instituída em prol do que se diz —e faz— na esfera pública, cuja sociabilidade, em suas distintas versões —aristocrática, plebeia ou burguesa—, tornar-se-ia evidentemente mais confiável quanto mais estivesse saturada de sinceridade. O recurso à retórica, então, seria perfeitamente legítimo, inclusive porque, fundada na verdade, ela seria capaz, em troca, de trajá-la da forma mais adequada e elegante, adornando-a com as “flores da eloquência” para que ela tivesse melhores condições de combater pela imposição da virtude.

Já no que diz respeito ao segundo registro da ideia de verdade, que pode ser denominado de autenticidade, mantém-se aquela obsessão com a congruência entre o ser e a aparência, entre a sensação íntima e a sua feição mundana. Neste caso, porém, a ênfase é trocada, ou seja, privilegia-se acima de tudo a expressão dos sentimentos mais originais e profundos, os quais, como entidades dotadas de aura, podem, com o calor que os caracteriza, tanto queimar e destruir a vida social quanto elevá-la as alturas do sublime.<sup>4</sup>

E é justamente a autenticidade que parece orientar, como foi sugerido, o esforço de Mário em impor uma forma a sua subjetividade na correspondência com Drummond. Desdenhando os limites da retórica epistolar, ele sublinha a importância das dimensões mais singulares e enfáticas da sua personalidade, assumindo inclusive uma posição de nítida superioridade em relação ao seu interlocutor.

Claro, Drummond é um desconhecido e incipiente poeta de província enquanto Mário fazia parte do “núcleo duro” do modernismo paulista, havia participado da Semana de Arte Moderna e tinha acabado de visitar Minas juntamente com outros ilustres intelectuais. O que mais me impressiona, contudo, são os argumentos que ele mobiliza no afã de consolidar aquela posição. Com efeito, desde o início da primeira carta endereçada a Drummond, Mário procura demonstrar a sua enorme capacidade de desempenhar simultaneamente as mais diferentes atividades:

[...] escrever dísticos estrambóticos e divertidos prum baile futurista que vai haver na alta roda daqui (a que não

4 Cfr. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, in **Magia e Técnica, Arte e Política**, São Paulo, Brasiliense, 1985. A oposição entre sinceridade e autenticidade é analisada por Lionel Trilling, **Sincerity and Authenticity**, Cambridge, Harvard University Press, 1971 e José Reginaldo Gonçalves, **A Retórica da Perda. Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

pertenço, aliás). Escolher vestidos extravagantes mas bonitos pra mulher dum amigo que vai ao tal baile. E escrever uma conferência sem valor mas que divirta pra uma festa que damos, o pianista Sousa Lima e eu, no Automóvel Clube, sexta-feira que vem. São as minhas grandes preocupações do momento (p. 46).

Sempre lhes conferindo a mesma importância:

Serão desprezíveis pra qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista. Pra mim são tão importantes como escrever um romance ou sofrer uma recusa de amor. Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente (p. 46).

Como se percebe, “viver com religião a vida” implica experimentá-la em todas as suas manifestações e, sobretudo, em sua máxima intensidade, e é exatamente desta perspectiva, fundamentalmente autêntica, que Mário vai interpelar Drummond e os outros jovens poetas de Minas Gerais —e do Brasil: livrescos, deslumbrados pela sua vocação, em suma, requintados “homens de gabinete”, eles não conseguem “gosta[r] de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam tristes ou então fingem alegria o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste” (p. 47-48). Não se trata de desqualificar essa vocação: “que diabo! estudar é bom eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal” (p. 48), mas de batalhar para que ela não envolva um afastamento definitivo do colorido e do calor encontráveis quer nos sentimentos mais íntimos quer no som e na fúria que costumam atravessar o mundo da experiência.

Na verdade, a impressão que Mário transmite é a de que esta hipertrofia da racionalidade foi a maior responsável pela distância que parece separar o estilo pessoal destes poetas iniciantes daquela que aparentemente se converteu em uma das características mais salientes da sua identidade: um vigoroso, inusitado e permanentemente reafirmado espírito de sacrifício. Sacrifício, neste contexto, tem um significado bastante preciso, o abandono da sua obra poética, das suas pretensões em se constituir como um grande artista em função da ênfase, da veemência típica daquela relação “religiosa” com a vida.

Retornamos assim, por intermédio da noção de sacrifício, ao já discutido argumento que aproxima a intensidade ao conceito de autenticidade. Para não permanecermos cativos da circularidade desta reflexão, a melhor alternativa talvez seja a de recorrer a uma outra carta de Mário, de 23 de agosto de 1925, na qual ele vai se deter para meditar acerca do sentido que pode ser encontrado na ideia de felicidade.

Agora, “ser feliz”, nesta carta, importa antes de mais nada em “ser”, desde que se compreenda que “*ser* é ser em relação: ser em relação à humanidade (e nisso está incluído necessariamente a nacionalidade que é fatalmente manifestação de humanidade...), ser em relação à família, ser em relação a si mesmo” (p. 140).

Por conseguinte, não é a toa que naquela sua primeira carta, de 1924, Mário associa de forma imediata o sacrifício da sua vocação estética à urgente necessidade de se comprometer com a tarefa de conferir uma alma “pra este monstro mole e indeciso que ainda é o Brasil” (p. 50). E que fique bem claro: “eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver” (p. 51).

A preocupação com a construção da nacionalidade, portanto, não surge como uma expressão — romântica — de uma força inexorável e telúrica, mas, ao contrário, como um caminho capaz de permitir que Mário, através do seu vínculo com o Brasil, reúna condições para “ser em relação à humanidade” e, em decorrência desse movimento, alcançar um dos patamares onde parece estar alojada aquela sensação de felicidade.

Modelando sua identidade desta forma, Mário parece encontrar em Drummond, no Drummond de 1924-1925, é lógico, o oponente ideal: “homem de gabinete” por excelência, decadente e meio niilista, isto é, discípulo de Anatole France,<sup>5</sup> ele não hesita em confessar que “ach[a] o Brasil infecto... o Brasil não tem atmosfera mental; não

5 O texto de Miceli estuda os intelectuais “anatolianos” da República Velha, enquanto o artigo de Campos se detém sobre a viagem de Anatole France ao Brasil no mesmo período. Cfr. Sergio Miceli, **Poder, Sexo e Letras na República Velha**, São Paulo, Perspectiva, 1977 y Regina Salgado Campos, “A Latinidade na América do Sul: Anatole France e Paul Adam”, in Leyla Perrone-Moisés (org.), **Do Positivismo à Desconstrução. Idéias Francesas na América**, São Paulo, Edusp, 2004.

tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos" (p. 56-57). Dessa maneira, não chega a ser uma surpresa quando ele afirma

Não s[er] suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados... Sou um mal cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nessa confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado (p. 56).

O contraste entre os dois amigos, na verdade, pode inclusive ser avaliado de forma ainda mais aguda e radical, pois Drummond não representa apenas o jovem afrancesado e estetizante em conflito com a vitalidade e o nacionalismo postulados por Mário. Com efeito, ele concorda com este último acerca do fato de que chega a ser

indecente continuar a ser francês no Brasil, [o que o obrigaria a] renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões... Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio [sic], desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. E isto não basta. Há sempre o caquinho de lógica procurando intrometer-se entre as nossas contradições. Daí as dúvidas, as flutuações do meu espírito, hoje, amanhã e depois d'amanhã (p. 59).

Estamos, desse modo, diante de uma outra versão daquele "monstro mole e indeciso" anteriormente associado ao Brasil, o que somente consegue acentuar a oposição que distancia os dois missivistas. Afinal, se recordarmos que a indecisão é parente próxima da inconstância e que esta, na chave da economia clássica dos humores,<sup>6</sup> define-se como uma das figuras centrais do temperamento melancólico, torna-se perfeitamente razoável aproximar o perfil ostentado por Mário do mais enérgico caráter daquela economia, o sanguíneo. Precocemente envelhecido, frio e seco como os "filhos de Saturno", Drummond se comporta como o simétrico inverso da personalidade fervorosa, essencialmente jovem, encarnada por Mário naquele momento.

Muito bem: chegando a este ponto creio que seja possível atenuar este cotejo das diferentes concepções de subjetividade embutidas na correspondência trocada entre Mário e Drummond. O leitor, a propósito, não precisa se preocupar com Drummond: ele termina por se curar ou ao menos melhorar bastante dos males que, segundo Mário, costumavam afligi-lo, ainda que, para tanto, a discussão entre eles devesse se estender por muitos anos e cartas, abrangendo sucessivamente as outras dimensões daquele ideal de conexão e de compromisso que parece se confundir com a própria noção de felicidade.

É necessário, entretanto, aprofundar a investigação sobre a maneira pela qual Mário elabora a sua identidade pessoal, indagando inclusive se as questões já levantadas podem se converter em uma base segura para que se possa prosseguir com a argumentação. Acredito fundamentalmente que sim, embora também imagine que seja indispensável uma melhor qualificação desta personalidade forte e sanguínea que parece caracterizar o nosso autor, até porque, se recorrermos a um outro "corpus" documental, a correspondência trocada com Manuel

Bandeira, poderemos surpreender aí, em uma carta de fevereiro de 1923, uma breve passagem que, se não contradiz inteiramente o que acabou de ser dito, no mínimo introduz uma série de nuances e fissuras nessa imagem que Mário faz de si mesmo:<sup>7</sup>

Eu, diretor (ex, porque já chegou o homem que substituí) do Conservatório, crítico gritador, homem corajoso, forte... Pura máscara! Puro Carnaval! No fundo sou uma criança. Infantil. Titubeio. Duvido. Se não tivesse raiva de mim mesmo, creio que choraria" (p. 85).

6 Cfr. Jackie Pigeaud, **Metáfora e Melancolia. Ensaio Médico-Filosófico**, Rio de Janeiro, PUC-Rio/Contraponto, 2009.

7 **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**, organização de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000 [en adelante citado en el cuerpo del texto con indicación de página, nota del editor].

Mário como uma criança grande, cheio de dúvidas e titubeios, no limite do choro? Como se pode enfrentar esse suposto paradoxo? Apelando, creio eu, para duas categorias que aparecem repetidamente na própria correspondência com Drummond, as noções de amizade e felicidade, já mencionadas em outro contexto, mas que podem agora permitir uma revisão e um aprofundamento do que se discutiu até o instante.

No que diz respeito à questão da amizade, vale a pena assinalar de imediato que, com toda a autoridade e a energia que o define, Mário dá a impressão de jamais aceitar o isolamento típico dos líderes e dos gênios. É como se a sua rica e complexa personalidade, precisamente em função da singularidade que a distinguiu, se apresentasse sempre de maneira unilateral, necessitando continuamente da crítica —dura, mas construtiva— dos amigos para combater uma espécie de incompletude essencial, o que criaria condições para que ela pudesse se aprimorar e atingir um desenvolvimento que, se dependesse apenas da sua pura e simples interioridade, nunca seria alcançado.

Três breves citações, todas extraídas da correspondência de Mário com Drummond, talvez possam ajudar a tornar o argumento mais evidente e tangível. A primeira, retirada de uma carta de Drummond —mas de um Drummond já educado, ou melhor, “formado” por Mário—, traz um sucinto comentário às críticas que ele recebia dos “passadistas” mineiros por volta de outubro de 1925:

A grande vantagem desses ataques é obrigar a gente a ficar sempre vigilante, sempre rigoroso consigo mesmo, sem concessões ao aplauso do público barato, enfim sem o desejo de agradar, que é o desejo mais torpe do mundo. Ao passo que com o elogio é o contrário. O elogio embala, faz cócegas, satisfaz...O indivíduo acaba inteiramente sem-vergonha e desvirilizado. Pederastia intelectual, vício abominável (p. 146).

A segunda envolve um relato feito por Mário, também em 1925, de uma reunião noturna na casa de dona Olívia Guedes Penteado, onde se passa o seguinte:

Foi pensando em você, no Manuel, mais uns dois talvez, que eu pude outro dia gritar bem alto numa reunião na casa de dona Olívia que se os outros não tinham dessas amizades livres de qualquer compromisso de elogio mútuo, amizade pura e livre, eu tinha! Me acreditaram porque eu senti que os meus olhos estavam diferentes no momento. Mas eu tive orgulho da minha felicidade (p. 114).

O terceiro trecho a ser mencionado —provavelmente o mais significativo de todos—, conclui esta mesma carta e lida com a questão de modo eminentemente afirmativo:

Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira tão bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteirinho nu. As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar [sic] nas raízes da de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também” (p. 118).

Estamos, como se pode perceber, no mais legítimo terreno do idealismo alemão, marcado pela ideia de “bildung”, isto é, de um projeto de formação, de aperfeiçoamento da personalidade que exige a intervenção de algo externo e objetivo que, agindo como se fosse um desafio lançado à vida interior, força a subjetividade a se transformar para enfrentá-lo, fazendo com que, por esta rota, ela termine por alcançar um estágio superior, mais cultivado de si mesma.<sup>8</sup>

Aliás, as recorrentes alusões às doenças e às dores físicas que povoam a correspondência de Mário tanto com Drummond quanto com Bandeira talvez consiga ser melhor compreendida se for aproximada deste mesmo ideal de “bildung”. É preciso observar, antes de seguir adiante, que estas alusões são tão abundantes que o próprio Drummond —farmacêutico por formação, não nos esqueçamos— monta um apêndice à edição das cartas que ele recebe de Mário, no qual exhibe inúmeras passagens que confirmam esta aparente obsessão do seu amigo e interlocutor, e que se intitula “Não sou um sujeito fisicamente são” (p. 561). Vejamos só uma delas:

<sup>8</sup> A discussão sobre o conceito de “bildung” pode ser encontrada no livro de Louis Dumont, **L’Ideologie Allemande**, Paris, Gallimard, 1991. No que se refere à possibilidade de se analisar ao menos parte da produção intelectual de Mário à luz deste conceito, deve-se examinar o primeiro capítulo de Santuza Cambraia Naves, **O Violão Azul. Modernismo e Música Popular**, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.

Fiz uma operação que não tinha importância não tinha importância porém o certo é que depois de seis dias de dores cruciantes, que dores meu Deus, que só sossegavam com morfina, inda vieram uma cicatrização dolorosíssima, uma fraqueza de morte por causa de seis dias de quase jejum absoluto e este desespero louco de saber a vida existindo e sem viver, sem trabalhar, meu Deus! Sem trabalhar! Ontem de noite confesso que chorei (p. 563).

O que mais chama a atenção nesta e nas outras citações, contudo, é o fato de que, quando lidas no contexto em que foram escritas, elas ganham um sentido particular e bem mais discreto, pois referem-se a doenças que sempre parecem atacar Mário de fora para dentro, como se fossem acidentes —externos e objetivos— que seguramente o atrapalham mas que, pelo menos nesta quadra da sua vida, nunca são capazes de impedir a sua reação. Ele exhibe aqui uma postura bem diversa daquela adotada por Manuel Bandeira, que transmite a sensação de haver transformado a doença —sua tuberculose— em uma das bases da sua personalidade: “eu era muito mansamente e muito doloridamente físico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente físico” (2000, p. 97), chegando ao ponto de pautar todo o seu futuro em função dela:

Perguntas pelos meus poemas e pelos meus projetos. Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã. Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me ascultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões *teoricamente incompatíveis com a vida*? O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção tuberculosa, mas fiquei um inválido. Sou incapaz de um esforço seguido... Como eu teria vontade de fazer prosa, de escrever dois ou três romances! Isto então é completamente impossível (p. 94; grifo no original).

Mário, por sua vez, não parece converter os males físicos em uma condição, por mais que fale incessantemente deles. Assim, em uma outra carta enviada à Bandeira, no meio de uma discussão sobre algumas sugestões para que alterasse alguns dos seus poemas, dá-se o seguinte:

Vou também tirar a metáfora ‘Favorita do harém dos meus desejos’, não sei se basta cortar; não me lembro do poema que há dois meses não leio. Quanto aquela parte inicial, talvez tenhas também razão. Quase que estou certo que a razão é tua, não sei, preciso pensar. E ainda não me dei ao trabalho de pensar. Logo depois de receber tua carta, fiquei doente. Um abscesso na pálpebra do olho esquerdo. E desenvolvido para a parte interior. Meu médico, meu especialista quiseram rasgá-lo... oh! vida de Proust que tenho suportado! Infelizmente é só vida.

E tu? que fazes? manda-me alguns versos teus. Não publicas algum livro proximamente? fala-me de teus projetos. Se *Klaxon* sair mais uma vez, permitirás a colocação do poema ‘Rua do Sabão’ nela? Sim. Obrigado (p. 92).

Como se pode perceber, a questão da doença surge inopinadamente, sem qualquer relação mais significativa com o assunto que está sendo discutido, e, assim como vem —de fora da vida e do texto— logo desaparece, sem deixar maiores vestígios.<sup>9</sup>

Dessa forma, embora lamente o provável aborrecimento do leitor, acredito que valha a pena enfatizar o ponto: tanto as relações de amizade quanto a experiência com a doença dão a impressão de estar associadas com aquele processo de aprimoramento da subjetividade conectado ao ideal da “*bildung*”. De fato, se ser é sempre ser em relação, ser em relação a si mesmo parece passar pela inevitável e exigente mediação das críticas —inerentes a “verdadeira” amizade— e das dores que acompanham os males físicos. Ambas trazem embaraços e dificuldades objetivas que, por isto mesmo, são capazes de provocar uma reação afirmativa em Mário, dando-lhe condições de tentar enfrentar aquelas ameaças de imaturidade e de fragilidade, mesmo sem qualquer perspectiva de superá-las totalmente, e conduzi-lo ao que poderíamos chamar de felicidade possível.

Chegamos, então, a outra categoria que havia sido mobilizada, juntamente com as relações de amizade, para tentar explicar a forma pela qual se dava a convivência de uma identidade tão forte como a de Mário com aquela

9 É importante observar que existe também uma outra menção a doença na correspondência de Mário com Drummond, desta feita de maneira bem mais focada e precisa, menção que permite inclusive aproximá-lo daquele temperamento melancólico já vinculado a Drummond. Trata-se de uma neurastenia que o acometeu em 1913, por ocasião da morte —acidental— do irmão mais novo e num contexto de enorme desgaste físico e mental, como nos mostra a análise recente de Wegner. No entanto, de modo compatível com o que está sendo sugerido neste texto, tal neurastenia é sempre recordada como um problema, não exatamente superado, mas inteiramente controlado, e controlado justamente pelo fortalecimento da sua vontade e da sua devoção ao trabalho. Cfr. Robert Wegner, “A Doença Nervosa de Mário de Andrade”, trabalho apresentado no GT Pensamento Social no Brasil durante o XXXVI Encontro Anual da Anpocs, Águas de Lindóia, 2012.

sensação de desamparo e abandono típicas da infância e dos enfermos. Ora, uma simples consulta aos últimos parágrafos, nos quais a concepção de amizade praticada pelo nosso autor confina com os malefícios da doença, pode eventualmente nos auxiliar a perceber que lidamos aqui com uma acepção particular do conceito de felicidade, na qual ele jamais se separa do sentimento de dor:

A própria dor é uma felicidade. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu *conheço* por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor *me faz sofrer*, a dor acaba a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado do conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade” (p. 129; grifo do original).

Nesse sentido, longe de se estabelecer em um terreno utópico, no futuro ou no além, em um lugar ao abrigo do infortúnio e da tragédia, a definição de felicidade empregada por Mário parece receber um significado provisório e extremamente arriscado.<sup>10</sup> Entretanto, é exatamente por causa desta opção por um ambiente marcado pela precariedade e por uma espécie de incompletude “essencial” que tanto a amizade quanto a dor e a felicidade, tal como definidas na correspondência em pauta, mostram-se capazes de gerar uma energia que tenha forças para sustentar e desenvolver aquele sujeito intenso e sanguíneo examinado ao longo destas páginas. Não se trata de desconhecer nem muito menos de erradicar as fendas e as fissuras que o ameaçam, mas de converter o perigo em oportunidade, transformando as dificuldades em alento para que ele tenha chance de procurar se aperfeiçoar e tornar-se ainda mais forte. O que não mata, engorda!

Por fim, cabe observar que, se o que foi dito até agora for minimamente verdadeiro, ainda resta a necessidade de se explicar melhor a escolha da correspondência como uma forma privilegiada para se entrar em contato com o mundo. O próprio fato de Mário reconhecer no final da sua primeira carta a Drummond que sofria de “gigantismo epistolar” —e ele se referia apenas à extensão das suas missivas, não à absurda quantidade que estava disposto a escrever— este próprio fato, repito, se por um lado torna possível uma certa naturalização da preferência concedida à correspondência, por outro, também revela uma espécie de estranheza, um resto de constrangimento por se valer de forma tão excessiva deste recurso.

Na verdade, Mário utiliza-se largamente de todos os meios à sua disposição, como crônicas jornalísticas, palestras e entrevistas, para disseminar os seus argumentos acerca da arte moderna e da alma nacional. Entretanto, todos sabemos sobejamente, dedica à troca de cartas um cuidado especial, constituindo um acervo que, ainda hoje, está longe de ser completamente aquilutado.

Por qual razão? Deve-se repisar, antes de mais nada, que as cartas que ele escreve, bem distintas de qualquer modelo retórico, são textos impregnados de subjetividade: íntimas e singulares, cada uma delas dá a impressão de conter um pequeno pedaço do espírito de quem as redigiu, implicando, não uma representação sistemática e planejada da sua personalidade, mas a presença original, autêntica e portanto aurática —no sentido conferido por W. Benjamin a este conceito— do próprio Mário.<sup>11</sup>

Interpretada desta maneira, a gigantesca correspondência de Mário parece se constituir em um mecanismo capaz de conferir eficácia aquele sacrifício da obra poética acima mencionado. Afinal, por maior que seja o volume das cartas e o número de seus interlocutores, cada uma delas, definida como um fragmento real, vivo, da subjetividade do seu autor, exige ser levada a sério e no mínimo respondida, sob pena de que aquela voz distante, frágil e precária —ainda que autêntica—, enviada como uma dádiva possa vir a desaparecer.

Contudo, um movimento como este, que associa a dádiva à troca e à promessa de uma aliança, está longe de ser automático. Cartas se extraviam pelas mais variadas razões, podem com frequência ser totalmente mal interpretadas, refutadas ou, pior ainda, simplesmente desconsideradas, deixadas de lado —até fechadas—, em uma nítida demonstração de desprezo que pode muito facilmente degenerar em inimizade e conflito.

10 Odo Marquard, **Felicidad en la Infelicidad**, Buenos Aires, Katz, 2006.

11 Walter Benjamin, *op. cit.* A noção de presença aqui referida remete ao texto de Hans Ulrich Gumbrecht, **Produção de Presença**, Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

Assim, no espírito mesmo do trabalho clássico de Marcel Mauss sobre a noção de dádiva, podemos surpreender uma espécie de ambiguidade fundamental que parece assolar a troca de correspondência no Ocidente moderno.<sup>12</sup> Por um lado, precisamente em função daquela capacidade de manter viva e próxima a personalidade e sobretudo a presença de alguém que pode estar bem distante, as cartas definem-se como um meio bastante adequado para tecer e ampliar vínculos de amizade; por outro, elas transmitem a sensação de confinar com um universo caracterizado pela incerteza, pelo risco e pela imprecisão, transitando com alguma facilidade entre o afeto e o insulto, a convergência absoluta e a mais completa — e por vezes inesperada — dissidência.

Autenticidade, amizade, crítica, dor e felicidade: a percepção que se tem é a de que existe uma espécie de afinidade eletiva entre a troca de correspondência e os temas mais caros a Mário, o que talvez possa apontar para a construção de uma hipótese mais consistente que tenha condições de contribuir para que se amplie a interpretação da sua fascinante e complexa paixão epistolar.

### Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter, "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", in **Magia e Técnica, Arte e Política**, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Campos, Regina Salgado. "A Latinidade na América do Sul: Anatole France e Paul Adam", in Leyla Perrone-Moisés (org.), **Do Positivismo à Desconstrução. Idéias Francesas na América**, São Paulo, Edusp, 2004.
- Coelho Frota, Lélia (org.), **Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade - inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945**, Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2002.
- Chartier, Roger (org.), **La Correspondance. Les Usages de la Lettre au XIXe Siècle**, Paris, Fayard, 1991.
- De Moraes, Marcos Antonio, **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**, São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.
- Dumont, Louis, **L'Ideologie Allemande**, Paris, Gallimard, 1991.
- Gonçalves, José Reginaldo, **A Retórica da Perda. Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/IPHAN, 1996.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, **Produção de Presença**, Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.
- Karsenti, Bruno, Marcel Mauss. **Le Fait Social Total**, Paris, PUF, 1994.
- Mauss, Marcel, "Ensaio sobre a Dádiva", in **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- , e Hubert, Henry, **Sobre o Sacrifício**, São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- Marquard, Odo, **Felicidad en la Infelicidad**, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Miceli, Sergio, **Poder, Sexo e Letras na República Velha**, São Paulo, Perspectiva, 1977.
- , "Mário de Andrade: A Invenção do Moderno Intelectual Brasileiro", in André Botelho e Lilia Schwarcz (orgs.), **Um Enigma Chamado Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- Moraes, Marcos Antonio, **Orgulho de Jamais Aconselhar. A Epistolografia de Mário de Andrade**, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2007.
- Naves, Santuza Cambraia, **O Violão Azul. Modernismo e Música Popular**, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- Pigeaud, Jackie, **Metáfora e Melancolia. Ensaio Médico-Filosófico**, Rio de Janeiro, PUC-Rio/Contraponto, 2009.
- Trilling, Lionel, **Sincerity and Authenticity**, Cambridge, Harvard University Press, 1971.
- Wegner, Robert, "A Doença Nervosa de Mário de Andrade", trabalho apresentado no GT Pensamento Social no Brasil durante o XXXVI Encontro Anual da Anpocs, Águas de Lindóia, 2012.

12 Marcel Mauss, "Ensaio sobre a Dádiva", in **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

# Los Recuerdos de un militante socialista, de Enrique Dickmann<sup>1</sup>

Ricardo Martínez Mazzola\*

Abandonad vuestros arados y tended vuestras mesas[...] Es generoso el pabellón que ampara los antiguos dolores de la raza y cura las heridas como venda dispuesta por manos maternas. Judíos errantes, desgarrados por viejas torturas, cautivos redimidos, arrodillémonos, y bajo sus pliegues enormes, junto con los coros enojados de luz; oigamos el cántico de los cánticos, que comienza así: Oíd, mortales...

Alberto Gerchunoff, **Los gauchos judíos**.

En los últimos años, las memorias militantes han suscitado una importante atención en el debate público argentino. Ya sea partiendo de indagaciones periodísticas o del campo intelectual, son numerosos los aportes que indagan acerca del modo en que los militantes de los años '60 y '70 representaron su pasado.<sup>2</sup> Pero el "boom de la memoria" o, en términos más académicos, el "giro memorialístico" no ha alcanzado a la literatura autobiográfica producida por dirigentes y militantes de los partidos de la izquierda tradicional. Tal vez ello se explique por el prejuicio de que se trataría de textos áridos y esquemáticos que sólo portarían un valor documental. Por otro lado, la reciente historiografía de las fuerzas de izquierda emprendida por practicantes de la historia social y política, ha descuidado los textos biográficos o, en el mejor de los casos, los ha tratado como una fuente más para reconstruir las historias partidarias.<sup>3</sup> Similar ha sido el caso de los abordajes planteados en clave de historia intelectual: concentrados en lo ideológico y doctrinario, han dejado de lado la dimensión biográfica de la producción cultural de las izquierdas.

Ni las Memorias de Elías Castelnuovo, ni los numerosos escritos testimoniales de Liborio Justo, ni —en momentos en que la mirada de género echa luz sobre muchos escritos de mujeres— los ensayos autobiográficos de mujeres como Alcira de la Peña o Fanny Edelman han sido objeto de atención académica. Tampoco lo han sido las memorias de importantes líderes socialistas como Nicolás Repetto o Enrique Dickmann.<sup>4</sup> Pero, si en el conjunto de los textos nacidos de la pluma de Repetto —sus Pasos, por la política, la medicina y la agricultura, así como su tardío "mis noventa años"—, la lectura de los textos confirma el citado prejuicio, no sucede lo mismo con los **Recuerdos de un militante socialista** que Enrique Dickmann publicó en 1949. Ello se explica en parte por su fascinante trayectoria vital: nacido en Letonia de una familia judía ortodoxa, se vinculó a los movimientos populistas y al sionismo, huyó

\* UBA-CONICET

- 1 Enrique Dickmann, **Recuerdos de un militante socialista**, Buenos Aires, La Vanguardia, 1949.
- 2 Sobre la profusión de la escritura memorialística referida al pasado argentino reciente ver: Elizabeth Jelin, **Los trabajos de la memoria**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; Hugo Vezzetti, **Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, **Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia**, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006 y Beatriz Sarlo, **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- 3 La principal excepción es el monumental trabajo de Horacio Tarcus (dir), **Diccionario biográfico de la izquierda Argentina. De los anarquistas a la nueva izquierda**, Buenos Aires, Emecé, 2007. Debe señalarse, sin embargo, que aunque en este caso las trayectorias individuales no son segadas por el interés en las historias partidarias, ello no redunda en el análisis de los textos memorialísticos, que son tratados simplemente como fuentes para la reconstrucción de las trayectorias biográficas.
- 4 Es llamativo el hecho de que las memorias de Dickmann tampoco hayan sido objeto de análisis por parte de los trabajos que, recientemente, se han ocupado de reconstruir la memoria de las colonias judías de Entre Ríos. Ver: Patricia Flier, "Volver a Colonia Clara. Historia y memoria de la colonización judía agraria en Argentina, 1892-1950", **Cuadernos judaicos**, n° 29 diciembre 2012 y Judith Freidenberg, **La invención del gaucho judío. Villa Clara y la construcción de la identidad argentina**, Buenos Aires, Prometeo, 2013. Su vida, en cambio, sí ha sido objeto de una biografía novelada por parte de Myriam Esliar, **Dickmann y otras historias de vida**, Buenos Aires, Acervo Cultural, 2011.



de su hogar hacia Palestina, pero no logró llegar. Varado en Estambul con sólo 14 años, fue seleccionado por la Jewish Colonization Association para emigrar a la Argentina donde, instalado como colono, logró reunir recursos para traer consigo a su familia. Dejándolos a cargo de su parcela partió a Buenos Aires donde estudió Medicina y se ligó al naciente movimiento socialista, del que llegó a ser uno de los principales referentes y el primer legislador nacional de origen judío. Pero no es sólo el carácter aventurero de la experiencia vivida por Dickmann lo que lo destaca entre la literatura testimonial de los socialistas argentinos, sino también una escritura más cambiante en la que incorpora una multiplicidad de tonos y géneros literarios y, principalmente, el omnipresente trabajo de construcción del sí mismo. Es así que los **Recuerdos...** pueden ser leídos como un inmenso esfuerzo de legitimación de Dickmann como socialista, como dirigente, y, sobre todo, como argentino.

---

### Las memorias socialistas

Entre los líderes del movimiento socialista internacional, lo mismo que en muchos de los hombres públicos de comienzos del siglo XX, la escritura memorialística se orientó al establecimiento de un perfil público legítimo. A través de una nutrida producción los dirigentes de diferentes latitudes escribieron dando cuenta de las razones de su militancia y contando los avatares de sus luchas. En ocasiones se trataba de pequeños textos muy codificados que, bajo títulos como “Por qué soy socialista”, aportaban, en clave didáctica, razones para sumarse a la causa. Más interesantes eran aquellos que se titulaban “Cómo me hice socialista”, en los que, apelando a la voz personal, figuras reconocidas, relataban el modo en que se había producido su “conversión” y su ingreso al movimiento socialista.<sup>5</sup>

Entre los textos paradigmáticos se encuentra aquel en el que el líder socialista norteamericano Eugene Dibbs relataba su ingreso al socialismo a través de la participación en una logia de bomberos; también aquel en que Hellen Keller explica cómo se acercó a las ideas socialistas a través de la lectura del **New World for Olds** de H. G. Wells en idioma braille. Si en el relato de Dibbs el ingreso al socialismo nacía del contacto con el movimiento obrero y sin mediar teoría, en el de Keller se trataba de un vínculo fundamentalmente doctrinario. Sin embargo, en otros relatos de conversión al socialismo, las vinculaciones vivencial y doctrinaria se sucedían. Un ejemplo lo encontramos en el que quizás sea el primer artículo publicado bajo el título “How I became a Socialist?”, en el que William Morris explica que su adhesión al socialismo, nacida de su rechazo a la moderna civilización mecánica y en el deseo de una verdadera comunidad, antecedió al conocimiento de las doctrinas socialistas a las que, llamativamente, accedió a partir de los argumentos que en contra de ellas planteaba John Stuart Mill. Jack London, en un texto célebre, declara que el socialismo entró en él como el cristianismo en los caballeros teutónicos, a martillazos: el joven individualista de su juventud, una “bestia rubia” nietzscheana de credo individualista, quedó atrás a partir del contacto con los sumergidos, lo que lo llevó a preguntarse qué pasaría si sus fuerzas fallaran. London explica el cambio en terminología religiosa: había renacido, pero no había sido aún renombrado, fueron las lecturas las que lo llevaron luego a descubrir que ya era un socialista.

Cerca del final de los **Recuerdos...**, Dickmann incluye un texto breve en el que relata cómo se hizo socialista. Lo mismo que en los relatos de Morris y London, el punto de partida es la experiencia de vida —como peón de campo, como peón de albañil, como domador de potros y novillos— que le habría enseñado a amar el trabajo creador y a sentir simpatía hacia el pueblo laborioso y fecundo. Como ellos, relataba que en ese momento era “socialista sin saberlo” y, lo mismo que en la mayoría de los casos, el paso decisivo lo daría la lectura, a través del periódico **Vorwärts**.

Pero el movimiento socialista no sólo proveía el modelo de textos breves que explicaban las razones de ingreso a sus filas, sino también el de largas y detalladas memorias. Los ejemplos son innumerables, pero quizás sea interesante tomar en cuenta los **Souvenirs d'un militant socialiste** del líder del Partido Obrero Belga Émile Vandervelde.<sup>6</sup> A la similitud de los títulos, se agregan otras semejanzas: el papel que el belga y Dickmann asignan a la influencia materna en el ingreso al socialismo, la importancia que dan a la vida universitaria, la presentación de largos y minuciosos relatos de viajes, y, en los momentos en que la voz personal da paso a la partidaria, la reconstrucción minuciosa de los congresos socialistas.

---

5 Para un análisis de los textos biográficos en los que los militantes daban cuenta de su ingreso a las filas socialistas, ver: Marc Angenot, “La conversión al socialismo” en **Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias**, Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 1998.

6 Émile Vandervelde, **Souvenirs d'un militant Socialiste**, Paris, Éditions Denoël, 1939.

Son justamente esas similitudes, que permiten asignar al texto del belga un lugar de modelo, las que permiten dar cuenta de las diferencias entre uno y otro relato de vida. Vandervelde presenta a su familia como el ejemplo más perfecto de la burguesía de Bruselas, a la vez destaca que en su sangre se mezclan antepasados flamencos, valones y franceses. El comentario que se liga, implícitamente, con una de las grandes tareas del socialismo belga, superar la división étnica entre flamencos y valones, tiene un objetivo más explícito: negar las denuncias de “algunos extremistas de derechas, más o menos embebidos de hitlerismo” que lo consideran judío. Vandervelde lo niega a la vez que, en rechazo al antisemitismo, afirma “si yo fuera judío, medio judío, o un cuarto de judío, me avergonzaría de disimularlo, en lugar de estar orgulloso de pertenecer a la raza de san Pablo, Spinoza y Marx”.<sup>7</sup> Las palabras de Vandervelde dejan ver algunas de las opciones y dificultades a que se enfrentará Dickmann. Judío de origen ruso,<sup>8</sup> buena parte de sus intervenciones se orientará a reivindicar el aporte de esa herencia judía para su militancia socialista; otras, a subrayar que no por su origen judío es ajeno a la vida argentina.

### El linaje profético

Los **Recuerdos...** se abren con un capítulo dedicado a la reconstrucción de los años de infancia. Dickmann asocia su militancia socialista con la pertenencia a “una vieja familia semita de larga estirpe espiritual”: nombra a un bisabuelo rabino y a un padre que, sin serlo, conocía a fondo el **Viejo Testamento**, admiraba a los profetas y profesaba el “vago ideal del advenimiento del reino de Dios en la Tierra”. Al rescate de esa dimensión justiciera y mesiánica se contraponen el rechazo al carácter intransigente y fanático de una religiosidad que odiaba a la herejía “al punto de la persecución”. La contraparte es la figura de una madre tolerante y dulce, cuya religiosidad se centraba menos en las doctrinas que en las prácticas rituales, como la bendición de las velas de los siete candelabros. Dickmann la celebra menos en la tradición judía que en la clásica: “Era la bendición de la luz y del fuego que Prometeo robó a los dioses para tirárselo a los efímeros! ¡Era la bendición de la luz y del fuego[...] que emancipó a la humanidad de las tinieblas y del Mundo cósmico y que permitió el desarrollo de la civilización!”<sup>9</sup>

Con un orgullo que siempre reaparece al hablar de sus estudios, Dickmann cuenta que a los siete años sabía de memoria buena parte de la **Biblia** y que lo impresionaban particularmente los profetas, “revolucionarios[...], espíritus libres [que] denunciaban con inusitado vigor los errores, vicios, maldades y crímenes de los poderosos de la tierra. Defensores de los pobres contra los ricos[...] eran los precursores de la justicia social”.<sup>10</sup> Subraya que la lectura de los profetas había modelado desde su infancia, su espíritu libre e igualitario, su socialismo idealista y humanista. Anticipando posturas posteriores, declara que en la **Biblia** había aprendido “a no odiar al extranjero y a considerarlo igual al nativo”, a oponerse a la esclavitud y a luchar por la redistribución de la tierra, y que los profetas habían acentuado el carácter igualitario del judaísmo y la aversión a la monarquía y los reyes.<sup>11</sup> Así juzga que “la caída ignominiosa de los Hohenzollern, de los Habsburgos, de los Borbones de los Saboyas[...] vienen a dar razón, a tres mil años de distancia al juez y profeta Samuel”.<sup>12</sup> La reconstrucción del vínculo entre judaísmo y tradición progresista concluye con la construcción de un panteón de maestros —no muy distinto del que trazara Vandervelde—: Moisés, Isaías, Jesús, Spinoza y Marx.

Pero, como ya planteara al presentar la figura paterna, la herencia judía representaba no sólo un espíritu de justicia sino también un “fanatismo” del que, afirmaba, se “liberó” a partir de un libro de astronomía popular que le había abierto el vasto panorama de los conocimientos científicos.<sup>13</sup> Lo que sigue es un panegírico a la

7 Émile Vandervelde, **Souvenirs...** *op. cit.*, p. 13.

8 En realidad Dickmann nació en los alrededores de Riga, en Letonia, que en esos tiempos formaba parte del Imperio Ruso. En todo el texto, él refiere a su origen “ruso” sin hacer ninguna referencia a la República de Letonia, que fue independiente entre 1918 y 1939, ni a los letones.

9 Enrique Dickmann, **Recuerdos...** *op. cit.*, p. 18. La figura de Prometeo, que había sido adoptada como ícono por buena parte del movimiento socialista, surge repetidamente a lo largo de los **Recuerdos...** Quizás la aparición más significativa se halle en la narración del último encuentro con el “maestro”, Juan B. Justo, a quien presenta con un interés y una cultura literaria pocas veces señalada. Dickmann cuenta con dolor que, encontrando a Justo en cama, le preguntó qué leía: “Me dijo que volvía a leer en inglés el inmortal poema del insigne autor, Prometeo Liberado. Le manifesté que yo acababa de leer el Prometeo encadenado de Esquilo, el más grande clásico griego. Comentamos las dos obras inmortales y fue un deleite espiritual escuchar a Justo discurrir sobre literatura y arte”. *Ibid.*, p. 474.

10 *Ibid.*, p. 22.

11 En otras ocasiones Dickmann adopta un tono más humorístico para dar cuenta de su “linaje”. Así cuenta que, al despedir a Justo que en marzo de 1912 partía a vivir al campo cordobés, había dicho al maestro que partía por poco tiempo porque en abril sería electo diputado nacional. Y, ante la risa de Justo, había agregado “¡Por algo pertenezco a una raza de profetas!” *Ibid.*, p. 246.

12 *Ibid.*, p. 25-26

13 Hasta ese momento, lamenta, su educación había incluido la Ley de Moisés, la **Biblia**, los **Salmos** y los Profetas, pero nada de

gloria de los descubrimientos científicos, planteada en la retórica científicista imperante en el socialismo, pero que, a diferencia de lo que sucede en el discurso de Juan B. Justo o Nicolás Repetto, concluye en una voluntad de síntesis de verdad y belleza:

Aprendí los descubrimientos de Copérnico, de Galileo y de Newton...Me emancipé espiritualmente ¡Cuán vano me pareció entonces el relato bíblico del origen del mundo y cuan infantil el contenido del Capítulo 1 del libro Génesis! Solamente más tarde —mucho más tarde— comprendí que la grandeza científica de la concepción newtoniana del universo no amenguaba la belleza de la leyenda bíblica de la misma!<sup>14</sup>

En varios puntos del libro Dickmann esboza esa voluntad de ligar ciencia y espiritualidad. Recuerda que su primera colaboración escrita, publicada por el periódico socialista **La Vanguardia** en junio de 1896, había afirmado que “No es la fuerza la que domina los corazones —dijo el filósofo Spinoza— sino el Amor y la Verdad”. Las palabras juveniles —evalúa el viejo Dickmann— “traducían evidentemente reminiscencias de la educación bíblica y evangélica de mi infancia, cuyo sello ha quedado en mi espíritu, dando a mi militancia socialista un sabor y un sabor singulares y especiales”.<sup>15</sup> Para dar cuenta de ese “sabor” habla de romanticismo, citando a Darío,<sup>16</sup> y en ocasiones de misticismo; sin embargo la fórmula a la que apela más frecuentemente es la de panteísmo. A las advocaciones al panteísmo de Spinoza, y a los comentarios acerca de “la emoción panteísta” que experimenta ante las “fuerzas cósmicas del mundo visible”, se suman los poemas en prosa, escritos por Dickmann como consecuencia de sus viajes al sur mendocino, en los que celebra una experiencia contemplativa, que “embriaga los sentidos y funde el espíritu del Hombre en el vasto panorama de la naturaleza”, y en los que canta a la noche, hora en que es posible “Amar a todo y a todos, desde el guijarro que rueda en el camino, hasta la humilde hierba que rueda que huellan nuestros pies, desde la minúscula y laboriosa hormiga hasta el hombre, soberano del mundo”.<sup>17</sup>

Por otra parte, la iluminación científica del joven Dickmann no cortó su vínculo con la tradición judía, ni lo limitó a una persistencia en clave panteísta. Por el contrario, fue en ese momento que el vínculo tomó forma política a partir de su contacto con el sionismo, al que define como un movimiento laico que, ante la persecución zarista, se disfrazaba de religioso. Fue así que a los doce años y con “el fervor de un neófito” un Dickmann “emancipado” y científicista comenzó a concurrir los sábados a la sinagoga, en la que un rabí predicaba el retorno de Israel a su patria ancestral. Sin embargo, esa pertenencia no era exclusiva, ya que al mismo tiempo tomaba contacto con grupos revolucionarios “populistas”, concurriendo a sus reuniones y cumpliendo el papel de mensajero. Fue en este carácter que fue encontrado con un ejemplar del **Qué Hacer** de Nicolai Tchernichevsky lo que motivó su detención y la partida del hogar paterno.

En tono escueto el autor relata su vagabundeo por Rusia, a la que cruzó de Norte a Sur hasta llegar a Odessa, puerto en donde decidió partir hacia Palestina.<sup>18</sup> Subió a un barco que debía depositarlo en Jaffa, pero un decreto del gobierno turco le impidió desembarcar. Tocó tierra en Alejandría, y permaneció unos meses en Egipto, ganándose la vida cavando canales en el Nilo. Pero, luego de enfermar, decidió volver a Rusia. Sin embargo, al no poder llegar a Odessa por carecer de documentos rusos, permaneció en Estambul. Allí la Jewish Colonization Association había abierto un registro para que se inscribieran los judíos que querían emigrar a América. Dickmann fue uno de los cinco mil inscriptos y, a pesar de la exigencia de ser padre de familia, se encontró entre los elegidos. El capítulo de la Infancia se cierra con el relato gozoso del viaje en barco en el que judíos, italianos y españoles

---

Geografía, Historia, Matemáticas ni Historia Natural. Tampoco el idioma ruso y Dickmann señala, anticipando posturas posteriores, que su decisión de estudiar el “idioma nacional” en un Gimnasio oficial marcaría la primera ruptura espiritual con su padre.

14 *Ibid.*, p. 26

15 *Ibid.*, p. 107.

16 Abre los “pequeños poemas en prosa” con un fragmento de “la canción de los pinos del nicaragüense: “Románticos somos... ¿Quién que no es romántico?/ Aquel que no siente amor ni dolor/Aquel que no sepa de beso y de cántico/Que se ahorque de un pino: será lo mejor”. La cita en **Recuerdos...** *op. cit.* p. 404.

17 *Ibid.*, p. 411. La subsistencia de la soberanía de lo humano permite abrigar dudas sobre el panteísmo de Dickmann e interpretar su amor al mundo en clave mística. Tal es la lectura que hace Nicolás Repetto quien, en ocasión de la lectura de los **Recuerdos**, comenta su sorpresa ante la existencia “un fondo intocado de misticismo que con los años ha reaparecido con una fuerza que sorprende”. La respuesta de Dickmann es cortés pero terminante: “Yo no soy místico, querido amigo Repetto, si en alguna camarilla filosófica habría que incluirme sería en la ‘panteísta’. Soy panteísta a lo Baruch Spinoza. Pesan sobre mí la inmensidad y la eternidad del mundo visible e invisible.” (La carta de Dickmann a Repetto se encuentra en el CeDInCI, Fondo Repetto, 15. 86)

18 La decisión muestra que su vinculación con los revolucionarios rusos no había implicado la adhesión a la causa sionista. Ella no se apagaría del todo ni siquiera después de su llegada a la Argentina y su incorporación al Partido Socialista (PS), prueba de ello son dos artículos que incorpora los recuerdos: en el primero, escrito en 1918 saludaba la Declaración Balfour que establecía el Hogar Judío en Palestina, el segundo, de 1948, celebraba la Creación del Estado de Israel. Enrique Dickmann, **Recuerdos...** *op. cit.*, p. 442-447

convivían en paz. El juicio parece anticipar la primera impresión que le brinda el país de acogida:

a las pocas horas pisé la hospitalaria y bendita tierra argentina, donde, como al caballero Lohengrin, nadie me preguntó de dónde venía ni de quién era. Bastaba la condición humana para ser acogido con cordial y generosa hospitalidad. Yo tenía quince años, sentí, en aquel momento, la íntima y profunda intuición de la Patria Nueva a la que me incorporaba voluntaria y libremente, y a la cual estaba dispuesto a servir material y espiritualmente. ¡Y en mis oídos sonaba la gran voz de la pampa infinita! ¡Bienvenido seas!<sup>19</sup>

Pero la incorporación a la nueva Nación no sería tan fácil como proclama Dickmann. Prueba de ello serán la frecuencia con que insistirá en su profesión de fe argentina y el despliegue de los atributos que lo asocian con una identidad nacional que va más allá de la adquisición voluntaria de la ciudadanía.

---

### Orgullo argentino

A la vertiginosa descripción del largo y tortuoso trayecto entre el hogar paterno y el Puerto de Buenos Aires sigue una detallada narración de los primeros tiempos en tierra argentina. En ella, Dickmann busca dar prueba no sólo de su pasado como trabajador, sino de su lazo con el relato tradicionalista que postula al trabajador rural criollo, y a su antecesor “gaucho”, como figura paradigmática de lo “argentino”.

El punto de partida es la aceptación del propio desconocimiento del mundo rural. Así lo deja ver el relato de las primeras experiencias: la credulidad ante el rumor malicioso de que los inmigrantes iban a ser vendidos como esclavos en el Chaco, o el torpe intento de atrapar a un zorrino que concluye con la vuelta al campamento de carretas cubierto con su olor mientras los criollos que toman mate se ríen del “gringuito”. Pero a continuación, se contraponen la fácil incorporación a las tareas pastoriles, como el montar a caballo y aun la misma doma, saludada por los criollos al grito de “¡Guapo el gringuito!”. Más adelante Dickmann reafirma el vínculo entre trabajo rural y tradiciones nacionales:

[...] amansamos novillos y domamos postes[...] ¡El domador, más que el amansador es admirado y respetado por los hombres de campo! Con verdadera nostalgia, y con profundo amor evoco los años de mi vida rural en Entre Ríos[...] Ella me dio la noción exacta de la base y del fundamento de las necesidades técnicas y económicas del país argentino. Empuñar la mancuerna de un arado, guiar cuatro yuntas de bueyes[...] domar, amansar, construir, cavar pozos y construir ranchos; he aquí tareas útiles y fecundas que todo joven argentino debería practicar y conocer alguna vez en la vida.<sup>20</sup>

La realización de estas tareas rurales permite a Dickman reunir recursos para traer a su familia al país. Con ellos viajaban los Chertkoff de Odessa “con quienes desde entonces trabamos relaciones de lealtad y parentesco”. Estas son las únicas palabras que Dickmann dedica al establecimiento de un vínculo familiar que será decisivo en la historia del Partido Socialista (PS).<sup>21</sup> Más le interesa presentar la llegada de esos inmigrantes como símbolo del pasado argentino, implícitamente contrapuesto al presente: “Felices tiempos aquellos en que la Argentina recibía a los inmigrantes con los brazos abiertos, alojándolos y enviándolos a los puntos de su destino, sin diferencia de nacionalidad ni de religión! ¡Así se pobló el país argentino, así se formó, en el crisol de todas las razas, la nueva Raza argentina...!”<sup>22</sup>

Dickmann compartía con otros socialistas la adhesión a una dimensión integrativa de la nacionalidad,<sup>23</sup> la que se formaría con la unión de criollos e inmigrantes, pero, a diferencia de muchos de sus correligionarios, se

---

19 *Ibid.*, p. 35

20 *Ibid.*, p. 42.

21 Prueba de ello será que varios de los principales dirigentes socialistas establecerán entre sí lazos de consanguinidad al casarse con varias de las hermanas Chertkoff: Juan B. Justo con Mariana, Nicolás Repetto con Fenía y Adolfo Dickmann con Adela. La fuerza del vínculo haría que opositores internos calificaran a la dirección del partido de “dictadura chertkoffiana”.

22 *Ibid.*, p. 43.

23 La idea de “crisol” reaparece en la narración de las comidas que había ido conociendo a su ingreso al país. Entre ellas está: el “sabroso asado” y el “mate cocido y galleta”, pero también el “menú variado” que preparaba un cocinero italiano “polenta, tallarines, carne asada y puchero”, “dulce y queso y vino Carlón”.

preocupaba por subrayar el sustento de tal unión en las prácticas y tradiciones.<sup>24</sup> Por otra parte, y quizás por su condición de inmigrante, la afirmación nacionalista constituía uno de los tópicos centrales de los **Recuerdos**... Relata que al adoptar la ciudadanía renunció al derecho a estar eximido del servicio militar y agrega que, a pesar de su credo pacifista, había sido de los primeros en inscribirse en la Sanidad Militar cuando a fin de siglo se habló de Guerra con Chile.

Su concepción de la nacionalidad se hace visible en el homenaje que realiza a Sáenz Peña, impulsor de una reforma electoral que, celebra, habría permitido que hombres como él accedieran a la representación. Dickmann cita un discurso pronunciado en los años '20 en el que, a un tiempo, fundaba el apoyo a la realización de un monumento a Sáenz Peña y su lugar como representante de la argentina inmigrante:

Agradezco a los autores de una estatua a la memoria del presidente Roque Sáenz Peña, el haberme brindado el alto honor de poner mi firma a su pie, no porque sea el diputado más calificado de mi grupo sino porque tal vez sea la expresión simbólica más auténtica y genuina de la democracia argentina, debida principalmente a la ley electoral del presidente Sáenz Peña.<sup>25</sup>

Poco más adelante Dickmann da cuenta de los motivos de la autoatribución de ese carácter simbólico: afirma que estaba casado con una mujer argentina, que tenía hijos argentinos, que había sido director de **La Vanguardia** y que siete veces había sido electo como diputado nacional, para luego declarar que la enumeración no se debía a jactancia sino que buscaba destruir la opinión de algún conservador que consideraba a él y otros inmigrantes europeos como "la resaca de ultramar". Su elección, explica sin modestia, simbolizaba el triunfo de la prédica del PS en pos de la "asimilación" de los extranjeros a la vida política:

[...] tuve la exacta comprensión y el íntimo sentimiento del sentido profundo que en la política argentina significaba mi elección de diputado nacional. Socialista, ciudadano naturalizado, de descendencia semita, ex peón de campo; tenía que desvanecer y destruir el espíritu antisocialista, xenófobo, antisemita y antipopular que había en cierto ambiente[...] Con mi actitud de legislador[...] conseguí destruir total y definitivamente, uno a uno, los prejuicios y errores que contra mí pudieran existir.<sup>26</sup>

Para Dickmann la Argentina es un país caracterizado por una síntesis racial —a la que celebra adoptando una retórica que remitía a Alberdi y al positivismo pero que desentonaba en los '40—<sup>27</sup> y por el igualitarismo social. Este rasgo se plasmará en el relato de su tránsito de peón rural a estudiante de medicina y en su militancia socialista.

---

## El estudiante

El 1º de mayo de 1895,<sup>28</sup> y después de dejar a sus padres y hermanos asentados en el campo entrerriano, Dickmann llegó a Buenos Aires para realizar los que, declara, consideraba sus dos destinos: estudiar Medicina y vincularse al movimiento socialista. El primero de los objetivos parecía inalcanzable para quien había recibido su única educación varios años antes, en Rusia. Así se lo hace saber un estudiante para el que traía una carta de recomendación. En cambio, relata Dickmann, otra es la opinión del director del Colegio Nacional, el ingeniero Balbín, y de su secretario, Luis Mitre, quienes lo felicitan y apoyan. Más adelante y merced a una carta del Ministro

---

24 Es así que Dickmann puede presentar su adquisición de la ciudadanía argentina como la traducción en el derecho de una situación precedente. "A los siete años de vivir, de trabajar y de luchar en el país, después de haber ejecutado las principales tareas rurales, después de haber comenzado mis estudios[...] me consideré argentino de hecho. Me faltaba serlo de derecho, y el 10 de abril de 1897 tuve el alto honor de recibir de manos del juez Federal[...] la Carta de Ciudadanía, es decir, el muy honroso título de argentino por naturalización". *Ibid.*, p. 114.

25 *Ibid.*, p. 258

26 *Ibid.*, pp. 264-265.

27 "La raíz del pueblo argentino está en los enérgicos y robustos ejemplares de las razas autóctonas que nutrieron de savia al conquistador español...Luego vinieron a injertarse...brotes fecundos de las principales razas europeas, dando su vigor y vitalidad a su actual población que no es una simple mezcla física que pueda descomponerse en sus elementos constitutivos, sino una combinación biológica de un nuevo tipo humano que suma las cualidades físicas y espirituales de sus múltiples y heterogéneos progenitores". *Ibid.*, p. 426.

28 Páginas atrás, ya Dickmann había apelado a la fecha más importante del calendario socialista para marcar otro hito decisivo en su recorrido personal "El 1º de mayo de 1892, vivía yo en mi chacra, en la colonia Clara, Estación Domínguez, Entre Ríos" *Ibid.*, p. 40.

de Instrucción Pública que lo eximió del pago del arancel, logró aprobar sus exámenes. Trazando un contraste con años posteriores, Dickmann cita estos hechos como prueba de “la inteligencia y generosidad de los gobernantes de aquellos tiempos.”<sup>29</sup>

De todos modos, el recorrido no fue fácil, y Dickmann no puede reprimir el tono de orgullo al narrar el modo en que llevó adelante, ante mil dificultades, sus estudios. Cuenta que mientras se preparaba para rendir libre los cursos que lo habilitarían para luego aspirar al ingreso a la Universidad, vivía en una buhardilla con dos compañeros en una habitación en la que apenas cabían tres catres y una mesa. Agrega que los tres eran “vegetarianos por necesidad y por convicción” y que su dieta consistía en pan negro y naranjas que compraba de a cientos en el Mercado Central. La construcción del tópico del estudiante pobre orientado a su vocación aparece reforzada por la confesión de que, para ahorrar luz, por las noches estudiaba en los parques públicos bien iluminados. También por el relato de que, durante sus años de estudiante y gracias a una recomendación de Justo, se había alojado en los hospitales de Buenos Aires en los que se desempeñaba como residente. La breve narración de su carrera médica concluye señalando que el mismo día en que concluyó su residencia en el Hospital de Clínicas se casó con Luisa Campodónico, “hija de inmigrantes italianos, quien me conquistó por su belleza, sencillez y bondad”, agregando que, a la vuelta de “una maravillosa luna de miel” en Mar del Plata, armó su consultorio y nacieron sus hijos Emilio y Margarita.<sup>30</sup> Se trata de las únicas menciones a su vida de pareja. Dickmann se apura en alcanzar el punto que considera decisivo en su vida, la militancia socialista, a la que dedica la mayor parte de los **Recuerdos...**

---

### Militancia socialista

Angenot señala que en los relatos de conversión socialistas el militante suele dar cuenta del momento preciso en que se integra a las filas socialistas, pero ese paso no es presentado como aleatorio sino como coronación de un largo recorrido preparatorio.<sup>31</sup> En el caso de Dickmann en ese recorrido previo tiene un lugar decisivo la palabra escrita. Ella funda la educación bíblica que le dio a conocer a los profetas, ella lo acerca al espíritu científico, ella motiva la salida del hogar paterno y el comienzo de un recorrido que lo llevaría de Rusia hacia el campo entrerriano. Es allí donde se produce el hecho decisivo que es, nuevamente, un hecho de palabra: un desconocido, creyéndolo alemán por su apellido, le envía el periódico **Vorwärts**, a través del cual se entera de la existencia de un movimiento socialista argentino. A su llegada a Buenos Aires profundizará ese camino comunicándose con la redacción de **La Vanguardia**, un hecho al que presenta con terminología religiosa “¡Fue mi primer bautismo por el verbo de la teoría y la práctica del socialismo!”<sup>32</sup> En su relato, el camino de descubrimiento continúa con la asistencia a su primera reunión socialista, realizada en el Centro Socialista Universitario, y se corona en el momento de su primer encarcelamiento en tierras argentinas, cuando encuentra a su “guía espiritual”, su maestro: Juan B. Justo.

Dickmann da al encuentro con Justo una importancia primordial, narrándolo varias veces a lo largo de sus memorias. Cuenta que había ido a una conferencia, que varios habían pedido la palabra, pero que no se les dio por considerárselos perturbadores, agrega que ello había provocado un escándalo en el que se apagaron las luces, volaron sillas, menudearon los golpes y salieron a relucir armas de fuego. Intervino la policía y dice que, quizás por su aspecto raro,<sup>33</sup> lo llevaron entre cinco vigilantes con los “machetes desenvainados”. No se muestra indignado sino reconfortado por que lo creyeran un “revolucionario terrible”.

Dejando de lado su discurso acerca del esfuerzo y su consideración del socialismo como fuerza de orden, define a esta detención, y no a una conferencia u otro trabajo “constructivo”, como “el bautismo de mi incipiente militancia”. Además, celebra, fue en esa circunstancia en que conoció a Justo, que había asistido a la conferencia y que también había sido detenido. Fue así, dice Dickmann, anteponiendo tal encuentro a la denuncia de un encarcelamiento que duró tres días, que había tenido “la dicha única de ponerme en contacto, a las pocas semanas de mi ingreso, con el fundador y maestro del mismo, con el doctor Justo”. Como señala Angenot, en sus relatos de conversión los

---

29 *Ibid.*, p. 256.

30 *Ibid.*, p. 59.

31 Marc Angenot, “La conversión...”, *op. cit.*, pp. 99-100.

32 *Ibid.*, p. 61.

33 Es en este punto que Dickmann introduce una de las pocas descripciones de sí mismo, recordando que sus días juveniles llevaba “melena, bigotes atuzados, ancho chambergo y corbata voladora.” *Ibid.*, p. 65.

socialistas solían subrayar el paso del socialismo de los sentimientos al socialismo de la ciencia,<sup>34</sup> para Dickmann es en el contacto con Justo donde se da ese pasaje. Cuenta que en prisión había explicado a Justo que se había hecho socialista en defensa de los débiles y que éste le había respondido que él lo era para defender a los fuertes, pues por tales tenía a los trabajadores. Dickmann reconstruye la oposición “Es cierto que yo era vegetariano por necesidad y romántico por temperamento, y él carnívoro y positivista”.<sup>35</sup> Agrega que en esos tres días Justo se había preocupado por sus propósitos de estudio y por su afiliación al Partido. Y concluye: desde entonces fue “mi maestro, mi guía espiritual y mi dilecto amigo”.

A partir de este punto el relato biográfico comienza a dejar lugar a la narración histórica centrada en la historia del PS.<sup>36</sup> Los capítulos del libro ya no se ordenan en torno a las etapas de la vida de Dickmann sino a los avatares de la historia del partido. En ocasiones las argumentaciones, generalmente en tercera persona y tono didáctico, son puntuadas por algún recuerdo personal que les da color y las refuerza. Así al dar cuenta de las disputas que hacia fin de siglo mantenían socialistas y anarquistas no sólo presenta argumentos doctrinarios sino que apela a la memoria para trazar retratos de algunos de sus militantes. Así los juicios políticos negativos, ensañados con un anarquismo al que juzga puramente disruptivo, conviven con cuadros que trasuntan comprensión e incluso simpatía. Al referirse a la primera protesta de desocupados se detiene en la descripción de una figura a la que considera “simbólica y sintética”: el “viejo” Aimamí, “alto flaco, de aspecto famélico, de rostro pálido y ojos negros[...] con un estandarte que llevaba inscrita[...] la siguiente extraña leyenda ‘queremos la repartición de los sobrantes’, en la punta del asta del estandarte había clavado un pan.”<sup>37</sup>

En otras ocasiones la voz personal interviene para reforzar con la experiencia subjetiva el relato histórico. Al dar cuenta de la “Semana Roja” de mayo de 1909,<sup>38</sup> Dickmann se coloca como testigo de la violenta represión al acto anarquista:

El espectáculo que se desarrolló frente a mi vista fue horrendo. Cien soldados de a caballo descargaban a mansalva sus armas sobre una multitud enloquecida por el pánico[...] Y frente al Congreso Nacional[...] sobre el pavimento de la Avenida quedó un tendal de catorce muertos y ochenta heridos[...] No hubo un solo oficial policial herido ni un caballo muerto.<sup>39</sup>

A continuación, el observador deja paso al actor, el “testigo del asesinato policial premeditado y alevoso” se encuentra ante una multitud, la del acto socialista del 1º de Mayo, y asume “la grave responsabilidad” de aconsejar a la clase obrera la huelga general.<sup>40</sup>

Los pequeños intermedios en clave personal remiten fundamentalmente a momentos heroicos de la vida de Dickmann y del PS. Habituales para dar cuenta del período que se cierra con el Centenario, se ausentan en el tratamiento elogioso del gobierno de Sáenz Peña; y también en la mirada respecto de los años radicales, respecto de los que se traza un juicio menos favorable. En cambio, reaparecen para dar cuenta de los nuevos tiempos difíciles que se abren hacia 1930. Habiendo sido detenido en julio de 1931 junto a otros dirigentes socialistas, Dickmann califica al episodio como “pintoresco y ridículo a la vez” y lo relata en tono liviano y burlón, agregando que si no guarda rencor por su semana de detención en la Penitenciaría Nacional, es por el hecho de que fue en

34 Marc Angenot, “La conversión...”, op. cit., p. 100.

35 *Ibid.*, p. 64.

36 El relato presta particular atención a las sucesivas escisiones sufridas por el PS. Si respecto a las de los colectivistas, sindicalistas y socialistas argentinos el tono es informativo, al tratarse de la de los socialistas internacionales la pluma de Dickmann gana calor en la denuncia de las maniobras divisionistas impulsadas desde Moscú. Pero la mayor virulencia se alcanza al dar cuenta de la ruptura de los socialistas independientes. Luego de dar cuenta de los motivos que habrían llevado a Antonio De Tomaso a impulsar la ruptura — los que iban desde una “unión matrimonial inadecuada y desapareja” hasta “una oculta admiración por el empuje y la audacia de Benito Mussolini — Dickmann concluye: “¡Fue una indecente y repudiable aventura política que condujo a los peores resultados al grupo de hombres que se lanzó a ella, y al país que se vio arrastrado por ellos a las dictaduras militares cuyas consecuencias desgraciadamente soporta”; *ibid.*, p. 234. Sobre la ruptura de los socialistas independientes, ver: Ricardo Martínez Mazzola, “Entre la autonomía y la voluntad de poder. El proyecto de intervención a la Provincia de Buenos Aires y la ruptura del PS en 1927”, **Sociohistórica. Cuadernos del CISH**, n° 28, junio de 2012.

37 *Ibid.*, p. 43.

38 Tal fue el nombre que recibió la huelga general declarada por el movimiento obrero argentino en 1909 en respuesta ante la dura represión policial al acto anarquista del primero de mayo de ese año, que había dejado 14 muertos.

39 *Ibid.*, p. 160.

40 *Ibid.*, p. 163-164.

ella que le nació la idea de formar la Alianza Demócrata Progresista-Socialista. A tal aseveración, planteada en tono orgulloso, le sigue la descripción de los pasos seguidos para lograr convencer tanto a sus correligionarios<sup>41</sup> como a los potenciales aliados. Similar orgullo se expresa en los recuerdos de sus combates al “totalitarismo nazi-fascista”, refiriéndose a su impulso a la formación de una Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas, y en el relato de su participación en el Congreso de Clacton On Sea en 1946.<sup>42</sup> En esta narración, que tiene rasgos de un “diario de viajes”, las memorias e impresiones personales —acerca de la Inglaterra Laborista y, más en general, del mundo de postguerra— vuelven a ocupar un lugar central. La voz personal se mantiene en buena parte de las secciones “misceláneas” que continúan los **Recuerdos...**: la que presenta sus “poemas en prosa”, la que narra su último encuentro con Justo, la que presenta a su primer maestro. Sin embargo, en los textos que cierran el libro la voz personal vuelve a difuminarse y reaparece el tono profético para dar cuenta del mundo de la postguerra:

Y de la guerra monstruosa que termina, saldrá el mundo de mañana rejuvenecido, purificado y redimido. En lo político, el mundo de mañana será democrático; en lo económico, será socialista; y en lo social, regirá la libertad y la dignidad de los seres humanos sin distinción de razas ni religiones...<sup>43</sup>

---

## Coda

Pero ese canto final en tono ascendente, que destaca el crecimiento del socialismo y profetiza su triunfo futuro, contrasta con los escuetos comentarios respecto de la actualidad argentina. El relato histórico se interrumpe en 1943, con la reconstrucción de la postura del PS ante la revolución del 43, que había pasado de la expectación a la condena. Para dar cuenta de los años peronistas, Dickmann reproduce tres discursos pronunciados en septiembre de 1945, febrero de 1946 y mayo de 1948. El tono es muy duro, tanto el gobierno revolucionario como el peronista que lo sucede son asociados al totalitarismo nazi-fascista, al que se convoca a combatir en nombre de “la noble tradición democrática y liberal”. Fuera de ello no hay referencias al gobierno peronista salvo las varias alusiones, sembradas a lo largo del libro, a los males del presente, a los que sigue la pregunta acerca de cuándo comenzaron. ¿Fue en 1928, con la reelección de Yrigoyen;<sup>44</sup> en 1930, con el golpe militar encabezado por el General Uriburu;<sup>45</sup> o en 1931 con los comicios fraudulentos en que se impuso el General Justo derrotando a la Alianza Demócrata Progresista-Socialista?<sup>46</sup>

El silencio sobre el presente del libro puede ser objeto de distintas interpretaciones. Una primera podría ligarse a la censura peronista pero, además de que la misma se dirigía más a la prensa escrita que a los libros, la idea de un “silencio forzado” es desmentida por las propias referencias del libro a la revolución de 1943, a la que se califica como una versión corregida y aumentada de la dictadura implantada en 1930 y, sobre todo, por la celebración de que sus denuncias acerca de la infiltración nazi hubieran sido confirmadas por el famoso **Libro Azul**, texto furiosamente antiperonista publicado por el Departamento de Estado a comienzos de 1946.<sup>47</sup>

Otra posibilidad es que el silencio sobre los años peronistas se ligue a alguna discrepancia con la postura adoptada por el PS en esos años. Aunque en los **Recuerdos...** no se encuentran cuestionamientos explícitos a la prédica violentamente opositora sostenida por el PS, sí pueden observarse diferencias entre la prédica liberal adoptada por el partido y la afirmación que hace Dickmann, al referirse elogiosamente al Labour Party Británico, acerca de la necesidad de mantener el contacto con las masas obreras y el movimiento sindical.<sup>48</sup> Pero la crítica implícita al

---

41 La propuesta implicaba un cambio relevante en la política del PS que hasta ese momento nunca había establecido alianzas electorales. Por ese motivo Dickmann debió vencer una importante resistencia en las filas partidarias e incluso las dudas de su principal referente, Nicolás Repetto, quien finalmente sería el candidato a Vicepresidente de la Alianza.

42 En esa ciudad balnearia de la costa del Mar del Norte tuvo lugar en mayo de 1946 una reunión tendiente a reorganizar el movimiento socialista internacional. De la reunión, que es considerada como un antecedente de la refundación de la Internacional Socialista en 1951, tomaron parte diecinueve partidos, entre ellos el PS argentino.

43 *Ibid.*, p. 501.

44 *Ibid.*, p. 281.

45 *Ibid.*, pp. 287-288.

46 *Ibid.*, p. 313.

47 *Ibid.*, p. 339.

48 Desde sus primeros días en las filas socialistas Dickmann enfatizó la importancia del vínculo entre el partido y las organizaciones gremiales, lo que lo llevó a polemizar con otros dirigentes del PS. Al respecto, ver: Alejandro Belkin, “El Debate Patroni-Dickmann (1904). Partido y sindicatos en el socialismo argentino”, ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, realizadas en Tucumán, septiembre de 2007.



antiperonismo virulento del PS puede encontrarse ya en la cita de Justo que se incluye en la dedicatoria “[...] a la ‘masa laboriosa sincera en el error, hasta en la rebelión santa’, dedico este libro.”<sup>49</sup>

Tres años después Dickmann apelará, ahora claramente en vena polémica, a la misma cita. Lo hará en una larga carta dirigida al Secretario General del PS, Ramón Muñiz, en la que cuestiona que, en rechazo a una reunión mantenida que mantuviera con Perón y Borlenghi, los órganos partidarios hubieran decidido su separación de las filas del PS. Si en los **Recuerdos...** vida personal e historia partidaria había marchado en paralelo, aquí se produce un desencuentro. Luego de expresar su “estupor” ante la resolución del Comité Ejecutivo, sostiene que los dirigentes partidarios “faltan a la verdad, tergiversan los hechos a sabiendas y falsean mi sentir y pensar” al declarar que su posición era desconocida por la dirección y los afiliados socialistas.<sup>50</sup> Dickmann sostiene que ello es falso, afirmando que su “criterio distinto” y su disidencia respecto a la forma en que el partido se había colocado frente al peronismo,<sup>51</sup> había sido puesta de manifiesto en múltiples ocasiones. Declara que su reunión con Borlenghi y Perón había tenido como fin solicitar la libertad de decenas de presos políticos socialistas, por lo que no creía necesario plantear ningún “descargo”. En cambio, recuerda a los miembros del CE. “a los 77 años de edad, mi lealtad partidaria, mi devoción a la causa socialista, los 57 años de militancia activa e ininterrumpida[...] descuidando sus propios intereses y su profesión de médico, llegué a viejo, enfermo y pobre...”<sup>52</sup> El largo recorrido militante no es aquí narrado en clave festiva, como a lo largo de los **Recuerdos** sino recordado como réplica ante quienes buscan arrojarlo del PS como si fuera “un individuo cualquiera que ha cometido una indignidad personal”. El reproche pasa luego de lo genérico a lo personal, subrayando que lo más lo “descorazona” es, al final de sus días, verse negado por muchos de sus “discípulos” y también por quienes se decían sus “amigos”.<sup>53</sup> Sin embargo, y como en otras ocasiones, hacia el final de la carta Dickmann abandona el lamento personal para hacer una declaración programática:

Soñé y sueño con un Partido Socialista grande, fuerte, disciplinado, unido[...] cuya columna vertebral debe ser la clase obrera sindicalmente organizada[...], hemos de volver a la triple fórmula[...] a la guerra de clase, a la conquista del Poder por el sufragio universal libre y secreto y a la socialización de los medios de producción y de cambio.<sup>54</sup>

Estas palabras, que planteaban un claro cuestionamiento a una conducción socialista que se negaba a reconocer la pérdida de sus bases obreras y sindicales, no serían escuchadas. Sus viejos “amigos”, algunos de ellos ligados a él incluso por lazos de parentesco, mantendrían al PS en la línea de un cerril antiperonismo que, en nombre de la defensa de la libertad, dejaba de lado las banderas socialistas. Dickmann, por su parte, se pondría a la cabeza del débil Partido Socialista de la Revolución Nacional. El experimento, prohijado por el gobierno, tendría corta vida. Los intentos de pensar un socialismo que no rechazara *in toto* la experiencia peronista vendrían desde otras direcciones.

49 Enrique Dickmann, **Recuerdos...** *op.cit.*, p. 17.

50 La carta de Enrique Dickmann a Ramón Muñiz puede consultarse en CeDInCI, Fondo Familia Dickmann. 1. 38/144.

51 En particular Dickmann subraya su disidencia respecto a la decisión partidaria de no concurrir a los comicios que, en 1948, habían elegido a los convencionales que reformaron la Constitución Nacional. Sobre los debates socialistas acerca de la participación en las elecciones ver: Ricardo Martínez Mazzola “¿Herederos de Mayo y la Constitución de 1853? Liberalismo y antiliberalismo en los debates sobre la reforma constitucional de 1949”, **Apuntes de Investigación del CECYP**, n° 21, junio de 2012.

52 En CeDInCI, Fondo Familia Dickmann, 1.42.

53 En CeDInCI, Fondo Familia Dickmann, 1. 43. Como sucediera muchas veces a lo largo de los **Recuerdos...** Dickmann recurre a una imagen bíblica, en este caso evangélica, declarando que lo consuela recordar que “Pedro, el discípulo y amigo dilecto de Jesús lo negó tres veces antes de subir al Gólgota”. En CeDInCI, Fondo Familia Dickmann, 1.43.

54 En CeDInCI, Fondo Familia Dickmann, 1. 43.

# Juana de América

## La Ibarbourou en sus memorias

Inés de Torres\*

En el canon de la literatura latinoamericana, la escritora uruguaya Juana de Ibarbourou (1892-1979) ocupa un digno lugar, muchas veces abordado dentro de la categoría “literatura femenina” o “de mujeres”, y con frecuencia asociado con dos coetáneas relevantes del Cono sur: Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. La exaltación de la naturaleza y de lo doméstico cotidiano, así como el sencillismo de su lenguaje, hicieron de algunos de sus primeros libros un material fácilmente apropiable para uso en el sistema educativo inicial, no solo en Uruguay sino a lo largo y ancho del continente. El caso más paradigmático es **Chico Carlo**, de lectura obligada durante décadas, en especial en la enseñanza primaria, ámbito en el cual la autora había empezado a incursionar tempranamente con sus publicaciones. Ya en 1924 una selección de prosa y poesía titulada **Páginas de literatura** contemporánea había sido adoptada por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal del Uruguay como texto de lectura escolar; y en 1927 lo mismo ocurrió con **Ejemplario**, una antología de prosa poética.

### Juana de Ibarbourou antes de sus memorias

Su primer libro, **Las lenguas de diamante** (1919), fue publicado en Buenos Aires, por la Cooperativa Editorial Buenos Aires, prologado por Manuel Gálvez, quien en el mismo afirma que se trata de “un libro opuesto a mis preferencias estéticas y a la esencia de mi literatura”. Probablemente la publicación se haya debido a la intermediación de Vicente Salaverry, escritor y periodista uruguayo, accionista de la Cooperativa Editorial Buenos Aires, donde acababa de publicar su novela **El corazón de María** (1919). Salaverry es quien publica en Montevideo la primera nota elogiosa a la poesía de la joven desconocida uruguaya.<sup>1</sup> En el prólogo, Gálvez reconoce que la poesía de ese libro es “en cierto sentido representativa” de su época, y que aunque en lo personal lamenta “la idiosincrasia de nuestro ambiente, donde no existen inquietudes espirituales”, donde predomina “un amor de los sentidos y no del alma”, él tiene la amplitud de miras suficiente como para “comprender” [sic] (y publicar) una poesía “toda objetividad y vida externa” como la de la poeta uruguaya:

Yo desearía que mis conciudadanos —y hago extensivo este anhelo a todos los hombres de América— viviesen la más alta vida espiritual posible. [...] Pero por esto no he de negar nuestra realidad como no he de negar su belleza a un libro tan opuesto a mis preferencias estéticas y a la esencia de mi literatura.

Gálvez inaugura una lectura de la obra de Juana de Ibarbourou que ya había sido anunciada por el artículo de Salaverry en la prensa uruguaya y que es su inscripción dentro de la “literatura femenina”, un fenómeno nada novedoso por cierto pero que apela a una denominación que empieza a utilizarse en el mercado editorial en esas décadas. En este sentido, el prólogo ubica a Juana de Ibarbourou en una línea de tiempo en la cual la antecesora es Delmira Agustini y su coetánea Alfonsina Storni. El punto de contacto entre estas escritoras es para el argentino la temática amorosa (“tema casi exclusivo de la escritura de mujeres”). Gálvez inscribe a la poesía de mujeres como algo propio del continente hispanoamericano que lo hace superior a España y a través de esta afirmación, Gálvez posiciona a Hispanoamérica por sobre el Viejo Continente.

\* Universidad de la República / SNI-ANII.

1 La nota de Salaverry fue publicada en el diario **La Razón** de Montevideo y se titulaba “La extraordinaria revelación de una poetisa”. En el mismo año, Salaverry publica el artículo “La poetisa Ibarbourou” en la revista **Nosotros**, Buenos Aires, año XIII, Tomo XXXI, pp. 187-196. Walter Rela, “Cronología anotada”, en Walter Rela, **Juana de Ibarbourou. Manuscritos inéditos. Poesía y prosa. Homenaje al centenario de su nacimiento**, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1992, pp. 13-45.



El espaldarazo de Gálvez fue importante pero además **Las lenguas de diamante** fue recibiendo también críticas elogiosas dentro y fuera de Uruguay. En diciembre de 1919, al hacer un balance de la poesía uruguaya de ese año, la revista uruguaya **Pegaso** se refiere al libro como una “revelación artística” y a su autora como “una de las pocas mujeres intelectuales que en América han logrado con más sinceridad desnudar su alma, para ofrendarla en cantos hondos y ardientes, concebidos con fervor de belleza y con verdadero instinto artístico.”

Apenas publicada **Las lenguas de diamante** Juana de Ibarbourou le envía un ejemplar a Miguel de Unamuno, quien le responde en una carta elogiosa que se haría pública, y posteriormente publica sendas notas del mismo tenor en el diario La Nación.<sup>2</sup> Al igual que los autores anteriores, Unamuno inscribe desde el inicio el libro de la poeta uruguaya dentro de la categoría de poesía de mujeres, y reafirma, al igual que Gálvez, que la expresión del amor de estos poemas es característica del continente americano: “una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de Ud. aunque se le viniera a las mientes y si los escribiera no los publicaría”.

Con la publicación de sus dos libros posteriores, **Raíz salvaje** (1920) y **El cántaro fresco** (1922) la escritora uruguaya sigue recogiendo elogios dentro y fuera de su país, pero estos dos libros presentan ciertas diferencias en relación al primero. En primer lugar, ceden los elementos de la retórica modernista en aras de una expresión más simple y llana, quizás haciéndose cargo de lo que tanto Gálvez como Unamuno sentían como cierta impostación en la poesía de Ibarbourou, probablemente debido a la innegable influencia de Delmira: “Juana de Ibarbourou no revela por ahora ni inquietudes, ni tristeza ni sufrimiento” dice Gálvez. “La nota triste, descorazonada y pesimista no le sale a Ud. bien” afirmaba Unamuno en su carta, y proseguía: “[...] pero en Ud. me suena algo así como que, dueño de una lira de excepción, quisiera tocar todas las cuerdas y alguna de ellas era de prestado”.

Empieza a instalarse un rasgo que Juana cultivará y fomentará a lo largo de toda su obra y que es la afirmación de su poesía como expresión de una verdad identificada con sentimientos, emociones o intuiciones, la reivindicación de un saber intuitivo asociado con la naturaleza: “quizás ni sabios ni poetas sepan explicar nunca esa especie de tristeza o de unción que el atardecer anuda en nuestra alma”, dice en uno de sus textos.

En **Raíz salvaje** Juana sigue desarrollando esa línea sencillista, pero el anti-intelectualismo se vincula aquí más claramente con el rechazo a la vida civilizada asociada con la ciudad. El cambio es visto como una “corrección de rumbo” en la poesía de Juana, y es celebrado por la crítica:

Grato es ver cómo Juana de Ibarbourou, que hace poesía sin artificios, ni técnicas complicadas, continúa la marcha por un sendero propio, que conduce hacia más amplios paisajes. La poesía erótica es unilateral y propende a lo enfermizo, por un proceso largo de explicar aquí. Quien le consagre por entero su vida, unilateraliza su obra y la condena a seguir los viejos, caminos por donde pasaron ya, en caravana prestigiosa, los árabes y los hindúes. Emanciparse, pues, es dilatar las perspectivas y hacer obra con temas autóctonos que, por estar intactos, ofrecen para el público americano la tentación de las cosas no dichas, todavía, que aguardan la perpetuación del verso en que el ritmo les da la música precisa y el tema desborda en grata emoción.

En efecto, el segundo y tercer libro de Juana desmarcan a Juana del fantasma de Delmira, fantasma que la propia Juana, con el cultivo de su imagen, contribuirá a alejar hasta convertirse en cierto modo en la anti-Delmira. Mientras las circunstancias del asesinato de Delmira parecían confirmar o dar veracidad al carácter transgresor y escandaloso de su obra, la prolíja imagen de Juana de Ibarbourou como una mujer bella de mirada sumisa (repetida en abundantes fotos que en esta década siempre rodean a la obra de la poeta), acorde a las reglas de urbanidad de la época, parecieron atenuar con el tiempo el carácter transgresor de la expresión del erotismo en su primer libro.

Esta celebración de la crítica del “regreso al orden” de Juana se vincula también con una lectura en clave vitalista, a tono con la época, que ya había asomado en el prólogo de Gálvez. El argentino afirma que **Las lenguas de diamante** es un libro ajeno a su temperamento, pero sin embargo se encarga de dejar claro que no hay nada enfermo en el libro: “En sus versos, el amor es sano, fuerte, juvenil, intrépido, natural” [...]. “**Las lenguas de diamante** está a buena distancia de esos libros de versos repugnantemente sensuales, olientes a voluptuosidad de lenocinio, que solían aparecer hace algunos años. Tampoco muestran refinamiento los versos de Juana de Ibarbourou, ni nada de enfermizo ni psicológicamente complicado; hay en ellos demasiada salud física y moral para todo esto.” [destacado nuestro] Unamuno celebra la poesía de Juana porque afirma que no ha cometido el error

<sup>2</sup> *Ídem.*, pp. 17-18.

de otras mujeres que cuando salen de “la hoja de parra de mistiquerías escritoras es para caer en cosas antiguas y malsanas”. Y la revista **Pegaso** dice de **Raíz salvaje**: “la savia que trepa por Raíz Salvaje es instinto de la vida física, es sentimiento de elasticidad y vigor corporal” [...] “La salud grita por sus derechos naturales: oxígeno para los pulmones amplios, libertad para los músculos tensos e inquietos, aguas puras y frutas sanísimas para calmar hambre y sed”. [destacado nuestro].

El abandono por parte de la escritora de la retórica modernista y de la temática más osadamente sensual de su primer libro, como un acuse de recibo de una demanda crítica puede metaforizarse en el abandono del seudónimo elegido por la escritora (Jeanette de Ibar) para sus primeras publicaciones, cambio que le fuera sugerido por Vicente Salaverry.<sup>3</sup> De esta manera, Juana no apareció ante el gran público con un nombre que la vinculaba con lo francés, y vía lo francés con el decadentismo parnasiano, sino con un nombre más singular que el propio (Juana Fernández), pero alejado de una referencia “malsana”. La dimensión de la importancia que el nombre daba como presentación en sociedad, la reserva hacia “lo francés”, y la tematización en torno a la llamada raza en el contexto de la época, puede ser vista en la carta que le dirige Unamuno: “Veo por su apellido que tiene Ud. sangre vasca, pues su apellido, aunque Ud. lo escribe a la francesa, es vasco puro — ‘cabecera del valle’, significa— y yo soy vasco puro”. [destacado nuestro]. En otro plano, la adopción del apellido del marido por sobre el propio (Ibarbourou en lugar de Fernández) está también en sintonía con la reivindicación en Juana, tanto en su obra como en su figura pública, de la centralidad de la mujer como madre y esposa, imagen que abonaría con su obra a lo largo de su carrera. Ya Unamuno, al recomendarle a Juan Ramón Jiménez la poesía de Juana se había encargado de subrayar: “Poetisa y no poeta hembra. La obra de Juana no es amanerada y Juana no es una ‘poeta carnal’ y decadente, o una ‘perdida’ como Alfonsina Storni.”

Este es el camino, que a lo largo de la década del Centenario la llevará al Palacio Legislativo. Su consagración en el recientemente inaugurado palacio de las leyes, tiene ribetes inequívocos de un acontecimiento simbólico de construcción de lo nacional. “Juana de América” es “desposada” por el “padre de la patria” (el patriarca de las letras uruguayas, el ultra católico Juan Zorrilla de San Martín, autor de Tabaré, el poema nacional uruguayo) quien le entrega un anillo de compromiso, en lo que fueron denominados los “esponsales” de Juana de América. Este acontecimiento fue legitimado no solo por la comparecencia de multitudes, sino por la participación de intelectuales de la talla de Alfonso Reyes, su reconocimiento por figuras como José Santos Chocano o Miguel de Unamuno, y la aclamación por parte de figuras nacionales de distintas tendencias políticas que estuvieron presentes en el evento, como Carlos Vaz Ferreira, José Pedro Segundo, Emilio Oribe, Dardo Regules, o Emilio Frugoni, entre otros. La celebración por parte del Estado del proceso que lleva a Juanita Fernández a convertirse en Juana de América es la celebración estatal de un proceso de ascenso social y simbólico en el que una muchacha pueblerina puede no solo convertirse en representante de su país sino de todo un continente.<sup>4</sup>

---

### Las memorias de la infancia: **Chico Carlo**

Luego de que en la década del treinta Ibarbourou se dedicara a la poesía religiosa, con escaso éxito de crítica en uno de los países más laicos del continente, finalmente en 1944 publica **Chico Carlo** en la Editorial Barreiro y Ramos y con ilustraciones de la artista plástica uruguaya, Amalia Nieto.<sup>5</sup> Se trata de un libro en el que la autora recuerda, a través de breves estampas, su infancia hasta alrededor de los siete u ocho años, en su pueblo natal de Melo, en la frontera uruguayo-brasileña. Son pocos los textos en clave memorialística de Juana de Ibarbourou y el lugar central lo ocupa este libro.

**Chico Carlo**, es considerado como un libro para niños y adolescentes, frecuentemente catalogado como “literatura infantil”, a lo cual contribuyó decisivamente su inclusión temprana en los currículos de las etapas más tempranas del sistema educativo. La crítica lo ha colocado en varias ocasiones en el mismo horizonte de textos como **Platero**

---

3 El cambio de seudónimo es sugerido a Juana por Vicente Salaverry: “Su seudónimo Jeanette de Ibar me pareció infantil. Buen nombre, sin duda, para alguna etiqueta de agua florida, pero no para encubrir el restallante talento lírico de una mujer que iba a hacer historia”. “Y otro mérito que me place destacar: convencí a la tan lozana Doña Juanita de que debía firmarse Juana de Ibarbourou con el ejemplo de la Santa de Ávila: la inmortal Teresa de Ahumada.” Citado en Jorge Arbeleche y Andrés Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**, Montevideo, Biblioteca Nacional / Estuario, 2009, p. 6.

4 Análisis este aspecto en mi artículo “Una poeta para América: hipótesis de lectura de la obra de Juana de Ibarbourou en la década del veinte”, en **Cuadernos de Literatura**, vol., 17, n° 34, 2013, accesible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6246>

5 **Los Loores de Nuestra Señora y Estampas de la Biblia**, ambos de 1934.



**y yo** de Juan Ramón Jiménez, dado que se trata de un libro que remite a las memorias del período de la infancia a la que se evoca con tono idílico. Todo el libro está imbuido de una mirada nostálgica, en especial remitida al mundo de lo doméstico y lo cotidiano: la familia, su perro Tilo, la celebración del descubrimiento de la naturaleza, el relato de anécdotas de travesuras infantiles, el conocimiento su primer amor (Chico Carlo, el niño que da origen al título de la obra), así como la presencia de su madre y su aya negra, Feliciano.

En rigor, el paraíso perdido que Juana recuerda con cariño y nostalgia es el de un mundo arcaico, conservador, patriarcal, marcado por todos los prejuicios de clase y de raza de la vida provinciana del continente y de la época; un mundo pre-moderno al cual ni siquiera había llegado todavía el ferrocarril, y donde la miseria campeaba.

No era, sin dudas, el clima de los tiempos, no solo política sino culturalmente. Dos años antes, Felisberto Hernández publicaba **Por los tiempos de Clemente Colling**. Cinco años antes Juan Carlos Onetti publicaba **El pozo** y Carlos Quijano fundaba el semanario **Marcha**. El mismo año de la publicación del libro de Ibarbourou, Joaquín Torres García publicaba su **Universalismo constructivo**; Montevideo asistía a la primera audición de *La consagración de la primavera* y se inauguraba Cine Arte del Sodre. Uruguay estaba saliendo de una dictadura mientras que en Argentina se disolvían los partidos políticos y Borges publicaba **Ficciones**.

En su evocación, Juana aprovecha para magnificar el lugar social de su origen. Los textos están sembrados de marcas de clase que sirven con recordatorio de la diferencia: en su casa reina “la holgura con esa dulce seguridad de vivir que da la despensa surtida y mana de los pisos relucientes, de la lencería abundante, del reposo que trae el montón de economías bien escondidas”.<sup>6</sup> Su madre usa tacones, vestidos de muselina, y sombrilla; y se ocupa de sus muertos y de “sus pobres” a los que siempre atiende; tiene un ama de leche negra que le “prestó” una amiga estanciera y que se convertirá en la sirvienta a la que adoran por su ignorancia y candidez, y por supuesto, ella también los ama: “negra de alma blanca a fuerza de candor y de fidelidad, quedó siempre en nuestra casa como una planta montaraz prendida del tronco ciudadano”. Su padre es comandante, y tiene peones y arrendatarios, por lo cual se infiere que es propietario de tierras. La protagonista, Susana (el alter ego de la autora) es ahijada del caudillo más importante de la zona y también del país en ese momento, Aparicio Saravia.

Como ha investigado su coterráneo, el melense Pablo Rocca, estos datos no parecen condecirse exactamente con la realidad de los documentos. El padre, inmigrante gallego, figura en algunos casos como comerciante, y en otras como funcionario de la Intendencia Municipal de Cerro Largo en el cargo de jardinero.<sup>7</sup> Por otro lado, nunca alcanzó el grado de comandante; y Aparicio Saravia nunca fue padrino de bautismo de Juana. Otro de los elementos que aporta Fischer, es que el padre de Juana tenía dos hogares simultáneos, uno a pocas cuadras del otro: el oficial y otro que constituyó con una mujer casada del lugar, con la que tuvo dos hijos varones. Imposible que en un pueblo de provincia el hecho no fuera sufrido como una vergüenza terrible por la niña. Si bien el padre no aparece mucho como personaje en estos recuerdos, cuando lo hace es siempre una figura protectora.

Una constante del personaje de Susana (alter ego de Juana) es la rebeldía. Desde el presente de la escritura adulta, estos episodios de rebeldía infantil siempre llevan a una amarga reflexión sobre el presente. Cuando recuerda cómo lloraba con rabia al ver pintada su mancha de humedad, afirma: “[...] solo he llorado (así), cuando la vida, como Yango el pintor, me ha ido robando todos mis sueños”.<sup>8</sup> Frente a las quejas de su madre por su mal comportamiento y sus palabras augurándole: “¡Pobre mi hijita; va a tener que sufrir mucho con ese genio! ¡Dios me la ampare!”, la autora reflexiona: “¡No te equivocaste, mi buen ángel! Si mi corazón fuese un acerico, ¡qué difícil sería clavarle un solo alfiler más!” Cuando es reprendida por su madre por haberse peleado con los muchachos en la calle, piensa: “Oh mamá querida, qué mujer tan tímida y miedosa hizo luego la vida, de aquella pequeña decidida y franca!”.<sup>9</sup> En un momento la autora llega a preguntarse: “¿Fui yo, de veras, aquella niña vivaz y esta jovencita huraña, silenciosa y apasionada que veo en el recuerdo a una luz de sueño?”.<sup>10</sup>

El otro rasgo, más sutil, de la personalidad de la protagonista es la expresión del deseo de ascenso social visto como la posibilidad de acceder no a un capital social o cultural, sino a bienes materiales. En el cementerio admira “apasionadamente unas coronas de cuentas de cristal y mostacilla que colgaban sobre la entrada de un nicho perteneciente a una vieja familia de la región”; lo contempla “como un tesoro inalcanzable” al punto de que

6 Juana de Ibarbourou, **Chico Carlo**, Montevideo, Editorial Barreiro y Ramos, 1944, p. 96.

7 Diego Fischer, *Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*, Montevideo, Aguilar, 2009, p. 20.

8 Juana de Ibarbourou, **Obras Completas**, Madrid, Aguilar, 1968, p. 756.

9 *Ídem.*, pp. 811.

10 *Ídem.*, pp. 812.

llegan a convertirse en su “ambición más cara”. Por eso el escaparate de un comercio del pueblo es el lugar de los deseos, así como le gusta la Iglesia, entre otras cosas, por el lujo y los oropeles que en ella campear. La escuela no es un lugar importante. Una vez que se porta mal, su madre como castigo le dice: “Hoy vas a ir a la escuela”. Y concluye la autora: “¡Dios Padre! ¿Tuviste alguna vez siete años y alguien te obligó a aprender letras y números, tortura demoníaca?”. El libro como objeto no aparece representado, salvo un lujoso ejemplar de la Biblia. Tampoco aparece representado el acto de leer ni el deseo de poder hacerlo. Recuerda esa época como un tiempo “en que no sabía leer y era muy sabia”, continuando con la veta anti-intelectualista de toda su obra. Hay mención a autores de cuentos infantiles populares, como Perrault, Las Mil y una noches, las fábulas de animales, pero fundamentalmente predomina la literatura oral, por boca de su madre y de su aya Feliciano. Su fantasía es tener una corona cara en su tumba del cementerio, y que su carro fúnebre atraviese la ciudad. Su perro Tilo es codiciado por todas sus amigas. Mientras que sus amigas tienen como madrinas a mujeres del pueblo feas y pobres, ella tiene una madrina a la que adora porque la “cubría de mimos y regalos, porque era hermosa, usaba vestidos llenos de encaje, peinetas con diamantes, una larga cadena de oro para el abanico rutilante de lentejuela, y porque vivía en Montevideo”. Ante un pedido de la madre una noche estrellada, Susana le pregunta qué le dará a cambio. Cuando su madre propone una estrella chiquita, ella dice que quiere “aquella otra grandota [...] que está sobre los naranjos de la chacra de Carrión”<sup>11</sup>. La ambición material formaba parte de las enseñanzas “naturales” que la madre trasmite a su hija: la niña no quiere besar a la tía Bernardina porque es muy fea y pincha cuando besa, pero la madre le dice que debe hacerlo porque es muy rica y no tiene hijos: la hermana mayor de la protagonista la besaba y ella le regaló unos aros de oro.

Tanto como la nostalgia, es la condescendencia piadosa del catolicismo más conservador el sentimiento que atraviesa el relato. La hija de “su” lavandera ha sido, durante toda su vida, uno de sus “afectos más humildes y más fieles.” Feliciano era un “joven animal bondadoso cuya primera incursión en un medio civilizado” era la llegada al pueblo natal de Susana “donde empezó a descubrir el mundo.” Una amigueta no puede acceder a ajueres de bautismo o casamiento como la protagonista, y eso la hace llorar de tristeza en el presente, a pesar de que “la perdí de vista muy pronto, pues nosotros nos trasladamos a la capital y nunca más volvimos al pueblo”.<sup>12</sup>

Pero ya desde el título, **Chico Carlo** es también un libro que la autora dedica a su primer amor, quizás autorizada simbólicamente por la muerte de su marido dos años antes. El vínculo amoroso evocado con nostalgia aparece, sin embargo, marcado por el desprecio y la humillación hacia su persona. A lo largo del libro, Chico Carlo es caracterizado como un niño de “ojos crueles”; un “chico despiadado”; [que] “se complacía en dañar y destruir”. Era “rebelde, despectivo, silencioso y hurraño”; “criatura hosca” con el “pequeño pecho erizado de dardos”, que se entretiene, entre otras cosas, en hacer jaulas.

“Qué oscuro y recóndito sentimiento me unió a aquel extraño muchacho de mi infancia? No lo he analizado”, afirma la autora desde el presente. Al leer el texto podemos ver, sin embargo, las causas de su amor por Chico Carlo. La narradora sostiene: “es un chico despiadado con todos, pero con una áspera ternura para mí”; era “un genio tutelar que me protegía y a veces me zurraba... pero del que yo sentía la ternura”; tenía un panal secreto en el corazón”. Es decir, la casi totalidad de las acciones de Chico Carlo están basadas fundamentalmente en el desprecio y la humillación, pero internamente la autora las justifica a través de un “saber” propio que identifica con lo intuitivo, a pesar de que no se condiga con la realidad. Por eso la autora lo acepta en su infancia, aunque desde el presente de la escritura, reflexiona: “Sin que nadie me lo hubiese enseñado, yo ya sabía callar sin quejarme”. Y más adelante, “Mi hada madrina (ahora pienso que debió de ser también una bruja), [destacado nuestro], en un momento de buen humor lo hizo uno de los seres más preciosos de mi alma”. Este posicionamiento frente a lo amoroso, sienta las bases de un vínculo matricial, del que Juana no podrá escapar en su circunstancia biográfica posterior. El Mayor Ibarbourou, en efecto, parece no haber sido mucho mejor con ella que Chico Carlo. Por lo pronto no compareció en el Palacio Legislativo el día de su consagración como Juana de América, y las cartas de Juana a Alfonso Reyes describen a un marido celoso, que la acusa de negligencia conyugal, y que no la deja salir de su casa.<sup>13</sup> Sin embargo, en cierto modo pudo mantener ese mundo idílico de **Chico Carlo** en el cual ella era la reina, al establecerse en Montevideo, acompañada hasta el final por su madre y Feliciano, quienes se ocupaban de todas las tareas para que ella pudiera hacer lo que le gustaba.

11 Juana de Ibarbourou, **Chico Carlo**, *op. cit.*, p. 49.

12 *Ídem.*, p. 15.

13 Serge Zaitzeff (comp.), **Grito de auxilio. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou**, México, El Colegio Nacional, 2001, p. 21.

El Mayor Ibarbourou no fue efectivamente el Príncipe Afortunado que iba a liberarla de su horrible cueva, pero le permitió salir del ambiente pueblerino que aborrecía, por más que lo construya desde el presente de **Chico Carlo** como idílico. Cuando su marido es destinado a Santa Clara de Olimar, mueve sus influencias con el Dr. José María Delgado para un traslado lo más urgente posible a Montevideo y al obtenerlo le agradece: "Así deben recibir los presidiarios la noticia de la libertad".<sup>14</sup>

Más elocuente aún es la carta que le envía a Emilio Oribe ante la posibilidad de que el poeta se radique en el interior:

¿Ud. en un pueblo del interior? Pero si Montevideo es una gran aldea, piense lo que serán nuestras poblaciones menores. [...] Se me oprime el corazón imaginándolos a Uds. en uno de esos pueblos nuestros, mezquinos y odiosos, donde el médico es el burro de carga de todas las sociedades benéfico-maléficas y se investiga hasta como usa sus camiones la señora del doctor." [...] "¡Ah, no! Dispere, Emilio, como si fuera el cólera. Por Ud. y su Maruja [...] Yo sé bien lo que es nuestro país apenas se sale de la Estación Central. [...] No vaya al interior a enmohecerse, a amargarse, por Dios."<sup>15</sup>

Tal vez la Juana de 21 años pensó también que el Mayor Ibarbourou sería quien la haría salir de un hogar clase media, que le daría el anhelado ascenso económico y cambio de status. El costo a pagar era también alto: casarse con un hombre casi quince años mayor que ella, un militar no afecto particularmente al mundo de las letras en el que su esposa quería descollar; y, sobre todo, tener que deambular por reparticiones militares del interior durante años, en poblados más pequeños que su Melo natal, esperando para poder llegar finalmente a Montevideo.

Es necesario tener en cuenta también lo que representa Cerro Largo en la historia y la cultura uruguaya. Departamento fronterizo con Brasil, con fuertes contactos entre las dos culturas, el más evidente para el lector es el portuñol que habla Feliciano y que la autora reproduce. Pero además, históricamente, se trata de la zona que es centro de operaciones del caudillo del Partido Nacional Aparicio Saravia que se subleva contra el gobierno electo del Partido Colorado. En la tradicional tensión entre capital y provincia, entre presidentes y caudillos, en Cerro Largo ganaba el liderazgo carismático del dirigente nacionalista, del cual lo menos que se puede decir es que constituyó durante años una autoridad paralela a la del Estado, con lo cual la presencia efectiva del Estado mismo en la zona era escasa en el período evocado, es decir, fines del siglo diecinueve. La fuerza real estaba en los caudillos partidarios, entre los cuales sin bien Aparicio era el más importante, no era el único dentro del Partido Nacional, ni el Partido Nacional era el único aunque fuera el mayoritario. Las formas de la política caudillesca dominaban todo este mundo "bárbaro" en el que las fronteras entre los dos países en rigor casi no existían ni para lo político, ni para lo social: un medio en el que el contrabando era/es no solo un modo de subsistencia sino una forma de vida. Las fronteras que sí existían, por la misma lógica caudillista tradicional, eran las de los partidos políticos. Es elocuente de hasta qué punto las divisas políticas escindían la sociedad la anécdota en la que Susana describe cómo la Catedral albergaba dos altares diferentes, uno de cada partido y alhajados con sus correspondientes divisas partidarias. Algo similar ocurre en otros lugares públicos, como relata Susana: "Hasta en el hospital de sangre la caridad tenía cintillo, y ninguna enfermera voluntaria alcanzaba una taza de caldo al herido que no era de los suyos".<sup>16</sup>

Quizás este contexto, junto con la fuerte influencia del catolicismo en Juana, puede estar en la base de las relaciones entre la autora con la política, o por lo menos es lo que trata de sugerirnos desde el presente: "No podía razonar aún, pero me quedó en el corazón, como encogido por un miedo sobrenatural, una instintiva sensación de repulsa y terror por las luchas de los hombres". Es el "abismo de la rivalidad política", como lo llama en el mismo episodio. Hay otros episodios en el libro que remiten al ámbito de lo político. Susana es llevada un día por su padre, de filiación blanca, a la estancia de Aparicio Saravia, padrino de Juanita, para que lo homenajera a través del canto, don por el que era reconocida y festejada en su familia. La niña es preparada con afán para la ocasión: "vestido dominguero, de muselina blanca", "un radiante lazo celeste" [símbolo del Partido Blanco], botas lustrosas, cabello rizado a la perfección. Antes de salir, Susana quiere que Chico Carlo, "su primer amor", la vea. Pero cuando el niño la ve, la rechaza y denigra: "Parecés un carnero..., con ese pelo tan crespo. Estás feísima. Y sé que también te vas por ahí a servir a todos de payaso". Susana "hubiera llorado a gritos" y queda "como si de veras me hubiese pegado". Ya no tiene ganas de cantar, pero no se anima a contradecir a su padre, quien la lleva a la casa del

14 Diego Fischer, *op. cit.*, pp. 54-56.

15 *idem.*, pp. 60-61.

16 Juana de Ibarbourou, **Chico Carlo**, *op. cit.*, p. 122.

caudillo. Cuando llegan, Saravia la recibe “con aspecto jovial”, la hace sentarse en sus rodillas, pero cuando su padre le pide que le cante algo, la autora confiesa: “No sé qué demonio puso en mi boca la décima aprendida a escondidas, la que precisamente allí no debiera escucharse jamás, porque era la alabanza al enemigo. La que en mi casa se consideraba como una blasfemia”. Aparicio Saravia, fiel a su proverbial temperamento jocosos, se ríe “a carcajada plena” al escuchar la canción, y le dice al padre: “Déjela, comandante. Así me gusta la gente, franca y guapa”. Pero su padre monta en cólera y se la lleva a rastras a su casa, donde es castigada.

La anécdota revela, al igual que otras del libro, la rebeldía de una niña díscola, desafiante de la autoridad, contestataria. La niña de la anécdota, consciente o inconscientemente, se rebela contra la autoridad de su padre, pero también contra la del caudillo. No se niega a cantar (lo que podría ser una forma de rebeldía directamente dirigida a su padre), sino que canta una canción que sabe, específicamente, que constituye un desafío verbal hacia el caudillo: la alabanza del enemigo. Hay aquí una rebelión hacia la autoridad del *pater familias*, pero también, en cierta forma, una rebelión hacia el ámbito de “lo político”, encarnado en la figura del caudillo.

Pero si nos remitimos a otros episodios del texto, la representación y reflexión sobre lo político se complejiza. En el episodio titulado “La reina”, una pandilla de niñas, después de hacer travesuras, decide jugar “a otra cosa”. Carmiña, la hija de la maestra, propone jugar a la hora del recreo. La hija del médico propone jugar a los hospitales. Susana propone jugar “al enano amarillo”. No consulta: decide, y propone la asignación de personajes a través del sorteo de “cédulas”. La narradora, entonces, agrega: “Esta niña tallará fuerte en la política, señores. Las cédulas equivalen a las elecciones constitucionales y también admiten el fraude si es necesario”. Esta reflexión desde el presente, muestra la desconfianza (o la aceptación de las ventajas) de la emergente política “moderna” de un Estado democrático. Más que un rechazo a la política en sí, se trata de un rechazo a la política entendida como conflicto. En realidad, a lo largo de la trayectoria biográfica de Juana de Ibarbourou, podemos observar una adhesión al Estado, pero al mismo tiempo una utilización de lo político a través de mecanismos particularistas o de favor.

En lo público, Juana jamás hará una declaración sobre política nacional, o se adherirá a ninguna fracción política. Tampoco se enemistará o confrontará públicamente a ningún adversario. Sin embargo, en lo privado, Juana será una incansable escritora de cartas a políticos de distintos partidos, pidiendo o reclamando favores o beneficios para ella, su familia o sus amigos. Por ejemplo, en carta del 12 de abril de 1923 al prestigioso médico salteño José María Delgado, le pide que use sus influencias para que trasladen a su marido militar de su destino en un pequeño pueblo de provincia (que le provoca horror) a la capital, utilizando como argumento la deteriorada salud del militar Ibarbourou.<sup>17</sup> Al conseguir el traslado, en carta de agradecimiento del 22 de abril de 1923, Juana escribe: “¡Gracias por todo!... En fin, regresaremos, se curará Ibarbourou, yo tendré mi cátedra ahí. Estoy, ya lo ve, llena de entusiasmo, el porvenir se despeja”.<sup>18</sup> También utiliza sus recursos para lograr que el Estado, bajo la presidencia de Amézcaga, le compre los derechos de sus obras. Por otro lado, apela a sus redes sociales que la vinculan con intelectuales que la admiran, para movilizar recursos que le permitan mecanismos de consagración, como cuando le escribe a Alfonso Reyes pidiéndole su apoyo para promover su candidatura al Premio Nobel. Tal como lo expresa Fischer: “Una carta firmada por ella abría cualquier puerta y removía cualquier obstáculo”.<sup>19</sup>

Es decir, Juana como figura pública elude la política como conflicto, pero desde el ámbito de lo privado utiliza la política, en los ámbitos partidarios o letrados, a través de los mecanismos particularistas del “favor”. En el contexto de una legalidad estatal universalista emergente, utiliza mecanismos particularistas residuales, propios de la política “pre-moderna”.

“Jugó bien su carta de belleza” afirma con certeza Luis Bravo.<sup>20</sup> Es cierto. Juana era una mujer provinciana, de clase media, casi sin educación formal, que escribía poesía. No tenía, como otros escritores de su generación o la anterior, el capital simbólico de pertenecer a una familia de prosapia (como el transgresor Julio Herrera y Reissig), o a una familia de intelectuales (como María Eugenia Vaz Ferreira), o a una familia de mujeres que se destacaron en lo profesional temprana y pioneramente (como las Luisi). Tampoco estaba casada con una figura de prestigio literario o intelectual cuyo capital simbólico pudiera usufructuar de acuerdo a los parámetros sociales de la época (como Esther de Cáceres o la misma Blanca Luz Brum), sino con un militar al que poco le interesaba (más bien

17 Diego Fischer, *op. cit.*, p. 54.

18 *Ídem*, p. 56.

19 *Ídem.*, p. 189.

20 Luis Bravo, “Juana viajada de música cósmica, Juana Amphion” en Arbeleche y Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**, *op. cit.*, pp. 21-23.



le molestaba) el hecho de que su esposa fuera poeta, y que seguramente tenía escaso interés por la literatura y las artes en general. Finalmente, en sus inicios Juana tampoco tenía el capital económico que le diera el beneficio de la distinción en una emergente clase media que aspiraba a imaginarse próspera, culta y cosmopolita. De ahí también el hecho de que su imagen se haya perpetuado en una eterna juventud, y de que tengamos tan pocas fotos de Juana en su madurez y su vejez. Trató de compensar la pérdida de la belleza que tanto la atormentaba con la ausencia y el ocultamiento de su persona, y de sobrellevar su angustia a través de un halo de misterio recluyéndose en su casa. “La acompañaba un aire a la Divina Garbo”, afirma la poeta Marosa di Giorgio.<sup>21</sup> La leyenda de Juana de América fue su refugio.

### Referencias bibliográficas

- Arbeleche, Jorge y Andrés Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**. Edición crítica a cargo de Arbeleche y Echeverría, Montevideo, Biblioteca Nacional / Estuario, 2009.
- Bravo, Luis, “Juana viajada de música cósmica, Juana Amphion”, en Arbeleche y Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**, Montevideo, 2009, pp. 21-23. de Torres, María Inés, “La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el Centenario uruguayo”, **Revista de la Biblioteca Nacional**, Montevideo, n° 6-7, pp. 157- 169.
- , “Una poeta para América: hipótesis de lectura de la obra de Juana de Ibarbourou en la década del veinte”, **Cuadernos de literatura**, vol. 17, n° 34, 2013, accesible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6246>
- Di Giorgio, Marosa, s/t, en Arbeleche y Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**, Montevideo, 2009, s/p.
- Fischer, Diego, **Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito**, Montevideo, Aguilar, 2009.
- Gálvez, Manuel, “Prólogo” a **Las lenguas de diamante**, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1919.
- Ibarbourou, Juana de, **Obras completas**, Madrid, Aguilar, 1968 [1953].
- Rela, Walter, **Juana de Ibarbourou. Manuscritos inéditos. Poesía y prosa. Homenaje al centenario de su nacimiento**, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1992.
- Salaverry, Vicente (seud. Antón Martín), “La revelación de una extraordinaria poetisa”, en **La Razón**, Montevideo, 27 de abril de 1919.
- Vitale, Ida, **Juana de Ibarbourou. Vida y obra**, Montevideo, Centro Editor de América Latina, n° 20, 1968.
- Záitzeff, Serge (comp.), **Grito de auxilio. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou**, México, El Colegio Nacional, 2001.

21 Marosa Di Giorgio, s/t, en Jorge Arbeleche y Andrés Echeverría, **Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou**, *op. cit.*, pp. 36.

# Lezama: los libros y la formación

Sergio Ugalde Quintana

En más de una ocasión, ante la insistencia de sus interlocutores, José Lezama Lima (1910-1976) aseguró que **Paradiso**, la novela que le llevó poco menos de dos décadas escribir (de 1949 a 1966),<sup>1</sup> contenía guiños autobiográficos en algunos de sus pasajes. En ella se encuentran ficcionalizadas varias historias personales del poeta: la de la familia que vive en la emigración revolucionaria durante la guerra de independencia de Cuba, la del niño que asiste al colegio, la de la vida universitaria en La Habana de los años treinta, la de los amigos que el escritor frecuentaba durante sus años formativos, la de sus lecturas y sus conversaciones; en otras palabras, la del mundo cultural de Cuba durante la primera mitad del siglo XX. Por eso no sorprende que en una entrevista con Ciro Bianchi Ross, en los años setenta, Lezama asegurara:

Muchos personajes de **Paradiso** responden a una realidad [...]. **Paradiso** es autobiográfica hasta el punto que toda novela es autobiográfica [...]. Yo siempre supe que algún día tendría que escribir sobre la historia de mi familia, [...] sobre la Universidad, la lucha estudiantil contra Machado, mis amigos, mis conversaciones, mis lecturas.<sup>2</sup>

En especial, este último elemento, el de las lecturas de Lezama representadas a lo largo de la novela, puede ser un punto de partida para destejer el entramado de la formación intelectual del propio escritor. En un ensayo de los años cincuenta, Gastón Bachelard concibió, al hablar de las emisiones de radio, un neologismo que sin duda puede ayudar a acercarnos a la obra de ficción lezamiana desde la perspectiva de la historia intelectual. La logósfera era, a los ojos del filósofo francés, la capa lingüística del planeta que, como la atmósfera, nos rodea.<sup>3</sup> Tiempo después, Roland Barthes, en un trabajo de 1975 sobre Berthold Brecht, retomó el término acuñado por Bachelard y lo definió en los siguientes términos: "Todo lo que leemos y escuchamos nos cubre como un manto, nos rodea y nos envuelve como un ambiente: es la logósfera. Esta logósfera la adquirimos por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio: es una circunstancia de nuestro yo".<sup>4</sup> En los giros del lenguaje de la novela **Paradiso**, en los conceptos y términos que Lezama utiliza, en las citas explícitas e implícitas a ciertas lecturas y corrientes filosóficas que hacen los personajes principales —Cemí, Fronesis y Foción—, se encuentran los trazos de varios ámbitos discursivos que delinear la formación intelectual de Lezama. En ellos resaltan las huellas de una trayectoria de lectura que es indisoluble del ambiente intelectual y editorial del campo cultural cubano e hispanoamericano. Un par de episodios de la novela servirán para delinear el retrato de Lezama como lector.

## I. De "la crítica burda" al archivo culturalista

En el capítulo nueve de **Paradiso** vemos al joven José Cemí, protagonista principal del relato y alter ego de Lezama, acudir a sus clases en la Facultad de Derecho. El ambiente universitario que el pasaje recrea, recuerda los años estudiantiles que el propio autor vivió entre 1929 y 1938 en la Universidad de La Habana. Lezama, que se especializó en derecho penal, perteneció, como bien lo ha mostrado Rafael Rojas, a "una generación de juristas cubanos más expuesta a las humanidades".<sup>5</sup> El joven Lezama, preocupado desde sus primeros años por cuestiones

1 Los primeros cinco capítulos de la novela, así como un fragmento del último, aparecieron en la revista **Orígenes**, que el propio Lezama dirigía (Cfr. **Orígenes**, n° 22, 1949, pp. 16-23; n° 23, 1949, pp. 18-26; n° 31, 1952, pp. 47-62; n° 32, 1952, pp. 75-97; n° 34, 1953, pp. 18-46; n° 38, 1955, pp. 57-79; n° 39, 1955, pp. 33-55). La primera edición de la novela apareció en 1966 en La Habana. Para los detalles de la historia textual se puede consultar la "Nota filológica preliminar" de la edición crítica que preparó Cintio Vitier (Cfr. José Lezama Lima, **Paradiso**, Madrid, Archivos Unesco, 1988, pp. XXXIII-XL).

2 "Asedio a Lezama Lima. Entrevista con Ciro Bianchi", en **Quimera**, n° 30, abril de 1983, p. 34.

3 Gastón Bachelard, "El ensueño y la radio" (1951), en **El derecho de soñar**, trad. Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1985.

4 Roland Barthes, "Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité", en **Oeuvres Complètes**, vol. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 261.

5 Rafael Rojas, "Lezama y los castillos", en <http://www.diariodecuba.com/de-leer/lezama-y-los-castillos> consultado el 20 de enero de 2011.

históricas y filosóficas, obtuvo en esas aulas una formación con un claro perfil humanístico. Por esta razón no sorprende que Cemí, su personaje, ante el ambiente aglomerado y ruidoso de la Facultad de Derecho decida, a la mitad del capítulo nueve, encaminarse a la escuela de Filosofía y Letras donde, además de encontrar reposo, podrá ver a su amigo Fronesis y, quizá, dialogar con él. De inmediato, en el patio de Filosofía y Letras, Cemí ve a su amigo rodeado de un grupo, “un coro”, de estudiantes. Fronesis viene de escuchar una clase sobre el Quijote; el profesor ha gastado el tiempo enumerando una serie de lugares comunes sobre la novela de Cervantes. El joven estudiante se queja ante sus compañeros de las opiniones esquemáticas del “vulgacho profesoral” y enumera nuevas vías de acceso a la novela. En ese momento, justo cuando Fronesis ha sembrado el descontento contra el ambiente académico de la crítica literaria de la Universidad, Cemí toma la palabra y dice:

La crítica ha sido muy burda en nuestro idioma. [...] [Del] espíritu especioso de Menéndez y Pelayo, brocha gorda que desconoció siempre el barroco, que es lo que interesa de España y de España en América, [...] hemos pasado a la influencia del seminario alemán de filología. Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba.<sup>6</sup>

En este pasaje, Lezama traza de forma sintética e irónica dos momentos de la crítica literaria en la lengua española: por un lado, la que representa la figura de Menéndez y Pelayo, en el tránsito del siglo XIX al XX, y, por otro, la que personificó en las primeras décadas del siglo pasado la recepción de la estilística alemana. En la oposición y en el diálogo con esos dos ámbitos discursivos, Lezama establece su propuesta de una crítica poética-cultural.

La idea de una crítica literaria burda en español ya había sido denunciada en 1941 cuando, a invitación del filólogo cubano José Chacón y Calvo, Lezama leyó un ensayo sobre el poeta modernista Julián del Casal en un coloquio que se llamó: “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. El joven escritor comenzaba su texto juzgando las dos debilidades de la crítica literaria de la isla: o bien se enjuiciaba la poesía desde una vulgar cercanía biográfica, o bien se borraba toda especificidad en aras de una teoría abarcadora. Lezama, en sus quejas, es probable que aludiera a los trabajos del propio Chacón y Calvo y de José Juan y Remos, quienes en las primeras décadas del siglo se habían ocupado del archivo poético de la isla. El poeta demandaba una aproximación crítica distinta que tuviera como punto de partida la idea de la memoria. Casal, desde esa perspectiva, tenía que ser reinventado por una crítica reminiscente; sólo en esa medida podría encontrarse otra perspectiva del poeta y, con ello, una reinención de la poesía cubana del siglo XIX. Hacia la mitad del ensayo, Lezama era enfático en su postura: “es una posición que no nos podemos dejar arrancar, un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros”.<sup>7</sup>

Al referirse a esos “ponzoñosos profesores”, Lezama, además de aludir de forma directa al *status quo* filológico de la isla —representado por José Manuel Carbonell, Salvador Salazar y Roig, Antonio Araizoz, José María Chacón y Calvo, Juan José Remus y Rubio, Miguel Ángel Carbonell—, también pudo estar refiriéndose a un personaje central de la cultura cubana de la época de la República. Me refiero a Jorge Mañach, quien durante la década de los cuarenta, después de un exilio en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, llegó a personificar la figura académica por excelencia en la isla. El autor de **Historia y estilo** obtuvo por oposición la cátedra de Historia de la Filosofía en la Escuela de Filosofía y Letras en el año de 1940; poco tiempo después ingresó a las Academias de Historia y de Artes y Letras. Es conocida la anécdota que relata el desencuentro entre el crítico y el poeta. Mañach visitaba una librería de La Habana Vieja y al ver que Lezama se encontraba ahí, sin tardanza, le espetó: “me he enterado que ahora lo llaman Maestro”. Lezama, en una respuesta inmediata, dijo: “prefiero que me llamen maestro en broma que profesor en serio”.<sup>8</sup> La historia podría carecer de importancia si no fuera porque ocho años después de haber escrito el ensayo sobre Julián del Casal, Lezama Lima se enfrentó a la incompreensión del profesor y crítico de poesía. Mañach, después de haber recibido un par de libros de la generación de poetas de **Orígenes, La fijeza**, de Lezama, y **El hogar y el olvido**, de Cintio Vitier, decidió escribir una carta pública donde manifestaba su sincera posición crítica frente a la poesía de los jóvenes escritores: no la entendía. La carta de Mañach generó una polémica que incluyó a los dos poetas, al crítico y a un par de periodistas.<sup>9</sup> Al autor de **Indagación del choteo**,

6 José Lezama Lima, **Paradiso**, *op. cit.*, p. 240.

7 José Lezama Lima, en **Obras completas**, Vol. 2, México, Aguilar, 1977, pp. 82-83.

8 Cfr. Carlos Espinosa (ed.), **Cercanía de Lezama Lima**, La Habana, Letras cubanas, 1986.

9 Los personajes involucrados fueron: Jorge Mañach, José Lezama Lima, Luis Ortega, Manuel Millor Díaz y Cintio Vitier. La polémica completa ha sido recopilada por Ana Cairo (Cfr. “La polémica Mañach—Lezama-Vitier-Ortega”, en **Revista de la Biblioteca Nacional José Martí**, enero-junio de 2001, pp. 91-127).

identificado desde esa época con la claridad del estilo clásico, le parecía que los jóvenes escritores se extralimitaban en su ideal del arte como expresión; él, por el contrario, pedía una poesía clara y diáfana.<sup>10</sup> Mañach elaboraba así *in nuce* una teoría de la poesía como acto comunicativo. Lezama, por el contrario, defendía el acto poético como una aventura estética que lleva al lenguaje más allá de su contorno a nuevas posibilidades.

En las objeciones de Mañach, sobre la oscuridad expresiva de las poéticas de Lezama y de los origenistas, resuenan de alguna manera los juicios demoleedores del crítico y erudito por excelencia de España durante el siglo XIX. Me refiero, y aquí volvemos al pasaje de **Paradiso** citado líneas arriba, a Marcelino Menéndez y Pelayo, el gran inquisidor de la poética gongorina. Para el sabio de Santander, Luis de Góngora representó la aberración del gusto poético.<sup>11</sup> Con ese juicio, don Marcelino no sólo condenó y excomulgó del canon al autor de las *Soledades*, sino también a todos los seguidores del poeta cordobés. Lezama, que contaba con 17 años cuando vino la reivindicación de la estética gongorina por Alfonso Reyes y la generación del 27, creció al amparo de varias lecturas que valoraron no sólo la poética del autor de Polifemo, sino el movimiento barroco en su totalidad. Desde sus primeros textos publicados, Lezama hizo una relectura, y al mismo tiempo una asimilación, del fenómeno cultural del barroco. En ensayos como “Un poeta mexicano del siglo XVII” (1937),<sup>12</sup> “El secreto de Garcilaso” (1937) o “Sierpe de Luis de Góngora” (1951),<sup>13</sup> se notan las lecturas vindicatorias del fenómeno barroco; ahí también salen a relucir los teóricos que encabezaron esa rehabilitación: Heinrich Wölflin, Oswald Spengler, Werner Weisbach, Eugenio D’Ors. Sin embargo, fue en 1957, en la conferencia que intituló “La curiosidad barroca”, cuando Lezama organizó todo su cúmulo de lecturas y experiencias barrocas en un texto programático. En esa conferencia no aparece mencionado Marcelino Menéndez y Pelayo; a pesar de eso, es claro que uno de los interlocutores es el sabio santanderino.<sup>14</sup>

Sin embargo, la crítica burda en nuestro idioma, en opinión de Lezama, no sólo se limitaba a la figura de Menéndez y Pelayo, sino también a lo que vino después de él: “la influencia del seminario alemán de filología”. ¿A qué se refería Lezama con esto? Hacia principios del siglo XX, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, se configuró un universo de crítica literaria que tuvo un considerable auge entre los circuitos académicos del mundo hispánico. Bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal, un grupo de filólogos, entre los que se contaban —en un primer momento— a Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde, Federico de Onís, Alfonso Reyes, y —en un segundo periodo— a Amado Alonso y a Dámaso Alonso, comenzó a entablar un diálogo directo con la filología estilística alemana.<sup>15</sup> Tres nombres fueron importantes para la recepción de esa corriente: Ernst Robert Curtius, Karl Vossler y Leo Spitzer. De todo ese universo crítico, Lezama tomaba distancia sólo de algunos personajes. La burla, en específico, sobre “las clausulas trimembre acentuadas en segunda sílaba” se refería a Dámaso Alonso, quien durante esos años utilizó esa frase casi como una fórmula lexicalizada de sus trabajos.<sup>16</sup> En el fondo, Lezama se alejaba, no tanto de la estilística como corriente crítica, sino de los excesos técnicos de la filología.<sup>17</sup> En realidad, el poeta se sentía cercano a la crítica estilística sustentada en términos culturales. Quien representaba esa postura era Karl Vossler. Un ejemplo de ese tipo de crítica es Lope de Vega y su tiempo, libro que fue profusamente leído por Lezama. En varios pasajes de sus ensayos, el poeta recuerda y glosa algunos de los señalamientos del filólogo alemán.<sup>18</sup>

De esta manera, ante la crítica de archivero o de profesor ponzoñoso, ante la incompreensión del fenómeno barroco —ya sea en Marcelino Menéndez y Pelayo o en Jorge Mañach—, ante el análisis técnico-estilístico, Lezama

10 Para una contextualización intelectual de la polémica, puede verse el libro de Duanel Díaz Infante, **Mañach o la República**, La Habana, Letras Cubanas, 2003, pp. 15-46.

11 Es conocida la frase de Menéndez y Pelayo donde censura las **Soledades** por ser una composición “sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dición intenta suplir la ausencia de todo” (**Historia de las ideas estéticas en España II, siglos XVI y XVII**, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, p. 329).

12 José Lezama Lima, **Imagen y posibilidad**, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 148-149.

13 José Lezama Lima, **Obras completas**, *op. cit.*, pp. 11-43, 183-213.

14 José Lezama Lima, **La expresión americana** (1957), México, FCE, 1993.

15 Cfr. José María López Sánchez, **Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos 1910-1936**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

16 Dámaso Alonso, **Vida y obra de Medrano**, Madrid, CSIC, 1948, en especial el capitulillo “la correlación trimembre”; **Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos**, Madrid, Gredos, 1950; **Estudios y ensayos gongorinos**, Madrid, Gredos, 1955, la parte “función estructural de las pluralidades”.

17 De ahí que en su **Diario**, en la entrada de septiembre de 1940, alertara: “¡Cuidado con la filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad del gesto vocálico que la integra” (Cfr. José Lezama Lima, **Diarios 1939-49, 1956-58**), México, Era, 1994, p. 46).

18 Al respecto ver: “El secreto de Garcilaso” en **Obras completas**, *op. cit.*, pp. 11-43, y el editorial del primer número de la revista **Orígenes (Orígenes**, n° 1, 1944, p. 1-3). En ambos textos, Lezama parafrasea pasajes del libro de Vossler.

conbió una crítica poética con tintes culturalistas que hacía énfasis en la imaginación, o la era imaginaria, que cada obra irradiaba. Por eso, después de haber descalificado las dos corrientes de crítica literaria más populares en el mundo hispánico, Lezama aseguraba en **Paradiso**:

Pero penetrar a un escritor en el centro de su contrapunto [...] lo desconocen beatíficamente. Por ejemplo, en Góngora es frecuente la alusión a las joyas incaicas, sin embargo no se ha estudiado la relación de Góngora con el Inca Garcilaso, en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba [...]. La imaginación retrospectiva, tan fundamental [...] tiene un placer interminable, los relatos que le hacia el Inca Garcilaso a Góngora de una de las eras imaginarias, la piedra despidiendo imágenes, tiene que haber sobresaltado los sentidos del racionero mayor.<sup>19</sup>

Cuando escribió este pasaje de **Paradiso**, Lezama se encontraba preparando una serie de cinco conferencias, que dictó a inicios de 1957, con el título de **La expresión americana**. Ahí volvía a utilizar un concepto clave en su idea de crítica: “las Eras imaginarias”. ¿A qué se refería el poeta con ese término? En principio, al universo imaginario que se desprende, en los diferentes núcleos culturales, a partir de las obras de arte. Lezama buscaba definir las creaciones de una cultura a partir de la imaginación que las sustentaba.<sup>20</sup> En oposición a un análisis puramente técnico-formal de la literatura, y acorde con toda una corriente de pensamiento histórico culturalista, el escritor definía su crítica poética como un método de análisis del imaginario. En las obras artísticas no buscaba la pura evolución de las técnicas o de las formas, sino la imaginación colectiva que en ellas se manifestaba. Esta idea de una crítica imaginista cultural está en estrecho diálogo con un corpus discursivo fundamental presente en los años de formación de Lezama. Me refiero al acervo de cultura que José Ortega y Gasset, gracias al programa editorial de **Revista de Occidente** y de Espasa Calpe, difundió en el campo cultural hispanoamericano de principios del siglo XX.

Una revisión somera de la edición crítica de **Paradiso** deja ver hasta qué punto las citas de los personajes lezamianos provienen, en una parte considerable, del acervo bibliográfico que Ortega promovió desde su revista y su editorial en Madrid. El auge de la presencia editorial orteguiana en Hispanoamérica tuvo momentos culminantes hacia la década del veinte y del treinta del siglo pasado. En esos años, Lezama, lector joven y voraz, no dejaba pasar ocasión para adquirir las novedades promovidas por las empresas culturales del filósofo español. En casi todos los ensayos de Lezama, escritos durante los años treinta y cuarenta, hay referencias textuales al acervo de cultura que **Revista de Occidente** y sus órganos de difusión promovían en traducciones. Lezama citaba o parafraseaba a Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Oswald Spengler, Leo Frobenius, Johan Huizinga, Carl Gustav Jung, Max Scheler, Worringer, y muchos otros autores que configuraban la parte esencial del catálogo de **Revista de Occidente**. ¿Cuál era el proyecto orteguiano de todo este programa editorial? Dos fascinaciones eran relevantes: la historia y la cultura. Desde la promoción de libros como el de Spengler, pasando por las traducciones de Frobenius, Huizinga, y Scheler se nota la predilección por una corriente de pensamiento historicista y culturalista que en esos años tenía un considerable auge. El propio Ortega dejaba en claro su finalidad:

Va para antiguo que en mis errabundos escritos, en las ediciones de la **Revista de Occidente**, y en los de Espasa Calpe, doy al público los empujones que puedo para inducirle al estudio de la historia. ¿Por qué? [...] Si yo digo al lector que estudie historia, me mueve la convicción de que sólo la historia puede salvar al hombre de hoy [...]. Como la llamada época moderna es el tiempo de la razón física, la etapa que ahora se inicia será la de la razón histórica.<sup>21</sup>

Al parecer, Lezama asumió como suya esta bandera cultural-historicista. Por eso no sorprende que, en uno de los diálogos filosóficos que sostienen los tres protagonistas principales de **Paradiso**, Foción asegure: “donde hay gritería no hay verdadera ciencia, decía Leonardo, aunque la cita se la he leído a Ortega y Gasset”.<sup>22</sup> De forma simbólica, Lezama pone en palabras de Foción algo que bien podría haber dicho de él mismo: una parte de sus citas las había leído en los proyectos editoriales de Ortega y Gasset.

19 José Lezama Lima, **Paradiso**, *op. cit.*, p. 241.

20 Ver lo que dice Lezama: “Hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia. Es decir la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona” (**La expresión americana**, *op. cit.*, p. 67).

21 José Ortega y Gasset, “presentación a un ensayo de Huizinga” en **Revista de Occidente**, 1935, n° 145, p. 145.

22 *Ibid.*, p. 259.

## II. *Paideia*: la formación del poeta y del lector

En un apunte de su **Diario**, fechado en noviembre de 1939, Lezama se preguntaba: “¿Cuál debe ser la cultura del poeta? ¿Existe una cultura señalada con signo distinto, propia del poeta?”<sup>23</sup> El interrogante debió desvelar constantemente al escritor, pues en la mayoría de los ensayos que escribió durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, Lezama volvió una y otra vez al tópico del saber específico de la poesía y, por lo tanto, del conocimiento poético. Basta revisar textos de esa época como “Conocimiento de salvación” (1939), “Del aprovechamiento poético” (1938), “Sobre Paul Valéry” (1945), o “La dignidad de la poesía” (1956),<sup>24</sup> para percatarse de que una de sus preocupaciones fue dotar de sentido a la poesía al interior de la sociedad contemporánea. ¿Cuál debería ser la cultura que sostuviera ese conocimiento de la poesía? La respuesta que daba Lezama en el mismo apunte de su **Diario** era sugerente. Ahí, el escritor se valía de un señalamiento del crítico y poeta norteamericano, Selden Rodman, quien aseguraba que los **Cantos** de Ezra Pound eran un popurrí malamente asimilado de historia, economía, ciencia y literatura especializada: “en los mejores de ellos apenas alcanza un impresionismo sinfónico”.<sup>25</sup> La última parte de la frase debió agradar de manera especial a Lezama pues, en una estrategia característica de él, se apropió del concepto “impresionismo sinfónico” para imprimirle un sentido positivo. La cultura del poeta, a decir de Lezama, debía ser como un impresionismo sinfónico donde la historia, la filosofía, la literatura y la ciencia se intercalan. Esa exigencia de la cultura del poeta no era muy distinta a la del Renacimiento. Un término puede definir ese ideal: humanismo. La figura que durante los años treinta y cuarenta resumía ese ideal en el ámbito Hispanoamericano era, sin lugar a dudas, Alfonso Reyes. Por eso resulta revelador que hacia 1943, cuando elaboraba su tercera revista: **Nadie Parecía** (1942-1944), Lezama escribió al autor de **Visión de anáhuac** una carta donde muestra una simpatía por un ideal del poeta o escritor humanista:

Sería para nosotros muy placentero poder publicar un trabajo suyo, ya que la revista muestra radical simpatía, es nuestro único radicalismo, por todas las formas del humanismo. ¿Puede existir otra actitud? Como no lo creemos, tiene para nosotros una significación especial la labor de todos los americanos que se han empeñado en que América concorra con total dignidad a esa gran tradición —y creación— humanista.<sup>26</sup>

Que Lezama califique su simpatía por el humanismo como “radical”, un término esencialmente político en un medio cultural marcado por el discurso de la frustración republicana,<sup>27</sup> manifiesta la posición y el carácter de defensa de la relativa autonomía del hecho artístico en el campo cultural cubano. Cuando Lezama escribió esta carta a Alfonso Reyes, el escritor mexicano tenía poco más de cuatro años de haberse instalado definitivamente en su país después de un largo exilio. Uno de sus proyectos más preciados a principios de la década de los cuarenta fue una serie de estudios sobre el mundo griego. **La crítica en la edad ateniense**, libro publicado en 1941, quizá fue el texto que alentó a Lezama a dirigirse a Reyes y celebrarle su empeño por que América concurriera a la tradición humanista. Ese mismo libro también le valió a Reyes el comienzo de su amistad con el filólogo clásico Werner Jaeger. Menciono al filólogo alemán porque, sin duda, tanto Reyes como Jaeger conformaron un archivo de lecturas helenistas de donde Lezama abrevó para elaborar su ideal de formación del poeta representado en **Paradiso**. En específico, **Paideia: los ideales de la cultura griega** de Werner Jaeger, uno de los libros más leídos por Lezama, según Cintio Vitier, jugó un papel importante en el ideal de la formación del poeta.<sup>28</sup> En la novela de Lezama, que en términos generales responde a la estructura del *Bildungsroman*, se pone en juego la formación de un héroe mítico. Cemí, como lo ha demostrado Margarita Mateo, tiene que pasar por varios ritos de iniciación para por fin, al término del relato, llegar al conocimiento de la poesía.<sup>29</sup> En este ideal de formación del poeta, como bien la ha señalado César A. Salgado, jugaron un papel importante las obras de Reyes y de Jaeger: “Gracias al trabajo de promoción de Alfonso Reyes y otros neohelenistas hispanoamericanos, Lezama pudo familiarizarse

23 José Lezama Lima, **Diarios**, op. cit., pp. 31-32.

24 José Lezama Lima, **Obras completas**, op. cit., pp. 100-117, 246-259, 252-255, 760-795.

25 *Ibidem*.

26 La carta se encuentra en el archivo histórico de la Capilla Alfonsina en la ciudad de México, folio Lezama Lima. Todo parece indicar que Lezama tuvo muy presente, desde sus primeras publicaciones, la figura y la obra del escritor mexicano; prueba de ello es la dedicatoria que Lezama escribe a don Alfonso en un ejemplar del poema **Muerte de Narciso** (1937): “Para Alfonso Reyes, en reconocimiento a su gran labor humanista” (Cfr. Jorge Pedroza Salinas, **Tesoros de la capilla Alfonsina**, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007, p. 116).

27 Cfr. Rafael Rojas, **La isla sin fin, contribución a la crítica del nacionalismo cubano**, Miami, Ediciones Universal, 1998 y, del mismo autor, **Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba**, Madrid, Colibrí, 2008.

28 En una nota de la edición crítica de la novela, Cintio Vitier dice: “las ideas de Pitágoras, Platón y Aristóteles, sobre el papel de la música y especialmente del ritmo en la formación espiritual del joven, es tema largamente tratado por Werner Jaeger en uno de los libros más leídos por Lezama: **Paideia: los ideales de la cultura griega**” (José Lezama Lima, **Paradiso**, op. cit., p. 523).

29 Margarita Mateo, **Paradiso la aventura mítica**, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

con los estudios de Bérard y Jaeger para así consolidar el trasfondo mitográfico donde ensayar, en **Paradiso**, el paralelismo continuo entre la antigüedad y la actualidad”.<sup>30</sup> Salgado también ha señalado la recurrencia de un léxico (una logósfera) que manifiesta un evidente diálogo de Lezama con el texto del filólogo clásico. Términos como *sofosine*, *aristía*, *ananké*, *diké*, *aidos*, recurrentes a lo largo de la novela, son utilizados, explicados y puestos en contexto en la obra del clasicista. Sin embargo, quizá el concepto que mejor se asimila en la obra lezamiana sea el de *areté*. Jaeger, en la primera parte de su obra, remonta el origen del ideal de formación del hombre griego al término *areté*, que en traducción moderna significaría la nobleza y la virtud del carácter del hombre. Lezama, en un ensayo publicado en la revista **Orígenes** en 1956 titulado “La dignidad de la poesía”, ya había tratado este aspecto vinculado con la formación y función del poeta dentro de una sociedad. Ahí, el autor de **Muerte de Narciso** hacía alusión, en su característica prosa hermética, a varias ideas desarrolladas por Jaeger:

El *ethos* de la poesía es un ideal dórico. Los hombres emparentados con los dioses exhalaban y motivaban el canto. La poesía fue para esa nobleza una justificación de su *areteia*, de su clase, de su superioridad [...]. De aquí parte la concepción del poeta como la esencia de la *clasis*, el mejor de los mejores, el privilegiado, el que habla por el coro y aquel por quien el coro espera que conteste airado a los destinos.<sup>31</sup>

El filólogo clásico, por su parte, señalaba, en esa primera parte de su libro, los vínculos entre la función educativa de la poesía homérica, para un grupo selecto y aristocrático, y la formación de un ideal de nobleza y de virtud: “En este concepto de la *areté*, se funda el carácter aristocrático del ideal de la educación entre los griegos”.<sup>32</sup> Es inevitable no leer el fragmento del ensayo de Lezama en contrapunto con un pasaje de la novela **Paradiso**, donde Foción, al caracterizar a sus dos amigos (Fronesis y Cemí), habla de ellos como pertenecientes a la clase de los mejores, de los privilegiados. En un trazo muy significativo, Lezama vincula su lectura de **Paideia** con la formación de sus personajes literarios, y con un cierto espíritu de frustración republicana. Veamos lo que dice Foción hacia la mitad del capítulo 10:

Ahora comprendo porque desde que se conocieron, Fronesis y Cemí, se llevan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a “los mejores” en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismo. Una familia de letrados con una familia de clase militar culta [...]. Los dos atraviesan esa etapa que entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis. No es la ruina económica [...]. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, pero es así como resultan los mejores [...]. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria.<sup>33</sup>

Un elemento del campo cultural y editorial puede completar el cuadro provisorio de lecturas lezamianas en **Paradiso**. Los primera parte de **Paideia** fue publicada en México en 1942. La naciente editorial que promovió el libro jugó un papel importante en el campo cultural hispanoamericano. En 1934, Daniel Cosío Villegas, después haber intentado vender su proyecto editorial a Espasa y de haber recibido una negativa rotunda de parte de Ortega y Gasset, fundó en México el Fondo de Cultura Económica.<sup>34</sup> Muy pronto la editorial se convirtió en un referente para los lectores hispanoamericanos. Colecciones de historia, de filosofía, de crítica literaria, de economía renovaron e impulsaron el debate intelectual del subcontinente. Fue así que aparecieron obras, ahora ya clásicas, de todas las disciplinas humanísticas. Un testimonio de José Gaos puede ser revelador al respecto. En 1945, el antiguo colaborador de **Revista de Occidente** y en ese momento exiliado republicano en México, escribió un texto donde hacía un balance sobre la actividad filosófica de su nuevo país. Ahí mencionaba, como elemento fundamental, las traducciones de las obras de Max Weber, Wilhelm Dilthey y, por supuesto, **Paideia** de Werner Jaeger, que el Fondo de Cultura Económica, en el periodo de 5 años, había realizado: “Estas traducciones son de aquellas que cuentan en la historia de la cultura: siempre ha sido un acontecimiento de significación histórica la incorporación a una de las lenguas y culturas universales de las obras que señalan hitos en la historia de las otras lenguas y culturas de la misma universalidad.” El filósofo trasterrado equiparaba entonces la labor del Fondo de

30 César A. Salgado “El periplo de la Paideia: Joyce, Lezama Reyes y el neohelenismo hispanoamericano”, en **Hispanic Review**, Vol. 69, n° 1, 2001, p. 78.

31 José Lezama Lima, **Obras completas**, op. cit. pp. 778.

32 Werner Jaeger, **Paideia: Los ideales de la cultura griega**, México, FCE, 2009, p. 28.

33 José Lezama Lima, **Paradiso**, op. cit., p. 289.

34 La historia del rechazo de Ortega a la propuesta de Cosío Villegas se encuentra en las memorias de éste último (Cfr. Daniel Cosío Villegas, **Memorias**, México, Joaquín Mortiz, 1976).

Cultura con la realizada años atrás por **Revista de Occidente**: “de la obra de traducción en la editorial española, que marca una época en la historia de la cultura, no sólo de España, sino de los demás países de su lengua, es así la heredera la editorial mexicana”.<sup>35</sup> El señalamiento de Gaos se confirma apenas constatamos que una parte de los traductores de la naciente editorial mexicana había trabajado en las empresas de Ortega. El exilio republicano en México, con traductores como Eugenio Imaz, Joaquín Xirau, José Gaos, Wenceslao Roces, junto con Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes, y jóvenes estudiosos como Antonio Alatorre y Margit Frenk, conformaron un nuevo acervo bibliográfico para el lector de lengua española. Lezama estuvo al tanto de todo ese caudal de cultura. En **Paradiso**, como en otras de sus obras, resalta la presencia de las traducciones de la editorial mexicana: **Paideia** de Werner Jaeger es fundamental para entender su ideal de formación del poeta; **Literatura europea y Edad Media latina** de Ernst Robert Curtius le sirvió como contrapunto historiográfico para **La expresión americana**; **La rama dorada** de James Frazer es una presencia absoluta en el capítulo VI de su novela inconclusa **Oppiano Licario**, el método de crítica “figural” de **Mimesis** de Erich Auerbach dialoga con la idea lezamiana de “imagen en la historia”.<sup>36</sup> En resumen, todas esas obras conformaron una nueva logósfera que el poeta respiraba en el ambiente intelectual de los años cuarenta y cincuenta.

Si **Revista de Occidente** le proveyó, durante sus años juveniles, de un archivo culturalista, el Fondo de Cultura, por su parte, le proporcionó una biblioteca con la cual apuntaló su obra de crítica y de creación. Sin embargo, estos dos momentos son apenas los esbozos de un lector mucho más complejo y curioso. Si hacemos caso al señalamiento de Roberto Pérez León, quien asegura que la biblioteca de Lezama llegó a contar con más de 10.000 volúmenes con libros de las principales editoriales de España y Latinoamérica: “Losada, Aguilar, Sur, Fondo de Cultura Económica”,<sup>37</sup> entonces deberíamos pensar en un contrapunto entre la historia editorial y la formación del poeta como lector. Pues en el caso de las obras de Lezama, en especial de **Paradiso**, que entre líneas siempre nos representa las lecturas del poeta, podemos decir lo que Gilbert Highet señaló para la época Renacentista: “las traducciones no son grandes obras, pero ayudan a construir grandes obras”.

35 José Gaos, “Cinco años de filosofía en México” (1945), en **Filosofía mexicana de nuestros días**, luego en **Obras completas**, Vol. VIII, México, UNAM, 1996, p. 61.

36 Ernst Robert Curtius, **Literatura Europea y Edad media latina**, 2 vols., México, FCE, 1955; James George Frazer, **La rama dorada. Magia y religión**, México, FCE, 1944; Erich Auerbach, **Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental**, FCE, México, 1950.

37 Roberto Pérez León, “Un hombre a través de su biblioteca”, en Carlos Espinosa (ed.), **Cercanía de Lezama Lima**, *op. cit.*, p. 300.

# El Testimonio Personal de Luis Alberto Sánchez

## Memorias inevitables de un americano del siglo XX

Martín Bergel\*

No puedo evitar que este libro contenga algo de autobiográfico. El tema lo requiere. Nacido yo en 1900 —el proceso de lo que entonces encarnaba el espíritu de América es parte de mi propio proceso. Me es imposible enjuiciarlo, sin participar, yo mismo —como acusado, como relator y como fiscal— en tan apasionante asunto.

Luis Alberto Sánchez, **Balance y Liquidación del Novecientos**

### Introducción

Las palabras que Luis Alberto Sánchez elige para comenzar **Balance y Liquidación del Novecientos**, uno de sus libros más reconocidos, son una muestra de un ímpetu autobiográfico que se detecta en numerosos recovecos de su vastísima obra escrita. Como sucede con frecuencia en la escritura memorialística, en el caso de Sánchez la que da cuerpo a su autobiografía oficial se vio anunciada o ratificada en numerosos textos suyos anteriores y posteriores. Se observa, por ejemplo, en el inicio de su **Valdelomar o la "Belle Epoque"**.<sup>1</sup> Se encuentra también, y más ostensiblemente, en libros en los que registra escenas de su primera estancia en los Estados Unidos, en 1941-1942, o en los que recoge, ya en los años '70, remembranzas de su destierro en Chile cuando las presidencias de Benavides y Prado en el Perú de cuarenta años antes.<sup>2</sup> Se constata, igualmente, en la prolongadísima serie de postales y vivencias que llamó "Cuaderno de Bitácora", y que publicó semanalmente durante décadas en el diario **El Tiempo** de Bogotá y otros varios órganos de prensa del continente.<sup>3</sup>

Las memorias de Sánchez, publicadas entre 1969 y 1987 en volúmenes sucesivos bajo el título de **Testimonio Personal**, parecen ser en consecuencia la decantación inevitable de una tendencia que lo habitaba desde temprano. Un sesgo que surge, ante todo, de su notable vocación por la escritura. Nacido en Lima el 12 de octubre de 1900 y fallecido en la misma ciudad 94 años más tarde, Sánchez fue autor de más de cien libros y de una cantidad indescifrable de artículos dispersos en periódicos y revistas de toda América Latina y aún más allá. Su correspondencia también es singularmente copiosa. El gran historiador peruano Alberto Flores Galindo advertía irónicamente en esa febril pulsión de Sánchez "una especie de pavor a la página en blanco".<sup>4</sup> También Carlos Real de Azúa observó la proverbial velocidad de su pluma, que según dejaba entrever iba en desmedro de la calidad y el rigor de sus textos. Para Gabriel del Mazo, por décadas amigo y corresponsal de Sánchez, "no se concibe cuándo ni cómo, en medio de cien tareas, pudo investigar, meditar, escribir tanto".<sup>5</sup> E incluso, en cartas privadas, el propio líder del APRA Víctor Raúl Haya de la Torre —a la sazón, su jefe político y amigo durante décadas— podía igualmente aludir con cierta malicia a la fama de su escritura arborescente. Y aunque llamativamente en sus memorias las referencias a las circunstancias de elaboración de cada uno de sus libros son escasas, Sánchez sí permite derivar su alta tasa

\* CHI-UNQ/CeDInCI/CONICET.

1 La primera persona preside el comienzo de esa biografía del escritor Abraham Valdelomar, a partir de la cual Sánchez ofrece un retrato de la vida literaria limeña de las primeras décadas del siglo: "Guardo su imagen como lo descubrí aquella tarde de 1915. Guardo su imagen vivaz, retadora, sonreída y arrogante como la adolescencia (...) Yo tenía quince y él veintisiete; yo era todavía escolar y él había dejado San Marcos". Luis A. Sánchez, **Valdelomar o la "Belle Epoque"**, Lima, Improprosa, 1987 [1969], p. 9.

2 Luis A. Sánchez, **Un sudamericano en Norteamérica**, Ercilla, Santiago de Chile, 1942; **Visto y vivido en Chile**, Lima, Editoriales Unidas, 1975.

3 Una selección acotada de esa serie se reprodujo en Luis A. Sánchez, **Cuaderno de Bitácora**, Lima, Mosca Azul, 1975.

4 Alberto Flores Galindo, "El camino de Damasco", en **Obras Completas. Volumen IV**, SUR, 1996, p. 112.

5 Gabriel del Mazo, **Vida de un político argentino. Convocatoria de recuerdos**, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p. 247.

de productividad de una disposición infatigable al trabajo. De allí que gustara presentarse asociado a una rúbrica que el aprismo en sus orígenes había colocado en el centro de su discurso público, la de “trabajador intelectual”:

Me siento obligado a cumplir. Mi vértigo es el del cumplimiento inexorable. Sé que tengo una tarea precisa y que debo acabarla a su tiempo, con intensidad y sin desmayos. Acaso, por eso, jamás me he sentido artifice: siempre artesano u obrero intelectual.<sup>6</sup>

Esa disciplinada inclinación al trabajo a destajo la desarrollaría en variados ámbitos y actividades. En su exilio chileno, por caso, en la segunda mitad de los años '30 comandaría la editorial Ercilla, que bajo su responsabilidad se impondría la tarea de editar un libro por día. El emprendimiento pudo sobresalir entonces como un generoso proveedor del mercado literario en lengua hispana de su tiempo, pero ello al precio de ediciones defectuosas y plagadas de erratas. En sus recuerdos de esa experiencia, Sánchez no se avergüenza ni se excusa de esa característica. “Soy de temperamento ejecutivo; me gusta hacer y hacer, aunque no sea con perfección (...) como Domingo F. Sarmiento, pienso en la urgencia de ejecutar y construir aún con defectos”.<sup>7</sup> En definitiva, en vistas de esa industriosa propensión a las labores intelectuales, y dentro de ellas en especial a la escritura, su autobiografía en seis tomos sucesivos que totalizan más de dos mil páginas no resulta sorprendente, y no lo fue tampoco para sus contemporáneos.<sup>8</sup>

### Americanismo y Universidad

Pero naturalmente no es sólo esa predisposición irrefrenable a la escritura la que explica la existencia voluminosa de estas memorias. Si el impulso autobiográfico suele justificarse en la idea de que aquello que se narra es una *vida interesante*, la de Sánchez se quiere también una que, como pocas, ha participado de parte importante de lo más sustantivo de las alternativas intelectuales y políticas del siglo XX americano. El primer indicio en ese sentido es la referencia, en la cita del epígrafe de este texto y también en la nota introductoria del **Testimonio Personal**, al año de su nacimiento, 1900. A través de ese repetido señalamiento el autor busca hacer notar que su vida coincide con la de la centuria.<sup>9</sup> Pero sobre todo es la concatenación de innumerables episodios y relaciones con figuras de relieve que se eslabonan en su itinerario, y que Sánchez narra puntillosamente, la que con toda intención hace de sus memorias un modo de recorrer la historia secular del continente.

Y es que el **Testimonio Personal** se presenta como un ordenado registro del sinfín de vínculos establecidos por su autor a lo largo de su vida. Con el mismo metódico brío con el que escribe, Sánchez viaja incesantemente y se relaciona con un amplísimo abanico de personalidades intelectuales y políticas (y los abultados índices onomásticos que cierran cada uno de los seis tomos de la obra resultan indicativos de ello). Varios presidentes de países de la región ingresan con naturalidad a escena en su autobiografía. A fines de 1948, luego del golpe del general Odría en el Perú, Sánchez debe partir nuevamente al destierro, y es el primer mandatario paraguayo Natalicio González el que le brinda inicial acogida personal. De allí vuela a Santiago, donde se une al lote mayor de desterrados apristas. Pero estando en esa ciudad recibe “un cable del doctor Vera, rector de la Universidad de Caracas, y otro de Rómulo Gallegos, presidente de Venezuela: me ofrecían un cargo suculento, y me anunciaban que girarían mis pasajes. No titubeé un instante (...) Antes de seguir a Caracas, volé a Asunción, a fin de despedirme de Natalicio”.<sup>10</sup> Poco después, el derrocamiento de Gallegos lo impulsa a cambiar de planes. Ahora es desde la

6 Luis A. Sánchez, **Haya de la Torre o el político. Crónica de una vida sin tregua**, Lima, Atlántida, 1979 [1934], p. 15.

7 Luis A. Sánchez, **Visto y vivido en Chile**, *op. cit.*, p. 44. En alusión a ese mismo rasgo, en uno de los interludios que pueblan su correspondencia con Haya de la Torre Sánchez señalaba: “Yo soy un sufrido aguantador de erratas. El día que me publiquen un libro sin una docena de graves errores me parecerá ajeno”. Luis A. Sánchez a V. R. Haya de la Torre, Santiago de Chile, 11 de julio de 1956, en Luis A. Sánchez y Víctor R. Haya de la Torre, **Correspondencia**, Lima, Mosca Azul, 1982, Vol. 2, p. 299.

8 Los cuatro primeros volúmenes se publicaron en Lima, en 1969, por Ediciones Villasan: **Testimonio Personal 1: El Aquelarre, 1900-1931**; **Testimonio Personal 2: El Purgatorio, 1931-1945**; **Testimonio Personal 3: La Caldera del Diablo, 1945-1956**; y **Testimonio Personal 4: Las Confidencias del Carionte, 1956-1967**. En 1976 vio la luz el tomo quinto, **Testimonio Personal 5: El descanso del guerrero, 1967-1976**, mientras que el volumen que cerró la serie, **Testimonio Personal 6: Adiós a las Armas, 1976-1987**, se añadió en la reedición completa y revisada de la obra efectuada por la editorial limeña Mosca Azul en 1987. Es de esta edición de la que surge el número de página de las referencias textuales que utilizo en el texto. En adelante, me refiero a la obra por sus iniciales y por el número de cada tomo.

9 El mismo hecho es puesto de relieve en el título de la antología de textos de Sánchez publicada en la colección de la Biblioteca Ayacucho. Cfr. Luis A. Sánchez, **La vida del siglo**, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

10 Luis A. Sánchez, **TP3**, p. 127.

Universidad de Guatemala que le ofrecen trabajo. Viaja allí y frecuenta al presidente Juan José Arévalo, “mi viejo amigo de La Plata”.<sup>11</sup> Pero pronto decide volver a Chile, para “arreglar cuentas familiares, algo deterioradas a causa del inesperado despegue de Lima”:

Viajé al sur. Me detuve en Río, y me las compuse para tener en Buenos Aires una cita con la oposición “antiperonista”. La preparó Gabriel del Mazo (...) quien acudió acompañado por un hombre flaco, de grandes anteojos, de un irreprochable aire judaico: Arturo Frondizi. Charlamos de lo divino y de lo humano; tratamos de salvar a América y de limpiar a la Argentina. Seguí viaje a Chile.<sup>12</sup>

Amistades políticas, amistades universitarias, amistades literarias: la vida de Sánchez se sucede dentro de una trama abonada por constantes relaciones y desplazamientos. Y ese cuadro informa un mundo de viajes, aeropuertos, almuerzos, hoteles y cafés, un mosaico de espacios de sociabilidad que suele ser aludido pormenorizadamente. De allí que esa multitud de referencias dé la impresión de un cosmopolitismo sobreactuado, desplegado en recuerdos de nombres y situaciones precisas propios de alguien que ha sabido transitar el mundo. Así en 1932, cuando hace de Ecuador una estación de su exilio: “pasé muchas horas inolvidables recorriendo los templos de Quito (...) El estupendo juego de la escalinata de San Francisco y la delirante combinación de plata, oro, cedro, terciopelo y marfil de los altares de la Compañía, ofreciéndose como un acicate al espíritu”; en 1946, cuando visita por primera vez Francia invitado por la UNESCO: “En Versalles me ocurrió el mismo fenómeno que había padecido al recorrer París; la conocía de antemano”; o en 1958, en una de sus entonces repetidas travesías europeas: “volé a Atenas con dos de mis compañeros de Seminario. No me alojé en el Hotel de Inglaterra, donde esperaba correspondencia, sino en el ‘Nacional’, de estilo norteamericano. Salí por la noche a recorrer la ciudad a pié.”<sup>13</sup> En el relato de sus viajes, Sánchez se coloca tanto en un lugar de actor —protagonista de conferencias, seminarios o encuentros privados en los que se discuten planes políticos o se trazan perfiles de instituciones culturales—, como en posición de privilegiado espectador de numerosas circunstancias históricas:

En mis repetidas visitas a la Argentina, cada una de tres a siete semanas, durante los años 1936, 1937, 1938, 1939 y 1940 fui atento testigo de señalados sucesos. Así, por ejemplo, en el campo político asistí a la campaña electoral para elegir al sucesor del general Agustín P. Justo. Un domingo acompañé al clásico líder socialista Nicolás Repetto, en una gira por los comités de barrio, haciendo propaganda contra el continuismo.<sup>14</sup>

La recurrencia con que Sánchez viaja debe mucho al perfil de intelectual universitario que se labra tempranamente, y que queda ampliamente reflejado en su **Testimonio Personal**. En tal sentido, las continuas invitaciones a dar conferencias y cursos que recibe o se gestiona resultan indicativas de una era en la que las universidades latinoamericanas, con mayor o menor énfasis según las coyunturas, han ingresado en un proceso de internacionalización irreversible. Sánchez será conferencista o profesor visitante en La Habana en 1932, en la Universidad Central de Quito en 1933, en las de La Plata y Buenos Aires repetidas veces en la segunda mitad de los años ‘30, en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz en 1940. Luego, en Berkeley, Stanford y Columbia (donde reemplaza a Federico de Onís en su seminario de Literatura Latinoamericana) en 1941-1942, otra vez en varias universidades bolivianas y en la de La Plata en 1943, en un “lecturing tour” de seis semanas de nuevo en los Estados Unidos en 1944. Más tarde, en la Universidad de Puerto Rico como profesor contratado a comienzos de los años ‘50, en el Instituto de Altos Estudios de América Latina de París a mitad de esa década, y apenas después nuevamente en Columbia. Y todo ello tramitado a través de esmeradas relaciones públicas universitarias, toda una cultura del trato formal y distinguido que da tema y tono a una porción significativa de su correspondencia conservada.<sup>15</sup>

También aquí sus recuerdos apenas si aluden al contenido de sus seminarios y presentaciones públicas, y se detienen en cambio en los episodios que van dando estatura a la figura del “profesor Sánchez”. La primera invitación que recibe de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 1936, “a dictar un cursillo

11 Luis A. Sánchez, **TP3**, p. 27.

12 Luis A. Sánchez, **TP3**, p. 132.

13 Luis A. Sánchez, **TP2**, p. 83, **TP3**, p. 47, y **TP4**, p. 68.

14 Luis A. Sánchez, **TP2**, p. 279.

15 “Me hallaba en coqueteos intelectuales con las universidades norteamericanas”, escribe Sánchez en referencia a los preparativos epistolares de su primer viaje a los Estados Unidos (**TP2**, p. 218).

de Literatura Peruana”, significó “para mí, desterrado político (...) una especie de consagración intelectual”.<sup>16</sup> Y al referir las conferencias que ofrece unos años después en la Universidad de San Andrés de La Paz ante el ex presidente David Toro y otras autoridades de lustre, observa: “no interesa de que hablé, lo que sí podría ser útil es recordar la actitud de los hombres públicos con respecto al visitante sin rango oficial”.<sup>17</sup>

Pero la condición de hombre de la universidad de Sánchez trascendió su rol de profesor o conferencista. Resueltamente embanderado en la generación del reformismo universitario de 1918, su filiación expresa en esa tradición le allanó el camino de contactos e invitaciones de casas de estudio de todo el continente. Pero además, el peruano inevitablemente hizo del tema “universidad latinoamericana” uno de sus objetos predilectos de escritura. En 1949 publicó en Guatemala un estudio de su historia y nudos problemáticos que finalizaba recomendando “constituir organismos que coordinen sus esfuerzos para formar un espíritu universitario latinoamericano”,<sup>18</sup> un espíritu que en sus repetidos viajes Sánchez pretendió encarnar en su propia persona. Posteriormente, volvería sobre el asunto en reiteradas ocasiones.<sup>19</sup> Por todo ello, no resulta sorprendente que Gabriel del Mazo, esa otra figura surgida del movimiento universitario del '18 y consagrada a registrar sus peripecias, en su autobiografía publicada en 1976 otorgara a Sánchez el título honorífico de “presidente de la Universidad Latinoamericana y, además, presidente en ejercicio”.<sup>20</sup>

Y es que ese sitial imaginario proyectado por del Mazo pudo acaso derivarse de los innumerables elementos vinculados a la experiencia universitaria que aparecen en el **Testimonio Personal** y en otras semblanzas de Sánchez. En el relato de su vida, son continuos los eventos que exhiben la centralidad de la temática en su itinerario, como cuando narra su actuación dentro del exclusivo plantel internacional que se reúne a comienzos de los años '60 primero en Puerto Rico y luego en Francia para tratar la cuestión de “Las Universidades en busca de la Paz”, o como cuando, en referencia a ese encuentro, señala al pasar que “de mis trece visitas a París, fue esta mi única infidelidad (...) para con la vieja y heráldica casa número 5 de la Place de la Sorbonne”.<sup>21</sup>

Pero sin dudas la presea mayor que ostenta Sánchez como testimonio de la familiaridad que su trayectoria ha tenido con el mundo universitario es su relación con San Marcos. No sólo gusta de recordar su formación y su temprana posición como joven docente en esa tradicional casa de estudios de Lima, la más antigua de América; sobre todo lo que lo enaltece es haber ocupado en tres oportunidades el sillón del rectorado. De allí que no disimule la importancia que le otorga a ese vínculo:

En un banquete numeroso que me ofrecieron a raíz de mi elección como rector, expresé que, para mí, San Marcos era como una novia. Aquel año de 1961 constituyó, además, casi una obsesión. Realmente, en esos amargos días de prueba, traté de servirla con lo más acendrado de mi ternura. Visto lo cual desde aquí y ahora, me ratifico en la manera como calificué entonces mis relaciones con la universidad: novia infiel, fue, continúa siendo, pese a nuestros tres casorios de 1946, 1961 y 1966 y a sus consiguientes divorcios. La política, empero, se cruzó áspidamente en aquel idilio.<sup>22</sup>

Fidelidades, idilios, obsesiones: el recurso al lenguaje de las pasiones, caro a quien trabaja sobre materiales literarios, busca traducir el valor que Sánchez otorga a San Marcos, así como el ahínco con que persigue y consigue encaramarse en su cúspide. En sus memorias, el dinamismo laborioso del que hace gala permanentemente revierte en la tenacidad con que al frente de la universidad reúne apoyos, teje proyectos, y amortigua embates enemigos, en décadas de cambios políticos y culturales que, como veremos, no le resultaban favorables.

Esa química de atracciones mutuas con que Sánchez representa su relación con las instituciones universitarias se

16 L. A. Sánchez, **TP2**, p. 161.

17 L. A. Sánchez, **TP2**, p. 221.

18 Luis A. Sánchez, **La Universidad Latinoamericana**, Guatemala, Editorial Universitaria de Guatemala, 1949, p. 218.

19 Luis A. Sánchez, **Sobre la Reforma Universitaria**, Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1959; **La Universidad no es una isla**, Lima, P. L. Villanueva, 1961; **La Universidad en la América Latina**, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1962; “Prólogo” a Gabriel del Mazo (comp.), **La Reforma Universitaria**, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1967 (3era. Ed.).

20 Gabriel del Mazo, **Vida de un político argentino**, *op. cit.*, p. 252.

21 Y luego continúa: “Ni siquiera pasé por La Sorbonne (...) Estuve tan dedicado a fundar el organismo universitario ‘en busca de paz’, que sólo pensé en ello. No se trataba de una entidad de tantas, sino de una institución de nivel superior y de fines extraordinarios” (**TP4**, p. 161).

22 Luis A. Sánchez, **TP4**, pp. 119-120.



vio especialmente favorecida por su ascunción temprana de una posición de enunciación americanista. Y aunque esa fe resultaba común a muchas otras figuras de su generación, lo que en su caso la hace distintiva es tanto la recurrencia con que la puso a trabajar en diferentes canteras como el ánimo beligerante que en ocasiones le imprimió. Un episodio significativo tuvo lugar al respecto en 1931. Enterado a través de contactos epistolares con Victoria Ocampo, Samuel Glusberg y sobre todo Waldo Frank de los planes de creación de la revista **Sur**, cuando ésta ve la luz escribe a su directora una carta en la que se muestra hondamente decepcionado por el insuficiente americanismo que observa en la flamante publicación:

Iba Ud. a emprender una tarea admirable: publicar la revista que coordinara y dirigiera los esfuerzos artísticos, culturales de Nuestra América. Nadie mejor que Victoria, me decía Frank, para esta empresa (...) Estaba tensa América literaria para recibir su revista. Y su revista ha aparecido, su revista, Victoria, pero nosotros le pedimos la nuestra (...) La que, naciendo bajo la invocación de Frank, debiera ser carne nuestra y alma nuestra.

Sánchez a continuación deslizaba una crítica a los nombres elegidos por Ocampo para integrar el consejo asesor de la revista, uno de los rasgos que a su juicio le otorgaban un “aire europeo (...) contra el cual protestamos los que bienqueremos a Nuestra América”.<sup>23</sup> El incidente, que representa una de las primeras acusaciones de “europeísmo” que serían habituales en la trayectoria posterior de **Sur**, ilustra el punto de vista americanista asumido públicamente por Sánchez. Ese mirador, proyectado en numerosas exploraciones que tomaban en consideración al continente como un todo, le abría un camino pródigo en múltiples espacios universitarios que demandaron sus incisiones generalistas —a un tiempo panorámicas y muy informadas— en la historia y la literatura de América Latina. Así, la saga que se inicia con la publicación de libros como **América: novela sin novelistas**, que ve la luz en Lima en 1933, o **Vida y pasión de la cultura en América**, editado por Ercilla en 1935 —una serie que cimentaría su fama de especialista en la región—,<sup>24</sup> resulta coincidente y ayuda a explicar la fluidez con que desde entonces y por espacio de varias décadas Sánchez es invitado y circula por universidades del continente, de los Estados Unidos, y también de Europa. Americanismo y cultura universitaria, en definitiva, resultaron solidarios en el encumbramiento de Sánchez como intelectual de proyección internacional.

### El vértigo de la política

Pero como ha sido ya sugerido, la tramitación de sus viajes y estancias universitarias no se realizó únicamente bajo los estímulos provistos por los sesgos que informaban su cultura intelectual. En un hecho que corrobora el nivel muy relativo de autonomía de las universidades del continente en el siglo XX, a menudo las invitaciones recibidas por Sánchez se vieron favorecidas por el intenso tránsito que, desde inicios de 1931 y hasta el final de sus días, desplegó en el terreno de la política.

En efecto, ese mismo año en el que polemizaba con Victoria Ocampo sobre las implicancias del americanismo cultural, se había integrado resueltamente a las filas de la organización que se proponía ser la expresión del americanismo político: el APRA. La Alianza Popular Revolucionaria Americana había sido creada por Haya de la Torre desde el exilio a mediados de los años '20 y, gracias al dinamismo de su líder y de quienes lo secundaron en el destierro, de inmediato logró captar a nivel continental un ancho campo de simpatías entre quienes sintonizaban con su mensaje antiimperialista y latinoamericanista.<sup>25</sup> Sánchez, imbuido en Lima de una sensibilidad que él mismo acordó en llamar “arielista”, se había inhibido inicialmente de participar de esa empresa. Pero cuando se incorporó

23 La carta se publica en **La Vida Literaria**, la revista de Glusberg (año 4, n° 3, Buenos Aires, septiembre de 1931, p. 1). La respuesta de Ocampo no fue menos destemplada. Luego de advertir que los términos de la misiva de Sánchez “me sorprendieron por lo excesivos”, señalaba: “**Sur** no era, por lo visto, la revista que ustedes esperaban de mí. Antes de ser fiel a los demás —cuando se emprende una obra— es indispensable ser fiel al propio espíritu de uno mismo (...) He puesto en el Consejo extranjero de **Sur** a mis mejores amigos (¿tengo yo la culpa si no son todos americanos? Y, si debo ser franca, le agregaré que no lo siento. Europa me parece indispensable para nuestra felicidad...y hasta Asia y África si usted me apura)”. Victoria Ocampo a Luis A. Sánchez, Buenos Aires, 16 de julio de 1931 (Victoria Ocampo Papers, Houghton Library, Universidad de Harvard). En sus memorias, Sánchez alude al intercambio sin dar precisiones: “Victoria Ocampo, mujer estúpida (...) de quien me habían distanciado su amor propio y mi impertinencia” (**TP2**, pp. 145-146).

24 Así, por ejemplo, en una reseña publicada en la revista **Annales** de un nuevo libro de esa secuencia, ¿**Existe América Latina?**, Fernand Braudel presentaba a Sánchez como “autor de libros clásicos, entre otros **Literatura Peruana, América: novela sin novelistas**, [**Vida y pasión de la cultura en América**] (**Annales. Histoire, Sciences Sociales**, tercer año, n° 4, oct.-dic. de 1948).

25 Martín Bergel, “Nomadismo proselitista y revolución. Notas para una caracterización del primer exilio aprista (1923-1931)”, **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, Vol. 20, n° 1, Universidad de Tel Aviv, 2009.

a ella, pareció abrirse a un espacio de experiencia que representaba un corte en su trayecto biográfico, y que desde entonces lo capturó irremisiblemente:

Mi ingreso oficial en la política, o sea mi afiliación al Partido Aprista Peruano, no me acarree de momento ventajas ni desmedros. Placer, en cierto modo, sí, porque por acto de mi propia voluntad me encaraba al destino. En abril de 1931, aunque ya catedrático en la Universidad de San Marcos y autor de 6 libros y no sé cuantos cientos de artículos, me sentí como si de pronto me hubiera despojado de todo y me lanzara desnudo de abalorios a un piélagos insondable y proceloso. En efecto fue así.<sup>26</sup>

Ese cruce de frontera empujó en efecto a Sánchez a experimentar vivencias inéditas. A fines de ese año ya había sido elegido diputado por Lima al Congreso Constituyente que debía desarrollarse entonces, y apenas después, a comienzos de 1932, las normas de excepción impuestas por Sánchez Cerro para perseguir al APRA —que abrían un período que él mismo describiría en términos de “guerra civil”—<sup>27</sup> lo arrojaban al exilio junto a sus compañeros de bancada y a otros muchos militantes. Todo ese trance habilitó un curso en el que, en paralelo a su nueva faceta de activista político, y en circunstancias de incertidumbre y precariedad, hilvana una cierta historia intelectual en clave de ruptura generacional con las figuras y la sensibilidad con las que hasta poco tiempo atrás había comulgado. En su destierro ecuatoriano compone entonces, en 1933, el artículo “El Anti-Ariel”, un anticipo de su **Balance y liquidación del Novecientos** que escribe algunos años después en su ya más estable etapa de Ercilla en Chile. También aquí ese proceso a la generación arielista —partícipe directa además, por ejemplo en el caso de José de la Riva-Agüero, de la tiranía que asolaba al Perú— incluye un relato en primera persona, a modo de ejercicio de justificación de la curva intelectual y política que había efectuado.<sup>28</sup>

En un breve ensayo escrito a propósito de la publicación de la correspondencia que Sánchez mantuvo a lo largo de su vida con Haya de la Torre, Alberto Flores Galindo se muestra decepcionado porque en el abultado intercambio epistolar sostenido por ambas figuras “no se encuentra el diálogo clásico entre el intelectual y el político”. Persuadido de que el aprismo “elaboró una ideología coherente a escala continental”, el historiador peruano —que como el grueso de la intelectualidad de izquierdas de su generación no disimula su antipatía por el APRA— imaginaba hallar entre el político de raza por excelencia que era Haya y “el escritor más prolífico” del Perú, es decir Sánchez, algún tipo de debate de ideas, a la vez que una cierta división de roles y funciones.<sup>29</sup> Sin embargo, contra esa expectativa hay que señalar que uno de los rasgos más sugestivos de las primeras décadas de existencia del APRA radica en el modo en que en el conjunto de dirigentes fundadores conviven la voluntad intelectual y el activismo político. Así, si el aprismo es para Haya de la Torre no sólo el movimiento que ha prolijado y lidera sino además una doctrina y hasta una filosofía,<sup>30</sup> desde 1931, y en combinaciones diversas y contextos muy variables, también en Luis Alberto Sánchez coexisten la militancia y las ocupaciones intelectuales y académicas.

Y es que, al menos inicialmente, su disposición al trabajo intelectual, y en particular a la escritura, cuajaban bien en el modelo de dirigente político que se perfilaba en el APRA. Tanto por ofrecer la materia prima fundamental para las labores de propaganda, como por sus propios orígenes letrados en el seno de la bohemia trujillana —junto a César Vallejo y varias otras figuras—, Haya tenía en alta estima y colocaba en posiciones expectantes a quienes ejercieran sin desmayos el oficio de escribir.<sup>31</sup> De allí que, casi sin excepciones, a comienzos de la década del '30

26 Luis A. Sánchez, **TP2**, p. 11.

27 Luis A. Sánchez, **Apuntes para una biografía del APRA. Tomo II. Una larga guerra civil**, Lima, Mosca Azul, 1979.

28 Por ejemplo, en el final del prólogo de **Balance y liquidación del Novecientos**: “Por el camino quedan muchos heridos y contusos. Yo también. Asisto sin júbilo al balance que sigue. A ratos me parece que yo mismo salgo en él a juicio. De todos modos, airear lo ajeno y lo propio, resulta un doloroso pero necesario propósito de higiene espiritual”. Y en el cierre del “Anti-Ariel”: “uno de mis mayores orgullos es haber comprendido a tiempo la oquedad del intelectualismo profesional, y haber palpitado al unísono con los trabajadores manuales y los estudiantes (...) Le debo esa gratitud a mi partido, y nunca más que ahora, cuando establezco mi tabla de valores y reviso jerarquías, nunca me he sentido más satisfecho de tener por hogar una patria ambulante —el destierro— y por universidad, una escuela de sacrificio —el Aprismo”. Luis A. Sánchez, **Balance y liquidación del novecientos**, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1968 [1941], p. 27; “El Anti-Ariel”, en **Aprismo y Religión**, Editorial Cooperativa Aprista “Atahualpa”, Lima, 1933, pp. 46-47.

29 Alberto Flores Galindo, “El camino de Damasco”, *op. cit.*, pp. 111 y 112.

30 Véase, por ejemplo, Víctor Raúl Haya de la Torre, “Sinopsis filosófica del aprismo”, **Claridad**, n° 301, Buenos Aires, mayo de 1936 (reproducido también en varias revistas y libros).

31 Martín Bergel, “La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del aprismo peruano”, en Carlos Altamirano (Dir.), **Historia de los Intelectuales en América Latina. Vol. II. Avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX**, Buenos Aires, Katz, 2010.



Los principales líderes de la primera generación aprista escribieron y publicaron cuanto menos algún folleto o libro. La escritura resultaba entonces una vía privilegiada y casi obligatoria de consagración para quienes aspiraran a destacarse dentro del grupo dirigencial. En buena medida fue por ello que Sánchez, que supo acomodar con naturalidad su antigua afición a la pluma al marco para él novedoso impuesto por los ritmos y rigores de la militancia, rápidamente sobresalió en la plana mayor partidaria. Todavía más, también velozmente su sesgo de memorialista le destinó el lugar de biógrafo y cronista por excelencia de las peripecias de la vida política de Haya de la Torre y del APRA (y ya en 1934 publicaba el primero de una extendida serie de libros dedicados a esa materia).<sup>32</sup> Todo ello debía realizarse evitando los excesos de la “intelectualización”, según prescribía insistentemente Haya en una vena que décadas después cristalizaría en el partido en formas de un antiintelectualismo que también padecería Sánchez. Pero por el momento, el infatigable ímpetu que le imprimía tanto a las actividades políticas como a las intelectuales lo mantenía a salvo de ese tipo de reprobaciones.

Una ilustración de la intensidad que asumieron las tareas militantes en el seno del APRA —sobre todo en las condiciones de clandestinidad que, con pocos intervalos, imperaron para los apristas en el Perú hasta mediados de los años ‘50—, la ofrecen precisamente las cartas cruzadas entre Haya y Sánchez. Publicadas por éste en 1982 en dos volúmenes que suman más de 800 páginas, componen probablemente uno de los epistolarios políticos más densos y dramáticos del siglo XX latinoamericano. En una escritura cortante, imperativa, plagada de referencias encriptadas como salvaguarda ante la posibilidad de la censura, desde sus escondites en Lima, y luego desde la embajada colombiana en la que se refugia durante cinco años en la dictadura de Manuel Odría, Haya despacha continuamente cartas que encuentran en Sánchez un interlocutor confiable y siempre presto a cumplir las tareas urgentes que le son indicadas. En 1935 le escribe a Santiago: “¿NO PUEDEN USTEDES HACER MAS? (...) Impriman, impriman, pidan ayuda, hagan colectas y demuestren que gastan estrictamente en propaganda. Inunden esto de folletos, de hojas”. Y luego: “escriban y trabajen ustedes. En mis escondites no hay posibilidad ni de escribir a máquina fuera de ciertas horas del día. La noche debe ser muda”. Como cabeza del nutrido contingente de exiliados apristas en Chile, Sánchez es el principal enlace que debe guiar la acción, sobre todo en materia de propaganda. Y como tal, es él quien recibe y amortigua las órdenes implacables de Haya: “Todo esfuerzo de Uds. para aumentar el bombardeo de prop. sobre el sur siempre será poco, siempre merecerá críticas (...) Entre VR y vos, dos genios de la propaganda, espero que hagan algo digno del Pap, digno del momento, digno de ustedes y de la santísima causa que defendemos y por la que debemos morir alegres”.<sup>33</sup> Desde su plaza de destierro, Sánchez debe entonces desdoblarse entre su trabajo en Ercilla y las innumerables tareas partidarias que le impone Haya de la Torre. Pero su activismo no se reduce a cumplir con los pedidos de su jefe. Además de ello, impulsa posiciones propias, como se observa en esta carta de 1938:

Karobigold: Ayer tarde me entregó Karoman tu carta y docs. anejos: art. sobre Chaco, sobre conf. Panam., envío a CEP. Todo funciona hoy mismo (...) Agradécote conceptos labor, pero es mediana o poca aún. Mucho se podría hacer aún y se hará. Lo de Franklin D. se comunicó a Ate, sin respuesta. Trataré forzar otro medio. Lo de Hidalgo comunicado, igual lo de Leonino. Libro Samuel Guy fue por Che, oficina; item otro libro de de tierra del Capitán Nemo (...) Gustaríame no conocer opinión sobre arts. LND acerca dialéctica, en fondo defensa partido, y en forma también. Respecto a prop. parece no conoces magnífica hecha aquí 28 de julio, nunca igualada en este país y cooperación en muchos actos, giras, etc., difundiendo ideario. Posición nuestra enuncia frente a consigna únicamente antifascista, que somos antifascistas a consecuencia de ser antiimperialistas; que petróleo, cobre, ferrocarriles no están en manos de fascistas sino de sajones; que en México se ve la garra imperialista detenida sólo por peligro mundial, y que debemos ser antiimperialistas.<sup>34</sup>

La política entra de lleno entonces en la peripecia vital de Sánchez, que se las arregla para hacerla convivir con sus labores propiamente intelectuales. Desde Panamá, estación inicial del exilio en 1932 donde vive austeramente en hoteles de medio pelo junto a un puñado de desterrados, es el encargado de llevar adelante tratativas epistolares con el comandante Gustavo Jimenez, entonces en Arica, con el fin de diseñar un plan insurreccional para derrocar a Sánchez Cerro (plan que, como otras varias intentonas revolucionarias apristas de esos años, fracasa estrepitosamente). Ello no lo priva, en los breves meses que pasa en el país del istmo, de dictar unos

32 Luis A. Sánchez, **Haya de la Torre o el político**, *op. cit.*

33 Víctor R. Haya de la Torre y Luis A. Sánchez, **Correspondencia**, Lima, Mosca Azul, 1982, Vol. 1, pp. 48-49 y 67. “VR” es uno de los modos en que Haya se alude a sí mismo en tercera persona.

34 Víctor R. Haya de la Torre y Luis A. Sánchez, **Correspondencia**, Vol. 1, *op. cit.*, pp. 330-331. “Karobigold” es otro de los nombres de referencia de Haya.

“cursillos en el Instituto Nacional de donde salieron mis libros **Vida y Pasión de la Cultura en América** y, también, **Panorama de la Literatura Actual**”.<sup>35</sup>

Con todo, y aún cuando las circunstancias de la vida del APRA, y dentro de ella la actuación de Sánchez, conforman uno de los principales senderos que ordenan la narración del **Testimonio Personal**, el relato que allí se ofrece parece haber moderado en varios grados la violencia de las pasiones que tramaron la militancia aprista al menos hasta mediados de los años '50. No es que falten allí rastros del “piélago insondable y proceloso” en el que Sánchez se vio envuelto desde su ingreso al partido; pero, hasta cierto punto, sus memorias parecen querer normalizar el lugar anómalo y siempre virulentamente disputado que le cupo al APRA en la historia del Perú. Puesto que si aprismo y antiaprismo fueron identidades políticas irreconciliables, sentimientos como el odio político o, en su reverso, el sentido de una hermandad sin fisuras entre compañeros impuesta por la moral de un partido en el que el mundo de las emociones jugó un papel de primer orden, no aparecen casi en escena en la autobiografía. Por el contrario, Sánchez se construye a sí mismo como un aprista pactista, tan equilibrado y juicioso en los rumbos que propone, como negociador y leal en el trato con los adversarios. Más aún, su fidelidad inquebrantable para con el partido no impide que del extenso espectro de nombres que ingresa en la narración bajo la categoría de “amigo”, las figuras peruanas más queridas y evocadas no hayan pertenecido al APRA.<sup>36</sup> Y que incluso a menudo haya percibido desde filas apristas no el reconocimiento intelectual que se le tributaba en el extranjero, sino muestras de recelo y aún de soterrada oposición a los diversos proyectos que encaraba. Al regresar a Lima del destierro en 1956, “nunca me sentí como entonces tan fuera de sitio”. Su plan de ocupar nuevamente la rectoría de San Marcos en esa oportunidad se vería frustrado, un poco por la obstrucción del gobierno de Prado y otro poco por la presión de “los seudo apristas, en realidad pro comunistas”. E inclusive “la misma **Tribuna**, el diario de mi partido, que yo fundara y dirigiera, había prescindido cautelosamente hasta de mi simple colaboración”.<sup>37</sup> En suma, si desde su adhesión al APRA se había visto irremediabilmente imantado hacia la arena política, muchos de los recuerdos provenientes de su condición de militante aparecen asociados menos a las satisfacciones que a los sinsabores.<sup>38</sup>

Las ambivalencias que habitan esas remembranzas se reflejan en los modos en que Haya de la Torre es retratado. El jefe aprista aparece en un sinnúmero de cuadros y momentos diversos del **Testimonio Personal** de Sánchez: departiendo sobre cultura y deportes en encuentros juveniles en la casa de Raúl Porras Barrenechea, tramando conjuntamente en horas desesperadas un nuevo pase a la clandestinidad tras la fallida insurrección de las bases partidarias en octubre de 1948, o caminando en los años '50 en una helada madrugada parisina (el líder trujillano era célebre por su noctambulismo, y al igual que Sánchez dormía escasas horas).<sup>39</sup> Pero las décadas de amistad y de intenso tránsito compartido no impidieron que Haya sea en ocasiones aludido por fuera del discurso adulador y hasta devoto omnipresente en los apristas:

Víctor Raúl anunció su llegada al Perú, en mayo de 1957, después de tres (en realidad nueve) años de ausencia. Nos aprestamos a recepcionarlo. Ya se advertía el fantasma de la división “castrista” en cierne. En nombre del CEN, volé a Talara para dar la bienvenida y prevenirle acerca de algunos asuntos. Regresé bastante decepcionado. Haya en Europa era un ser como el que ya conocía desde 1917, como el que traté en mis andanzas, pero, éste de Talara y Trujillo se parecía demasiado al Haya de las horas de embriaguez de poder, al de 1947, seco, a menudo descortés.<sup>40</sup>

35 Luis A. Sánchez, **TP2**, p. 62. Sánchez reproduce sus cartas con Jiménez (quien, en el alzamiento que encabeza, acorralado, acaba suicidándose) en **Apuntes para una biografía del APRA. Tomo II. Una larga guerra civil**, op. cit., pp. 75-80.

36 Tal el caso de Raúl Porras Barrenechea y Alfredo González Prada (el hijo de “Don Manuel”), que aparecen reiteradamente en el relato, y cuyas muertes Sánchez rememora con subrayada amargura.

37 Luis A. Sánchez, **TP4**, pp. 11, 28 y 33.

38 La ingratitud que Sánchez advierte para con él desde huestes apristas no desaparece del todo ni siquiera en las remembranzas del tramo final de su vida. En el último tomo de sus memorias la política ocupa un lugar aún mayor en el relato, y así lo vemos esmerándose para evitar las inevitables disensiones internas en el APRA luego de la muerte de Haya de la Torre, ocurrida en 1979, o flanqueando a Alan García como activo vicepresidente luego del triunfo electoral de 1985 (cuando los problemas en la visión que lo acompañaban desde varias décadas atrás lo habían dejado casi ciego). No obstante ese tozudo protagonismo, el balance final que realiza de su militancia aprista no oculta las aflicciones ni los desencuentros: “En 1930, al ser derrocado Leguía, surgieron en el Perú tres nuevas corrientes políticas, todas ellas juveniles (...) Me decidí por el APRA, que era original, realista y en donde estaban mis amigos. Tal vez haya perdido a éstos, por obra de la muerte y algunas veces del desvío, pero no he perdido la fe en las ideas y eso es lo que me permitió soportar durante medio siglo las más contradictorias circunstancias” (Luis A. Sánchez, **TP6**, p. 282).

39 Luis A. Sánchez, **TP1**, p. 280; **TP3**, pp. 108-112; y **TP4**, pp. 37-38.

40 Luis A. Sánchez, **TP4**, p. 26. En la presentación a la edición de su correspondencia con Haya, Sánchez se jacta de haberse reservado un inusual grado de autonomía en su relación con el jefe máximo del partido: “Al releer cada párrafo he sentido que resucitaban días inolvidables de ancha fraternidad y apasionada lucha, de incalculado sacrificio y de vital alegría. Según se desprende de los textos de estas cartas, Haya era un ser vital por excelencia. Hay cartas en que me vapulea y otras en que me elogia a extremos que nadie ha hecho. Su ira y su generosidad corrían parejas. Mi franqueza no se quedaba atrás. Yo nunca fui acólito de nadie” (Víctor R. Haya de la Torre y Luis A. Sánchez, **Correspondencia**, Vol. 1, op. cit., p. 19).



Las brusquedades fueron en efecto habituales en los modos en que el jefe aprista se dirigía a Sánchez. Y sin embargo, la relación nunca se quebró. Por el contrario, las asperezas y las rabieta pasajeras (entremezcladas con dosis de sentido afecto mutuo) dieron la tónica regular del vínculo, que pareció salir una y otra vez fortalecido de ellas.<sup>41</sup> Así, sobre el final de su vida Haya seguía teniendo en Sánchez a uno de sus más confiables colaboradores (en 1976, por caso, lo coloca a la cabeza de la comisión encargada de preparar sus **Obras Completas**).

Pero más que en su relación con Haya, donde mejor se revela la sensación de acritud que acompañó la firme militancia de Sánchez en el APRA es en el vínculo que mantuvo, también por décadas, con Manuel Seoane, la segunda figura en importancia dentro del escalafón del partido.<sup>42</sup> Ambos hombres, nacidos el mismo año, habían desarrollado una estrecha amistad luego de ingresar conjuntamente a San Marcos en 1917. Compartieron entonces intereses literarios, deportes, y actividades vinculadas al reformismo universitario. Seoane sucederá a Haya al frente de la Federación de Estudiantes del Perú, y como él deberá exiliarse en 1924. Y a su intervención, más que a la de cualquier otro, deberá Sánchez su progresiva politización. “Me había convencido de que actuase en aquellos menesteres revolucionarios, ajenos a mis aficiones literarias”, recordará en referencia a su participación en el movimiento universitario.<sup>43</sup> Posteriormente, la sostenida correspondencia que mantienen será también un vehículo de peso en su decisión de sumarse al APRA a inicios de los años '30.

Pero si, de un lado, la dinámica partidaria renovará periódicamente ese estrecho lazo hasta la muerte de Seoane, ocurrida en 1963, de otro ese mismo trajín, con sus larvadas pugnas de poder y sus diferendos ideológicos, hará acusadamente mella en la relación. Y de tal forma que, a veces de modo directo y otras apenas en sordina, la multitud de referencias a través de las cuales Seoane se hace presente en el **Testimonio Personal** aparecen inevitablemente teñidas por el carácter de ese vínculo tan habitado por el afecto como por el malestar.

El pico máximo de tensión entre ambas figuras tuvo lugar durante la dictadura de Manuel Odría. Es allí cuando, ante la virtual ausencia de Haya de la Torre —asilado en la embajada de Colombia, y por ende con dificultades de comunicación con el resto del partido—, sobrevienen los momentos más agrios, entreverados en disputas político-ideológicas:

Hubo algo que no preví. Algo que me hirió profundamente. En vista de mi actitud contra la demagogia pro-peronista y el anti-imperialismo irracional (...) resolvieron reducirme al aislamiento para lo que desataron contra mí una campaña sólo comparable a la de Eudocio Ravines en 1947, con la [sic] agravante de que ahora se trataba de “compañeros” (...) Confieso que nunca me sentí más dolido que entonces.<sup>44</sup>

Sánchez desliza que fue Seoane la figura principal en la orquestación de ese cúmulo de críticas hacia su figura. Pero de inmediato en el texto, refiere que en oportunidad de cumplir el medio siglo de vida invita a varios de los expatriados que, como él, vivían entonces en Santiago de Chile. Y contra las previsiones de un amigo chileno, los mismos que proferían esas aceradas censuras asisten a la celebración y lo agasajan. “Llegó el 12 de octubre —narra—, y a las nueve de la noche, tuve la alegría, la profunda y fraterna alegría de ver que Manolo y Elsa, la magnífica Elsa Arbutti de Seoane (...) acudían al convite (...) Había que creerlo. El aprismo es una misteriosa fuerza que avasalla las pasiones individuales, por arraigadas que estén”.<sup>45</sup> Las pasiones individuales, sin embargo, reaparecen incluso allí donde se las quiere acallar, y en el **Testimonio Personal** la figura de Seoane sigue siendo evocada ambivalentemente. En las memorias de Sánchez se percibe entonces algo de una tensión que ha dado la tónica de la vida interna del APRA en los últimos cincuenta o sesenta años: la coexistencia conflictiva de la remanida liturgia partidaria, que ha asegurado hasta hoy la continuidad del sentido de comunidad en el seno del movimiento, y las incesantes intrigas palaciegas, que lo han debilitado por dentro.

41 Nelson Manrique, **¡Usted fue aprista! Bases para una historia crítica del APRA**, Fondo Editorial PUCP-CLACSO, Lima, 2009, pp. 63-73.

42 Sobre Manuel Seoane, cfr. Eugenio Chang-Rodríguez, “Introducción” a **Manuel Seoane. Páginas escogidas**, Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2003; y Martín Bergel, “Manuel Seoane y Luis Heysen: el entrelugar de los exiliados apristas en la Argentina de los veinte”, **Políticas de la Memoria**, no. 6/7, CeDInCI, Buenos Aires, 2007.

43 Luis A. Sánchez, **TP1**, p. 177.

44 Luis A. Sánchez, **TP3**, pp. 171-172.

45 Luis A. Sánchez, **TP3**, pp. 172-173.

## Tradiciones peruanas

Y es que, al mismo tiempo que por su trayectoria y pergaminos acumulados Sánchez comienza a ser, desde fines de la década del '50 en adelante, objeto de reverencias y homenajes de parte de variados círculos sociales y culturales, contemporáneamente comenzará a experimentar un creciente descolocamiento ante diversas realidades emergentes. De un lado, exhibirá dificultades para tramitar los procesos de modernización cultural global que hacia los años '60 impactaban en el Perú y en América Latina toda. De otro, resultará especialmente intransigente ante el clima político-cultural vinculado a las expresiones de la nueva izquierda.

Ambos fenómenos, de modo directo o indirecto, se registran en sus memorias. Sintomáticamente, en el **Testimonio Personal** hay una voluntad explícita de mantener apartadas las dimensiones atinentes a la vida privada que en los años en que Sánchez componía su autobiografía redefinían sus relaciones con la esfera pública. Ya la breve nota introductoria al tomo inicial de la saga anunciaba la negativa del autor a inmiscuirse en esas zonas:

Con pudor incoercible, hasta donde he podido, evita el autor hablar de sus intimididades. El es de los que creen que aquello que nos llega por boca, oído y ojos, de afuera hacia adentro, pertenece irrenunciablemente a los predios del alma, y que el alma sólo se abre ante Dios.<sup>46</sup>

Ciertamente, esa manifiesta renuencia a la inspección de asuntos comúnmente ubicados en la arena privada no se cumple a rajatabla en el **Testimonio Personal**. En el desfile de nombres propios que puebla la autobiografía de Sánchez hay lugar para deslices e insinuaciones (pequeñas infidencias al paso que dan a entender al lector los problemas con el alcohol, la afición desmesurada por las mujeres, o los ánimos atormentados de tales o cuales personajes). Pero su premisa de velar por la intimidad de las personas orienta efectivamente su escritura memorialística, en un hecho que habla de su resistencia, y en cierto modo también la de su partido, a hacer suyos los rasgos de modernización cultural que en América Latina se perfilaban contemporáneamente a la factura del **Testimonio Personal**. Paradigmáticamente, la más sensacional de las omisiones no sólo de su autobiografía sino del conjunto de sus retratos del pasado reside en un tema que ha sido (y sigue siendo) un verdadero tabú en el imaginario partidario aprista: el de la presunta homosexualidad de Haya de la Torre. Hecho verdadero o no, lo que resulta revelador del caso son las respuestas a las versiones que asocian la virtual ausencia de relaciones amorosas comprobadas de Haya al homoerotismo: ora el silencio incómodo —por ejemplo en los múltiples trazos y escritos biográficos que Sánchez le dedica, en los que su vida sentimental y sus pasiones íntimas no entran en escena—, ora la negación rotunda —en parte sustancial de la militancia aprista, que a menudo se ha mostrado especialmente encolerizada y hasta violenta en la defensa de la dignidad varonil del jefe máximo.

Ese sesgo tradicional que colorea el **Testimonio Personal** aflora similarmente en otros aspectos. Por ejemplo, en el importante lugar otorgado en el texto a la reconstrucción de las raíces nacionales y patricias de Sánchez.<sup>47</sup> Pero también en el reiterado espacio marginal que ocupan las mujeres en su narración. El intenso comercio social de Sánchez es un tráfico entre hombres, en los que su esposa de toda la vida, Rosita, lo acompaña y asiste desde un opaco segundo plano. Asimismo, en sus retratos de diferentes escenarios urbanos las referencias a lo femenino semejan a las de los viajeros típicos del siglo XIX, que en sus relatos suelen ubicar a las mujeres como parte del decorado. Por caso, al reconstruir su primera visita a Chile, en 1930, Sánchez señala en referencia a la hospitalidad que encuentra allí: "disfruté de la viril amistad de los hombres y de la gracia japonesa de sus mujeres".<sup>48</sup> En otro registro, que incluye pero excede largamente a sus memorias, esa ausencia de modernización se verifica también en la limitada actualización de su cultura intelectual, en décadas en las que la internacionalización de las ciencias sociales y las humanidades proveían numerosos insumos que estimulaban miradas renovadoras.

Esos rasgos de tradicionalismo cultural que dejaron su marca en el proceso de confección de su autobiografía, se corresponden con los recelos manifiestos que Sánchez exhibe ante las formaciones de izquierda de modo creciente desde fines de los años '40. Pero es preciso historizar ese movimiento. Desde comienzos de la década

46 Luis A. Sánchez, **TP1**, p. 11. Si Sánchez podía escribir eso en 1969, casi veinte años y dos mil páginas después, al cierre del volumen final de sus memorias publicado en 1987, reitera que "a lo largo de mi testimonio personal, en que he evitado las notas íntimas porque ellas sólo son confiables a Dios, compruebo lo áspero del camino recorrido" (**TP6**, p. 263).

47 Lejos del talante parricida que campeaba en sus escritos de los años '30, la porción inicial de su autobiografía está dedicada a inventariar la memoria familiar, y a resaltar el papel jugado por sus abuelos y tíos en la política decimonónica peruana y en particular en la Guerra del Pacífico.

48 Luis A. Sánchez, **TP2**, p. 111.



del '30, la tenaz competencia con el Partido Comunista peruano por la representación de las clases obreras y populares impulsó a la militancia aprista a desplegar un sostenido "anticomunismo criollo".<sup>49</sup> Pero esa tesis, que incluyó algunos argumentos que posteriormente pudieron resultar coincidentes con las posiciones anticomunistas desarrolladas por las derechas, surgía de una organización que, en el caso del APRA de esos años iniciales, se consideraba —y era considerada por los otros— de izquierda. En ese marco, y desde el exilio, Sánchez fue uno de los dirigentes que más decididamente se propuso que el proyecto aprista se respaldara en el marxismo. En un texto publicado en 1933, escrito en forma de "Carta a una Indoamericana" —la peruana Rosa Arciniegas, que le pedía precisiones sobre el programa del APRA— para esclarecer "los fundamentos teóricos de nuestra doctrina y los postulados básicos de nuestra acción", Sánchez basaba su exposición en citas de Engels, Lenin, Bujarin, Trotsky y el Marx de **El Capital**. Del conjunto de esas referencias, convenientemente integradas en un discurso que postulaba la originalidad de la organización política peruana, surgía que "en la acción antiimperialista del aprismo, por primera vez se perfila en América un movimiento revolucionario con teoría revolucionaria".<sup>50</sup> Y en su **Dialéctica y Determinismo** de 1938, se apoyaba en la "adecuación de la teoría de la relatividad de Einstein al materialismo histórico de Marx" esgrimida poco antes por Haya de la Torre, para establecer que en América Latina, por vía de un ejercicio de realismo dialéctico hegeliano-leninista, sólo el aprismo encarnaba un marxismo antidogmático y situado en las circunstancias específicas (relativas a su "espacio-tiempo histórico") del continente.<sup>51</sup>

Pero ese "momento marxista" de Sánchez, que aparece difuminado como tal en su **Testimonio Personal**, daría paulatinamente paso a encuadres más y más moderados, hasta acabar silenciado por un liberalismo democrático que incluía posturas típicas de los intelectuales anticomunistas de la época de la Guerra Fría. Es ése el prisma ideológico que predomina en sus memorias. No en vano aparecen allí expuestas detalladamente las actividades de Sánchez en el Congreso por la Libertad de la Cultura, la organización internacional de intelectuales nacida en la segunda posguerra para denunciar los peligros del "totalitarismo soviético" y confrontar con sus epígonos en el mundo, y que tuvo efectivamente en el peruano a uno de sus más decididos impulsores en América Latina.<sup>52</sup> Sánchez se había opuesto vehementemente a las tratativas que varias de las principales figuras apristas en el exilio habían llevado a cabo a comienzos de los años '50 para obtener la colaboración de Perón en el combate contra la dictadura de Manuel Odría en el Perú (ese fue uno de los principales diferendos ideológicos con Manuel Seoane). Y si el golpe de estado que desalojó al presidente argentino del poder en 1955 abrió un proceso en el que muchos de sus opositores intelectuales y políticos cuanto menos morigeraron el encono que le habían profesado, en 1969 numerosos pasajes del **Testimonio Personal** confirman el cerril antiperonismo de Sánchez.<sup>53</sup> Esa manifiesta hostilidad es congruente en sus memorias con la que en reiteradas ocasiones pone en evidencia frente al mundo de las izquierdas. Por caso, no duda en recordarse en 1958 como uno de los dirigentes apristas "más decididos en solicitar la segregación de unos treinta militantes que, atraídos por los comunistas, se hallaban en plan subversivo"<sup>54</sup> (de la expulsión de ese núcleo surgiría el llamado APRA Rebelde, luego transformado en Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR). Y rememorando lo ocurrido poco después, se enorgullece de haber permanecido imperturbablemente al margen del huracán de simpatías generado por el acontecimiento Revolución Cubana:

Puedo afirmar ahora, al cabo de casi un decenio, que fui y soy de los que no sintieron ningún entusiasmo por Castro ni por su "revolución" (...) Se lo había anticipado a Arciniegas desde comienzos de 1959. Ningún rasgo de la "revolución" de Castro, a partir del 10 de enero de 1959, anunciaba otra cosa que una tiranía criolla al servicio de

49 Paulo Drinot, "Crole Anti-Communism: Labor, the Peruvian Communist Party, and APRA, 1930-1934", **Hispanic American Historical Review**, Vol. 92, n° 4, 2012.

50 Luis A. Sánchez, "Carta a una Indoamericana. Cuestiones elementales del aprismo" [1933], reproducido en **La vida del siglo**, op. cit., pp. 373 y 376.

51 "Reconociendo la penetración hasta hoy insuperada del análisis marxista y su realismo, importa, por encima de todo dogmatismo, la vigencia del tiempo histórico, la fuerza de la dialéctica, la elocuencia decisiva de los hechos". Luis A. Sánchez, **Dialéctica y Determinismo. La Revolución y el Individuo**, Ercilla, Santiago de Chile, 1938, pp. 69 y 92. La noción de "espacio-tiempo histórico" había sido introducida por Haya en su "Sinopsis filosófica del aprismo", que se reproducía también en el libro de Sánchez.

52 Karina Jannello, **Intelectuales, revistas, redes editoriales y Guerra Fría. El Congreso por la Libertad de la Cultura en Argentina y América Latina**, Tesis de maestría, IDAES, Universidad de San Martín, Buenos Aires, 2011.

53 Por ejemplo cuando narra una novedad que lo sorprende en Milán, en un encuentro del Congreso por la Libertad de la Cultura: "A la mañana siguiente nos disponíamos a bajar para tomar el desayuno, cuando a media escalera, subiendo de prisa a nuestro palomar, tropezamos con Mañach: 'Luis Alberto, Luis Alberto, la gran noticia: cayó Perón'. Nos abrazamos entusiasmados"; o cuando rememora a Seoane en el momento de su muerte: "Con Manolo habíamos compartido tantos días, tantas aventuras (...) estuvimos presos juntos, discutimos y discrepamos tanto como coincidimos. Por eso, siempre que evoco la figura inolvidable del 'Cachorro', maldigo al dictador Perón, que creó o acentuó las diferencias entre nosotros, que emborrachó de falaces ambiciones la mente de Seoane, que le empujó a un extremismo inútil..." (Luis A. Sánchez, **TP3**, p. 231, y **TP4**, p. 190).

54 Luis A. Sánchez, **TP4**, p. 52.

un sistema y una potencia foráneos. Preferir *ésto a aquéllo* es propio de cada cual. Yo sigo amando la libertad, la libertad con pan y hasta sin él.<sup>55</sup>

En suma, a la par que obtenía creciente respetabilidad en ciertos ámbitos, Sánchez apareció cada vez más extrañado respecto a procesos culturales y políticos de renovación que adquirirían centralidad en el Perú y en América Latina en los años '60 y '70.

### A modo de cierre

En una carta de comienzos de 1956, Sánchez le confía a Haya de la Torre que se encontraba escribiendo sus memorias. La ventilación de ese secreto hasta entonces resguardado, surge sólo a partir de que el líder aprista lo anoticiara de su propio proyecto autobiográfico (al cabo nunca concretado):

Cuanto a tus memorias, excelente. Y aquí una confidencia. Hace tres años que vengo escribiendo las mías, diré mejor, reescribiendo, porque, tela de Penélope, cada seis meses encuentro horrible lo hecho y lo destruyo, empero ya estoy sintiéndome satisfecho de varios capítulos. Sé que necesitan afeitada y quedarán presentables.<sup>56</sup>

Ya en el primer párrafo del volumen inicial del **Testimonio Personal** Sánchez advierte que lo que allí se narra “es un conjunto de imágenes, de juicios, de impresiones y retratos tal como se presentaron en el recuerdo del autor, sin otro orden que el vivencial de su capricho”.<sup>57</sup> Y sin embargo, a despecho de esa declaración que da a entender un tipo de narración ordenada según el libre fluir de una conciencia, sus memorias parecen distinguirse del modo de producción habitual de sus textos. Usualmente, Sánchez escribe y publica casi de inmediato, y sólo corrige o reescribe sobre o a partir de lo ya editado. Según él mismo cuenta, por ejemplo, su **Literatura Peruana**, que publica en cinco volúmenes en 1966, es fruto del largo trabajo de actualización y reescritura de materiales que venía publicando desde que en 1921 ve la luz su primer libro, **Los Poetas de la Colonia**.<sup>58</sup> Y el continuo retorno sobre otros varios temas, por ejemplo los sucesos de la historia del APRA, se plasma también rápidamente en sucesivas publicaciones.

Las memorias de Sánchez, en cambio, no fueron ni el resultado de la pura hilación espontánea de recuerdos, ni un producto escrito y editado con el vértigo que le era usual. Muy al contrario, según se desprende de la carta a Haya de la Torre, parecen haber comenzado a ser escritas hacia 1953, y sólo empezaron a publicarse dieciséis años después.<sup>59</sup> Esa infrecuente demora representa una anomalía dentro de las prácticas intelectuales de Sánchez, y sugiere una escritura sometida a una vigilancia extraña al resto de su producción. “Tela de Penélope”, ensayo comenzado, destruido y recomenzado reiteradamente hasta su versión definitiva, lejos del registro llano y automático el **Testimonio Personal** parece haber sido el corolario de un proceso controlado de composición. Si estas memorias fueron entonces el fruto diferido de un trabajo silencioso y meditado, ¿qué puede indicarnos que hayan visto la luz en la coyuntura de 1969? En ese entonces, el APRA acababa de recibir un duro revés político. El golpe de estado del general nacionalista Velasco Alvarado de octubre del '68 no sólo había coartado

55 Luis A. Sánchez, **TP4**, pp. 81-82.

56 Luis A. Sánchez a Víctor R. Haya de la Torre, 16 de enero de 1956, en Luis A. Sánchez y Víctor R. Haya de la Torre, **Correspondencia**, Vol. 2, *op. cit.*, pp. 280-281.

57 Luis A. Sánchez, **TP1**, p. 11.

58 En 1928 había publicado un primer tomo de **La Literatura Peruana**, y un año después el segundo, que comprendía hasta 1800. Luego edita otros trabajos y tomos sobre la materia. Pero sólo al aproximarse el cuarto centenario de la Universidad de San Marcos escribe “de prisa, y sin materiales adecuados, con vehemencia, con sinceridad, con pasión y a veces sin mucha exactitud, lo que faltaba para completar el panorama abarcado”. Los seis tomos resultantes se publican en Buenos Aires en 1950-51 por la editorial Guaranía de su amigo Natalicio González. La de 1966, que edita en Lima, es una versión “corregida y adicionada” de esa obra. Pero puesto a hacer entonces un repaso de la historia de esa empresa, aún cree que “la nueva edición, que mi optimismo hace próxima, será más completa y correcta”. Luis A. Sánchez, “Historia de un libro”, en **Pasos de un peregrino son errante...**, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1968, pp. 324 y 325.

59 Un “fragmento de un memorial que ya se encuentra en marcha”, tal el modo en que lo presentó, se publicó a modo de adelanto en 1962 a pedido del norteamericano Robert McNicoll en **The Journal of Interamerican Studies**. Cfr. Luis A. Sánchez, “Cómo vivía un escritor desterrado”, reproducido en **Pasos de un peregrino son errante**, *op. cit.*

sus renovadas aspiraciones de llegar al poder en las elecciones que se realizarían al año siguiente, sino que al apropiarse de muchas de sus banderas históricas dejaba al movimiento de Haya de la Torre marginado y falto de iniciativa. En ese contexto, la situación para Sánchez en San Marcos, donde cumplía su tercer mandato como rector, se tornó irrespirable. Asediado por numerosos grupos de izquierda y carente de apoyos, a pesar de una tenaz resistencia personal se vio obligado a dar un paso al costado en enero de 1969. Su salida de ese sitio para él tan significativo fue acompañada de homenajes y repasos de su trayectoria en casi todos los diarios y revistas del país. “Asistí a mi propio sepelio sin haberme muerto”, escribirá.<sup>60</sup> Puede entonces conjeturarse que la decisión de Sánchez de publicar sus memorias en el curso de ese año haya sido incentivada por las circunstancias vitales que atravesaba. La travesía americana del **Testimonio Personal** vino quizás a querer funcionar como refugio compensatorio ante la pérdida de gravitación política e intelectual de su autor.<sup>61</sup> El título del tomo dedicado a reconstruir los avatares de esos años, “El Descanso del Guerrero”, sugiere un momento de balance y revisión de los logros alcanzados en su trayectoria. Pero si todo esto es cierto, lo es también que Sánchez no cejó en su espíritu empeñoso, y hasta el momento de su muerte, 25 años después, continuó escribiendo, publicando, e involucrándose afanosamente en la vida pública.

---

60 Luis A. Sánchez, **TP5**, p. 153.

61 A propósito del americanismo de Sánchez, el subtítulo del **Testimonio Personal**, “Memorias de un peruano del siglo XX” —y no “Memorias de un americano del siglo XX”, que se ajusta mejor al contenido de la obra—, acaso sea también en alguna medida deudor del clima político y cultural nacionalista que siguió al golpe de Velasco.

# Certificações e Incertezas

## Jorge Amado e suas memórias

Maria Alice Rezende de Carvalho\*

A mais recente edição brasileira de **Navegação de cabotagem**,<sup>1</sup> livro de memórias de Jorge Amado publicado originalmente em 1992, contém uma extraordinária seleção de fotografias do autor, produzidas em diferentes datas e situações. Uma delas —a única, na seleção, com esse predicado— corresponde exatamente ao momento em que aquele livro era elaborado e merece, por isso, um comentário, pois não apenas descortina aspectos do seu processo de produção, como também concorre para tornar persuasivo o argumento deste ensaio.

Na foto em questão, o autor está sentado à sua mesa de trabalho, tendo atrás de si uma parede em que foram colados pequenos pedaços de papel de igual tamanho, contendo ementas, textos breves, retalhos da história que será narrada. Sobre a mesa repousam a máquina de escrever, uma taça de vinho, laudas espalhadas e algo como uma bolsa, ou uma pasta, próxima ao dorso de Jorge Amado. Ele parece não se dar conta de que está sendo fotografado e gesticula para um interlocutor oculto, situado do outro lado da mesa, além do corte da foto. O enquadramento é conhecido demais para que não se mencione o efeito que dele se espera. Utilizado pela primeira vez por Diego Velázquez, tal enquadramento é o que se encontra na tela intitulada “Las meninas”, de 1656, na qual os olhos dos personagens retratados miram alguém ou alguma coisa fora do espaço pictórico, produzindo o efeito de transformar sucessivas gerações de espectadores em participantes da Corte espanhola. Ao ser fotografado em posição análoga à da Infanta Margarida, isto é, olhando do centro da cena para alguém posto além do limite do quadro, Jorge Amado parece convidar seus leitores para uma conversa pessoal, um contato mais próximo, conduzido em seu escritório.

Bem observada, a fotografia que ilustra o processo de elaboração das memórias de Jorge Amado se divide em dois principais espaços. A parte superior da foto é dominada pelo princípio de simetria, expresso na repetição dos recortes de papel afixados em toda a parede, até o teto; é fragmentada e clara. A parte de baixo contém Jorge Amado e sua mesa de trabalho, a qual se estende até a margem inferior da foto e preenche organicamente a distância que separa o autor do suposto interlocutor; é cerrada e escura. Há, pois, na composição, dois ritmos, duas tonalidades, dois movimentos antagônicos: o que aponta para baixo, para o comércio de Jorge Amado com seu público, e o que aponta para cima, para o conjunto de registros dispostos como verdadeiras gavetas na oficina de um artesão. E a tensão que esse antagonismo impõe à cena, impedindo que o olhar do espectador se fixe em qualquer dos espaços, serve à hipótese de que o núcleo contraditório da sensibilidade de Jorge Amado reside exatamente nessa dinâmica entre popularidade e maestria.

A popularidade de Jorge Amado se mede pelos milhões de livros vendidos em 48 idiomas e dialetos;<sup>2</sup> pelos prêmios nacionais e internacionais que recebeu; por seus títulos honoríficos, medalhas e diplomas; pela proeza de ter sido eleito deputado federal pelo Estado de São Paulo, participar, nessa condição, da Assembleia Constituinte de 1946 e, décadas mais tarde, ser convidado por Afonso Arinos a integrar a Comissão Provisória de Estudos Constitucionais para elaboração do anteprojeto da Constituição de 1988;<sup>3</sup> pelas várias adaptações de alguns de

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC, Rio)

1 Jorge Amado, **Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**, São Paulo, Companhia das Letras, [1992] 2012, 508 pp. ilustr.; posfácio de Ledo Ivo.

2 A intensidade do êxito de Jorge Amado é objeto de controvérsia, pois é conhecido o prestígio político do autor junto à estrutura do PCUS, atribuindo-se a isso o sucesso de seus livros durante a guerra fria. Sobre o tema, ver Marcelo Ridenti, “Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional”, **Sociologia & Antropologia**, vol. 1, n° 2, pp.165-194.

3 A Comissão Provisória de Estudos Constitucionais, presidida por Afonso Arinos de Melo Franco, foi composta por um grupo de 50 intelectuais e encarregada de elaborar o Anteprojeto Constitucional para a Constituição brasileira de 1988. A Comissão foi



seus romances para cinema, teatro, rádio, televisão e histórias em quadrinhos no Brasil e em Portugal, França, Alemanha, Suécia, Argentina, Polônia, Itália e Estados Unidos; e, principalmente, por ser lembrado, lido e reeditado ininterruptamente até hoje.

Assim, ao encarar sua obra da perspectiva da *recepção* —esse valor extraliterário—, Jorge Amado se sentia um “obá”, como escreveu certa vez, “um velho sábio da sabedoria do povo”.<sup>4</sup> Orgulhoso da sua popularidade, Jorge Amado, contudo, terá sido assaltado por permanente incerteza quanto à sua estimativa no campo literário. Não se tratava de uma insegurança *ad hoc*, referida a esse ou àquele trabalho, a essa ou àquela vivência pública que pudesse perturbar sua posição no ambiente institucionalizado da literatura. É certo que, durante algum tempo, a militância comunista de Jorge Amado tornou o seu fazer literário subsidiário de outras atividades, o que, somado à publicação de livros que o próprio autor se recusou a reeditar, como **O mundo da paz** (1951), não favoreceu seu reconhecimento nas instituições dominantes no campo. Mas é interessante perceber que, mesmo após a publicação de **Gabriela, cravo e canela** (1958), romance que rendeu a Jorge Amado a certificação de méritos literários que até então lhe eram negados,<sup>5</sup> e ainda após o seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, em sessão na qual foi aclamado por seus pares, que se puseram de pé para recebê-lo, as incertezas do autor quanto à posição por ele ocupada no sistema literário permaneceram.

Em Jorge Amado, o desequilíbrio íntimo entre popularidade e reconhecimento se manifestou de algumas formas —a principal delas, a insistente negação da literatura como atividade autônoma, ajuizada por crítica especializada. Quando jovem, sua rejeição ao modernismo literário de São Paulo se escorara na ideia de que aquele era um movimento “apenas” estético, sem vínculo forte com a sociedade e sem preocupação social ou política.<sup>6</sup> E, ao longo dos anos, quanto mais sua popularidade se estendia, mais Jorge Amado se punha em posição de recuo no campo literário, esquivando-se pretensamente da crítica pela constante negação do seu pertencimento àquele universo.

Em duas ocasiões, Jorge Amado explicitou esse recuo —no início dos anos de 1960, no discurso que proferiu na solenidade de posse na Academia Brasileira de Letras,<sup>7</sup> e em fins da década de 1980, quando começou a elaborar o **Navegação de cabotagem**, livro concebido como parte dos festejos pelo seu octogésimo aniversário. Ambos são, pois, textos rituais, bastante refletidos, que contêm aquilo que Jorge Amado pretendia tornar público. E há neles, em comum, uma inesperada autolimitação, na medida em que, adulado, nas duas oportunidades, pelo público e pela crítica, Jorge Amado não se apresentou como um *criador* literário, definindo-se, antes, como um *tradutor* das angústias do povo. Essa autolimitação foi ora denunciada como apelo populista,<sup>8</sup> ora valorizada como astúcia do escritor que se esconde literariamente. Aqui, no entanto, será tomada como gesto deliberado de renúncia ou resistência ao campo da literatura.

Na verdade, a recusa de Jorge Amado em se assumir literato foi o fio condutor que elegeu para imprimirmos continuidade na sua produção intelectual, dos vinte aos oitenta anos de idade —para ele, sua obra era inteiriça e se media por valores não exatamente artísticos, mas sim artesanais. Alternativamente à imaginação, portanto, Jorge Amado dizia apreciar a honestidade, a regularidade do trabalho, o método. Nos anos de 1930 afirmara:

---

convocada pelo Presidente José Sarney por meio do Decreto nº 91.450, de 18 de julho de 1985, e concluiu seus trabalhos em 18 de setembro de 1986. Porém, o Anteprojeto Afonso Arinos, como ficou conhecido, não foi enviado pelo Presidente Sarney à Assembleia Nacional Constituinte, que preferiu redigir o texto constitucional a partir de propostas apresentadas por suas próprias comissões e subcomissões.

4 Jorge Amado, *op. cit.*, p. 12.

5 Evidência dessa mudança foi a frequência com que Jorge Amado foi alçado a rodapés literários assinados por Henrique Pongetti, Brito Broca, Sérgio Milliet, Wilson Martins, Miécio Tati e Tristão de Athaide, cujos textos vieram a integrar coletâneas comemorativas dos 30 e 40 anos de atividade profissional de Jorge Amado, organizadas pela Livraria Martins Editora (1961 e 1972). Também as publicações sobre Jorge Amado se multiplicaram nesse período (Miécio Tati, **Jorge Amado, vida e obra**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961), bem como sua indicação para premiações. Segundo Almeida até a publicação de **Gabriela, cravo e canela**, Jorge Amado havia recebido uma única distinção literária no Brasil — o Prêmio Graça Aranha, em 1936. Após Gabriela..., foram-lhe concedidos, em um único ano (1959), quatro prêmios, inclusive o Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro. Em 1961, na sequência de seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, Jorge Amado foi agraciado com o título de Personalidade Literária do Ano e recebeu o Prêmio Jabuti, instituído pela Câmara Brasileira do Livro; Alfredo Wagner Berno de Almeida, **Jorge Amado: política e literatura**, Rio de Janeiro, Campus, 1979, p. 246.

6 Luiz Gustavo Freitas Rossi, **As cores da revolução. A literatura de Jorge Amado nos anos 30**, São Paulo, Annablume; Fapesp; Unicamp, 2009, p. 38.

7 Em abril de 1961, Jorge Amado foi eleito o quinto ocupante da Cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é José de Alencar. Foi recepcionado pelo Acadêmico Raimundo Magalhães Júnior, no dia 17 de julho de 1961.

8 Walnice Nogueira Galvão, **Saco de gatos**, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

“Para um sujeito como eu, que não tem nenhuma imaginação, o romance tem que ser tirado da vida real”.<sup>9</sup> E, seis décadas mais tarde, resumiu sua atividade: “Ao escrever um romance realizo trabalho artesanal...”.<sup>10</sup>

O tema do artesanato pressupõe, como se sabe, a ideia de imitação, de mimese, algo pouco afeito à espontaneidade ou autonomia do autor, valorizando, antes, sua experiência, o curso de um processo repetitivo de aprendizagem ao longo do qual o artesão forma um hábito, logo transformado em método passível de reaplicação e de transmissão a aprendizes. Maestria, portanto, é uma competência específica, apolínea, associada à técnica e à utilidade, não se confundindo com o sentido dionísio da imaginação e da expressão. Assim, nos anos 60, ao definir sua obra como artesanal, Jorge Amado rejeitava, explicitamente, a crítica que saudou o romance **Gabriela, cravo e canela** como uma inflexão em seu projeto literário, “uma revolta da inteligência criadora contra normas estranhas à literatura”.<sup>11</sup> Em entrevista concedida a Bráulio Pedrosa e publicada no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo** (29/04/1961), Jorge Amado respondeu não ver no percurso de sua obra qualquer transformação de monta. Notava, ao contrário, uma unidade, que reproduzia, segundo ele, a coerência que imprimira à sua vida. Enfim, para Jorge Amado, **Gabriela...** exibiu o mesmo método com que concebeu todos os demais romances que escrevera, inclusive o aparentemente contrastante **Subterrâneos da liberdade**.

Nesse sentido, enquanto a república das letras valorizava o caráter propriamente artístico e não militante de **Gabriela...**, Jorge Amado se dizia fiel às “posições” que sempre defendera. A afirmação, proferida no início dos anos de 1960, continha um caráter propositalmente ambíguo, pois, naquele contexto, em se tratando de autor comunista, defender suas posições era algo que extrapolava o campo literário. De fato, para os comunistas organizados no Partido Comunista Brasileiro (PCB), aquele foi um tempo de pronunciamentos e revisões. A denúncia dos crimes de Stalin, em 1956, pôs em questão as concepções dogmáticas do socialismo, conferindo aos PCs maior autonomia em relação ao PCUS, sobretudo no que se referia ao debate sobre as diferentes vias da revolução socialista. No Brasil, porém, tal debate não conhecerá maiores desdobramentos,<sup>12</sup> como atesta a Declaração de Março de 1958, documento em que o PCB, embora se refira à democracia como caminho processual da revolução brasileira, se mantém aferrado ao dogmatismo leninista-stalinista, expresso na ênfase conferida à luta anti-imperialista.

O fato é que, entre os pecebistas, a questão democrática acabou atropelada pela ênfase no tema nacional —o que fez do marxismo uma ideologia modernizadora, e, dos comunistas, ativos participantes da luta pela intervenção do Estado em setores estratégicos da economia.<sup>13</sup> Nesse quadro, é impossível dissociar o romance **Gabriela...** do jogo de mediações políticas que tinha curso naquele momento e no qual Jorge Amado desempenhou papel saliente. Por isso, seu sucesso não pode ser debitado exclusivamente às instâncias de avaliação literária, pois fez parte dos rituais de aproximação e de construção de alianças entre nacionalistas, nacional-desenvolvimentistas e comunistas. Ilustra essa afirmação o fato de Ernani Amaral Peixoto, Ministro da Viação e Obras Públicas durante os dois últimos anos do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), fazer menção à **Gabriela** em seus discursos, solicitando retoricamente a Jorge Amado que comunicasse à jovem a assinatura do decreto de reequipamento e modernização das instalações portuárias de Ilhéus.<sup>14</sup>

Jorge Amado é, pois, no início dos anos 60, um comunista identificado socialmente como “intelectual engajado” ou “comprometido” —como se dizia de literatos com voz e presença no espaço público—,<sup>15</sup> um mediador entre instituições, grupos, princípios, cuja popularidade também se nutria dessa condição. Após a publicação de **Gabriela, cravo e canela**, sua presença em festas e no colunismo social dos principais jornais do país tendeu a aplacar preconceitos anticomunistas e, muito provavelmente, inclinou as instâncias de avaliação literária a seu favor.<sup>16</sup> Tal constatação nada diz acerca da qualidade de seu projeto literário e de sua intervenção política,

9 Amado apud Rossi, *op. cit.*, p. 42

10 Jorge Amado, *op. cit.*, p. 201.

11 Livraria Martins Editora, **Jorge Amado: 30 anos de literatura**, São Paulo, 1961, apud Almeida, *op. cit.*, p. 247.

12 A crise do PCUS abriu intensa luta interna no PCB, resultando no rompimento de muitos comunistas com o partido. Entre os que o fizeram, não foi incomum a publicação de memórias em que justificavam suas posições (Oswaldo Peralva, **O retrato**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1960). Contudo, do ponto de vista da elaboração política, a crise não ensejou avanços. Jorge Amado, que, nos últimos meses de 1956, havia se posicionado favoravelmente à autocrítica comunista e à democratização do PCB, não deixará o partido por aquela época e, décadas mais tarde, quando escrever suas memórias, não fará do evento um tópico relevante.

13 Maria Alice Rezende de Carvalho, “Breve história do ‘comunismo democrático’ brasileiro”, em Jorge Ferreira y Daniel Aarão Reis (orgs.), **As Esquerdas no Brasil**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, v. 3, pp. 261-281.

14 Almeida, *op. cit.*, p. 259.

15 Russell Jacoby, **Os últimos intelectuais**, São Paulo, Trajetória/Edusp, 1990.

16 Jorge Amado, *op. cit.*, p. 75; Almeida, *op. cit.*, p. 260.

embora críticos de ambos os campos tenham visto em **Gabriela, cravo e canela** um duplo aperfeiçoamento:<sup>17</sup> como romance, perdera o esquematismo; e, como representação da revolução brasileira, substituíra o partido operário, a ortodoxia stalinista, pela agência modernizadora de Mundinho Falcão, personagem concebido como um atualizador das formas de mando dos coronéis do cacau.

O aspecto, então, a destacar diz respeito à autoconstrução de Jorge Amado, iniciada nos anos de 1960. Naquele contexto, ingressando na Academia Brasileira de Letras, desenhou suas memórias tendo como marco fundador a Academia dos Rebeldes<sup>18</sup> e a crítica que ali se fazia à literatura modernista. Tal passado pôde ser convocado e reafirmado em 1960 porque o país conhecia um novo ciclo de radicalização, em que a política se tornara mais uma vez —a exemplo do que Jorge Amado vivera quando jovem— o eixo da cultura e da vida intelectual.<sup>19</sup> Se, na década de 1930, se acercara do romance proletário,<sup>20</sup> três décadas mais tarde Jorge Amado dirá ter variado os temas, mas permanecido fiel ao seu método de ‘documentação’ e tradução da vida brasileira. Em suma, nos anos de 1960, Jorge Amado se constrói em litígio com a imaginação literária, com os valores da literatura e principalmente com as instituições do campo, embora tenha sido muito respeitoso e cumpridor das obrigações prescritas por elas. Assim, durante os dois ciclos ditatoriais —o de Getúlio Vargas e o dos militares—, não terá tido dificuldades em salientara obrigatoriedade de nexos entre literatura e política. E, por isso, até a década de 1970, dizer-se um artesão pouco imaginoso e leal às suas convicções originárias foi o que lhe rendeu a devoção de um público urbano emergente, crescentemente politizado, mas não necessariamente cultivado do ponto de vista literário.

Jorge Amado jamais se sentiu pertencer plenamente ao mundo da literatura, que, aliás, associava a salões elegantes onde lhe exigiam assomos de inteligência.<sup>21</sup> Inscrevera em seu *habitus* a ligeireza do jornalista, fortemente temperada pela energia e a rusticidade do coronelato do cacau, de que provinha.<sup>22</sup> Aos 15 anos de idade, se empregara como repórter policial no **Diário da Bahia** e pouco tempo depois, aos 17 anos, já trabalhava profissionalmente em **O Jornal**. Nenhum pendor literário notável quando jovem —é o que dele diz Gilberto Amado, um dos “primos por parte de pai” que o acolheu no Rio de Janeiro em 1930, e que, diante dos primeiros sucessos editoriais de Jorge Amado, dirá ter ficado surpreso, pois sempre atribuíra as inclinações literárias dele próprio à família desua mãe.<sup>23</sup>

Ainda na cidade de Salvador, Jorge Amado, Edson Carneiro, Oswaldo Dias da Costa, entre outros “rebeldes”, se moviam em torno de um jornalista de prestígio local, o mordaz Pinheiro Viegas, que, por sua vez, quando no Rio de Janeiro, desfilava com Lima Barreto —o repórter das sobras sociais da **Capital da República**, o tradutor dos vencidos. Foi esse mundo moral e profissional que alimentou Jorge Amado nos anos 20, momento em que surgia uma geração de jornalistas que considerava erudição e cultura literária atributos de bacharéis, de quem pretendia se diferenciar. Jovens repórteres, interessados na institucionalização da sua atividade, lutavam ferozmente contra os intelectuais de *Cafés*, valorizando uma linguagem mais emotiva e menos ilustrada, já ensaiada em alguns jornais comerciais do centro-sul do país.<sup>24</sup> Da reportagem a uma *quase-ciência* do social foram passos dados por Jorge Amado<sup>25</sup> e outros jornalistas, como o próprio Lima Barreto ou João do Rio, com consequências visíveis na literatura que produziram.

O fato é que Jorge Amado, quando embarcou para o Rio de Janeiro para estudar Direito, já havia exercido profissionalmente o jornalismo; havia sido socializado em um ofício que mobilizava o trabalho especializado de gráficos, ilustradores e revisores, mantendo, ademais, uma forte relação com a rua, de onde colhia suas histórias, e não com os livros. Adquirira, enfim, o gosto por uma atividade dinâmica, que lhe oferecia chances de obter dinheiro, prestígio e algum sentido de corporação, de pertencimento, cujo modelo extraíra das redações de jornais. Recém-chegado à Capital Federal, sua insistência em buscar um grupo de referência que o acolhesse —o que o

17 Maurício Vinhas, “Gabriela e os coronéis do cacau”, in **Estudos Sociais**, n° 3/4, 1958.

18 Academia dos Rebeldes foi o nome dado a um grupo de jovens da cidade de Salvador, com idades entre 15 e 28 anos, que aspiravam projeção intelectual e literária no âmbito de um movimento de renovação dos modelos estéticos em voga. Foi criada em fins da década de 1920 e teve breve duração (Luiz Gustavo Freitas Rossi, **Edison Carneiro. O intelectual feiticeiro**, Tese de Doutorado em Antropologia, Unicamp, 2011).

19 Antonio Cândido, “Literatura e cultura no Brasil, de 1900 a 1945”, em *Literatura e sociedade*, São Paulo, Publifolha, 2000.

20 Rossi, 2009, *op. cit.*

21 Jorge Amado, *op. cit.*, p. 250.

22 *Ibidem*, p. 78.

23 Gilberto Amado, **Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa**, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1956.

24 Maria Alice Rezende de Carvalho, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.

25 Luiz Gustavo Freitas Rossi, *op. cit.*, pp.28-30.

fez oscilar, em curto espaço de tempo, entre católicos e comunistas— sugere que sua ideologia profissional não privilegiava o exercício solitário do autor, mas, antes, uma atividade coletiva, o tipo de organização que pautara sua passagem pelo jornalismo e que será transferida, pouco tempo mais tarde, à militância política.

Tal reflexão é importante porque as reconstruções analíticas de Jorge Amado tendem a desconsiderar sua atividade jornalística, acreditando que, por muito breves, suas experiências naquele campo não produziram consequências. Mas ele próprio, quando convocado a pensar sobre si, atribuiu sua popularidade ao fato de reproduzir a realidade social tal como um repórter, revelando a acumulação, em adulto, de pequenos traços do *habitus* do “rebelde”: sua indisposição para com intelectuais universais, a quem chamava de “elitistas da cultura”;<sup>26</sup> sua ironia em relação à nobilitação simbólica de autores de romances; a valorização da dimensão técnico-profissional da atividade de escritores; sua simpatia, enfim, por figuras habituais da crônica policial: os pobres em geral, trabalhadores ou marginais. Escrever sem se tornar um literato exigia um princípio corretor que, uma vez afrouxados seus vínculos com o jornalismo, Jorge Amado buscará na política. Até os anos de 1970, foi essa a toada da sua autoanálise, tornada pública no memorial que preparou para a solenidade de ingresso na Academia Brasileira de Letras.

Mas a década de 1980 terá sido para Jorge Amado o contexto de uma crise biográfica. Crescera e engordara demais para que pudesse manter disposições compatíveis com as do repórter que fora um dia; tornara-se, afinal, um grão-baiano. A casa do Rio Vermelho era, então, o centro gravitacional da política e das artes, da religião, turismo e vida social da Bahia, lugar onde a comida selava relações e contratos;<sup>27</sup> onde políticos iam buscar apoio para suas campanhas eleitorais, onde alguns artistas tinham suas obras emalcadas nos diferentes segmentos do restrito mercado das artes. As ruas de Salvador haviam ficado, enfim, mais distantes; e os “rebeldes” eram frequentemente recordados como jovens pasquineiros, um tanto ignorantes.<sup>28</sup>

O Brasil, por outro lado, também mudara. E em duas dimensões essenciais à biografia de Jorge Amado. A primeira mudança consistiu na institucionalização das profissões intelectuais a partir da década de 1980, o que significou, na prática, a especialização universitária dos “tradutores” da vida social e a desautorização —ou, pelo menos, a desvalorização— da escrita literária ou ensaística de notação análoga. A segunda mudança, contudo, tal vez tenha tido ainda maior relevância para Jorge Amado, pois incidiu sobre a política —domínio sabidamente estratégico no agenciamento de suas memórias. Trata-se, resumidamente, da substituição das elites estatistas, que haviam dirigido a modernização brasileira desde sempre, por atores enraizados na indústria de capital privado, isto é, no mundo dos interesses, amplamente consolidado sob o regime militar. O sindicalismo do ABC<sup>29</sup> ilustra essa passagem, assim como o vasto movimento de opinião que levou segmentos da esquerda acadêmica e do liberalismo histórico de São Paulo a se unirem a ele na construção do Partido dos Trabalhadores. O campo político-partidário foi, portanto, redefinido naquela década de abertura democrática e tensionado, à esquerda, por disputas protagonizadas pelo PT e agremiações de orientação marxista. Jorge Amado, que já não se dizia membro do PCB, registrou, contudo, sua perda de espaço em um campo que tradicionalmente lhe era favorável. E o livro **Navegação de cabotagem**, que então preparava, contém pesadas críticas ao novo partido e à forma como se apresentou nas eleições presidenciais de 1989, desconhecendo o “povo brasileiro” e se dirigindo “com alarmante sectarismo” à classe operária.<sup>30</sup>

O fato é que Jorge Amado terá pressentido o esgotamento da perspectiva nacional-popular e do tipo de inscrição que ele próprio conhecera na cultura brasileira. Mas, somava quase oitenta anos de idade e, mesmo que desejasse, não poderia revisar sua biografia. Renegar o que defendera até então, chamar para si valores exclusivamente literários, rejeitar o eixo mimese-memória em que se assentavam tanto sua popularidade, quanto a versão que oferecera dela, significava desincorporar sua mística, abrir mão de sua segunda natureza e, muito provavelmente, desestabilizar a relação mantida com seu público. Daí o retraimento que transparece no subtítulo —**Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**—, expressão do impasse a que fora levado tanto pelas mudanças estruturais em curso, quanto pela confirmação de sua identidade em um contexto totalmente diverso. Novamente, portanto, em sintonia com os anos de 1960, se dirá um artesão, alguém que escreve sem almejar o

26 Jorge Amado, *op. cit.*, p. 90.

27 *Ibidem*, p. 174.

28 *Ibidem*, pp. 193 e 205.

29 O movimento sindical dos trabalhadores metalúrgicos da Região Metropolitana de São Paulo, que compreende, entre outros municípios, os de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano (ABC paulista), foi bastante aguerrido entre o final da década de 70 e o início dos anos 80, tendo se tornado conhecido como “sindicalismo de resultados”. A greve deflagrada em 1979 terá sido um dos fatores responsáveis pela aceleração da transição política.

30 Jorge Amado, *op. cit.*, pp. 21-22.



lugar simbólico a que é alçado o literato-romancista. Suas memórias, nesse sentido, por tão fiéis ao que já dissera, não precisariam, de fato, ser escritas. Mas, em 1992, o aniversário de Jorge Amado é comemorado em grande estilo, com o lançamento de um livro de memórias contendo centenas de páginas.

Semelhantes na sua orientação geral, os textos de 1960 e 1980 são bastante —porém discretamente— diversos. Assim, por exemplo, diferente do memorial redigido em 1960, em que as experiências são expostas cronologicamente, desde a juventude, na Academia dos Rebeldes, à sua consagração, na Academia Brasileira de Letras, as memórias de 1980 são ordenadas segundo lugares. Jorge Amado, que sempre afirmou o valor da sua coerência, a fidelidade às suas opções, deixando em segundo plano a ideia de crescimento, de aperfeiçoamento pessoal, tão característica do memorialismo clássico, elegerá como princípio organizador da sua narrativa não o tempo, e sim o espaço. Em **Navegação de cabotagem...** são principalmente as cidades, e não as etapas da vida, que marcam as disposições do autor: cidades quentes, cidades frias, as que se situam atrás da “cortina de ferro”, as que estão debruçadas sobre o Pacífico, as que são, para ele, apenas um aeroporto, as que embalaram suas crianças. É recorrendo a elas que Jorge Amado organiza tematicamente sua trajetória e constitui um acervo de experiências cujo acesso é facultado por determinados quadros urbanos.

Moscou, Wrocław, Budapeste, Dobris, Praga, Belgrado expõem, primeiro, seu trabalho como intelectual devotado à causa internacionalista da paz, e, em seguida, seu arrefecimento ideológico, sua crise política; Paris é sempre sinônimo de encontros com intelectuais de projeção internacional, inclusive os brasileiros estacionados ali; Lisboa, Évora, Viana do Castelo, mas também Luanda e Cabo Verde são lugares de uma sociabilidade conhecida, aproximável a da Bahia; Rio de Janeiro é o *grand monde* periférico, o colonismo social, a relação entre vida intelectual e mundanismo; e, como esses quadros, alguns outros. O importante, porém, é que o vasto conjunto de eventos políticos e culturais do pós-guerra, aquilo que conformou a história cultural do século 20, é narrado a partir de uma longa viagem, de uma peregrinação a cidades. Não se trata, pois, de descrevê-las na sua singularidade, mas a partir da relação que mantêm entre si, pois, juntas, conformam uma espécie de teatro da memória.

A segunda inovação que Jorge Amado confere à autoanálise produzida nos anos de 1980 consiste em desvestir a política de seus traços mais antipáticos, fazendo dela, alternativamente, um espaço de encontro entre pessoas cujas respectivas obras e *habitus* são afins. Nesse sentido, mesmo os partidos comunistas a que teve acesso —agências burocráticas e impessoais controladas pelo PCUS— são apresentados no livro como propiciadores de relevantes experiências afetivas e humanas. Essa novidade se deve, talvez, à contribuição de Zélia Gattai na produção de um “memorialismo conjugal”, isto é, de uma organização do passado acordada entre eles. Nas décadas de 1980 e de 1990, Zélia produziu cerca de cinco livros sobre a trajetória do casal e, neles, a política, evidentemente, assume papel destacado. Mas o dogmatismo e o sectarismo presentes no seu cotidiano, inclusive os de Jorge Amado,<sup>31</sup> são suprimidos e substituídos por ingrediente mais doces, como a fraternidade, por exemplo, que Zélia dizia observar entre os comunistas que conheceu. Esse traço terá migrado de seus textos e se aninhado nas memórias que Jorge Amado também escrevia, algumas vezes com redação muito semelhante.

Mas é a casa do Rio Vermelho, na cidade de Salvador, que, em ambos os casos, coroa a trajetória do casal e dissolve a política em um caldeirão de afetos —embora continuem ali todas as disputas, as intrigas, o jogo de vaidades, o combate, enfim, que marcou a vida de Jorge Amado. Ao partido sucede, pois, a Corte, um *locus* em que a política é ritualizada em festas e certames, tornando-se mais compatível com o universo literário. Não é casual o fato de que aquele endereço tenha sido não somente objeto de um livro específico de Zélia Gattai, como também o título de um documentário sobre Jorge Amado, concebido e filmado pelo escritor brasileiro Fernando Sabino. Por fim, a terceira diferença entre as memórias de 1960 e as de 1980 é a que confirma as anteriores: na casa do Rio Vermelho se fixam todos os artefatos, quadros, objetos, que sublinham uma arquitetura rememorativa. Aquele teatro da memória é, portanto, o ápice de uma viagem que envolveu muitos anos, diferentes personagens e cidades. Ali, o comando cabe a uma mulher, Zélia Gattai, que é também quem redefine a política e, nessa dimensão, a própria imagem do autor. Zélia, que sequer é mencionada no memorial de 1960, se habilita à coautoria das memórias de Jorge Amado, em 1980. Assim, sem que ele renegue suas “posições” ou desdiga qualquer afirmação que tenha proferido acerca de si mesmo, **Navegação de cabotagem** é, mais do que a sua memória, o seu relançamento, em versão ajustada aos novos tempos democráticos.

31 Pablo Neruda, **Confesso que vivi: memórias**, Rio de Janeiro, Difel, 1977.

### Referencias Bibliográficas

- Amado, Gilberto, **Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa**, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1956.
- Amado, Jorge, **Navegação de cabotagem. Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**, São Paulo, Companhia das Letras, [1992] 2012.
- Almeida, Alfredo Wagner Berno de, **Jorge Amado: política e literatura**, Rio de Janeiro, Campus, 1979.
- Cândido, Antonio, "Literatura e cultura no Brasil, de 1900 a 1945", in **Literatura e sociedade**, São Paulo, Publifolha, 2000.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , "Breve história do 'comunismo democrático' brasileiro", in Jorge Ferreira y Daniel Aarão Reis (org.), **As Esquerdas no Brasil**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, v. 3, 2007.
- Galvão, Walnice Nogueira, **Saco de gatos**, São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- Jacoby, Russell, **Os últimos intelectuais**, São Paulo, Trajetória/Edusp, 1990.
- Livraria Martins Editora, **Jorge Amado: 30 anos de literatura**, São Paulo, 1961.
- , **Jorge Amado: 40 anos de literatura**, São Paulo, 1972.
- Neruda, Pablo, **Confesso que vivi: memórias**, Rio de Janeiro, Difel, 1977
- Peralva, Oswaldo, **O retrato**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- Ridenti, Marcelo, "Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional", in **Sociologia & Antropologia**, Vol. 1, nº 2, 2011.
- Rossi, Luiz Gustavo Freitas, **As cores da revolução. A literatura de Jorge Amado nos anos 30**, São Paulo, Annablume; Fapesp; Unicamp, 2009.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Edison Carneiro. O intelectual feiticeiro**, Tese de Doutorado em Antropologia, Unicamp, 2011.
- Táti, Miécio, **Jorge Amado, vida e obra**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961.
- Vinhas, Maurício, "Gabriela e os coronéis do cacau", in **Estudos Sociais**, nº 3/4, 1958.

# Victoria Ocampo

## La autobiografía como aventura espiritual

Judith Podlubne\*

### La importancia del final

Aunque es quizás la escritora argentina más retratada del siglo XX, no hay fotos de Victoria Ocampo durante el último tramo de su vida. Celosa de las inigualables imágenes de juventud y madurez que le procuraron los pintores de moda del *smart set* europeo y los más destacados fotógrafos contemporáneos, Ocampo se resistió sistemáticamente a ser retratada en el final. Cuenta Sara Facio que a comienzos de los años setenta le pidió en varias oportunidades que le permitiera tomarle algunas fotos, a lo que Ocampo se negó de un modo categórico e implacable hasta el último día. Admiradora de su obra literaria, la fotógrafa lamentó especialmente que no aceptara participar de **Retratos y autorretratos**, el primer libro de escritores que publicó, junto a Alicia D' Amico, en 1973. Aun cuando el proyecto del libro debió resultarle atractivo —las fotos se publicarían precedidas por la reproducción de la firma y de un texto autobiográfico de cada uno de los escritores invitados— Ocampo, que para ese momento superaba ya los ochenta años, se mantuvo inflexible en su resolución de no integrar la antología. “[...] no creo ser [mal educada] al decirle que por nada de este mundo me dejaría fotografiar.” “Persiste mi repugnancia a dejarme fotografiar”, le escribía a Sara Facio, mientras con humor le sugería que, en lugar de su imagen, utilizaran la de un busto que le había hecho un escultor alemán, especialista en animales.<sup>1</sup> Para excusarse de esa negativa y sobre todo para que Facio no creyera que se trataba de una decisión arbitraria y circunstancial, tomada simplemente en su contra, solía mencionarle los nombres de muchos otros fotógrafos muy conocidos a los que se había negado antes. “Hoy detesto que me fotografíen. Veo una cámara apuntándome y me dan ganas de pegar. [...] Te juro que me reventaría que quieran fotografiarme. Mirá mis fotos anteriores y ¡abstenete!”<sup>2</sup> La situación la irritaba sobremanera. Su cólera era la respuesta espontánea a un requerimiento que amenazaba resentir las intenciones y propósitos que habían impulsado su carrera literaria desde el comienzo. Como Florentina Ituarte, la hermana de su bisabuela que al envejecer mandó a descolgar todos los espejos de su casa, Ocampo quería preservar la imagen que había tenido hasta determinada edad. Sabía desde la desaparición de Steerforth, el amigo de David Cooperfield, que lo que la muerte tiene de “más devastador es que comienza antes de llegar, en plena vida”.<sup>3</sup> Fiel a la creencia de los autobiógrafos tradicionales, confiaba en las posibilidades retóricas y gráficas de conjurar sus efectos, dejando establecido cómo se la debería recordar en adelante. Las últimas fotos que le habían tomado conspiraban de un modo despiadado contra esos fines al hacerla aparecer, según decía, como a “esas ‘Doña Petrona’ o Doña cualquier cosa que escriben recetas para platos criollos...”<sup>4</sup>

“Mirá mis fotos anteriores y ¡abstenete!”. Varias décadas después, en **Victoria Ocampo en fotografías**, el libro que le dedicó en el 2006, Sara Facio responde a ese mandato con una selección impecable y una composición convencional de las mejores fotos de la escritora a lo largo de su vida. El recorrido que organiza los materiales gráficos está acompañado por algunos textos breves de Ocampo, escogidos por la fotógrafa, y por el recuerdo estilizado de diálogos mantenidos entre ambas. La articulación general del libro es consecuente con el sentido cronológico que organiza el relato autobiográfico de la escritora; a menudo, cuenta Facio, apeló a ese relato para situar datos precisos, fechas de viaje, acontecimientos sociales y culturales. Como sucede con la mayoría de

\* Universidad Nacional de Rosario-CONICET.

1 En Sara Facio, **Victoria Ocampo en fotografías**, Buenos Aires, La Azotea, 2006, p. 72.

2 Sara Facio, *op. cit.*, p. 82.

3 Victoria Ocampo, Autobiografía I. **El archipiélago**, Buenos Aires, Revista Sur, 1979, p. 179.

4 *Ídem*, p. 74.

Los retratos que componen las portadas de los seis tomos de su **Autobiografía**, un anhelo de correspondencia entre en el momento narrado por la autora y el de la escena o los rostros que muestran las fotografías, reúne las imágenes y los textos del volumen. Aunque este anhelo resulta desde luego defraudado —las fotos exceden el valor documental y sobredeterminan o perturban el sentido de lo narrado—, el respeto hacia el mandato ocampiano que inspira el proyecto de Facio realiza, en la serie de imágenes con que se cierra el volumen, el deseo contenido en el episodio más significativo de la autobiografía de Ocampo: el final. No sólo no hay en este libro ninguna foto suya en la vejez, sino que además, las últimas imágenes de su vida que se incluyen, aquellas, tan características, en las que ya luce su melena blanca y brillante, con destellos azulados, y sus emblemáticos lentes oscuros, la muestran siempre en ámbitos o situaciones que la identifican directamente con **Sur**. Sentada en su escritorio de la editorial con una enorme biblioteca de fondo; al costado de una larga estantería en la que se observan los números de la revista encuadernados, algunos ejemplares de libros publicados por **Sur** y una importante cantidad de fotos de escritores; Victoria y el grupo; Victoria, en distintas gestiones culturales. Victoria a una distancia máxima de cualquier imagen privada, doméstica, que amenace con asimilarla a Doña Petrona; pero a menudo con un rostro serio, adusto, como enojado, con una mirada tensa y protocolar, que sobreactúa las incomodidades y dolores de cabeza que le causó ese lugar y acusa la ansiedades que le provocan las exigencias de su imagen pública.

A diferencia de los diez tomos de sus **Testimonios**, que se publicaron íntegramente a lo largo de su vida, entre 1935 y 1977, y recogieron muchos de los episodios y las anécdotas públicas y personales que protagonizó hasta entonces, los volúmenes de la **Autobiografía**, escritos entre 1952 y 1953, y revisados durante años, fueron pensados para lectores póstumos. El relato que componen culmina en el momento preciso en el que nace **Sur**, cuando Victoria Ocampo cuenta con cuarenta años de edad y está recién en la mitad de su vida. Un final prematuro e inmejorable, en el que la autobiógrafa se figura a la vez en el cierre de un largo aprendizaje iniciado en la infancia y a las puertas de la empresa que dirigirá hasta su muerte. Punto de llegada y recomienzo, este final, que se representa como un doble nacimiento, el de la revista y su directora, ejecuta con una eficacia prolongada la condición retrospectiva del género. Si bien la narración dramatiza un cierre abrupto y precipitado, que intenta verosimilizar sin éxito los motivos que llevaron a la autora a detener su relato en ese momento,<sup>5</sup> la lógica que desde el comienzo organiza la escritura encuentra en el sentido del final su punto de partida. "**Sur** y Cía" es el tomo que la imaginación autobiográfica de Ocampo debió componer en primera instancia, no desde luego el que escribió primero, sino el que tuvo que imaginar antes de concebir ningún otro, para poder escribirlos a todos. Aunque se empeñe en citarla al revés, es la divisa de María Estuardo en su formulación literal: "En mi fin está mi comienzo" la que atraviesa e hilvana esos fragmentos dispersos de sus memorias que muchos de sus testimonios habían anticipado.

El nacimiento de **Sur**, cuyos avatares Ocampo ya había narrado en distintas oportunidades, opera en el desarrollo del plan general de la **Autobiografía** como la culminación del prolongado esfuerzo de *rétablissement* espiritual en torno al que se articula todo el relato de su vida. Consecuencia impensada de su encuentro fortuito con Waldo Frank en 1929, la propuesta de crear una revista transforma ese año en uno de los más importantes "*tournant de [su] vida*."<sup>6</sup> A partir de ese giro, su historia ya no será la misma. En la idea de Frank, pero sobre todo en su propia determinación y perseverancia para realizarla, Ocampo encuentra el punto en el que situarse para dotar a los acontecimientos de su vida de un orden total y retroactivo, de una perspectiva de conjunto y un tipo de visibilidad desconocida hasta ese momento.<sup>7</sup> En adelante podrá legítimamente ajustar la imagen de aquella que fue a la de quien hubiera querido ser. Lectora perspicaz de las convenciones del género, sabe antes de empezar a escribir que "...si la que fu[e] no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado."<sup>8</sup> Más de lo que ella misma está dispuesta a admitir, su escritura reconoce que la tarea autobiográfica compromete ante todo una labor de edificación personal promovida por la imagen de sí que el sujeto anhela proyectar desde el presente. Si bien el propósito de componer sus memorias aparece varias décadas antes de su elaboración efectiva, el impulso que la decide a escribirlas se resuelve, como es habitual entre los autobiógrafos, en circunstancias particulares de su vida. En su caso, esas circunstancias son las que le depara el peronismo, no me refiero estrictamente a las condiciones históricas que confirieron a ese período un perfil

5 El último tomo se inicia con la siguiente declaración: "Después de una interrupción de dos meses, retomo estas Memorias (enero 1953). Será necesario *llegar de un tirón hasta el fin*, porque empiezo a encontrar mil buenas (o malas) razones para no continuarlas después de haber dejado que se enfriaran. Estas razones no son únicamente mi pereza. Siempre he pensado que una empresa de este género comportaba serios inconvenientes." (Victoria Ocampo, **Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia**, Buenos Aires, Revista Sur, 1983, p. 9. El destacado es mío).

6 Victoria Ocampo, **Autobiografía III. La rama de Salzburgo**, Buenos Aires, Revista Sur, 1981, p. 144.

7 Victoria Ocampo, **Autobiografía II. Autobiografía II. El imperio insular**, Buenos Aires, Revista Sur, 1980, p. 9.

8 Victoria Ocampo, **Autobiografía VI. Sur y Cía**, Buenos Aires, Revista Sur, 1984, p. 11.

determinado, sino a la lectura interesada y descomedida que sus testimonios propusieron de ese momento. Junto a los ensayos de Borges y a los cuentos de Borges con Bioy Casares, los testimonios de Ocampo escribieron, para los lectores de **Sur**, los capítulos principales de esa saga del peronismo satánico que los intelectuales opositores difundieron durante años. Urdida de analogías imperfectas y anacronismos deliberados, esta saga, que presentaba al peronismo como un régimen totalitario, pesadillesco, ilegítimo e inverosímil, encuentra en los escritos de Ocampo la expresión vehemente de su complemento redentorista.

Caracterizar el peronismo como un sistema generalizado de intimidación solapada, una suerte de estado de sitio omnímodo y despiadado,<sup>9</sup> es para ella, además de una respuesta espontánea al recuerdo inmediato de esos años, la posibilidad extraordinaria de redoblar el gesto de autopromoción contenido en su perspectiva intelectual. A partir de esa caracterización, no sólo se confiere a sí misma el lugar de víctima ilustre de un enemigo todopoderoso sino que justifica la necesidad de la tarea que su revista predicó durante décadas. Su visión del régimen, que sentirá oportunamente ratificada por los días de arresto injustificado que sufre en la cárcel de mujeres del Buen Pastor a mediados de 1953, reconfirma para Ocampo la importancia de la misión redentora y testimonial que los miembros de la élite intelectual se arrojan frente al avance de los poderes totalitarios. Tiene razón Cristina Iglesia cuando señala que la cárcel se convierte para Victoria en un nuevo privilegio,<sup>10</sup> no sólo porque la breve experiencia de esos días la autoriza a participar (aunque más no sea de un modo imaginario) del tipo de purificación espiritual que admira en Gandhi, sino también y fundamentalmente, porque le permite revalidar su lugar como directora de una revista que ha sostenido el magisterio moral de las élites como un principio programático. Aunque no se trata del único motivo, la decisión de escribir su autobiografía responde en cierto sentido al refortalecimiento de sus convicciones, especialmente a la idea de que es apremiante preservar los valores que estarían siendo avasallados y de que nadie más indicada que ella para emprender esa tarea. Establecer la verdad sobre sí misma, salvaguardarla de las calumnias y los ataques que le dirigen sus adversarios políticos e intelectuales, implica desde su punto de vista asumir una responsabilidad histórica, proteger una versión del pasado personal y nacional que el peronismo amenaza con hacer desaparecer.<sup>11</sup> Resulta elocuente en este sentido que, en un gesto algo teatral, que remeda sin reservas la actitud de los intelectuales europeos perseguidos durante el nazismo, en esos años Ocampo envíe sus cartas y papeles a casa de familiares y amigos íntimos para evitar que el régimen los confisque o destruya. El interés que pone en contar una y otra vez la indignación que le produjo que la policía revisara sus escritos personales (entre los que se encontraba ya lista una parte de sus manuscritos autobiográficos) subraya la necesidad y la urgencia de la misión que ha asumido a su cargo. “Ahora sé que estoy obligada a dar el buen ejemplo”, le escribe a Gabriela Mistral a poco de haber salido de la cárcel, mientras se resiste a iniciar gestiones personales para que le otorguen el pasaporte que el gobierno le niega.<sup>12</sup> El deseo de ejemplaridad, la aspiración de ese reconocimiento moral que ella misma ha prodigado a los escritores que admira y que es un principio sustantivo de su credo intelectual, constituye el impulso principal que orienta su escritura autobiográfica; “...la historia de los sufrimientos y las luchas de una vida, en tanto que al contarla se sea capaz de ofrecer un reflejo fiel [...] es siempre una enseñanza [...]”.<sup>13</sup>

9 En “La hora de la verdad”, el artículo que inaugura el célebre número 237 de **Sur** (noviembre- diciembre 1955) dedicado a la Revolución Libertadora, Ocampo describe el peronismo de este modo: “Un mal sueño en que no podíamos echar una carta al correo, por inocente que fuese, sin temer que fuera leída. Ni decir una palabra por teléfono sin sospechar que la escucharan y que quizá la registraran. Es que nosotros, los escritores no teníamos el derecho de decir nuestro pensamiento íntimo, ni en los diarios, ni en las revistas, ni en los libros, ni en las conferencias —que por otra parte se nos impedía pronunciar— pues todo era censura y zonas prohibidas. Y en que la policía —ella sí tenía todos los derechos— podía disponer de nuestros papeles y leer si le daba la gana cartas escritas veinte años antes [...] Puede decirse sin exagerar que vivíamos en un estado de perpetua violación. Todo era violado, la correspondencia, la ley, la libertad de pensamiento, la persona humana. La violación de la persona humana era la tortura...” (p. 5).

10 Cristina Iglesia, **Islas de la Memoria. (Sobre la Autobiografía de Victoria Ocampo)**, Buenos Aires, Cuenca del Plata, 1996, p. 15.

11 A este propósito defensivo obedece fundamentalmente el armado del linaje familiar con que se inicia su **Autobiografía**. Ocampo se presenta, en primera instancia, como hija de “las familias de origen colonial, que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina, [y que] tenían la sartén por el mango, justificadamente” (**Autobiografía I, op. cit.**, p. 10). La genealogía —sostiene Sylvia Molloy (**Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica**. México, FCE, 1996 p. 215)— sirve como poderoso agente de discriminación especialmente en épocas en que estas autonombradas “primeras familias” se sienten amenazadas. Insistir, a mediados de los años cincuenta, en la idea de que la historia nacional se confunde con su historia familiar (“Iba yo a oír hablar de los ochenta años que precedieron a mi nacimiento, y en que los argentinos adoptaron ese nombre, como asuntos de familia” (**Autobiografía I, op. cit.**, p. 10) es, además de una modo de afianzar su lugar frente a los temores e inquietudes del presente, un índice claro del grado de miopía y ofuscación con que Ocampo percibe y evalúa las transformaciones que se están produciendo en esos años. La crítica se ha ocupado de analizar cómo la preocupación nacional se trama con su historia personal y condiciona el diseño de su genealogía. Sobre este punto, ver: Sylvia Molloy, *op. cit.*; Cristina Iglesia, *op. cit.*; y Francine Masiello, **Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna**, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, pp. 205-217.

12 Victoria Ocampo, **Esta América nuestra. Correspondencia Gabriela Mistral/Victoria Ocampo**, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007, p. 228.

13 Victoria Ocampo, **Autobiografía VI, op. cit.**, p. 13

## La leyenda de la directora de Sur

Más que la vida de Victoria Ocampo, su autobiografía cuenta la leyenda de la directora de **Sur**: la historia de una mujer, nacida bajo un régimen de costumbres injusto para su género, que padece y desafía las limitaciones morales y culturales de su clase, y que, sin sentirse “ni preparada ni dotada para semejante empresa”<sup>14</sup>, decide invertir su fortuna personal en fundar y dirigir un proyecto cultural ambicioso, destinado a comunicar varios continentes. La posdata de Waldo Frank con que se cierra el último tomo: “Aquí, cruzando los Andes, eres una especie de figura mítica”,<sup>15</sup> confirma la voluntad de la escritora. Como en todas las leyendas, el personaje principal atraviesa una serie de experiencias, obstáculos, y padecimientos de los que sale invariablemente enriquecido. El relato toma la forma de un arduo camino de perfeccionamiento espiritual, inspirado por el deseo de autoconocimiento y autorrealización de la protagonista. Definido como “una búsqueda de lo absoluto”, el recorrido se figura como una suerte de aventura interior orientada a recuperar el equilibrio anímico y moral comprometido durante los años de adolescencia y juventud. Luego del intenso “estado de rebelión” que le provocaron las restricciones y prohibiciones que sus padres impusieron a su desarrollo, en un momento en que esa rebeldía se acrecienta (se profundiza la hostilidad hacia Mónaco Estrada, el marido con el que fue inducida a casarse, y entra en crisis su pasión por Julián Martínez, el gran amor de su vida), Ocampo experimenta una urgente e intempestiva (es decir, no siempre bien motivada) necesidad de “ordenar”, de “canalizar”, las fuerzas exorbitantes que han liberado en ella esos estados. “Esas fuerzas desencadenadas en mí, y por mí, amenazaban dislocarme si no daba con un exorcismo; si no las transformaba en fuerzas constructivas (*secourables*). Tenía que descubrir el camino”.<sup>16</sup> El riesgo de la dislocación se enuncia sólo para conjurarlo. La consistencia y la homogeneidad de las autofiguras ocampianas son elocuentes en este sentido. Sobre el final de “La rama de Salzburgo”, el tomo dedicado a su relación amorosa con Martínez, una mezcla indefinida de arte y espiritualidad delimita el camino que tomará la narración. El espíritu de “las grandes religiones” (no sus dogmas, a los que Ocampo, se sabe, renunció muy joven), junto a Bergson, Proust, Dante y Tagore conforman, para ella, una “fuente de sabiduría” inestimable, “la única terapéutica eficaz” para sobrellevar los dramas de la condición humana.<sup>17</sup>

El sentido de esta transformación, sobre las que Ocampo insiste en muchas ocasiones y cuyas consecuencias son centrales para el diseño general del relato autobiográfico, se resuelve mediante un abigarrado encadenamiento de citas en el que se perciben los esfuerzos de la escritora para justificar este pasaje. “La autobiografía —escribe Sylvia Molloy—<sup>18</sup> no depende de los sucesos sino de la *articulación* de los sucesos.” En el agudísimo ensayo sobre las memorias de Ocampo, Molloy advierte que **La rama de Salzburgo** es justamente el tomo en que las referencias literarias se tornan más densas debido a que el exceso de voces que entrecruzan el volumen iguala el exceso de sentimientos que se describen en el texto.<sup>19</sup> La explicación, impecable en lo relativo al tenor de las emociones que moviliza la transmutación del amor pasión en amor espiritual, no puntualiza sin embargo la función específica que cumplen las citas bibliográficas en la caracterización del modo en que el relato figura esa conversión. Las citas se vuelven en este caso un recurso imprescindible para articular dos estados subjetivos en principio sin vinculación aparente e incluso hasta contradictorios, como son la pasión sexual y el fervor espiritual. Preocupada por describir ese pasaje como una continuidad sin claudicaciones, como el tránsito directo aunque doloroso de un estado a otro,<sup>20</sup> Ocampo, que en varias ocasiones se muestra inquieta por aclarar que el nacimiento de su actitud espiritual coincide con el zenit de su apetito sexual, encuentra en la lectura interesada de Bergson la dirección y el sentido que orientan el “viraje” (tal el nombre del cuarto volumen de su **Autobiografía**) que imprime a su historia.

Había llegado a un punto en que percibía que la alegría, ‘la creación de sí mismo por sí mismo, el engrandecimiento de la personalidad mediante un esfuerzo que extrae mucho de nada, algo de nada’, [...] la alegría que nace siempre de la creación, estaban en otro nivel que el amor pasión, y era necesario empinarse hasta esas alturas o vegetar y perecer. Que ese esfuerzo podía llamarse, utilizando el vocabulario de los trapecistas y de sus pruebas en el aire, un *rétablissement* [erguir el cuerpo apoyándose sobre las manos].<sup>21</sup>

14 *Ídem*, p. 51.

15 *Ídem*, p. 122.

16 Victoria Ocampo, **Autobiografía III**, *op. cit.*, p. 97.

17 *Ídem*, 94.

18 Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 16.

19 *Ídem*, p. 95.

20 “Entre la pasión y el amor [ecuménico] —afirma— hay un puente que atravesar y un peaje que pagar: no existe otra moneda fuera del dolor. Y no sólo el dolor, sino también la necesidad de un cambio de actitud frente al amor. Una manera de sublimarlo.” (Victoria Ocampo, **Autobiografía III**, *op. cit.*, p. 43).

21 Victoria Ocampo, **Autobiografía III**, *op. cit.*, p.104.



La descripción que propone la autobiógrafa sublima los componentes desestabilizadores propios de la pulsión sexual hasta transformarla en la potencia edificante que la guía en su camino de ascensión moral: empujarse, erguirse, hasta reestablecer el equilibrio perdido, e incluso ir más allá, traspasar ese equilibrio, engrandeciendo su personalidad, creándose a sí misma a través de sus obras. Un camino signado por el doble impulso de “*rétablissement*” y “*dépassement*”,<sup>22</sup> que sintetiza el ideal de autodominio y superación que inspira la rememoración ocampiana, y de cuyos primeros resultados favorables daría cuenta la escritura del libro sobre Dante. Como toda la literatura de Ocampo, aunque con un propósito preciso que al imaginario autobiográfico le interesa destacar en este caso, **De Francesca a Beatrice**<sup>23</sup> es también un libro autorreferencial: el libro que la escritora recupera como aquél en el que cuenta, a través de las imágenes dantescas, su propio “*pas[ó] a otro plano*”,<sup>24</sup> su tránsito al amor universal. “Mi necesidad de comentar **La Divina Comedia** nacía de un intento de aproximarme a la puerta de salida de *mi drama personal*...”<sup>25</sup> Mucho más que eso, más que un “sucedáneo de la confesión o la confidencia”,<sup>26</sup> un modo de encauzar los tumultuosos efectos de la pasión sensual, este libro es también, como señala Molloy, el primer paso importante en su trayectoria literaria: la prueba de que la escritura de Ocampo ha alcanzado finalmente una forma y se ha vuelto un gesto público.

Enunciada sobre el final del tercer volumen, la transmutación del amor carnal en potencia espiritual divide la **Autobiografía** en dos momentos diferenciados y complementarios: mientras los primeros tres tomos componen el autorretrato personal de Ocampo, los tres últimos, ordenados según sus encuentros con distintas personalidades de la cultura occidental, presentan los rasgos determinantes de su imagen pública e intelectual. Cada uno de estos momentos se organiza en torno a la repetición de algunas escenas fundantes del acto autobiográfico: la escena de la indignación y la denuncia, del ahogo y el desahogo, en el primer caso, y las del mutismo, la timidez, y el malentendido, en el segundo. La insistencia de estas escenas, que ya habían aparecido en sus testimonios y libros sobre escritores, superpone el camino de perfeccionamiento moral de la protagonista con el desarrollo progresivo de las capacidades autoexpresivas de la escritora. Los recuerdos del aljibe y el caballo que abren la sección “El archipiélago” del primer tomo, recuerdos de los que se sustrae por completo el miedo que la protagonista debió experimentar al sentirse ante el peligro de caer en el agujero o al ver el espectáculo de la tortura desenfundada sobre el animal indefenso, remiten menos a situaciones traumáticas vividas en la infancia que a las ficciones de origen que la autobiógrafa postula en la relectura de su pasado.<sup>27</sup> Ambos recuerdos no sólo dramatizan la temprana indignación que las injusticias provocan en la protagonista, sino que además traducen ese sentimiento de indignación (que es siempre manifestación de “un malestar profundo y moral”, según queda claro en el recuerdo de su primera menstruación) como una dificultad o debilidad expresiva, un ahogo, que se alivia a través de la denuncia o el testimonio: en los dos casos la nena corre a contar lo sucedido. Los motivos que traman estos recuerdos se retoman en la pequeña fábula de iniciación literaria que Ocampo narra pocas páginas después, cuando presenta el recuerdo de Miss Ellis, la institutriz inglesa que la acusa “injustamente” de distraer a su hermana durante las clases. “Llena de indignación y de rabia [...], no sabiendo como desquitarme, me puse a escribir. Escribí una protesta acusando a Miss Ellis de ser cobarde por ‘contarles’ cosas a mis padres. [...] Descubrí que escribir era un alivio”.<sup>28</sup> De la indignación al alivio, en una secuencia que el relato repite en muchas oportunidades, la escritura, figurada como un desquite, un desahogo, un modo de responder y sobrellevar las injusticias, la soledad o el sufrimiento, resulta un medio ajustado a las exigencias del proyecto autobiográfico. Derivada de un impulso vital recóndito e incontenible, de una “necesidad del alma”<sup>29</sup> que rebasa los límites de lo puramente personal, la escritura se define como una “transustanciación de las emociones”.<sup>30</sup> Un proceso que encamina la superabundancia vital de las pasiones hacia la verdad y la claridad de las ideas, en un sentido congruente con el del rumbo de depuración espiritual elegido por la protagonista. Que la **Autobiografía** asuma la forma de la confesión se explica

22 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 21.

23 Victoria Ocampo, **De Francesca a Beatrice**, Buenos Aires, Fundación Sur, 1983. [Primera edición: Madrid, **Revista de Occidente**, 1924].

24 Victoria Ocampo, **Autobiografía III**, *op. cit.*, p. 33.

25 *Ídem*, p. 98.

26 *Ídem*, p. 108.

27 Ocampo retoma estos recuerdos en varias oportunidades. La primera reescritura aparece en la sección “Antecedentes” del primer tomo de la **Autobiografía**, cuando presenta su genealogía familiar en el desarrollo de la historia nacional. Para una lectura de esta reelaboración, ver: Sylvia Molloy, *op. cit.* y Sylvia Molloy, “Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo” en **Filología**, año XX, 2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas. UBA, 1985, pp. 279-293. Otra reescritura encabeza su testimonio “El hombre del látigo” (**Sur** n° 237, 1955), en el que cuenta su experiencia en la cárcel del Buen Pastor.

28 Victoria Ocampo, **Autobiografía I**, *op. cit.*, p. 113.

29 Victoria Ocampo, **Autobiografía III**, *op. cit.*, p. 98.

30 Victoria Ocampo, **Autobiografía VI**, *op. cit.*, p. 11.

en primera instancia por las capacidades transustanciadoras que se le atribuye a la escritura. "... la sinceridad sólo llega al lector por el trujamán del talento. Para que la sinceridad se exprese, es obligatorio que la socorra, que la traduzca el talento".<sup>31</sup> El alivio, la liberación, que espera obtener de la escritura de su vida proviene menos de la proximidad de lo relatado con la verdad de lo sucedido que de la eficacia de la confesión en tanto método destinado a que la vida se libre de sus confusiones y paradojas y llegue a coincidir consigo misma.<sup>32</sup>

Quizás por la marcada ansiedad que manifiestan sus autofiguras públicas, la eficacia del verosímil confesional se debilita de modo considerable en el segundo momento de la **Autobiografía**. Las reglas de la confesión se repliegan ante los gestos y expresiones de una teatralidad exacerbada. Los encuentros con Rabindranath Tagore y con el conde de Keyserling, a los que Ocampo había dedicado ya, además de algunas conferencias y testimonios, libros completos, ocupan zonas importantes de los tres últimos volúmenes. En el vínculo con ellos, el relato escenifica las distintas alternativas de aprendizaje y autoafirmación que le depara a la protagonista el inveterado "culto a los autores" que practica desde la adolescencia. Su admiración funciona en el interior del espacio autobiográfico como el relevo inmediato de la confianza perdida en la divinidad religiosa. Un desplazamiento que reescribe en términos personales el entusiasmo hacia los escritores que Virginia Woolf le atribuía no sin ironía al personaje Orlando. "Orlando no creía en las divinidades comunes, nos explica Virginia Woolf; quizás [...] había transferido a los grandes hombres su parte de credulidad. 'El solo pensamiento de un gran escritor suscitaba en su alma tal arranque de fe, que lo convertía en un dios invisible'".<sup>33</sup> Antes de conocer a Tagore, Ocampo ya había experimentado ese impulso piadoso que lo transformaría para siempre en su maestro o "guía" espiritual: un llanto incontenible y liberador la había arrebatado durante la lectura de **Gitanjali**, sumiéndola en una suerte de profundo estado de trance. Compuesto con un efectismo evidente, este episodio no sólo exhibe la devoción al maestro apelando a plegarias y exclamaciones ampulosas sino que además introduce de modo grandilocuente la escena del mutismo y la timidez con que la autobiógrafa presenta su encuentro con el poeta. "La presencia súbita y real de ese hombre distante, tan familiar en mis sueños, tan íntima a mi corazón, cuando no conocía de él más que sus poemas, me paralizó. Reacción habitual ante un escritor. Hubiera querido huir enseguida. Caí en el mayor mutismo..."<sup>34</sup> Próxima y a la vez lejana, dotada del desdén soberano de las llamas, la imagen de Tagore se describe como la aparición repentina y excepcional de una visión mística, cuyas proyecciones conmueven y fascinan a sus fieles. La inmovilidad, la falta de articulación, las dificultades expresivas de la protagonista son, además de pruebas inmediatas de su reconocimiento y veneración incondicional hacia la grandeza ajena, manifestaciones que le permiten figurarse con eficacia en las condiciones de inferioridad, de minoridad cultural y espiritual, que requiere la composición de su autorretrato público. Es frecuente que en esos momentos se caracterice como una "niña" o una "adolescente". La insistencia con que Ocampo repite la escena del enmudecimiento y la inhibición, el interés que pone en acentuar la asimetría, la unilateralidad, de sus relaciones intelectuales —no sólo será la discípula, la secretaria, la ama de llaves, la enfermera, el chofer, la intérprete, de Tagore, sino que además llegará a imaginarse como un perrito faldero, capaz de dormir en el piso de baldosas, detrás de la puerta del poeta—<sup>35</sup> afirma algo más que su idolatría hacia los autores o la voluntad de construirse un perfil de intelectual periférica, como suele advertir la crítica. La recurrencia de estas imágenes, el modo evidente en que Ocampo sobreactúa su inferioridad, responde fundamentalmente a la intención de enfatizar los logros alcanzados *a pesar de* las desventajas padecidas, de dotar a la realización de esos logros de un empeño y una intensidad particulares.

El ideal de progreso moral que orienta la escritura de su vida encuentra en la esforzada superación de sus faltas, en su capacidad para revertirlas o transformarlas, el principal punto de referencia.

Junto a las escenas de devoción hacia los autores, estrechamente relacionadas con ellas, se presentan también las escenas del malentendido. Como le ocurre al personaje de Orlando cuando invita a Alexandre Pope a su casa, la autobiógrafa descubre que ese estado de exaltación puede rápidamente mudar en desencanto. Si bien "es halagador frecuentar los grandes genios, no siempre es cómodo vivir a su lado".<sup>36</sup> En un ensayo indispensable Beatriz Sarlo propone lecturas inteligentes sobre las razones que motivan y las formas que asumen esas faltas de

31 Victoria Ocampo, **Autobiografía I**, *op. cit.*, p. 60.

32 María Zambrano, **La Confesión: Género Literario**, Madrid, Siruela, 1995.

33 Victoria Ocampo, "Anna de Noailles y su poesía" en **Testimonios**. Primera serie (1920-1934). Buenos Aires, Fundación Sur, 1981, p. 225. [Primera edición: Madrid, **Revista de Occidente**, 1935].

34 Victoria Ocampo, **Autobiografía IV. Viraje**, Buenos Aires, Revista Sur, 1982, p.25.

35 Victoria Ocampo, **Autobiografía IV**, *op. cit.*, 76.

36 Victoria Ocampo, "Virginia Woolf, Orlando y Cía." en **Testimonios**. Segunda serie (1937-1940), p.33. [Primera edición: Buenos Aires, Ediciones Sur, 1941].

entendimiento.<sup>37</sup> Los desacuerdos con Tagore responden a diferencias lingüísticas y culturales, los desencuentros con Keyserling se sustentan en diferencias de género. En el primer caso, es la condición occidental y cosmopolita de la protagonista la que se muestra cuestionada, en el segundo, su condición femenina. Tagore desconfiaba de la capacidad de los occidentales para entender el pensamiento oriental y por esa razón, sostiene la autobiografía, mutila su poema bengalí en la traducción al inglés que ella le solicita. La situación enoja a Ocampo de un modo particular. El malentendido de las lenguas, explica Sarlo, es relativamente tolerable; la incomunicabilidad de las culturas no lo es, porque queda la sospecha de que el problema reside en una deficiencia de la cultura hacia la que no se puede completar el pasaje.<sup>38</sup> Sin embargo, con el propósito de atemperar las aristas conflictivas del episodio, el relato justifica esta situación por vías diferentes. Por un lado, extiende las razones de la incomunicabilidad más allá de las presuntas deficiencias occidentales: el propio Tagore se muestra impedido de apreciar la música moderna y el poema de Baudelaire. Por otro, apela directamente a los gustos compartidos por ambos: la pasión por Shakespeare, que los dos conocieron en su primera juventud, y la afición por la naturaleza, por los árboles y las flores del jardín. A diferencia de lo que sucede con Keyserling, y a pesar de todos los caprichos, las arbitrariedades y los súbitos cambios de humor que la autobiografía le atribuye, los desacuerdos con Tagore no resienten la devoción que Ocampo le profesa. Más allá de las discrepancias y obstáculos, él seguirá siendo, junto con Gandhi, el maestro que la guíe en el cumplimiento del recóndito sentido de su vida.<sup>39</sup> El interés en preservar intacta una admiración que el propio relato ha revelado excesiva, en sostener sin reparos un fervor sobredimensionado, obedece a la decisión de resaltar los esfuerzos comprometidos en una tarea que, lejos de remitir a los costados más frívolos y superficiales de la protagonista, tal como le imputan sus adversarios intelectuales, Ocampo presenta como una labor con fines espirituales trascendentes. En el interior del espacio autobiográfico, el contacto directo con los autores suple o compensa las carencias de formación que, dadas las restricciones que su clase le impone a la educación de las mujeres, la protagonista padece desde muy joven.

Presentados bajo el signo de lo irreparable, de lo verdaderamente intolerable, los desencuentros con Keyserling, a los que la narración autobiográfica les dedica el desarrollo más extenso y minucioso, se fundan en una prolongada cadena de equívocos. Admiradora entusiasta de los ensayos del filósofo, hacia 1927, Ocampo lo invita a dictar una serie de conferencias en Sudamérica. Durante dos años, intercambian una correspondencia vehemente y sostenida, que el conde interpreta como anticipo de una pasión que trasciende lo puramente intelectual. A partir del encuentro en Versalles, las divergencias adquieren, como señala Sarlo, una abierta connotación sexual, que dota a la relación de un costado cómico, de *vaudeville*. Es cierto, como dice Sarlo, que Ocampo no llega a percibir el matiz ridículo de la situación ni siquiera veinte años después, cuando escribe su versión de los hechos en **El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias**. De haberlo notado le hubiese resultado difícil otorgar al “asunto Keyserling” la significativa funcionalidad que adquiere en el diagramación general de su historia. Mientras el contacto con Tagore pone en escena los aspectos más devotos de su relación con los autores, la relación con Keyserling sobreactúa el ángulo previsiblemente deceptivo de ese vínculo, remitiéndolo a la incapacidad del filósofo para comprender la naturaleza espiritual de la condición femenina. El contacto con Keyserling es en este sentido el complemento negativo del encuentro anterior. Contrario al aspecto patriarcal de Tagore, a su aristocracia de modales, el fundador de la Escuela de la Sabiduría es recordado como un Gengis Khan, un conquistador bárbaro y primitivo, ávido de lanzarse sobre una presa indefensa y desprevenida. Ocampo compara su primera visita a Versalles con el encuentro de Caperucita Roja y el lobo, con la “emboscada” que el lobo le tiende a la niña. La desproporción que pauta la analogía, una analogía que no se incluye en el libro sobre Keyserling y sólo aparece en la **Autobiografía**, además de transmitir la inquietud que la situación todavía le provoca en el momento en que escribe sus memorias, advierte sobre los propósitos que orientan la inclusión del episodio en el desarrollo general del relato.

El hecho es que me presenté en el *Hotel des Réservoirs* con mi “torta” [...] y mi pote de manteca para mi abuela, siguiendo la tradición de Caperucita Roja. Y me encontré de buenas a primeras frente a un carnívoro que reclamaba una comida más sustanciosa. ¡Ridículas mis inocentes provisiones!<sup>40</sup>

37 Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita” en **La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas**, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 94-194.

38 La relación con las lenguas extranjeras es un tópico central de la obra de Victoria Ocampo, extensamente estudiado por la crítica. Para este punto, es ineludible consultar: Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo: la mujer-sabia” en **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 85-9; Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, *op. cit.*; y Sylvia Molloy, *op. cit.* Sobre el problema de la traducción, ver también Patricia Willson, “Victoria Ocampo, la traductora romántica” en **La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 75-109.

39 Victoria Ocampo, **Tagore en las barrancas de San Isidro**, Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, 1983, p. 100.

40 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 23.

Muy distinta y hasta opuesta a la imagen de la Penthesilea de Kleist, con quien la autobiógrafa se identifica en la versión de esta visita que propone en **El viajero y una de sus sombras**, la imagen de la Caperucita, el estado de inocencia e indefensión, pródigo de buenas intenciones y propósitos nobles, que en la lectura ingenua de Ocampo evoca este personaje actúa hasta la parodia el sentimiento de pérdida y desencanto que le deparan estas circunstancias. “Había perdido mi ‘estado de gracia’. Los ídolos de mi juventud [...] ya no eran dioses inaccesibles. Ya no eran dioses”.<sup>41</sup> Quebrada su incondicionalidad hacia los autores, la protagonista se encuentra sola y librada a sí misma, *tête à tête* con ese “yo” oscuro y desconocido, del que desconfía y con el que no se identifica.<sup>42</sup> El desamparo y la decepción la obligan a un profundo “examen de conciencia” del que, luego de analizar sus faltas y debilidades, retorna fortalecida y segura de sus propias convicciones. Paradójicamente, la lectura de los ensayos de Keyserling le proporciona una suerte de pseudoteoría compensatoria con la que interpretar sus errores y carencias y usufructuar de ellos para componer la imagen pública que se define en sus memorias. La idea de “la fecundidad de lo insuficiente”, que Keyserling toma de Goethe, le otorga los pocos argumentos necesarios para transformar su desilusión y escepticismo en autoconfianza y voluntad de superación.<sup>43</sup> La decisión de enfrentar sola sus nuevas relaciones intelectuales, de negarse a utilizar las cartas de presentación que Keyserling le deja para varios escritores europeos, es no sólo la oportunidad de manifestar el ánimo afirmativo en que deriva su desencanto (el personaje de la Caperucita cede entonces su lugar a otro estereotipo femenino, igualmente exagerado e inverosímil: el de la mujer indócil, dispuesta a rebelarse ante los caprichos de un falso dios) sino que es también la ocasión de definirse sí misma a partir de las fecundas credenciales de su insuficiencia personal. “Yo deseaba ir hacia ellos como lo que era: una autodidacta, una oscura sudamericana amante de las ‘bellas letras’, de Europa, y bastante joven como para resultar grata a la vista”.<sup>44</sup>

Autodidacta, sudamericana y mujer: una síntesis arbitraria e interesada de los rasgos que definen su subjetividad, la suma de faltas y desventajas que la relectura de su vida, su interés por dejar establecido cómo llegó a ser la directora de **Sur**, transforma en cualidades singulares.<sup>45</sup> La inquietud que la inminencia del porvenir provoca en el presente, antes que la restitución o la conservación del pasado, es el tiempo ineludible de la autobiografía. La imagen de sí que Ocampo compone a partir de estos rasgos constituye una respuesta indirecta a las interpretaciones que la identifican plenamente con los gustos e intereses de su clase y reducen el proyecto de la revista y su lugar de directora a las ventajas y posibilidades que le brinda su fortuna personal.<sup>46</sup> El armado de la genealogía familiar con que se abre el primer volumen de la **Autobiografía** anticipa en cierto sentido su réplica a estas acusaciones, cuando, sin renunciar a ser una heredera directa de las familias patricias, la autobiógrafa postula la profesión de fe iluminista que la alentarán a transformarse en quien es. “Siempre he pensado que, prescindiendo del medio y de la herencia, factores en que no interviene nuestra voluntad o nuestra elección [...] los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras y por ellas valen o se condenan”.<sup>47</sup> En cierto sentido, Ocampo escribe sus memorias para instaurarse como una heroína autodidacta capaz de superar por sus propios esfuerzos las limitaciones y tabúes de los miembros de su clase. Alejada de los prejuicios y las reconvenciones familiares, decepcionada de sus entusiasmos intelectuales, extenuada su pasión por Martínez e insatisfecha en su relación con Drieu La Rochelle, Ocampo subraya con evidente redundancia el estado de desamparo y soledad, espiritual e intelectual, que precede al momento de su encuentro con Waldo Frank.

41 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 61.

42 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 62.

43 “La religión cristiana enseña al pecador que su pecado, por grave que sea ese pecado que lo proscribiera de la sociedad, podrá ser redimido por el redentor si el pecador tiene conciencia de su culpa. *Mutatis mutandis*, para Keyserling la insuficiencia puede no ser signo negativo y se transforma en la mejor ocasión, en el más potente aguijón para superarse. Se sabe hasta qué punto el oído y el tacto se desarrollan y afinan en el ciego como para compensar el terrible *handicap* que soporta el organismo. La fecundidad de lo insuficiente actúa un poco de la misma forma. Ciertas deficiencias, ciertas decepciones, ciertas desgracias, incluso ciertas catástrofes de nuestra vida, pueden ser ‘blessings in disguise’ (bendiciones disfrazadas). Acaban por enriquecernos más, espiritualmente, que una serie de éxitos y de venturas, si somos capaces de digerirlas moralmente” (Victoria Ocampo, **El viajero y sus sombras. Keyserling en mis memorias**, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 127).

44 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 61.

45 La crítica se ocupó de analizar e interpretar el sentido y la eficacia que tienen estos rasgos en la composición de sus autofiguras públicas. Sobre el autodidactismo de Ocampo y su relación con los libros, es ineludible consultar: Sylvia Molloy, *op. cit.* Sobre la representación de su yo femenino, ver: Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo: la mujer-sabia”, *op. cit.* y Francine Masiello, *op. cit.* Sobre su imagen de intelectual sudamericana, periférica, ver: María Celia Vázquez, “Identidad, exotismo y extranjería en algunos testimonios de Victoria Ocampo”, en Adriana Bocchino (comp.), **V.O.** Mar del Plata, Estanislao Balder, 2006, p. 51-72.

46 En líneas generales, hasta comienzo de los años ochenta en que los miembros de **Punto de vista** (especialmente, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y Jorge Warley), iniciaron una revisión crítica de la revista y de la figura de su directora, las lecturas que propusieron los intelectuales provenientes del nacionalismo popular y de sus vertientes de izquierda no se apartaron de la ecuación que reconocía en Victoria Ocampo un miembro de la oligarquía terrateniente y hacía de su revista el órgano de expresión de esa clase.

47 Victoria Ocampo, **Autobiografía I**, *op. cit.*, p. 48.



Y salía nuevamente al frío de la calle, condenada a las intemperies de una existencia no-abrigada. Descendía todos los días a una arena donde debía combatir sola [...] Así como había estado huérfana de mis padres [...] porque no podía confiarles mi verdadero pensamiento, iba a convertirme en huérfana de otros seres a quienes amaba, por un motivo análogo. En realidad yo estaba sola, *fabulosamente* sola. No se puede permanecer sino un tiempo en la matriz de la pasión amorosa. Después es necesario *nacer*, se quiera o no, llegar a un nacimiento doloroso como la agonía. Ese es el pasaje más doloroso de la vida.<sup>48</sup>

Sin desprenderse de la retórica del sufrimiento y el esfuerzo que moviliza la narración autobiográfica, el fragmento introduce y destaca la ambivalencia que el sentimiento de orfandad, sin dudas, uno de los tópicos espirituales mejor contruidos de la obra, presenta siempre en el relato ocampiano. La soledad es a la vez un estado doloroso, angustiante, proclive a las vacilaciones y la desorientación, y un momento auspicioso, vital, favorable al cambio y los renacimientos. *Huérfana* y *sola*, con las renunciaciones y sacrificios que le impone esa situación, pero también con la sensación de independencia y libertad que le otorga, Ocampo se imagina en condiciones inmejorables para realizar el pasaje más doloroso, pero también más importante y oportuno, de su vida. En la carta que le escribe a Tagore para explicarle el propósito del viaje a los Estados Unidos en que va a encontrarse con Frank, la autobiografía proyecta a escala continental esa sensación de orfandad y las posibilidades renovadoras que le despierta: huérfanos de Europa se disponen a fundar una revista bilingüe que conecte ambas Américas entre sí y con el viejo continente.<sup>49</sup> La fundación de **Sur** certifica su ingreso definitivo al codiciado escenario de las Artes y las Letras. Como señala Sarlo,<sup>50</sup> Ocampo elige la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía. Se desplaza, no fácil ni definitivamente, de una élite a otra. Su historia es la de quien busca hacerse un nombre propio, sin identificarse ni apartarse plenamente del apellido familiar. De allí que resulte significativo que en el relato autobiográfico la muerte del padre se articule siempre con el nacimiento de la revista: “Murió [...] en 1931, año en que aparecería **Sur**”.<sup>51</sup>

Como si pusiera en escena la propia definición del género (El tema profundo de la autobiografía —afirma Lejeune— es el nombre propio), el relato hace coincidir la desaparición del padre con el momento en el que la protagonista se apropia de su nombre para rubricar la obra que justificará toda su vida. Ocampo cifra en la fundación de **Sur**, como más tarde en la escritura de su **Autobiografía**, la posibilidad de “nacer de mí misma”.<sup>52</sup> Como si la muerte del padre autorizara o habilitara el nacimiento de la hija, o mejor aún, como si la orfandad paterna determinara en forma providencial el derecho al propio engendramiento, la articulación de estos sucesos sostiene el efecto de continuidad que anticipan las escenas del reencuentro y la reconciliación con que se abre el último tomo.<sup>53</sup> La procedencia se figura de este modo como una sucesión armónica, en la que las discordias y tensiones se disipan o reacomodan apelando a una versión idealizada y poco creíble del amor filial. Sin embargo, tal como ocurre en los momentos más sugerentes de la escritura de Ocampo, el énfasis imprevisto con que la narración subraya algún detalle o comentario reinscribe inadvertidamente lo que el imaginario autobiográfico se esfuerza en sustraer. Las

48 Victoria Ocampo, **Autobiografía V**, *op. cit.*, p. 90.

49 Victoria Ocampo, **Autobiografía IV**, *op. cit.*, p. 38.

50 Beatriz Sarlo, “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, *op. cit.*, p. 95.

51 Victoria Ocampo, “They are fighting in the center. Contesto a **La Opinión**” en **Testimonios**. Décima serie (1975-1977), Buenos Aires, Sur, 1977, p. 287.

52 Victoria Ocampo, **Autobiografía VI**, *op. cit.*, p. 13.

53 Presentado como una vuelta al hogar, como un esperado regreso a la casa paterna, el retorno del viaje a Europa que la protagonista realiza en 1929, cifra el reencuentro con los suyos en el cambio de posición que se produce en el vínculo con el padre. Cuando el día de la llegada él la invita a sentarse a su lado durante la cena, la protagonista siente que ese gesto de acercamiento los compensa de los malentendidos y hostilidades que desde hace años ponen distancia entre ambos. La escena, que se describe como el término de una ansiada reconciliación — “Recuerdo ese instante como una cima alcanzada después de un largo ascenso” (Victoria Ocampo, **Autobiografía IV**, *op. cit.*, p. 15) —, constituye además el preludio de un diferido reconocimiento paterno: “No te sabía tan valiente” son las últimas palabras que, poco tiempo después, Ocampo le escucha decir a su padre mientras lo acompaña en el lecho de muerte. No sólo porque el enunciado contrarresta la severidad del vaticinio que le había dirigido antes, cuando ella le cuenta la idea de **Sur**: “Te vas a fundir con la revista. Te conozco” (Victoria Ocampo, “They are fighting in the center. Contesto a **La Opinión**”, *op. cit.* p. 287), sino también porque es difícil no pensar que la hija escuchara en el reconocimiento de su valentía una invitación a desafiar el mal augurio, la situación representa el modo de relación con sus mayores que la autobiografía ha establecido en el comienzo. “No me siento obligada a seguirlos, sino cuando acepto su credo, y en la medida en que lo acepto. *Nous aurons le sublime orgueil/ Des les venger ou de le suivre*. ¿Por qué? Ni vengarlos, ni seguirlos; continuarlos a nuestra manera, que no puede ser la de ellos: la circunstancia ha cambiado” (Victoria Ocampo, **Autobiografía I**, *op. cit.*, p.14). “Continuarlos a [mi] manera”, podría decirse, es la fórmula que la narración autobiográfica propone para atenuar los aspectos conflictivos de una relación que se caracteriza pródiga en tensiones y ambivalencias. Emblema de la ley a lo largo de la obra, la figura paterna concentra a su cargo la administración de los deberes y las prohibiciones familiares.

reflexiones de la hija que cierran la descripción de la muerte del padre transmiten, amplificado por la ambigüedad que las recorre, el fondo de disputa sobre el que se trama el vínculo entre ambos.

[era] la primera vez que veía morir a alguien como si se lo matara. Estuve obsesionada durante meses, durante años. Pero otra obsesión me abandonaba o quizás iba a abandonarme (porque esos pliegues se borran lentamente): la de causar pena o disgustar. Yo pensaba: “Mi vida no puede ya herirlo”. Ahora estoy pagando ese consuelo de su muerte.<sup>54</sup>

La idea de la muerte del padre como un consuelo, como el costo que la hija paga para ya no disgustarlo, entredice el deseo inconfesado de que alguno de esos disgustos lo matara por fin, para terminar de una vez con la culpa (o el reproche paterno) de estar matándolo de a poco. “Yo no tenía la impresión de que se moría, sino de que algo lo mataba. Que se lo mataba”.<sup>55</sup> Transfigurada en una ejecución, la muerte reintroduce la rivalidad y la violencia de un vínculo que se resuelve menos como un legado o una autorización que como una apropiación: la del *nombre familiar* transformado en *nombre de autor*. Fue necesario que la hija desplazara la potestad del apellido a un ámbito en el que ni el padre ni sus antecesores acreditaban ninguna distinción para que Ocampo se convirtiese definitivamente en un atributo de Victoria. “En el verano de 1931 nació **Sur**. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista”.<sup>56</sup> Desde entonces y para siempre Victoria será el nombre de la directora de **Sur y Sur**, la revista de Victoria. Tal vez menos, la revista que le hubiese gustado leer de joven (es difícil situar en qué momento Victoria comenzó a parecerse a sí misma), que la que necesitó fundar para transformarse definitivamente en quien quería. El final de la **Autobiografía** se aparta de la elaborada genealogía familiar que propuso en el comienzo, para mostrar realizada esa fantasía infantil en que la nena juega a volver la cabeza detrás de sí y, entre temerosa y atraída, encuentra que atrás suyo hay N A D A. Como si hiciese falta aclararlo: “Uno no se cura nunca de su infancia” remata la autobiografía.<sup>57</sup>

---

54 Victoria Ocampo, **Autobiografía VI**, *op. cit.*, p. 16.

55 *Ídem*, p. 15.

56 *Ídem*, p. 86.

57 *Ídem*, p. 68.

# Adolfo Bioy Casares

## Memorialista, diarista y retratista americano

Nora Catelli

La tentación es grande y no del todo errónea: Bioy Casares es Boswell; Borges es el doctor Johnson. Escribir y pensar sobre Bioy Casares sería hacerlo ancilarmente, a través de Borges, repitiendo así su propia estrategia; al menos, la que decidió en **Borges**.

Este parcial acierto merece, no obstante, muchas matizaciones. Boswell fue, sobre todo, un retratista; Johnson fue, efectivamente, su objeto. En cambio, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) no fue sólo el retratista de Borges, aunque lo retratase en **Borges**. Cuando el doctor Johnson habla, en la **Vida** de Boswell, el libro se torna de autoría incierta. En cambio, **Borges** no es de Borges sino de Bioy aunque hable Borges todo el tiempo.

Edmund Wilson escribió, sobre las memorias de Casanova, que el libro mostraba las rítmicas recurrencias que el carácter le inflige al destino. Aquí hay dos caracteres que van modulando dos destinos a partir de las huellas de la escritura. El de Borges, por una vez, está en manos de Bioy, y Bioy se inclina sobre el destino de su personaje como lo hubiese hecho un novelista del siglo XIX. Entomólogo y psicólogo, consultor sentimental e hijo díscolo, autor y rentista, Bioy escribió sus diarios de Borges, pero únicamente los publicó cuando ya había conjurado el peligro de ser sólo Boswell.

Había escapado a la “rítmica recurrencia” de su propio carácter, que mostraba cierta tendencia a convertirse en epígono. No le había bastado con **La invención de Morel** (1940), **Plan de evasión** (1945), los cuentos de **La trama celeste** (1948) o **El sueño de los héroes** (1954). Atravesó después etapas de inseguridad y contenida zozobra, a pesar de ese primer tramo fulgurante. En esos lapsos de duda sobre su talento y dones, Bioy produjo cuentos no demasiado logrados, mientras Borges, en cambio, ascendía, tras **EL hacedor**, al monumento. En los libros de Bioy de la época se notaba puerilidad en la representación de la existencia y un adelgazamiento creciente de la prosa, incluso en **El lado de la sombra**, tal vez el más interesante de los volúmenes de aquel tiempo.

Tal vez la respuesta secreta de Bioy al Borges de mármol definitivo fueron estos **Diarios**. La respuesta pública habían sido, en cambio, todos los otros libros de memorias y diarios, en vida y póstumos. No obstante la existencia de esos dos circuitos, el secreto y el público, puede decirse que el Bioy memorialista y diarista apareció cuando ya se sentía centralmente apreciado dentro de la tradición argentina e internacional, cuando era un novelista reconocido y había acabado la construcción de su propia figura de autor.

Al dejar seleccionado para su publicación, de entre las veinte mil páginas de diarios y cuadernos de notas inéditas, el material de **Borges**, había recibido todos los premios, incluido el Cervantes en 1990, y poseía una certidumbre indiscutible acerca de su perduración dentro de la sociedad literaria, al menos desde su viaje a Europa de 1967. Algunas cartas de **En viaje** lo atestiguan, sobre todo cuando en París se estrena el film **La invención de Morel** y Bioy anota con una ironía no exenta de complacencia:

Yo luchaba por no dormirme; pero este sueño me acomete ahora con frecuencia; así que no es una condenación. El director, Bonnardot, todas las personas que intervinieron en la filmación, me felicitaron calurosamente. Bonnardot formuló una frase que antes había oído a Moreuil, a Marker, a Kumiku; una frase que si se convierte en frase hecha sería de mucha ayuda: “**La invención de Morel** es la más hermosa historia de amor jamás escrita”. *Hear, hear.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Adolfo Bioy Casares, **En viaje**, Barcelona, Tusquets, 1997 [1967], p. 156.

El ritmo de aparición de sus libros de memorias atestigua que estos empiezan a aparecer tras su consagración. No es casual que la serie sea inaugurada por la selección de **En viaje**, donde Bioy cuenta con detalle la recepción en París para el estreno de **La invención de Morel** dirigida por Jean Claude Bonnardot. A este primer testimonio seguirán **Bioy Casares a la hora de escribir** (entrevistas en edición de Esther Cross y Félix della Paolera) en 1988. En 1994, en edición de Marcelo Pichon Rivière y Cristina Castro Cranwell, apareció **Memorias**, un conjunto de rememoraciones algo inconexas. Tras su muerte, en 1999, se sucedieron las publicaciones de escritos inéditos y las reediciones. Según parece, Bioy dejó ya fijados diversos volúmenes; entre ellos **Borges**. En cambio, otros textos póstumos, como **De jardines ajenos** y **Descanso de Caminantes**. **Diarios íntimos**, no habrían sido seleccionados por él sino por Daniel Martino, donde éste incluyó lo que no estaba en el **Borges** sí compuesto por Bioy. **De jardines ajenos** empieza, según aclara el mismo Martino en el postfacio a **Descanso de caminantes**, hacia 1975, superponiéndose con el **Borges** cronológica aunque no textualmente hasta el 2 de julio de 1985, pocos días después de la muerte de Borges. Dentro de esta abundante secuencia, por ahora interminable, acaba de publicarse, en 2010, **Diario de Brasil**. Como casi toda la escritura autobiográfica de Bioy, también este libro alberga algún episodio amoroso que trasluce, por enésima vez, los fantasmas eróticos de una histeria masculina fría; su interés reside, sobre todo, en la enésima comprobación de la fóbica indigencia de sus recursos expresivos. En cambio, aunque escuetas, algunas páginas y fotos revelan que su mirada en Brasil alcanza la profundidad de percepción de una conciencia que sabe que allí se enfrenta con el único problema verdadero de su vida: cómo ser un escritor americano. Las observaciones sobre Brasilia y las fotos poseen una fuerza que las hace dignas de ser imaginadas como una nota al pie, microscópica e intensa, a **Tristes trópicos**.

En los grandes artefactos memorialísticos o autobiográficos del siglo XX —Kafka, Woolf, Mann, Pavese— suele existir, a pesar de los distintos criterios y etapas de la selección, una cierta unidad en la ambición y el estilo. En Fernando Pessoa, cuya obra hace naufragar programáticamente cualquier idea de unidad de enunciación, no está ausente, sin embargo, una radical e idéntica aspiración al absoluto estético en cualquiera de sus géneros y sus voces.

Esto no sucede en Bioy Casares. Su **Borges** destaca, en la espesa, prolongada y abundantísima maraña de sus escritos del yo, como un ente separado, autónomo, sorprendente. Al revés del resto de su producción memorialística, en la voz de **Borges** no hay reticencias, ni puerilidad de niño bien, ni vaga aprensión ante la exhibición pública, ni impudores inesperados y triviales. No se encuentra aquí ningún afán de esgrimir las *mille et tre* de un Leporello inexistente ante un don Giovanni nada fáustico.

No porque todas esas moralidades convencionales no estén en **Borges**; sucede que aquí se reúnen en un proyecto que no sólo revela una escritura tensa sino que, además, invita conscientemente a reconstruir, desde el ángulo de la paulatina centralidad en el prestigio y la fama, los climas y debates de unos años, desde finales de los cincuenta hasta inicios de los setenta, que marcaron una característica singular de la cultura argentina: el proceso por el cual Borges representó y absorbió paulatinamente la literatura nacional.

Fue lento, pausado, a veces sorprendente: son, sobre todo, esos años singulares en que todavía la cultura argentina no pensaba *con* Borges, sino *en* Borges. Se lo leía, se lo interpretaba, lentamente se empezó a parafrasearlo, pero en los discursos de las élites y grupos americanos en el campo de las ideas y de las estéticas operaba como una ilustración más que como una inspiración. No faltaban razones —políticas y teóricas— para esta dicotomía evidente; y la historia de esas razones está en estos diarios. Primero, por la abundancia de materiales: de las 1.600 páginas del libro, esos quince años decisivos, de internacionalización e interpenetración del sistema literario americano, abarcan desde la página 115 hasta la 1302. Los años previos, —1949 a 1954— van desde la página 27 a la 114, mientras que los posteriores —1970 a 1986— van desde la página 1503 hasta la 1596. O sea: esos quince años ocupan más de mil páginas.

En ellos está con detalle la actividad laboral de Borges y la de *free-lance* y rentista de Bioy, la institucional de ambos con sus alianzas y premios, la militancia en la Sociedad Argentina de Escritores y los movimientos en el grupo Sur, y también sus posiciones y deambulares estéticos, con sus rechazos de las vanguardias artísticas y su desdén o desprecio por movimientos o pensadores influyentes en ese período. Por ello pueden ser analizados como parte activa de los conflictos de ideas de esa época, incluso con cambios drásticos en intelectuales muy cercanos a los dos: baste recordar a Martínez Estrada.

En 1955 Borges estaba a punto de convertirse en el vértice vivo de la tradición argentina; en 1960 avanzaría hasta su renombre internacional definitivo; entre ese año y 1970 se convertiría en el Borges que fue hasta su muerte: un

personaje de la república universal de las letras. Entre 1960 y 1969 Bioy se convierte en diarista, recibe su primera consagración parcial internacional, se inquieta antes esos libros endebles de cuentos amorosos más o menos estereotipados y, por fin, publica una de sus obras más densas, **Diario de la guerra del cerdo**. No puede decirse que Bioy fuera, en esos años de glorificación de Borges, su Boswell: al contrario, es la época de su máxima tensión creativa, tras su reputado inicio de los años cuarenta.

Esos quince años constituyen además, con una ligera variación, el núcleo de lo que Oscar Terán y Silvia Sigal, con algún matiz, fijaran como los breves años sesenta argentinos, desde la caída de Perón en 1955 hasta el golpe de Onganía en 1966. Entre 1966 y 1969 tuvo lugar el primer exilio masivo académico argentino y se dieron grandes movimientos insurreccionales, que culminaron con el Cordobazo y el Rosariazo, asuntos que quedan fuera de los diarios de Bioy, pero que, no por azar, permean la negra sensación de amenaza de **Diario de la guerra del cerdo** (1969). Esta novela es, junto con **La aventura de un fotógrafo en La Plata** (1985), escrita durante la dictadura de 1976-1983 y publicada dos años después de su final, una de las dos novelas abiertamente políticas de Bioy Casares. La de 1969 expresa la aprensión frente a la violencia social en ciernes. La de 1985 es una extraña puesta en escena, ambigua y siniestra, de las consecuencias morales de la violencia de Estado: una suerte de costumbrismo póstumo, que actúa a la manera de un reductor de cabezas. Allí ese recurso sirve para dejar que flote, por sobre la trama, un hijo huído o desaparecido de uno de los personajes, un criollo patriarcal y disminuido. Lo que la primera novela profetiza —el choque de generaciones, la violencia civil— la segunda lo salda, infructuosamente desde el punto formal, con una alegoría ostensible y fallida: en el relato hay un ausente, un personaje cuya desaparición se resuelve como mera y posible evasión. En 1969 Bioy siente la amenaza de la violencia y la concentra en un choque generacional puro; en 1985 Bioy experimenta la vergüenza de haber estado ante los desaparecidos —el libro es posterior incluso a los Juicios a las Juntas— y, porque no lo soporta, lo convierte en una trama inestable de conventillo e hijo pródigo.

---

## Borges

Por supuesto, nada hay menos seguro que la datación de la escritura íntima, pero si aceptamos que hay un paralelismo entre las notas diarias de **Borges** y la escritura novelística de Bioy, podríamos concluir que el más portentoso Bioy polígrafo y el más completo —o el menos transparente Bioy novelista— coincidieron, durante quince años, en un ritmo hercúleo de producción. Bioy publicó sus más ambiciosas ficciones de madurez y vejez cuando Borges declinó. Y se guardó, en los diarios, la posibilidad de ocupación póstuma de ese espacio autobiográfico que Borges había llenado, exitosamente en aquellos años, con el ejercicio internacional de una oralidad eficazísima.

Además, Borges y Bioy no estaban solos: cuando éste empezó a publicar sus volúmenes de memorias muchas de las figuras cercanas a su círculo habían dado a conocer variantes evocadoras y renovadas del género: desde finales de los cincuenta, los volúmenes de Victoria Ocampo o de María Rosa Oliver, las **Memorias de un provinciano** de Carlos Mastronardi en 1967 y el pseudo **Diario de un poema** de Alberto Girri en 1972, seguidos de **Cuadernos del vivir y del pensar**, en 1984, del propio Mastronardi, quien ya anunciaba entonces un diario sobre Borges; también póstumo. En muchos de esos libros y autores —algunos muy cercanos al círculo— aparecían ya observaciones reticentes ante Borges. En 1972, se lee en el **Diario de un libro** de Alberto Girri: “Lunes 28. ‘El congreso’. Borges copiando sus modalidades. Ausentes: impulso, lenguaje, ingenio, la borgeana, suprema ironía de elaborar un concepto mezclando lo chistoso con lo moral”.

De esa membrana consistente y espesa, aunque quizá hasta ahora poco sistematizada, surge **Borges**. Ninguno de los volúmenes memorialísticos de Bioy —ya los extraídos y decididos por él antes de su muerte y por tanto participando explícitamente de su proyecto de escritor; ya los organizados por Daniel Martino— alcanza el grado de extraordinaria convicción compositiva y estética de este volumen. Hay una razón para esto: el desafío formal. Ninguna de sus obras memorialísticas se apoya en un recurso tan escueto y tan atrayente, tan extraordinario, tan a contracorriente del carácter multiforme de los géneros de la memoria. Tanto más sorprendente en alguien dado, en los cuadernos de notas, a la exhibición algo errática de la miscelánea, como el propio Bioy. Ese disparador estricto es una frase que opera al modo de un desafío retórico, de una variación barroca: “Come en casa Borges”. Esa frase despliega un espacio familiar, una mesa. Dicen los ingleses *table talk*. Pero aquí no se trata de la tertulia, ni del banquete, ni siquiera el *table talk* de las tabernas del doctor Johnson. Es una casa —el *domus* de las mujeres que alimentan a los hombres— del amigo más joven, ocioso, rentista. Es el círculo más cerrado, es el lugar adonde llegan, aunque no lo rompan, las disensiones radicales en el campo de la política literaria y la nacional, pasadas por el cedazo del capricho de dos criollos que carecen por completo de pudor político. Son sólo dos hombres

que hablan, observó Blas Matamoro cierta vez. Son dos hombres que hablan, indiferentes y a la vez hostigados por los hechos de la historia argentina y de la vida literaria, obsesiva e institucional, de la que son partícipes. Sus encuentros van menguando cuando en la Argentina de los setenta en adelante la vida política se vio fulminada, a partir de finales de 1975, por un terror impredecible. Pero no por ello menguó la escritura: fue la vejez, el estereotipo, el cansancio ante la decadencia inapelable, no el terror, que sólo los rozó cuando se mencionaba, al pasar, un secuestro del hijo de algún amigo o la desaparición de algún colega. Una digresión: hay que reconocer que, como el grupo Sur, Borges y Bioy, antiperonistas de caricatura, fueron sensibles, eso sí, a la terrible realidad de los países del orbe soviético. Siempre se ha considerado despreciable esa sensibilidad a flor de piel ante la lejanía del orbe soviético y la paralela dureza ante la emergencia de los propios sufrimientos y necesidades de sus sociedades. No es un argumento consistente. Es necesario recordar hoy que muy pocos intelectuales europeos y americanos se hicieron cargo de ese conflicto ideológico, político y moral, tan radicalmente feroz, en sus desarrollos y consecuencias, como los fascismos de la Europa occidental.

---

### Senilidad: una novela psicológica inesperada

Tras 1970 aparecen paulatinamente los silencios, la terquedad, la impavidez de dos viejos encastrados cada uno en la foto de su propia y pretérita plenitud vital. En 1976 y los años que siguen no hay siquiera una duda o un temblor. La progresiva y lenta separación de Borges y Bioy no tuvo que ver con la dictadura, sino con los años, con el nuevo matrimonio de Borges, las famas, el cansancio ante el desdén de Borges: su mudez ante las aventuras literarias de Silvina Ocampo, su reticencia ante las de Bioy. Borges se repite, se vuelve previsible, se viste con los andrajos de su propio personaje. Aquí se ve la fuerza de Bioy. Porque no decae entonces la escritura. No, no decae, se transforma, se aguza, se vuelve cada vez más plástica. Aparece el cuerpo de Borges. Podemos aquí invertir la propuesta de Freud en **Duelo y melancolía**: en la posición melancólica, dice Freud en 1917, la sombra del objeto cae sobre el yo, quien, en lo sucesivo, debe ser juzgado como un objeto, como el objeto abandonado o perdido. En cambio, inversamente, en la escritura de Bioy, en los últimos años, es el yo de Bioy el que cae sobre el objeto, le da un cuerpo, una cabeza sin dentadura, un andar vacilante y con asideros, un dormirse a destiempo, viviendo sus idilios claudicantes, absorto en sí mismo.

Hay dos sexualidades en **Borges**. La primera es la colectiva del imaginario universal masculino de la sodomía y atraviesa incansable las 1.600 páginas. La otra es su lado Svevo, una sexualidad individualizada y triste: la visibilidad tardía del cuerpo de Borges, la claudicación del pudor, el masoquismo: quizá la novela psicológica tan detestada por ambos surge al final. Bioy la escribe y su personaje es Borges. Más allá de los años setenta, cuando el ejercicio de la escritura y de la intervención sobre el campo literario se da casi por clausurada para ambos, Bioy construyó el carácter de Borges a la manera de un grotesco centroeuropeo, de una *nouvelle* de las tantas que en sus ratos libres publicaba Thomas Mann: Borges había vuelto previsible, **Borges** fue inesperado.

---

### La obra inesperada

Todo el Bioy anterior de cuadernos, notas, misceláneas, evocaciones de estancias, amistades, confesiones amorosas era, hasta cierto punto, como el Borges del final, previsible. Todo ese Bioy abonaba la idea de un hombre cruel, caballeroso, naíf, moralmente poco interesante, brutal y simple. Un hombre corriente aunque herido por el amor de la letra, un miembro de una élite en decadencia, aunque ligada por fuertes lazos ideológicos y sociales a los estratos más autoritarios, menos convencidos de las virtudes de la democracia —había muy pocos cultores de la vida democrática entonces— de la Argentina de los últimos cuarenta años. Un rentista y compulsivo polígrafo, una figura dieciochesca, muy conscientemente parecido a ese artista involuntario —atolondrado según sus contemporáneos, consciente según sus estudiosos posteriores— veleidoso (tan pronto era abolicionista como abandonaba tan noble causa): a James Boswell (1740-1795). Aunque no fue parecido en las estrategias de la composición, ya que la obra de Boswell se compuso a partir de grandes cantidades de materiales previos y no se sometió, como la de Bioy, al desafío de la frase generadora, sí lo fue en el encuentro con el otro como condición de la escritura. Quizá a haber encontrado un personaje se deba el salto estético y literario entre el resto de la obra de Bioy y su **Borges**. Sus memorias, evocaciones, cartas, diarios y conversaciones convertidas en libros, con su reticencia ante lo contradictorio, su aplanamiento de los conflictos, su donjuanismo mecánico, su impavidez ante las múltiples Argentinas de las que no participa pero de las que es testigo duplicaban a Bioy; y su espejo no podía ir más allá de sí mismo.



Al contrario, cuando Bioy publicaba sus últimos libros de relatos y sus textos de Boswell sin Johnson, al mismo tiempo preparaba, para la emergencia póstuma, surgiendo del inmenso *iceberg* semi-sumergido de sus diarios y los libros de notas, un diamante refulgente: su **Borges**. Al hacerlo, sometiéndose a una exigencia formal impuesta por él mismo, ha logrado, creo, su mejor libro. Todos los escritores argentinos y americanos —imagino— que se constituyen o proponen como diaristas ocasionales o permanentes se preguntarán, ahora, cómo remontar este modelo ciclópeo.

# Memória e utopia na cena teatral brasileira

Heloisa Pontes e Sergio Miceli

A estreita relação do teatro com a memória é evidente no trabalho dos atores. Sem ela os intérpretes não poderiam representar e se inventar como “outros”. Ela está presente também quando o texto dramático apoia-se na transmutação da memória dos autores, como é o caso dos dramaturgos que selecionamos para a análise: Jorge Andrade (1922-1980) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Para dar pulso cênico à reminiscência de Jorge Andrade, nas peças **A moratória** (1955) e **Rastro atrás** (1966); ou ao invento como projeção imaginada da utopia partilhada pela geração de Guarnieri, em **Eles não usam black-tie** (1958), ambos os autores utilizaram uma das técnicas do trabalho da memória: fixaram lugares e objetos para desvelá-la.<sup>1</sup> Nas peças de Jorge Andrade, a lembrança objetivada do descenso social de sua família impregna tanto a fala dos personagens quanto os objetos que os cercam. Antes de tudo, as casas que habitam: a do pretérito, da opulência e do mando; a do presente, modesta e sem brilho. Mas ela também se condensa na máquina de costura, que serviu de recreio à menina rica do passado e de esteio da família no descenso do presente; no relógio pendurado na sala de jantar; nos santos nas paredes. Atando significados simbólicos e relações sociais, a casa e os objetos são mais que peças de cenário. Neles se inscreve a história social da família, que é também a da classe a que pertenceu o dramaturgo: a oligarquia agrária ligada ao café.

Em **Eles não usam black-tie**, o título da peça de Guarnieri alude à indumentária de gala dos espectadores que frequentavam a companhia de maior projeção no período, o paulistano Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948. No traje de festa sobressaiam as insígnias vistosas da ostentação burguesa, rechaçada pelo público jovem, levemente desalinhado e afinado com o pólo mais à esquerda do campo teatral. Sucesso estrondoso, a peça ficou um ano em cartaz, garantiu uma sobrevida inesperada ao Teatro de Arena, alimentou os sonhos de uma geração sobre o potencial da cultura na transformação e reordenação das relações sociais. Por seu intermédio a classe operária entrou pela primeira vez nos palcos da metrópole, na pegada forte do drama de uma família tensionada pela greve, pelo conflito de gerações e pela luta de classes. Para dar verossimilhança à experiência social de uma classe que não era a sua, Guarnieri mesclou o imaginário de sua geração, alimentado pela militância política no Partido Comunista, à memória por procuração. E, como Jorge Andrade, fixou a lembrança imaginada em suportes expressivos: no morro carioca, na casa, nos móveis, na dicção dos personagens. Ambos se valeram das relações familiares, materializadas em lugares e objetos, para dar forma a experiências sociais mais amplas, num período em que o teatro tinha uma importância cultural e política incontestável. Tal procedimento é um indicador eloquente da intuição dos dramaturgos de que casas e relações perpassadas pela linguagem do parentesco são um microcosmo do mundo social onde se ventitam emoções represadas de molde a suscitar a entrega comovida da plateia.

A cultura brasileira vivia na década de 1950 uma conjuntura excepcional de transformação, sinalizada pelo cinema novo em gestação e pelo intrincado entrelaçamento do teatro, com o rádio e com o início da televisão brasileira. A afirmação da cena teatral moderna foi marcada não só por novos modos de conceber o repertório e o trabalho dos atores, atrizes, diretores e cenógrafos, como pelo recado político e social dos grandes dramaturgos brasileiros da época. Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Nelson Rodrigues, entre os principais, ajudaram a converter o teatro em suporte de uma renovação radical na maneira de apreender a experiência contemporânea da sociedade brasileira. Suas peças dramatizavam conflitos sociais lancinantes —o declínio das elites rurais, as vicissitudes dos

1 Frances A. Yates, **A arte da memória**, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, pp. 11.

setores médios, o impacto da vida urbana nos costumes e nas relações familiares, a experiência da classe operária, a ascensão dos imigrantes. Nesse contexto, o palco, os diretores e os intérpretes tornaram-se os protagonistas de uma cultura cênica que foi o retrato do país no momento crucial de crise de uma velha ordem e arranque para uma nova etapa de expansão econômica e social.

Arte social, arte coletiva, arte da representação, o teatro encenado em São Paulo nesse período é inseparável da vida urbana, da sociabilidade multifacetada, da circulação em escala internacional promovida pela imigração em massa de trabalhadores entre 1880 e 1920, pela vinda de estrangeiros educados, professores e diretores de teatro, ao longo dos anos de 1930 e 1940. Laboratório voluntário e compulsório dos sonhos acalentados pela elite paulista e pelos setores médios, o teatro deu forma a assuntos que pulsavam e antecipou comportamentos que se tornariam emblemáticos no futuro. Por conseguinte, não é aleatório que a sociedade encenada no palco encontrasse ressonância na sociedade real do público.

---

### Jorge Andrade: o trabalho da memória

A expressão, corrente entre os estudiosos, alude à matéria-prima da dramaturgia de Jorge Andrade e à carpintaria necessária para levá-la aos palcos. Da memória individual à memória grupal, a obra de Jorge Andrade constrói um “painel de quatrocentos anos da História do Brasil”, perpassado pela “busca do pai perdido, os bens e o sangue”.<sup>2</sup> A abrangência temporal enlaça o conjunto de temas abordados em linguagem teatral: os ciclos dos bandeirantes e da industrialização da metrópole paulista, a ascensão dos imigrantes, “as energias urbanas fermentando e desgastando a velha ordem agrária os conflitos de geração e de classe”.<sup>3</sup> Daí o interesse suscitado por sua obra, maior até entre os historiadores e cientistas sociais do que entre os estudiosos da dramaturgia e da literatura, se o metro utilizado for o da publicação de estudos recentes sobre ele.<sup>4</sup>

Neto de fazendeiros do interior de São Paulo, nascido em 1922 em Barretos, Jorge Andrade não seguiu o destino traçado para os homens de sua classe social e teve uma socialização diversa daquela que conformava o aprendizado masculino do mando. A mãe, de mãos “delicadas como asas de borboleta”, sempre pronta a lhe infundir confiança, dividiu os cuidados com o filho com a parentela feminina que habitava a casa da fazenda: a avó materna e as tias ainda solteiras.<sup>5</sup> A intimidade com o universo feminino revela-se no gosto pela leitura e nas brincadeiras. O amor que sentia pelo avô materno nutria-se de um sentimento bem diverso da solidão indefesa que experimentava diante do pai. Aferrado aos valores masculinos rígidos que governavam o mundo dos fazendeiros paulistas, o pai ausentava-se com frequência e encontrava na caça mais que passatempo dileto. Caça e masculinidade eram uma coisa só, como bem percebeu o filho ainda menino, pelas reações dele às coisas que o fascinavam: das brincadeiras infantis com as tias, às leituras e, mais tarde, quando homem feito, da profissão que escolhera —escritor de teatro. A imagem do pai “escondendo-se, nas caçadas”, da “vergonha” trazida pelo filho, ficou grudada na memória de Jorge Andrade, antes de ganhar forma dramática muitos anos depois da crise econômica de 1929 que arruinou famílias da elite agrária ligada ao café, entre elas, a dele.

A notícia da catástrofe que se abatera sobre a família ele recebeu aos sete anos e só compreendeu aos poucos. Mas a expressão de cólera, de medo, de angústia, de quase loucura, ele percebeu de imediato nos olhos e no comportamento inusitado do avô materno que ele adorava. Sempre tão seguro e enérgico, o avô passou a falar sozinho como louco, esbravejando no meio das jabuticabeiras. Que algo terrível estava no ar, o neto sentiu pelo desaparecimento das tias e pela permanência da avó na cozinha, “na beira dos tachos, como se fizesse provisões para uma longa viagem”.<sup>6</sup> Ninguém olhava o avô de frente. A mãe, sempre tão solícita, mal lhe dava boa noite. Pela primeira vez na vida, o menino ouviu choro nos quartos. A descoberta de “que gente grande chorava” foi acompanhada pela sensação de desproteção. E, conforme avançava a ruína da família, pelo sentimento de solidão. A derrocada do mundo do avô e a ruína econômica e social da família serão um dos esteios da dramaturgia de Jorge Andrade. Quinze anos depois e já adulto, instalado na cidade de São Paulo, para onde se mudara com o propósito

---

2 Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, in Jorge Andrade, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 672.

3 Richard Morse, “Mito urbano e realidade”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 645.

4 Para uma análise da relação entre cidade, teatro, público e sociedade, ver Christophe Charle, **Théâtres en capitales**, Paris, Éditions Albin Michel, 2008; e Heloisa Pontes, “Introdução à edição brasileira. Sociedade em cena”, in Christophe Charle, **A gênese da sociedade do espetáculo**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

5 Jorge Andrade, **Labirinto**, Barueri, Manole, 2009, p. 25.

6 *Ídem.*, p. 78.

de cursar direito, ele usará a experiência familiar na peça **A moratória**. Escrita em 1954 e levada à cena no ano seguinte, a peça foi concebida em meio à decisão de abandonar a faculdade para dar chão ao fascínio pelo palco. O teatro ele descobriu primeiro como espectador assíduo da companhia paulista mais importante na época, o Teatro Brasileiro de Comédia, e, depois, como aluno da Escola de Arte Dramática, entre 1951 e 1954. Nela iniciou-se nas manhas da dramaturgia e aprimorou a linguagem teatral. Premiada, em 1954, como autor revelação, pelo texto **O telescópio**, foi com **A moratória** que seu nome se firmou no rol da melhor dramaturgia brasileira e se associou à linguagem moderna que estava sendo gestada em São Paulo no teatro, nas artes plásticas e nas ciências sociais.<sup>7</sup> Pela mescla de condições objetivas e subjetivas, o contexto era propício para o sonho de Jorge Andrade de fazer da dramaturgia uma profissão. Entre as condições objetivas, sobressaem os novos espaços de sociabilidade e de profissionalização que se abriam em São Paulo e as alterações que se produziam em passo acelerado na estrutura social e demográfica da cidade. Em menos de três décadas, a população de São Paulo quintuplicara, passando dos 579 mil, cifra registrada em 1920, para 2 milhões e 198 mil habitantes na década de 1950. A cidade, “explodindo em número de habitantes, quebrava a sua velha carapaça quatrocentona, internacionalizando-se”.<sup>8</sup>

“Ao mesmo que tempo que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade [a oligarquia agrária] era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez”.<sup>9</sup>

A consequência disso era a crença partilhada no futuro e não a percepção dilacerada de um universo social fenecente, tal como desvelado pelos romancistas nordestinos. A retradução da experiência social no plano formal da linguagem se deu em São Paulo pela dramaturgia e pelas ciências sociais e não pelo romance. Paradoxalmente mais “moderna” e mais “provinciana” que o Rio de Janeiro — então capital federal do país—São Paulo se tornou o pólo modernizador do teatro brasileiro.<sup>10</sup> A estreita relação entre o teatro, a universidade e a cidade é um dos indicadores do grau de complexidade do sistema cultural paulista. A ampliação do perfil social de recrutamento dos envolvidos com a atividade teatral e intelectual, a montagem de instituições afinadas com os ideários artísticos e científicos de ponta na época, a presença de estrangeiros, professores e diretores, tudo isso, somado, foi decisivo para a implantação de novas modalidades de trabalho intelectual, entre elas, a dramaturgia. Aplicadas à trajetória acidentada de Jorge Andrade, tais condições objetivas explicam o desvio de percurso, do direito ao teatro. Desta feita de maneira deliberada e não como resultado do solapamento do destino social de sua família em virtude da crise econômica, matéria-prima de seu teatro. A opção profissional implicou um corpo a corpo com as fraturas do passado —de sua família e de sua classe. O registro deste enfrentamento encontra-se numa das frases mais citadas de Jorge Andrade pelos estudiosos de sua obra. A recorrência é proporcional à acuidade da observação do dramaturgo sobre os motivos recônditos que o levaram à ficção e ao teatro.

Há pessoas que fazem psicanálise deitadas em sofá, pagando uma nota. Eu faço comigo, de graça, descendo a ladeira. E a verdade estampa-se inteira dentro de mim: eu fiz psicanálise, criando personagens que foram viver, no palco, os fantasmas que me atormentavam. Personagens que contam a história da minha vida — cheia de momentos felizes e também de vergonha. Há muitas coisas em minha vida pedindo explicações. De muitas, lembro-me bem. Mas são as escondidas que nos atormentam, as que ficam perdidas não sei em que imobilidade, agarradas às paredes como hera, guardadas em fundo de gavetas de cômodas velhas, refletidas em caixilhos, esquecidas em álbuns fotográficos, escondidas dentro de nós.<sup>11</sup>

Não fosse a escrita e o teatro, e essas coisas escondidas dentro de nós e perdidas em sua imobilidade —que são o sal e o sol da vida, pela mistura de tormento e alegria, que impulsiona para a frente quando encontra suporte, ou paralisa e até mesmo enlouquece na falta dele— teriam ficado guardadas na memória do dramaturgo. A idéia

7 Maria Arminda do Nascimento Arruda, **Metrópole e cultura, São Paulo no meio século XX**, Bauru, EDUSC, 2001.

8 Décio de Almeida Prado, “Teatro Brasileiro de Comédia revê os seus 50 anos”, in **O Estado de S. Paulo**, 10 de outubro de 1998, p.7.

9 Gilda Mello e Souza, **Exercícios de leitura**, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 110.

10 Para uma análise detalhada das razões que fizeram com que o TBC e a cidade de São Paulo assumissem essa posição proeminente, ver Tânia Brandão, **Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa**, Tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols., 1988; Maria Arminda do Nascimento Arruda, **Metrópole e cultura**, op. cit.; David José Mattos, **O espetáculo da cultura paulista**, São Paulo, Códex, 2002; e Heloisa Pontes, **Intérpretes de la metrópoli**, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2016 [2010].

11 Jorge Andrade, op. cit., p. 171.

de que “todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” encontra sua contrapartida em **A moratória**.<sup>12</sup>

Graças ao encontro do dramaturgo em início de carreira, da jovem atriz em ascensão, Fernanda Montenegro (1929), e do diretor experiente, Gianni Ratto (1916-2005), o público paulista que freqüentava o teatro nos anos de 1950 pôde ver no palco a experiência objetivada da oligarquia agrária, arruinada pela crise de 1929 e pela incapacidade de reinventar-se no descenso e na cidade. Encenada pela Cia. Maria Della Costa em 1955, **A moratória** foi um marco no teatro da metrópole. Revelando um “autor prisioneiro do espaço e do tempo perdido da fazenda”, a peça dá forma às personagens que ele inventou por meio de traços condensados dos membros da família.<sup>13</sup> Especialmente dos que singularizavam o avô materno. No papel de Joaquim, suas falas no momento do anúncio da moratória e da descoberta da falência material e social que recairia sobre ele e toda família, são idênticas às registradas pelo autor em **Labirinto**, misto de memória e autobiografia.

Antes de serem caracterizados com os traços da psicologia individual, os personagens de **A moratória** são “o Pai, a Mãe, o Filho, a Filha; e os atos, pensamentos e desejos que deles derivam, ligam-se menos à história isolada de cada um do que à história da propriedade a que pertencem. É a perda da fazenda que explica a revolta do pai, o fracasso do filho, a crispação subterrânea da filha, a desencantada abnegação da mãe”.<sup>14</sup> O vigor do texto foi reforçado pela interpretação de Fernanda Montenegro, que infundiu verossimilhança e verdade cênica em voltagem máxima à protagonista da peça. No papel de Lucília, a “única personagem da família de fazendeiros que abandona a lamúria pela fortuna perdida e enfrenta com decisão a realidade”, ela ganhou a platéia e a crítica.<sup>15</sup> Realista e avessa ao exercício complacente do auto-engano, empenhada na sobrevivência da família com o auxílio da máquina de costura que lhe serviu de hobby quando menina rica e bem-vestida, e que, no momento do descenso, tornou-se a fonte de sustento da família, Lucília expõe sem meios-tons a ruína que dilacera a todos. Lucília, a filha de uma família de elite arruinada, ao ser encarnada pela atriz, filha de operários, alçou Fernanda Montenegro a uma posição destacada na hierarquia das grandes intérpretes da época.<sup>16</sup>

A habilidade do dramaturgo para justapor o passado e o presente encontrou uma cenografia à altura na concepção do diretor Gianni Ratto, que dividiu o cenário em duas partes expostas em diagonal. Uma delas correspondia à opulenta fazenda de café de 1929; a outra, à modesta casa na cidade do presente, em 1932, sugerindo, assim, “a paralisação do tempo numa realidade superior e esmagadora”.<sup>17</sup>

O domínio técnico do cenário fazia pulsar a realidade social que o dramaturgo estampara no texto e que o diretor ajudou os intérpretes a corporificar no palco. Justapondo o passado e o presente e, ao mesmo tempo, a ambiência social retratada nos dois cenários, a peça expõe o dilaceramento da família, evitando a solução fácil da narrativa cronológica. O espectador, sabendo mais que os personagens, sobre o destino social que os espera, compreende, antes deles, as marcas e os sofrimentos impressos pela transição e declínio do universo em que se movimentam.

O tempo objetivo de declínio da sociedade agrária coabita o movimento de subjetividade das personagens, lançadas em contextos que solapam e negam o que parecia inscrito nos seus destinos sociais. Posta ao lado das figuras identificadas com a sociedade urbano-industrial, a dramaturgia [de Jorge Andrade] reproduz essa história em dilaceramento, de onde retirou a matéria viva de seu teatro, testemunho pungente de um mundo fenecente e de outro em ascensão.<sup>18</sup>

Em 1966, onze anos depois da primeira montagem de **A moratória**, Gianni Ratto levou ao palco carioca **Rastro atrás**, encenada pelo Teatro Nacional de Comédia. Nela diluem-se as fronteiras entre reminiscência e autobiografia. Acerto de contas com o passado e ceticismo em relação às potencialidades do presente, **Rastro atrás** no sentido literal significa a inesperada mudança de direção da caça. Em vez de seguir em frente, ela finge voltar atrás e deixa o rastro marcado para confundir o caçador.

12 Liev Tolstói, **Anna Kariênina**, São Paulo, Cosac Naify, 2009 [1878], p.17.

13 Gilda Mello e Souza, *op. cit.*, p. 115.

14 *Ídem*, p. 114.

15 Sábato Magaldi, “Dos bens ao sangue”, in Jorge Andrade, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed, São Paulo, Perspectiva, 1986.

16 Heloisa Pontes, **Intérpretes de la metrópoli**, *op. cit.*, pp. 244-245.

17 Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, *op. cit.*, p. 673.

18 Maria Arminda do Nascimento Arruda, *op. cit.*, p. 137.

No sentido metafórico, caça e caçador são o pai e o filho, os protagonistas, em quatro momentos entre 1922 e 1965, mediados pelas tias, pela avó paterna, pela lembrança da mãe morta. Ao longo da peça, Vicente é menino, adolescente, jovem e adulto. Sem qualquer preocupação com a linearidade cronológica, o menino de cinco anos cede lugar ao jovem de 23 anos, prestes a largar a casa da família, a noiva e a cidade do interior parada, modorrenta e sem perspectiva, para se reinventar na metrópole. Ele reaparece de volta, aos 43 anos, como dramaturgo reconhecido, tensionado pelas vicissitudes enfrentadas como escritor de teatro, pensado entre o ganha-pão como professor de ginásio, a oferta tentadora da televisão, a recusa em ceder ao gosto fácil do público. A urdidura da trama, construída nos desvãos da memória atormentada de Vicente, se nutre da ferocidade dos diálogos, proporcional à exasperação e à culpa entranhadas pela relação dilacerada ente o pai e o filho, que só reconciliam no final da peça.

Mas o sucesso no teatro nunca mais foi o mesmo para Jorge Andrade depois dessa peça. Apesar da crítica favorável, a montagem de **Rastro atrás** restringiu-se ao circuito carioca. O conflito entre pai e filho, no registro da culpa e do remorso, não era mais capaz de eletrizar a atenção do público jovem que tomou a cena teatral da época a partir da criação do Teatro de Arena, do Oficina e dos Centros Populares de Cultura, responsáveis pela valorização do autor nacional, pela introdução de novas convenções teatrais, e por uma nova articulação entre cultura e política no domínio da dramaturgia.

Como resultado da entrada em cena de novos grupos e de um público distinto, jovem, universitário e de esquerda, houve uma “alteração social do palco” e o teatro de repertório, que por quase duas décadas fora o espaço de projeção de Jorge Andrade, perdeu a centralidade que tivera até então.<sup>19</sup> “Mudanças estruturais no campo artístico” correlatas à alteração do perfil social e cultural do novo público e à sedimentação do “conceito de engajamento artístico de esquerda” fizeram com que “o bom teatro, que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia [parecesse] recuado de uma era”.<sup>20</sup>

O chute inicial nessa direção foi dado em São Paulo por um jovem de 23 anos — filho de imigrantes italianos— que viera do Rio de Janeiro para dar continuidade à militância estudantil: Gianfrancesco Guarnieri. Sua primeira peça, **Eles não usam black-tie**, conforme veremos a seguir, é um marco nessa reordenação do teatro encenado na metrópole, e a prova cabal de que a dramaturgia é “a forma literária mais adequada à esfera da ação e, portanto, à ética e a política”.<sup>21</sup>

---

### Gianfrancesco Guarnieri: gestação da utopia

O núcleo de lideranças atuantes no Teatro de Arena, em São Paulo, entre a fundação em 1953 e o fechamento em 1964 acuado pelo regime militar, juntou jovens profissionais egressos da Escola de Arte Dramática de São Paulo (o diretor, ator e autor José Renato) e de estágios de formação no exterior (Augusto Boal), a talentosos rapazes e moças atuantes em teatro amador, socializados em sua maioria em famílias de ativistas de esquerda.<sup>22</sup> O Arena aglutinou um punhado de gente inovadora, treinada para exercer o ofício teatral, sem prévia experiência política, e a turma do Teatro Paulista do Estudante criado em 1955, braço cultural da militância comunista no movimento estudantil. Verdadeiros coringas, uns e outros dispostos a exercer as principais atividades na divisão do trabalho imperante no teatro profissional do período: atores, encenadores, autores e empresários. Tiveram de lidar com essa “vocação” polivalente, em momento de mudança no arcabouço do teatro profissional no país, sem poder contar com a fortuna que viabilizara o mais bem-sucedido empreendimento na cena paulistana, o Teatro Brasileiro de Comédia.

Não obstante, os desafios enfrentados pelo pessoal do Teatro de Arena estavam referidos ao modelo de excelência do chamado teatro burguês. O espaço em arena fora em parte determinado pelo acanhamento do prédio sede da trupe, mas era também uma alternativa promissora de arriscar experimentos fora do palco italiano. O ecletismo do repertório nos primeiros anos —mesclando comediôgrafos medianos (Achard, Puget), contemporâneos

---

19 Roberto Schwartz, **O pai de família e outros estudos**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 62.

20 Marcos Napolitano, “A arte engajada e seus públicos, 1955-1968”, in **Estudos Históricos**, n° 28, 2001; Roberto Schwartz. *op. cit.*, p. 81.

21 Carl Schorske, **Viena fin-de-siècle**, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 40.

22 A respeito do Teatro de Arena, consultar Sábado Magaldi, **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, São Paulo, Brasiliense, 1984; Izaías Almada, **Teatro de Arena**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004; Sérgio Roveri, **Gianfrancesco Guarnieri, um grito solto no ar**, São Paulo, Imprensa Oficial, coleção Aplauso, 2004; e a revista **Dionysos** (1978).

provocativos (Tennessee Williams, O'Casey, Pirandello), clássicos (Molière, Martins Pena) e autores de bulevar (Mirbeau, Feydeau)— seguia de perto o receituário de êxito no TBC. Nenhum dos autores nacionais encenados no período de arrancada (José Renato, Augusto Boal, Silveira Sampaio) estourou na recepção crítica ou na bilheteria. De início, o pessoal de esquerda parece ter se acomodado a certa rotina de sobrevivência, tentando infundir carga política em textos de denúncia social (Steinbeck). O retumbante sucesso de público e de crítica logrado pela montagem de **Eles não usam black-tie** (1958), de Guarnieri, alterou radicalmente o balanço de forças no interior do grupo e, no rescaldo, as prioridades: em lugar da aposta num repertório eclético encenado com surpresa em espaço de arena, o rendimento dramático e a feição estética se punham doravante a reboque do recado doutrinário.

As biografias em contraponto de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho permitem restituir o universo de experiências que estão na raiz do projeto político e intelectual da geração a que pertencem. Ambos conciliaram exigências culturais contraditórias: valeram-se do manancial de recursos técnicos e da carpintaria dramática que aprenderam desde moços para trazer à cena um retrato verista e pungente das vivências de trabalhadores idealizados, fora de sua rotina, sobre os quais possuíam apenas as coordenadas de existência hauridas no convívio com militantes veteranos e na literatura de esquerda.

No plano pessoal, a adoção na íntegra do modelo paterno de conjugação entre atividades profissionais de criação artística e a militância em organizações de esquerda marcou a fundo a dramaturgia de ambos. Convém atentar ao contexto abrangente: as circunstâncias de explosiva transformação que moldaram as mídias nascentes na incipiente indústria cultural, no eixo Rio-São Paulo. Assim como Guarnieri crescera ouvindo e assistindo a encenações de ópera, a cargo de companhias italianas de primeira, Vianinha logo se familiarizou com o trânsito entre os estilos dramáticos que eram as fontes de sustento da família. Filhos de artistas a braços com oportunidades e desafios timbrados pelo conjunto de mudanças que afetava a atividade cultural profissional. Herdeiros trunfados de veteranos reconhecidos na corporação artística.

Nascido em Milão, em 1934, Gianfrancesco era filho único de músicos italianos, o maestro Edoardo Guarnieri e a harpista Elsa Martinengui Guarnieri. A exemplo de tantos outros artistas europeus aqui chegados durante a segunda guerra, ora perseguidos por razões políticas, ora ameaçados pelo desemprego, ou movidos pela junção de tais dissabores, a mãe aceitou, em 1936, o convite para trabalhar na Orquestra Sinfônica Brasileira (RJ); em seguida, o pai foi chamado a reger. Logo o maestro se filiou à base carioca do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Decerto influenciado pelos afazeres dos pais, Gianfrancesco teve educação diferenciada e um tanto dissonante das crianças de idêntica condição social: freqüentava as matinês de ópera no Teatro Municipal carioca, as comédias nos teatros da Cinelândia e os filmes do neo-realismo italiano. Cresceu num círculo de sociabilidade que reunia artistas e profissionais ligados à atividade musical; falava italiano em casa e na escola comunitária. Fez o curso primário no Liceu francês, onde aprendeu o idioma; no secundário, participou de num grupo de teatro, para o qual redigiu uma peça aos 14 anos.

Nascido em junho de 1936, no Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho era fruto do segundo casamento do pai, o dramaturgo Oduvaldo Vianna (1892-1972), com Deocélia Vianna.<sup>23</sup> O pai de Vianinha estreou em 1917, com a montagem fracassada do texto **Amigos de infância**, terceiro colocado num concurso carioca de comédia. Oduvaldo pai era um polígrafo experiente dos gêneros dramáticos em voga: escrevia peças de teatro, roteiros de cinema e novelas de rádio, dirigia filmes, mas garantia o ganha-pão acumulando empregos na imprensa, no rádio e na televisão, alto funcionário a serviço da rede Associadas, de Assis Chateaubriand. Até 1945, os pais de Vianinha eram simpatizantes do PCB e cumpriam as tarefas inerentes a tal envolvimento, angariando donativos e organizando festas para coleta de recursos. Uma vez legalizado o partido em 1945, o casal se filiou à organização. O secundarista Gianfrancesco colaborou numa publicação da juventude comunista, o jornal **Novos Rumos**, fazendo entrevistas e traduções do italiano e do francês. Após ter sido aprovado no supletivo, voltou ao Franco-Brasileiro para o curso normal e de imediato se envolveu no movimento estudantil secundarista, nomeado presidente da Associação Metropolitana de Estudantes Secundários e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes

Secundários. Com a família instalada em São Paulo, desde 1953, ele chegou à cidade já unguído como secretário-geral da União Paulista dos Estudantes Secundários; militava como clandestino na Juventude Comunista, e acabou promovido pelo PCB como responsável pela formação de células.

23 Ver as memórias de Deocélia Vianna, **Companheiros de viagem**, 1984.

Após a cassação do partido por Dutra em 1947, a casa dos Vianna se converteu em ponto de reunião dos comitês estadual e central do partido. Aos 14 anos, Vianinha, que cursara o primário em colégio público, e fazia o secundário no Mackenzie, ingressou na União da Juventude Comunista, cujos integrantes procediam em maioria de uma classe média instruída; aos 17 anos, se matriculou na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, curso que abandonaria no terceiro ano. No ano seguinte, começou a fazer teatro amador. Guarnieri e Vianinha foram fundadores do Teatro Paulista de Estudante, com a bênção do encenador e estudioso italiano Ruggero Jacobi.<sup>24</sup> Por alguns anos, as carreiras de ambos avançaram em paralelo: se casaram com colegas de palco (Gianfrancesco com Mariuza Vianna, prima de Vianinha; este com Vera Gertel, também filha de militantes comunistas), trabalharam como atores em sucessivas montagens do Teatro de Arena e se lançaram precocemente como autores inovadores, logo festejados e premiados. O teatro se tornou a razão da vida afetiva e profissional.

Peça em três atos e seis quadros, **Eles não usam black-tie** estreou em fevereiro de 1958, com direção de José Renato e produção do Teatro de Arena.<sup>25</sup> Conforme testemunho do autor, ele teria escrito o texto em menos de um mês, em 1956, com apenas vinte e um anos. A peça e a encenação inauguram um novo ciclo do teatro brasileiro, ao introduzir no palco os conflitos de classe numa sociedade urbano-industrial em processo acelerado de expansão. O eixo da tensão dramática gira em torno do conflito geracional entre o pai operário (Otávio), convicto de sua lealdade à classe trabalhadora, e o filho (Tião) que se insurge contra as diretrizes de uma greve que lhe parece pôr em risco suas expectativas de mobilidade social.

A narrativa cortante transita entre o ambiente doméstico e as vicissitudes do embate político-sindical. A greve é o estopim de um duplo enfrentamento: de um lado, entre os operários, o patronato, a polícia; de outro, o entrevero da firmeza dos pais com a contestação filial. Enquanto a armação e o desfecho da greve alicerçam o andaime narrativo, o conflito entre pai e filho arrebenta a solidariedade do grupo e fisga a emoção do espectador. O fio desencapado da tensão em cena se escora na resistência à greve explicitada pelo filho, que enxerga aí um embaraço a um projeto de vida mais confortável. A postura do filho se fortalece, no plano cênico, pelo fato de que sua mulher (Maria) está grávida. Tal circunstância qualifica e avaliza sua conduta fora de esquadro. O Tião, pai virtual, responsável, amoroso, como que se sobrepõe aos deveres filiais de um jovem operário já feito homem. A adesão do público às razões invocadas pelo filho encontra assim respaldo na tessitura multifacetada do conflito. O confronto entre uma ética coletivista, comunitária, compartilhada, e uma atitude individualista, é o combustível que move tanto os mais velhos, identificados por inteiro com os de baixo, como os moços que vislumbram a chance de se livrar das servidões da classe operária. O desfecho dilacerante do enfrentamento não salva ninguém e faz os protagonistas pagarem de algum modo. A intolerância paterna sinaliza a rigidez da integridade e a insubordinação filial traz respiro a constrições até então mandatórias. Instado a sair de casa e dar provas de irrestrita adesão àquele microcosmo antes de poder ser readmitido aos seus — os pais, os amigos e a mulher—, o sacrifício do filho desarruma expectativas de correção política e incendeia o coração da platéia. Não fora tamanho desacerto de conduta, não haveria salvação fora do destino coletivo. O projeto de mobilidade está condenado à solidão e ao rechaço dos iguais, mas o risco de agir de modo voluntarista acende um pavio de esperança. As cenas coloquiais, na intimidade doméstica, se alternam com os piques de tensão entre os personagens, registros que garantem a fluência do relato e a verossimilhança do drama.

A idade do autor e a restrita experiência de vida se fazem sentir de modo eloqüente. O cenário escolhido evidencia o teor das dificuldades enfrentadas por Guarnieri ao lidar com um universo social radicalmente distinto do seu. A peça original se passa num morro do Rio Janeiro, cujo imaginário como reduto do "autenticamente" popular, alimentado pelo cinema novo e pela música, era partilhado também pelo jovem Guarnieri em sua tentativa de recriar nesse ambiente carioca que ele conhecia de esguelha, os personagens populares indispensáveis à trama em torno da greve. O apelo ao pitoresco não fora impensado; a favela era o único reduto sobre cujas feições genéricas o autor se sentia autorizado a discorrer. A linguagem mobilizada pelos personagens destoava, porém, daquela utilizada pelos habitantes do morro que, por sua vez, pareciam um tanto deslocados no enredo de uma greve organizada. Conforme declarações do próprio autor, ele teria insuflado nos personagens da favela retalhos de experiência e impressões pessoais que havia retido de sua vivência de menino com a empregada doméstica na casa dos pais. Por conta dos afazeres profissionais dos pais, ficava todo o tempo em sua companhia, e assim teve a oportunidade de conhecer cortiços e entrar em contato com outras figuras de condição modesta.

24 Berenice Raulino, **Ruggero Jacobi**, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2002.

25 Cfr. Gianfrancesco Guarnieri, **Eles não usam black-tie**, 12ª. ed., 2001. Ver também Décio de Almeida Prado (org.), **Gianfrancesco Guarnieri, o melhor teatro**, São Paulo, Global Editora, 2001.

Já o filme de Leon Hirzsmann, que estreou em 1981 com o mesmo título da peça de Guarnieri, trasladou, com acerto, o ambiente da trama para um bairro operário da região paulista do ABC.<sup>26</sup> Tal decisão revigorou a força do texto, a crueza dos personagens, a ferocidade dos conflitos, ainda mais porque o filme foi rodado logo depois da belicosa greve dos metalúrgicos no ABC, em 1979. No filme, quase tudo adquire fortíssima verossimilhança: cenário e figurinos; a doida e pungente interpretação de Fernanda Montenegro no papel de Romana; o contraste coreográfico entre a movimentação coletiva do movimento grevista e o caminho individualista trilhado por Tião.<sup>27</sup> O enfrentamento com o regime militar modelou a conduta subsequente do movimento sindical, redefiniu as relações da intelectualidade com os reclamos da classe trabalhadora e impôs novos rumos às negociações entre os principais atores políticos naquela conjuntura. A pegada política do filme é incomparável à da peça pelo fato de haver aberto um diálogo escancarado com o caldeirão de conflitos na época. Na virada da década de 1950, a ressonância política da peça incendiou as disposições messiânicas de um público universitário, no apogeu da esperança desenvolvimentista atizada pelo governo Juscelino. O filme, por sua vez, replicou sem disfarce a resistência de um setor em polvorosa da classe operária.

Embora não tenhamos assistido à montagem de estreia da peça, no Teatro de Arena, podemos imaginar o quão postiço deve ter soado o desempenho de diversos atores na pele de personagens do povo. A maratona de exercícios vocais de Eugenio Kusnet não deve ter disfarçado o acento forasteiro no papel de Otávio, dicção que sem dúvida reforçou o feitio stalinista do pai na versão teatral; o *pathos* transmitido por Lélia Abramo remediou com grandeza a condição humana da figura materna (Romana) sem dar conta do abandono e do desconsolo na condição operária. Os sentimentos de identificação suscitados pelo par romântico vivido por Guarnieri e Miriam Mehler tinham muito mais a ver com a hexis corporal desse casal bem cuidado, gente bonita semelhante a tantos outros na platéia, socialmente plausível, mas inviabilizado no espaço cênico. Não obstante, esses intérpretes — rebentos de famílias de imigrantes italianos e judeus — faziam transbordar em cena a seiva transformadora daquela emergente sociedade paulista. Nas palavras de um espectador e crítico da primeira montagem, “as inadequações dos atores foram sem dúvida superadas pela sinceridade do texto, que os envolveu no seu clima comunicativo”.<sup>28</sup> Eis algumas evidências que sinalizam a distância quase insuperável entre o mundo da classe operária e o microcosmo culto da classe média urbana em que se situava o autor.

**Eles não usam black-tie** é o desaguadouro de tudo que sentia o jovem autor, a súpula de experiências de militância, familiar e pessoal, os horizontes e valores da utopia política que norteava a conduta daquela geração de artistas de esquerda. O personagem do filho (Tião) condensa, de fato, os dilemas e impasses com que então se defrontavam o autor e seus pares. A peça-síntese da visão de mundo de esquerda constitui o auto-retrato de sua experiência pessoal, do itinerário convulsivo daquela geração de dramaturgos, encenadores e atores. Diríamos mesmo que o espetacular sucesso da peça e do espetáculo se deveu muito ao transe emotivo que desencadeou na platéia. O imaginário progressista daquele público de classe média cultivada encontrou no drama operário, e no desenlace inesperado, surpreendente, uma gama de experiências que se prestava de modo ideal como espelho projetivo de suas próprias idiossincrasias e contradições. Havia a simultaneidade de dois experimentos: em cena, uma reconstrução um tanto chapada do mundo social operário; na platéia, o tumulto de emoções desconstruídas dos espectadores de coração partido entre confortos e sonhos. Essa involuntária viagem memorialística enquadrava o recado nas coordenadas da ortodoxia doutrinária e deixou vaziar o desarranjo existencial e afetivo na modelagem de Tião, *alter ego* do dramaturgo. Não fora o escape emocionante proporcionado pela conduta de Tião, o rendimento dramático do texto teria se esvaziado. A ortodoxia doutrinária teria prevalecido sobre os desvãos do psiquismo.

Embora o autor não conhecesse de perto as circunstâncias de vida e trabalho da classe operária naquele ciclo modernizante do país, a peça empreende um resgate mítico oscilante entre o que poderia e o que deveria ser essa experiência de desdita social. Poder-se-ia sobrepor à narrativa em cena uma toada em surdina dos impasses com que estava se defrontando toda uma geração de intelectuais e artistas, originários de famílias de classe média ilustrada. Esses jovens entusiastas, cem por cento politizados, se viram de repente balançados entre os

26 Leon Hirzsmann, **Eles não usam black-tie**, 1981, 35 mm, 134 minutos.

27 Enquanto a peça se passa inteira num barraco de morro, o filme alterna tomadas no interior da casa operária a cenas externas, ora envolvendo os grevistas e a repressão, ora a conversa amorosa de Tião e Maria na rua, ora o rompimento final entre pai e filho no terreno da casa.

28 Sábato Magaldi, **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, *op. cit.*, p. 32.

privilégios de classe e as incitações ao engajamento conseqüente em que haviam sido educados. A peça de estreia de Guarnieri é uma oportunidade de baldeação entre os imperativos de reprodução corporativa de herdeiros talentosos e os devaneios progressistas em prol de um mundo social justo e equânime. Guarnieri e Vianinha enxergavam o teatro a serviço da causa popular — como instrumento de luta social e ideológica; na falta de um público operário, saturaram de política uma dramaturgia endereçada a uma audiência universitária, de jeans, camisetas coloridas, casacos e botas de couro, cúmplice do *habitus* vigente de esquerda. A indumentária urbana da mocidade acabou incorporada às roupas de cena.

---

## Epílogo

A dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e de Jorge Andrade sintetiza representações inquietantes de uma sociedade em fogo morto sobre a qual sobrevém a lufada de energias impulsionadas pelos grupos emergentes. Enquanto o “quatrocentão” Andrade remexe as feridas dos abastados de ontem, o “italianinho” Guarnieri fabrica uma classe operária povoada pelo ideário dos setores médios em ascensão. A derrocada da economia cafeeira engolfou proprietários, linhagens, estilos de vida, critérios de prestígio, valores e certezas; a gênese da metrópole fabril carecia de mão-de-obra qualificada, de consumidores, de novas entidades corporativas, de enfrentamentos e utopias. A cena teatral paulistana abrigava o adeus à civilização do café e a exaltação da sociedade urbano-industrial.

## Referencias Bibliográficas

- Almada, Izaías, **Teatro de Arena**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.
- Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed. ampliada, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Labirinto**, Barueri, Manole, 2009.
- Arantes, Luis Martins, **Teatro da memória**, São Paulo, Ananablume/Fapesp, 2001.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento, **Metrópole e cultura, São Paulo no meio século XX**, Bauru, EDUSC, 2001.
- Brandão, Tânia, **Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa**, Tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols., 1988.
- Charle, Christophe, **Théâtres en capitales**, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.
- Depoimentos VI**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Secretaria da Cultura, Serviço Nacional do Teatro, 1982.
- Dionysos**, nº 24 (número especial dedicado ao Teatro de Arena), Rio de Janeiro, MEC-DAC-FUNARTE-SNT, 1978.
- Guarnieri, Gianfrancesco, **Eles não usam black-tie**, 12ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- Guzik, Alberto, **TBC: cônica de um sonho**, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Maciel, Diógenes Vieira (org.), “Dossiê em homenagem a Jorge Andrade”, in **Fênix- Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 2, ano II, nº 4, 2005.
- Magaldi, Sábato, “Consciência privilegiada do teatro”, in Prado, Décio de Almeida, **Apresentação do teatro moderno brasileiro**, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Um palco brasileiro, o Arena de São Paulo**, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , “Dos bens ao sangue”, in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed, São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Mattos, Davi José, **O espetáculo da cultura paulista**, São Paulo, Códex, 2002.
- Mello E. Souza, Gilda, **Exercícios de leitura**, São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- Montenegro, Fernanda, **Viagem ao outro: sobre a arte do ator**, Rio de Janeiro, Fundacen, 1998.



- Morse, Richard, "Mito urbano e realidade", in Andrade, Jorge, **Marta, a árvore e o relógio**, 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Napolitano, Marcos, "A arte engajada e seus públicos, 1955-1968", in **Estudos Históricos**, nº 28, 2001.
- Pontes, Heloisa, **Destinos mistos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , **Intérpretes de la metrópoli. Historia social y relaciones de género en el teatro y en el campo intelectual en San Pablo, 1940-1968**, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2016 [2010].
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , "Introdução à edição brasileira. Sociedade em cena", in Charle, Christophe, **A gênese da sociedade do espetáculo**, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Prado, Décio de Almeida Prado (org.), **Gianfrancesco Guarnieri, o melhor teatro**, São Paulo, Global Editora, 2001.
- Carvalho, Maria Alice Rezende de, **Irineu Marinho, imprensa e cidade**, Rio de Janeiro, Editora Globo Livros, 2012.
- , "Teatro Brasileiro de Comedia revê os seus 50 anos", in **O Estado de S. Paulo**, 10 de outubro de 1998.
- Raulino, Berenice, **Ruggero Jacobbi**, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2002.
- Ridenti, Marcelo, **Em busca do povo brasileiro**, Rio de Janeiro, Record, 2000.
- Roveri, Sérgio, **Gianfrancesco Guarnieri, um grito solto no ar**, São Paulo, Imprensa Oficial, coleção Aplauso, 2004.
- Sant'Anna, Catarina, **Metalinguagem e teatro**, Cuiabá, EDUFMT, 1997.
- Schorske, Carl, **Viena fin-de-siècle**, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Schwartz, Roberto, **O pai de família e outros estudos**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- Tolstói, Liev, **Anna Kariênina**, São Paulo, Cosac Naify, 2009 [1878].
- Vianna, Deocélia, **Companheiros de viagem**, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Yates, Frances A., **A arte da memória**, Campinas, Editora da Unicamp, 2007.