

Luisa Puga acierta al mostrar que para el habitante de Kenya no existe misterio dentro de lo cognoscible, dentro de lo real. En todo caso, el misterio tiene lugar cuando se respire la extinción de la sociedad, se transgredan las jerarquías y se haga a un lado la religión; el misterio es la síntesis de un acto de fe sobre lo que tiene la posibilidad de suceder. En todos los personajes de la novela no hay un reconocimiento del tiempo. Todo es circunstancia e incertidumbre, azar y sumisión inexorable. Los colonizados son vistos como producto, como efecto, y no como generadores de cambio, como opositores de un sistema colonial aberrante. La dependencia para ellos, en cierto modo, es aprovechable. Llegará el día en que estén completamente adaptados, añorando, pero, a través de mitos, su antigua realidad. Este conformismo (palabra occidental) es una manera de ser, es la libertad de pensar que así se debe ser.

Es aquí donde la escritora establece las equivalencias con México. Esa añoranza por los tiempos mejores, "ese ideal remoto de ser otra vez nosotros", y aunque se debate y se analiza la realidad, todo queda en la mesa de juego, "recordar, sólo recordar que tenemos que cambiar, que ya no es posible seguir viviendo así". Dentro de estas perspectivas entraría quizá la consideración más importante de la obra: el común de los habitantes de Kenya no ansía el poder porque no sabe lo que significa. El poder (otra palabra occidental) en todo caso, no es la serie de mecanismos que se deben utilizar para definir las necesidades sociales, sino un estado mítico que tiene implicaciones religiosas al cual se le venera y respeta. Para los kenyanos no existe desunión entre política y religión, sino que una alimenta a la otra, significa la unión entre el mundo espiritual y el mundo terrenal. No hay corrientes ideológicas específicas, todo se funde en una sola vertiente, un solo orden que no distingue nada.

Es muy evidente —a lo largo del libro— que la autora se preocupa más por describir las conductas de sus personajes en cuanto a resignación y estrépito, que en desentrañar los motivos que incitaron a los kenyanos para lograr su independencia. Es más factible que las luchas estuvieran sustentadas en el afán de vivir de acuerdo a sus antiguas leyes, que en atención a las contradicciones del progreso. La sociedad se concibe como una esperanza de permanecer, y para lograrlo deben vivir siempre igual. Las leyes sólo cambiarán de acuerdo a los tiempos. Si crece la población se deben modificar ciertos mecanismos. El trabajo no significará progreso sino proceso natural.

Si hemos de hablar de una carencia en esta obra, es precisamente el hecho de que no se dan referencias sobre la gestación de diversos movimientos políticos, la integración de diversos grupos de rebelión, ni se penetra ni se hace sentir el clima que había dentro de ellos. Esta carencia haría que la

LIBROS

obra se pudiera ver desde nuestro modo muy propio de entender los procesos de cambio como una caprichosa componenda. No obstante, nunca sería un añadido esa perspectiva unívoca, ya que el libro podría ser más resultado de una pasión excesiva que de una interpretación social. Esta disposición hace que se perturbe el impacto de la verdad y que se diluya la visión de la escritora. La vitalidad reconocible que poseen los personajes de María Luisa Puga constituye una identidad excepcional y a la vez solitaria. Se trata de un deslinde de lo que se ha dado en llamar "cultura natural" y sus alternancias con la "cultura impositiva". Los personajes denegan la fuerza del pensamiento civilizado, y las obsesiones del imperio colonial por establecer un proyecto con base en las individualidades.

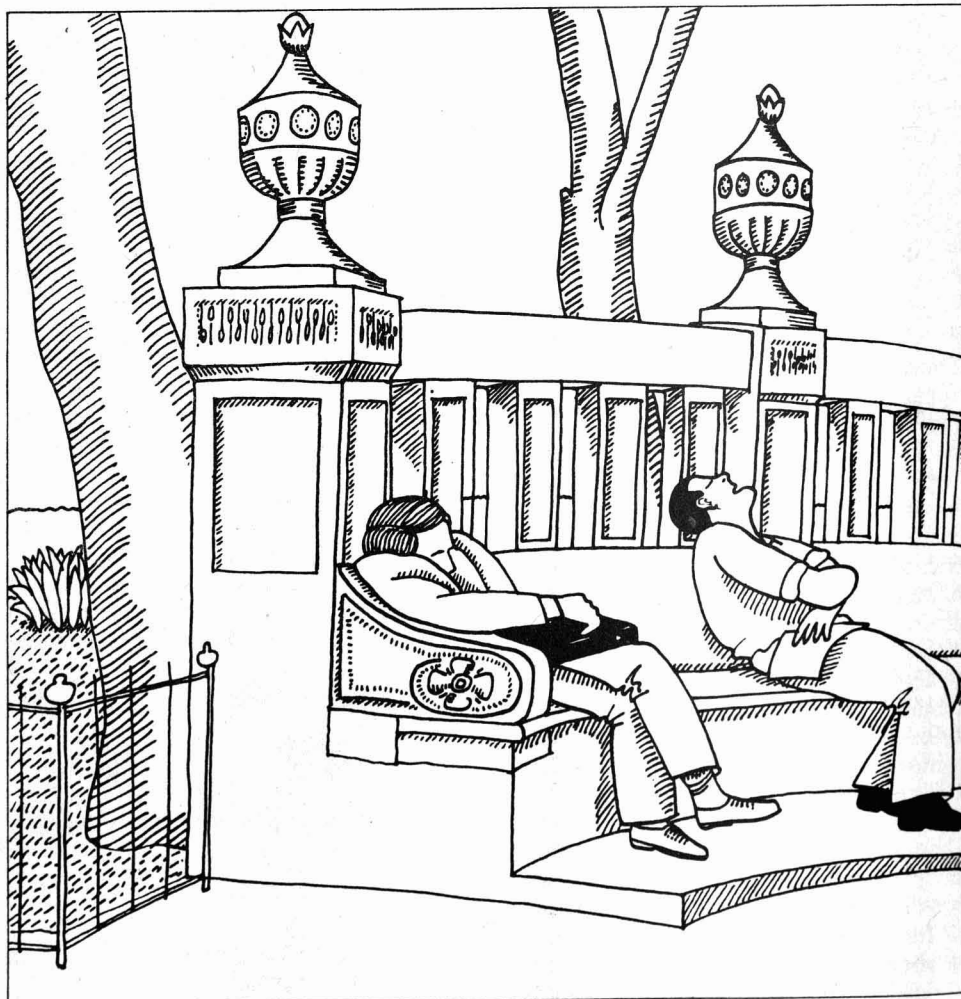
Si toda obra posee un margen de error, el libro de María Luisa Puga confronta atisbos que lo eximen de la necesidad de desglosar múltiples carencias, ya que el testimonio está más orientado hacia el origen de una vida social que pretende "permanecer" para salvaguardar sus mitos, que hacia las asperezas de la vanidad y la sentencia occidentales.

DEL ESTILO A LA IDEOLOGÍA

Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Buenos Aires, Monte Avila Editores, 1978, 322 pp.

POR JORGE RUFFINELLI

Los catorce ensayos que sobre *Textos hispanoamericanos* ha reunido en su libro Ana María Barrenechea, denotan ante todo la claridad de su inteligencia, la acuidad crítica que preside dicha claridad y, aún cuando entre el primero y el último corren veinticinco años de producción intelectual, un rigor y una coherencia realmente inusuales en la tradición crítica hispanoamericana. En esta 'tradición' hay dos líneas de fuerza bastante notorias y separadas: la que se encarga de dirimir en las obras su cualidad textual —rasgos de lenguaje, estilo, "forma", en suma— y la que las enfoca en su móvil relación con los contextos. La primera pide pureza al enfoque crítico, así como concentración en la inmanencia; la segunda explora ideologías, conflictos sociales y políticos, *huellas* de la historia, confiando en que todo esto está —y no sólo se 'refleja'— en la misma obra literaria. Barrenechea se ubica en la primera línea, descendiente de magníficos

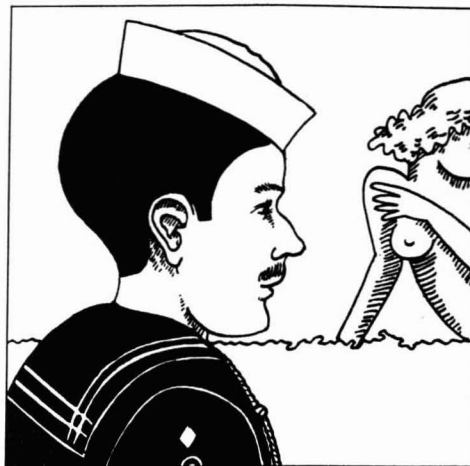


críticos, filólogos y estilísticos como Lida, Alonso, Castro, Henríquez Ureña, y sin embargo constantemente su análisis está avizorando la riqueza de la otra margen, con la necesidad de involucrar el texto en sus contextos.

Ya se trate de Sarmiento o de Borges, Macedonio Fernández, Cortázar, Sarduy, Bioy Casares, Arreola, Mariátegui o José María Arguedas, el análisis de Barrenechea resulta a la vez de gran agudeza y convicción. De todos modos, hay una mayor comodidad en el manejo de sus instrumentos metodológicos, y mayor amplitud de visión, cuando se trata de textos argentinos, y en este sentido no cabe duda de que los tres ensayos dedicados a Sarmiento constituyen una delicia de lectura al comprobar con qué exhaustividad, con cuánta conciencia del campo operatorio, con cuánta sutileza analítica lleva a cabo una investigación enfocada en un texto preciso pero atenta, simultáneamente, a sus proyecciones. En "las ideas de Sarmiento antes de la publicación de *Facundo*" Barrenechea estudia la conducta obsesiva de Sarmiento ante la tiranía de Rosas, los motivos por los que emplea la forma biográfica, y el rastro, en sus trabajos periodísticos anteriores a 1845, de aquellas ideas (el influjo geográfico, la oposición civilización-barbarie, p.ej.) que más tarde encontrarán una forma "rotunda y genial" en *Facundo*. En el segundo trabajo Barrenechea estudia "La configuración de *Facundo*": Sarmiento no fue un mero luchador, un hombre de ideas, sino un "escritor nato, que sabía lo que quería hacer y cómo lo quería hacer" (p. 38); de ahí que pueda relevar —con el análisis estilístico, ante todo— "ciertos rasgos de la configuración" del *Facundo* que funcionan como "signos elegidos para transmitir al lector un mensaje, quizá con mayor conciencia de lo que se cree" (id.): esos rasgos son la planificación de la obra (de la que Sarmiento habla en la obra misma) y especialmente lo que Barrenechea denomina "relaciones del autor, el lector y los personajes" y que determinará la naturaleza dialógica del *Facundo*. El tercer ensayo cierra la serie determinando cómo "la pampa, el gaucho y ciertos rasgos de su vida primitiva figuran en el *Facundo* con una doble función. Por una parte entran en la explicación de un hecho histórico-cultural, y por otra tienen una justificación estética dentro de la obra" (p. 61): el paisaje, el gaucho, el caballo, el cuchillo son empleados por Sarmiento en esa doble función: se avienen a la estética romántica de trasfondo, se elevan a una condición de símbolo y, a la vez, están allí para mostrar explicativamente (ideología) la barbarie (opuesta a la civilización encarnada en las ciudades).

Sarmiento es en el libro el único autor del siglo XIX, de manera que el subtítulo del volumen, "De Sarmiento a Sarduy", no refiere realmente a una línea de continuidad entre estos *Textos hispanoamericanos* sino que indica dos términos cronoló-

LIBROS



gicos, A Barrenechea no le interesa la investigación histórica, aunque el análisis de aspectos formales reiterativos, como la autoconciencia literaria del texto —advertible en Macedonio, en Borges ("La narración que se autoanaliza"), en Cortázar, en Arguedas (la presencia de los "Diarios") o en el propio Sarduy, para quien la única realidad es la textual—, podría originar una investigación histórico-sociológica que diera cuenta del fenómeno.

Dije antes que el modo de acercamiento crítico de Barrenechea a los textos literarios es ante todo estilístico: quiere esto decir que su objetivo de estudio es el modo de ser literario de la obra, mediante el desmonte de sus recursos expresivos. De ahí que le llame la atención que la propia obra se refiera a esos recursos, así cuando Borges habla de sus "astucias" de escritor (que Quiroga llamaba "trucos del perfecto cuentista"), en *El informe de Brodie*: "intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo..." (p. 148). De modo que la operación fundamental es la que al pasar señala en el trabajo sobre Bioy Casares y Portocarrero: "desmontar los engranajes literarios" de una obra; mostrar cómo está construida y cómo se explica esa construcción. Sin embargo, en esta última explica-



ción la crítica siempre bordea lo que el formalismo llama metatexto —las intenciones del autor y sus condicionamientos socio-históricos. Barrenechea es cada vez más sensible a esta exigencia, como se advierte en sus trabajos de 1957-1977, inclusive en el dedicado a "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", de 1968. El paso del estilo a la ideología es decisivo cuando compara *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares y *La multiplicación de las viejas* de Elena Portocarrero: las conclusiones de ese enfoque comparativo son esencialmente de tipo ideológico, al punto de que la llevan a definir con claridad la situación de clase de Bioy y las consecuencias en su visión del mundo: "... Bioy Casares es el representante de un grupo que defiende el viejo orden burgués desde una posición escéptica (es decir con la mala conciencia de los errores y de las trampas que encierra. Carecen de fe en los valores defendidos, pero se sienten aterrorizados por el cambio que los desplazará de la posición de clase dirigente). Por eso el autor elige el camino de la ambigüedad, de la justificación nostálgica y psicológicamente comprensiva de las debilidades humanas, abarcadora de la filosofía general del vivir" (p. 248). Aparece también en el ensayo sobre Cortázar y las diferentes caminos para leer *Rayuela*: "Al proponer dos formas —en lugar de suprimir la primera— el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración, mejor quizá la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo" (p. 204). En la literatura de Sarduy ve Barrenechea el extremo rechazo a otra realidad que no sea la del texto, pero su análisis nos muestra la contradicción inherente a *De dónde son los cantantes*, ya que si bien la novela niega todo referente externo, éste es "el que ha dejado más explícito" (p. 233). El ensayo sobre Arreola estudia lo que Sommers llamó "la circunstancia mexicana", superponiendo tres cuentos de sensibles parecidos para así distinguir los diferentes "filtros" (p. 245) con que se "produce siempre un distanciamiento entre lo narrado y el lector" (p. 246) y se acaba por estilizar la motivación social, esto es, la "circunstancia mexicana" que les da origen. De ahí que Barrenechea observe el derecho del lector a no elegir siempre la perfección en el arte: "aunque admiremos la perfección del diseño (en ciertos textos), nada nos impedirá a algunos lectores preferir el Arreola de *La feria* y 'El cuervero', donde fue capaz de transmitir, violenta y desnuda, (la) radical injusticia" de su circunstancia. El libro de Barrenechea no se propone trabajar sobre los mecanismos de esas preferencias que tal vez nos ayudarían a encontrar la clave metodológica para superar el hiato entre el análisis del estilo y la ideología conformadora de la literatura —operación de las más importantes en la crítica hispanoamericana de hoy—, pero la brillantez de sus análisis (de los que es ejemplo éste como sus libros anteriores: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 1957, o *La literatura fantástica en Argentina*, 1957), sin duda nos dan uno de los mejores modelos para entender la obra literaria y ayudar a crear, tal vez, los puentes entre texto e ideología, que aún nos faltan.