



HISPANOAMERICA

TRES ROSTROS DE UNA SOLA INFANCIA

En la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas es frecuente hallar obras protagonizadas por figuras infantiles o por personajes cuya infancia nos es iluminada con el fin de revelar más profundamente su realidad adulta.

Esto no es casual. De la peculiar imagen de la infancia que una sociedad tiene par sí y ofrece hacia afuera, y de las relaciones entre el contexto familiar en que se ubica todo niño y la realidad circundante, deriva necesariamente, en cada caso, una imagen del hombre hispanoamericano. Y ésta tiene que ver con la cosmovisión personal de cada autor, con la idiosincrasia de su pueblo y la realidad social que caracteriza su presente.

El objetivo de seleccionar tres narradores —Lezama Lima, cubano, Vargas Llosa, peruano, y Sábato, argentino— de perspectivas geográficas y estéticas tan diversas, es confrontar imágenes y establecer entre ellas las diferencias y los puntos en común que nos permitan penetrar más profundamente la realidad del hombre hispanoamericano.

Hacia una infancia ideal...

En "Paradiso", la novela de Lezama Lima, la trayectoria del protagonista, José Cemí, en el transcurrir de su niñez a su adolescencia, es una parábola cuajada de elementos simbólicos, a través de los cuales se evidencia la postura del autor. Este atribuye un poder decisivo a la ascendencia familiar en la formación de la personalidad, poder que se conjuga con el valor salvífico del arte en la autogestión de ella.

Podríamos decir que la postura de Lezama Lima es fundamentalmente esteticista: a éste le interesa José Cemí individuo; no lo presenta como futuro arquetipo humano en la sociedad cubana. La compleja estética que postula la novela tiene raíz fundamentalmente platónica; en ella belleza y bien se conjugan en un valor único, el ideal de armonía que la criatura humana alcanza a partir de la unidad, el centro constituido por la pareja parental. El proceso de crecimiento de José Cemí, en la simbología de la novela, se convierte en una suerte de "ascensión" lograda a

partir de un destino familiar, a través de la Poesía.

La familia de José Cemí constituye un arquetipo de esa estirpe criolla que reconoce su origen hispánico, pero para rescatar de él los mejores rasgos es que han echado raíces en la nueva tierra cubana. No hay en la obra nostalgia alguna por "paraísos perdidos", sino arraigo fuerte en esa realidad que es producto de valores aportados por ambas ramas del núcleo familiar, en armónica simbiosis con el medio autóctono americano, propicio y enriquecedor.

José Cemí partirá del "paraíso" del tronco integrado por la armoniosa complementación de las figuras paterna y materna —el coronel y Rialta— para lograr, a partir del alejamiento de ellos, de esa dispersión riesgosa pero necesaria del centro; la propia unidad, la elaboración del propio "Paradiso".

En la infancia de José Cemí el tiempo, como fluir en el que se va concretando su destino, aparece en constante referencia directa con los momentos y las figuras de su historia familiar, con esa suerte de "to-

pos uranos" desde donde mana la fuerza de aquella familia espiritual que se une a la terrenal y concreta, y a las que, en unidad absoluta, José Cemí debe su destino.

La presencia de esa familia espiritual le es transmitida a José Cemí por su padre, del cual se dice:

"Había en la lejanía como una familia irreal pero gravitante, que lo llevaba siempre a un impecable cumplimiento moral..."¹

En la conexión con ese tronco familiar juega un papel decisivo la memoria; ésta no sólo evoca los momentos de éxtasis familiar en torno a los atributos de cocinera de la abuela Augusta, sino que hace posible también la propia participación en aquellas experiencias que no vivió.

"José Cemí había oído de niño a la Señora Augusta, o a Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando quería colocar algún sucedido en un tiempo remoto y en lugar lejano... comentar cosas de cuando la emigración, o allá en Jacksonville. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo que se apoderara de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tornar en mágica esa unidad familiar... Hablar de aquellas navidades en Jacksonville era hablar de la Navidad única..."²

Al modo de la reminiscencia platónica la memoria es para José Cemí un medio de revivir experiencias fundamentales, como lo es para todo niño la de la muerte.

Esta aparece con los tonos de una realidad fantástica en el relato de un recuerdo de la abuela Augusta; luego, como recuerdo de ese recuerdo, evocado por la presencia real de la muerte de su padre.

"Vio, de pronto, a su padre muerto, ya con su uniforme de gala, los dos brazos cruzados sobre el pecho. La piel no se

parecía a la cera que veía en sus pesadillas en el rostro de Santa Flora, que le traía su primer recuerdo de la muerte..."³

Al evocarla José Cemí no sólo asimila el recuerdo sino que le da una respuesta creadora, al comprenderse a sí mismo como continuador del destino de su padre.

La muerte del padre en plena juventud, a los 33 años, cobra un sentido simbólico en la novela; eterniza su figura en su vigor y vigencia máximos, y hace que merced a la reminiscencia esté presente siempre como un héroe, un ideal a partir del cual José Cemí va a madurar. Dentro de la estructura narrativa es un sacrificio necesario para que se desarrolle la figura del hijo.

El niño José Cemí ha partido de una imagen de unidad que debe comprender, asumir y continuar. Esta unidad se hace evidente, también como sinónima de la perfección y la eternidad, en las imágenes que evocan el momento de la boda de los padres de José Cemí:

"José Eugenio y Rialta atollondados por la gravedad bártoral de los símbolos, después de haber cambiado los anillos, como si la vida de uno se abalanzase sobre la del otro a través de la eternidad del círculo, sintieron por la proliferación de los rostros familiares y amigos, el rumor de la convergencia en la unidad de la imagen que se iniciaba"⁴

Las figuras de los padres aparecen siempre en armonía y complementación, a diferencia de las imágenes de disociación y ausencia que presentan los relatos de Vargas Llosa o Sábato.

En "Paradiso" las ideas de iniciación y de rescate dominan siempre en la relación padre-hijo. El coronel coloca al hijo en la situación desde la cual el paso a seguir es el "salto", la iniciación del camino; le da los elementos necesarios para "ser" en la vida. A su muerte, pasado el primer momento de desesperación, la madre asume el rol que jugaba el padre; su poder sobre el niño, que nunca toma formas de posesión o de violencia, se va tornando invisible en

la medida en que se cumple su función de transmitir a los hijos, y fundamentalmente a José Cemí, el secreto, la clave del destino familiar.

En un momento de la novela la relación madre-hijo aparece asociada con la de una figura mítica, la de Odiseo-Ulises, cuando en su descenso al Hades se encuentra con su madre:

"Procura volver lo antes posible a la luz, aprende estas cosas y relátalas luego a tu esposa". "Cemí hizo una pausa, retido por el recuerdo de las palabras de su madre: Vive en el peligro de obtener lo más difícil, la única manera de ascender del infierno..."⁵

La figura de la madre aparece, a partir de la muerte del padre, como un centro de dispersión. Se comprende así el estado de ánimo de Cemí en el momento de la separación de su madre, que marca el principio de su adolescencia. Esta separación es vivida como un desprendimiento del centro, como un riesgo.

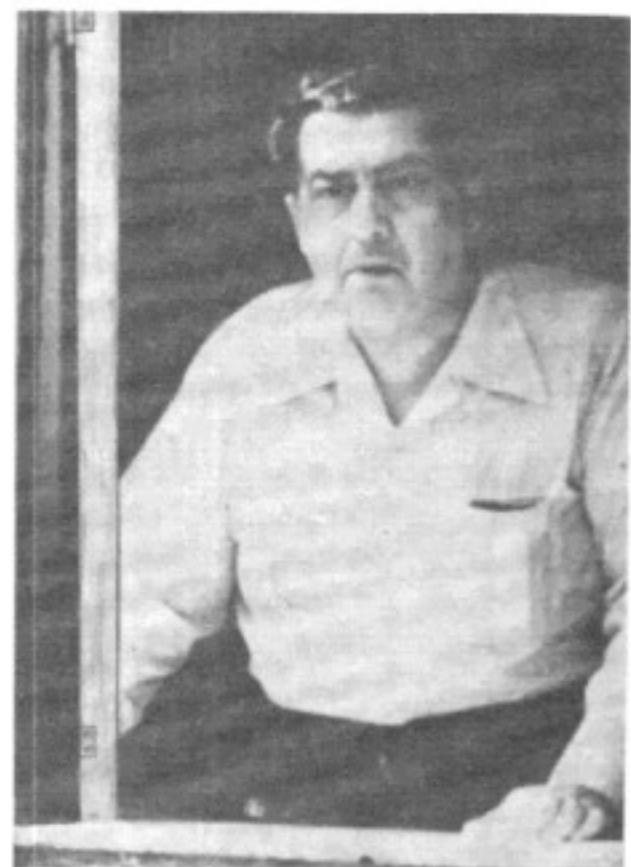
¹ Lezma Lima, José Paradiso. Ediciones de la Flor, Bs. As., 1968, pág. 199.

² Lezma Lima, J. op. cit. pág. 59.

³ Lezma Lima, J. op. cit. pág. 209.

⁴ Lezma Lima, J. op. cit. pág. 163.

⁵ Lezma Lima, J. op. cit. pág. 356.



"El tren ya se alejaba y la progresiva lejanía hizo que se fijase en el rostro de su madre... Al paso del tiempo sería el centro sagrado de una inmensa dinastía familiar... la lejanía le hizo visible el rostro de su madre ascendiendo a la plenitud de su destino familiar".⁶

Durante toda su infancia la madre, con su sonrisa, ha puesto a José Cemí en la vida, en lo mágico entendido como realidad que vence a la muerte.

"Esa sonrisa su imaginación volvía a inaugurarla, cada vez que era necesaria una introducción al mundo mágico... Era el artificio de una recta bondad, manejada con delicadeza y voluntad, que parecía disipar los genios de lo errante y lo siniestro".⁷

A partir de ella irá independizándose y creciendo José Cemí en el cumplimiento de su destino. El niño logrará superar la muerte del padre gracias a la madre, que interpretará el sentido de la muerte como vacío potencial de una resurrección.

"... pues la muerte habla en ocasiones y sé, como madre, que todo lo que tu padre no pudo realizar, tú lo vas haciendo a través de los años, pues en una familia no puede suceder una desgracia de tal magnitud, sin que esa oquedad cumpla una extraña significación, sin que esta ausencia vuelva por su rescate".⁸

Si bien la postura estética de los narradores que aquí estudiamos es bien disímil en los tres —como diferentes son la geografía y el contexto étnico-social de cada uno—, los tres de alguna manera coinciden en el valor que la familia cobra en esa imagen de la infancia a partir de la cual se formará el adulto que va a poblar el mundo de cada novela.

El dolor del ingreso al mundo adulto

En "La ciudad y los perros", Vargas Llosa intenta con singular

fuerza bosquejar un friso de la realidad peruana, a través de un grupo de adolescentes del Leoncio Prado, un liceo militar limeño. El colegio es una suerte de "microcosmos" que, bajo la lupa del lector agudo, refleja todos los estamentos de la sociedad peruana, fundamentalmente encarnados a través de los tres personajes protagónicos: el Poeta, el Esclavo y el Jaguar.

Con el objeto de profundizar su análisis el narrador nos retrotrae (valiéndose de las técnicas del "flash-back" y del "fluir de conciencia", tan frecuentes en la última narrativa hispanoamericana) a la infancia de los personajes citados, cuyas historias se entrelazan y alternan a partir del caótico presente del colegio, que los reúne. Los tres personajes intentan, cada uno a su manera, sobrevivir a las reglas de juego que el medio hostil les impone, con las armas con que el mundo exterior los provéyo. Deben "hacerse hombres" en el contexto de ese infierno que no respeta intimidad alguna.

El autor parecería sugerir que este lema vulgar de "hacerse hombres", en ellos se identifica con hacerse mentirosos y crueles. Pero, como señala agudamente Luis Harss, no es el colegio el que los torna crueles; esos adolescentes casi niños que llegan a él ya traen en sí todos los gérmenes que en la clausura de ese ambiente, como en un caldo de cultivo, alcanzarán el máximo grado de virulencia.

La infancia de los protagonistas del grupo aparece ya marcada por la violencia, la mentira y la carencia de afectos sólidos.

La falta de figuras parentales formativas de valores se hace notoria en los tres.

Alberto, el Poeta, es el hijo de un play-boy exitista que engaña y humilla a la madre, una mujer débil y sobreprotectora que busca vanamente en el hijo un baluarte contra la propia debilidad.

"Alberto —gritó la madre, exasperada— no dejes que me insulte, no le basta haberme humillado ante todo Lima, quiere matarme. ¡Haz algo, hijo! —Papá por favor— dijo Alberto, sin entusiasmo —No peleen".⁹

Lo único que el niño puede extraer de su hogar es una fría moral de apariencias; ha aprendido a bastarse solo, a especular con su inteligencia superior para eludir toda responsabilidad moral y ascender dentro de las pautas pre establecidas por su grupo de pertenencia, el que se identifica con el aristocrático barrio de Miraflores.

"Pasaré en mi carro convertible, con mis zapatos americanos, mis camisas de hilo, mis cigarrillos rubios... tocaré la bocina, les diré suban, llegué ayer de Estados Unidos, demos una vuelta, vengan a mi casa de Orrantia, quiero que conozcan a mi mujer, una americana que fue artista de cine, nos casamos en Hollywood el mismo año que terminé mi carrera, vengan, sube Esclavo, sube Teresa...".¹⁰

El colegio no dejará en él ninguna huella; en la sociedad del mañana Alberto será el "Poeta" que trajo su compromiso, el intelectual que

⁶ Lezama Lima, J. op. cit. pág. 284.

⁷ Lezama Lima, J. Op. cit. pág. 189

⁸ Lezama Lima, J. op. cit. pág. 306.

⁹ Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*. Ed. Sudamericana, Bs. As. 1969, pág. 78.

¹⁰ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 133.



se vende a intereses materiales y pasiones egoístas.

"Teresa formaba parte de esos tres años de Colegio Militar, era uno de esos cadáveres que no convenía resucitar"¹¹.

"Me casaré con Marcela y seré un don Juan. Iré todos los sábados a bailar al grill Bolívar y viajaré mucho. Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado".¹²

Ricardo Arana nació destinado a ser el "Esclavo" en ese medio "selvático" donde la violencia dicta todos los gestos y fuerza todas las madureces. Ningún lugar más contraindicado para que este personaje signado por el peor de los pecados —ser como es, desnudar su debilidad frente a los otros— pueda vencer sus temores de la niñez.

"Era para castigar a ese cuerpo cobarde y transformarlo que se había esforzado en aprobar el ingreso al Leoncio Prado; por ello había soportado esos veinticuatro meses largos. Ahora ya no tenía esperanza; nunca sería como el Jaguar, que se imponía por la violencia, ni siquiera como Alberto, que podía desdoblarse y disimular para que los otros no hicieran de él una víctima. A él lo conocían de inmediato, tal como era, sin defensas, débil, un esclavo".¹³

Tras su primera infancia, caracterizada por la ausencia de la figura paterna, en medio de los halagos de un ambiente exclusivamente femenino, reaparece un padre violento. Esta imagen ajena y aterradora lo separa bruscamente de la madre, una mujer desvaída que comparte con el niño la misma impotencia ante la figura brutal y dominante del hombre:

"... y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara, y todavía alcanzó a ver que el hombre se interponía entre él y su madre que cruzaba la puerta, la cogía de un brazo y

la arrastraba como si fuera de trapo y luego la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla"¹⁴

El "Esclavo" no puede siquiera imitar la violencia de los gestos de los otros, y como no aprende a mentir, sucumbirá víctima de esa violencia. Su trágica muerte es la justicia que el grupo ejerce sobre este débil que tuvo la osadía de desnudar sus temores:

"El esclavo pensó: 'en el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mí me miran como a un extraño'".¹⁵

Fácilmente podemos identificar a este personaje con el protagonista de "Los cachorros", otra criatura "diferente" de los "otros" del grupo, que va autodestruyéndose progresivamente en el vano intento de ser como los demás, de asumir la impostura colectiva.

En contraposición con estos débiles que no logran psicológicamente superar el estadio de la infancia, aparece en "La ciudad y los perros" el personaje del Jaguar, procedente del medio social más bajo, de la miseria directamente emparentada con el hampa. Este niño de padre desconocido, cuya madre lo incita al robo como medio de subsistencia, es introducido en el mundo del delito por su hermano y el flaco Higueras, dos hampones que de alguna manera asumen transitoriamente el rol parental frente a él.

"Hacía mucho tiempo que no me pegaba (la madre) y yo la amenacé: 'Si me tocás, no vuelvo a darte un centavo'. Era sólo una advertencia y nunca creí que hiciera efecto. Me quedé frío al verla bajar la correia".

"Mi hermano me enseñó a deprimir a los que pelean a lo bruto, a agotarlos y a tenerlos a raya...".¹⁶

El Jaguar entra al colegio solo, con un código de valores fundados en la violencia, el único que cono-

ción, pero del que no se desviará por la delación o la mentira, como los dos personajes anteriores. Es el líder del grupo, y éste se apoya en él para organizar esa especie de contraofensiva rebelde que la rigidez y la injusticia de la estructura institucional del colegio suscitan

"... todo se lo deben al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho...".¹⁷

Pero al final es el único que realiza una evolución maduradora; cuando el grupo busca instintivamente otro líder que encarne normas más humanas que aquellas que los condujeron al crimen, el Jaguar, conscientemente, se separa de él, desprecia su debilidad y su traición y asume en soledad su culpa.

"No quiero estar ni un minuto más con ellos. Eran como mi familia, por eso será que ahora me dan más asco todavía".¹⁸

Se despoja de ese liderazgo para asumir una humanidad personal y responsable, deja de ser un "perro" para convertirse en un hombre.

Cada uno de los tres personajes elige de alguna manera su destino.

El Esclavo, una muerte que ya llevaba adentro, en su temor raigal a enfrentar la vida. Alberto elige la traición, el hundimiento en la mentira y la ambigüedad. Jaguar es el único que se salva, pues logra, tras dolorosa maduración, rescatar la pureza primitiva de su infancia.

¹¹ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 333.

¹² Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 337.

¹³ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 115.

¹⁴ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 72.

¹⁵ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 121.

¹⁶ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 257.

¹⁷ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 139.

¹⁸ Vargas Llosa, Mario, op. cit. pág. 327.

Si comparamos a estos personajes, vemos que el Jaguar y el Esclavo son dos criaturas tímidas, dos solitarios con un mismo miedo; ambos, ante el mundo hostil que deben enfrentar, reaccionan en forma opuesta: el primero descubre la violencia como acceso a la verdad, el segundo sucumbe a esa violencia.

Intentando una síntesis de estas tres figuras claves de niños-adolescentes, encontramos elementos que las unifican, pese a sus diferencias individuales y sociales: los tres acusan una carencia absoluta de valores morales formativos, justamente por carencia de figuras parentales sólidas. El padre es una figura ausente o distante del niño, que a través del autoritarismo sólo lo introduce a una escala de valores "machistas"; según ella la personalidad se forma imponiéndose a los otros, y el triunfo personal sólo se identifica con la violencia en superar a los demás en el plano social o económico.

La madre es una imagen desdibujada, sumisa, un personaje humillado; no sabe dar seguridad (porque no la posee) al hijo a través del afecto, y cuando quiere protegerlo, lo sobreprotege y ahoga. La figura femenina en las novelas y relatos de Vargas Llosa nunca suscita una respuesta creadora, maduradora, en el hombre —ya sea su pareja o su hijo— porque la mujer aparece siempre como criatura dependiente del varón.

Esto se advierte bien en los relatos de "Los jefes", protagonizados por figuras infantiles. En "El desafío" se suscita entre dos de los chicos del grupo una competencia nataatoria cuya violencia los lleva casi a morir ahogados en el mar; el premio es el derecho a invitar a una niña disputada por todos, a salir el sábado por la tarde. Teresa, la niña, es la mujer-objeto, la que está ahí para que el varón pueda darse seguridad y cobrar prestigio entre los miembros del grupo.*

No existe en la obra de Vargas Llosa comunicación entre el mundo de los niños y el de los adultos. La adolescencia es una etapa de crisis, un dolor por el que el niño debe irremediablemente solo transitar para acceder al mundo adulto. La visión del hombre que se desprende de es-

tas obras es escéptica y desoladora: madurar supone relativizar todo valor, aprender a fingir, ponerse la máscara de fuerte. De ahí el epígrafe de Jean Paul Sartre que encabeza la primera parte de "La ciudad y los perros": todos en esta sociedad jugamos a ser lo que no podemos ser, adoptamos actitudes sustitutivas dictadas por los otros, en lugar del compromiso de los actos personales.

En busca del "paraíso" perdido...

En la aventura existencial que protagonizan los personajes de "Sobre héroes y tumbas" cobra especial gravitación la infancia que han vivido.

En todos los personajes protagónicos ésta aparece marcada por la orfandad o la violencia. Y curiosamente todos, de una manera u otra, buscan rescatar en su vida adulta una infancia ideal que les permita recobrar su identidad o que les sirva de refugio en el enfrentamiento con la muerte.

Tanto Martín como Alejandra son dos criaturas que proceden de padres que los concibieron sin desecharlos, por una desgracia del azar. Ambos, de niños y adolescentes, han carecido de amor y de la vivencia de un hogar. Alejandra identifica toda la violencia y el mal en la realidad con la figura diabólica de Fernando, su padre, y la imagen borrosa de Georgina, una madre débil e impotente frente al destino, no puede contrarrestar aquella influencia.

El personaje termina autodestruyéndose totalmente por la identificación que establece con la figura patológica de su padre.

"Sos el retrato de tu padre.
Vas a ser una perdida. Me alegra que no seas hija mía. Salí hecha una furia contra la vieja loca. Pero, cosa extraña, mi furia mayor no era contra ella sino contra mi padre..."¹⁹

En curioso paralelo con Alejandra, Martín no logra desprender de sí la imagen de una madre frívola y prostituida contra la que nada pudo un padre bondadoso, pero tan débil e impotente como la madre de Alejandra;

"Cuando veía a su madre pintarrajearse y salir a la calle canturreando algún bolero, el aborrecimiento hacia ella se extendía hasta su padre y se detenía al fin en él, como si fuera el verdadero destinatario".²⁰

En ambos niños el rechazo que les genera la imagen destructiva de uno de los progenitores se proyecta en un sentimiento de odio e incomprendición hacia la figura del progenitor débil, que nada ha podido hacer por ellos.

Este odio lleva a Alejandra a dar por muerta a Georgina, a los cinco años, cuando en realidad ésta sigue viviendo separada de ella. A Martín le crea una incomunicación con su

* A partir del bautismo que simboliza su ingreso en la violencia, los niños del Leoncio Prado se convierten en "perros", y éstos serán —como lo aclara Benedetti— los que dominen mañana todos los estamentos sociales en esa "ciudad" que se identifica con la sociedad peruana.

Simbología que se repite en "los cachorros", los compañeros de Cuéllar, los niños que, casi sin darse cuenta, con sus juegos se van instalando en la残酷, en la moral de apariencias que define al mundo adulto, los que van a castrar, a destruir a todo aquél que no pueda representar la farsa, ejecutar todos los ritos del grupo.

¹⁹ Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Ed. Sudamericana, Bs. As., 1967, pág. 67.

²⁰ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 39.



padre, que luego sentirá como una crueldad irremediable, al madurar después de muerto aquél;

"Y años después, también pensó; recordando aquel momento: como habitantes de dos islas cercanas, pero separadas por insondables abismos. Años después, cuando su padre estaba pudriéndose en la tumba, comprendiendo que aquel pobre diablo había sufrido por lo menos tanto como él..."²¹

La infancia no es, en los personajes de "Sobre héroes y tumbas", una etapa feliz e inocente sino un choque con la realidad en sus aspectos más descarnados y crueles. No hay niños ingenuos en estas páginas, y el momento de la pubertad parece ser el de la ruptura más total y dolorosa.

Este enfrentamiento con la realidad, que se hace simbólico dentro del contexto de la novela, está usualmente marcado por la violencia. Lo evidencia la escena en que Escolástica, que ha vivido toda la infancia mitificando la imagen heroica del padre ausente, se enfrenta a los doce años con la muerte sangrienta de éste, y se asila para siempre en una locura que le servirá de refugio contra la realidad. También a los doce años —en curiosa simetría— Fernando pierde a su madre, Ana María, personaje angelical pero débil que no ha logrado rescatarlo de la senda de la残酷.

A los once años Alejandra descubre en su cama del Mirador (donde se autoencerró su tía abuela Escolástica huyendo de la Mazorca) al padre, con una mujer que no es su madre.

"Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer... En la misma cama donde yo duermo ahora".²²

"—Entonces me escapé de casa— dijo".²³

Las situaciones de estas figuras infantiles suponen una pérdida de la inocencia, el ingreso brutal en las realidades del mundo adulto con la total desprotección de figuras guías;

aparecen como sucesivas muertes que estos niños no pueden elaborar, justamente por el estado de orfandad que padecen.

La fuga de Alejandra, esa suerte de venganza que ensaya contra su padre, puede asociarse con el encierro voluntario de Escolástica y con situaciones similares que se repiten en los personajes de Martín y Bruno. Ambos se van, Martín de su casa y Bruno de su casa y de su pueblo; ambos intentarán luego, llevados por la melancólica culpa, recuperar el vínculo con el padre, prematuramente destruido.

Todos los personajes buscan de alguna manera recuperar sus figuras parentales, porque ésta es la única manera en que el hombre puede alcanzar su identidad, a partir de imágenes formativas que encarnen en su vida ideales y valores. Lo sugieren bien las palabras referidas a la cabeza de su tatarabuelo Bonifacio Acevedo, que pronuncia Alejandra, personaje condenado a la autodestrucción porque no encuentra valores encarnados de los cuales aferrarse para salvarse.

"...Te diré que me hace bien verla de vez en cuando, en medio de tanta basura. Aquellos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían...".²⁴

Recuperar las figuras del padre o de la madre es un modo de recuperar la infancia. Martín intentará equivocadamente encontrar en Alejandra la madre que no tuvo, como Bruno buscará en Georgina la imagen de Ana María, la madre de Fernando, a quien él eligió para salvar la orfandad de su propia infancia.

"...para recuperar lo que quedaba de aquella infancia, de aquel río, de aquellas lejanas tardes de la estancia, de Ana María".²⁵

"...mezclados a confusos rumores de una madre fantasmal que apenas recordaba, el rumor de Ana María, la única aproximación a una madre carnal que conocí".²⁶

En esta novela, como en la obra kafkiana, la infancia asume la forma

del "paraiso perdido". Todos los personajes han escapado de lugares o figuras que luego idealizan y, presionados por una especie de "culpa original", buscan desesperadamente la identidad en el vacío de sus existencias. La experiencia angustiosa de no sentirse amados ni protegidos por los padres los convierte en niños solitarios, abrumados por ese pecado original de haber sido puestos en la vida por el azar. Esto pesa sobre su existencia errática de adultos que se sienten marginados de la felicidad, condenados desde el principio a la destrucción (Alejandra) o al fracaso (Bruno, Martín).

"Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente... que mientras él concentraba toda su atención en atravesar el abismo sin caerse, el abismo negro de su existencia, le gritaban cosas hirientes, se mofaban de él...".²⁷

Notemos esa tremenda e irremediable inseguridad que genera la falta de amor en la infancia, y la imagen típicamente existencialista y sartreana de la angustia del hombre frente al abismo de sus posibilidades.

En estos personajes se produce una dicotomía entre los hechos traumáticos de la infancia real que han vivido, y la pureza de una infancia ideal que no lograron conocer. Esta infancia, concebida como paraíso de la pureza y la paz, aparece concretamente en relación con los personajes

²¹ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 37.

²² Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 51.

²³ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 52.

²⁴ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 50.

²⁵ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 470.

²⁶ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 469.

²⁷ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 23/24.

de la legión de Lavalle, que huyen al norte acosados por la muerte.

El alférez Celedonio Olmos, casi un niño todavía, intenta una vuelta final a la infancia como vana defensa ante la muerte.

"El mundo se ha convertido en un caos. Y piensa en su madre, en su infancia..."²⁸

Y Damasita Boedo, la muchacha que acompaña a Lavalle, invoca a la infancia como último refugio para el general, cuando piensa:

"General: quería que descansases en mí, que inclinases tu cansada cabeza en mi pecho... el mundo nada puede contra un niño que duerme en el regazo de su madre. Yo soy ahora tu madre, general..."²⁹

Infancia es padre y madre para los protagonistas de la novela, y es también la clave de otra búsqueda, la patria.

Remontar las fuentes de la infancia es buscar la verdad del origen, la identidad de lo nacional. Esta idea aparece muy clara en las reflexiones de Martín, en torno a palabras y recuerdos de Alejandra.

"Y de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura, y eso no lo había tenido Martín..."³⁰

En la obra de Sábato, la aventura en que los personajes se juegan su identidad personal supone una inserción histórica, una búsqueda de las raíces, sin la cual cada uno no puede hallarse a sí mismo. Esa trayectoria, que en el plano simbólico cumplirá Fernando a través del Informe de Ciegos, coronada por la muerte pero en una total asunción de sí (como un héroe trágico), la realizará también Martín.

Luego de padecer ese necesario descenso al infierno que supone su experiencia con Alejandra, abandonando el mundo de las estatuas, el afán idealizador de la adolescencia, Martín se convertirá en un hombre esperanzado.

La conquista de esta madurez está marcada en él por la recuperación de las imágenes materna y paterna.

En el encuentro con Hortensia Paz, la sencilla muchacha con su niño, justo en el momento en que él está por sucumbir a la tentación del suicidio, Martín recupera la imagen pura de lo materno que su "madre-cloaca" le había quitado. De ahí la ofrenda que su agradecimiento le deja a Hortensia Paz; al regalarle el anillito de su abuela, Martín está unificando a ambas en una imagen femenina rescatadora de su infancia.

A partir de allí, ya liberado de sus miedos y angustias, buscará la solidez paternal del camionero Bucich, el gigante fuerte y sencillo que de alguna manera representa su recuperación de lo paterno como figura guía. Reasumidas esas imágenes esenciales para que todo ser humano pueda construir libremente su vida, Martín iniciará su camino esperanzado hacia el Sur.

"Bucich dijo:

— Qué grande es nuestro país, pibe...

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.³¹

Conclusión

A través del rastreo realizado en las obras de Lezama Lima, Vargas Llosa y Sábato percibimos sensibles diferencias en la postura de estos narradores. La de Lezama Lima, en coincidencia con la raíz platónica de su estética, es idealista. Su novela describe el desarrollo armónico de una criatura a partir de la situación de plenitud de su contexto familiar, sin que en él tengan mayor incidencia los movimientos de la realidad social.

En el extremo opuesto de esta postura podríamos ubicar a Vargas Llosa. Su obra, en una definida línea de denuncia social, presenta al ser humano totalmente determinado por su medio desde la infancia. La sociedad despersonaliza, destruye toda libertad en el individuo. Este,

desde niño, no tiene otra salida que asumir la máscara, jugar el "rol" en que el grupo lo ha aprisionado y cumplir con todas las pautas del mismo, si quiere sobrevivir. El realismo cruel de su análisis lo lleva a Vargas Llosa a una actitud pesimista respecto de la realidad peruana.

Entre Lezama Lima y Vargas Llosa, nuestro compatriota Ernesto Sábato representaría una postura de equilibrio.

Sábato no renuncia en absoluto al análisis descarnado de nuestra realidad histórico-social, pero su actitud es la de un existencialista esperanzado. "Sobre héroes y tumbas", superando el pesimismo de "El túnel", trasciende lo que su autor ha llamado "metafísica de la esperanza". Más allá del caos, de la destrucción necesaria que muestra la novela, ésta, en el desenlace, presenta una salida a través del personaje de Martín.

Quizás lo que el autor quiere dejarnos es una metáfora acerca de la realidad argentina. El "ser" argentino encarnado en este Martín, como en tantos otros personajes de la obra, debe ir más allá de los "héroes" y las "tumbas". Madurar es abandonar las idealizaciones de la infancia y enfrentarse con el rostro verdadero de los padres. Los "héroes" ya no pueden seguir siendo esas figuras mitológicas que nos regalaron en la escuela primaria. Los "héroes", nuestros padres, son criaturas de carne y hueso, débiles y admirables al mismo tiempo, como ese Lavalle cuyo poncho celeste que insensiblemente va tomando el color de la tierra, es todo un símbolo. Para madurar, para romper con la infancia y recuperarla desde la vida hay que tener el coraje de asumir nuestra verdad —personal e histórica—, aceptar que nuestros padres son o han sido criaturas tan imperfectas y tan susceptibles de grandeza como nosotros mismos. ■

²⁸ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 480.

²⁹ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 487.

³⁰ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 196.

³¹ Sábato, Ernesto, op. cit. pág. 504/5.

Bibliografía

LEZAMA LIMA, JOSE. *Paradiso*. Ediciones de la Flor, Bs. As. 1968.

LEZAMA LIMA, JOSE. *EsferaíImagen*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1970.

SABATO, ERNESTO *Sobre Héroes y Tumbas*. Ed. Sudamericana, Bs. As. 1967.

VARGAS LLOSA, MARIO *La Ciudad y los Perros* Ed. Sudamericana Bs. As. 1969.

VARGAS LLOSA, MARIO, C. BLANCO AGUINAGA y otros *Nueva Novela Latinoamericana 1*. Ed. Paidós Bs. As. 1969.

HARSS, LUIS *Los Nuestros* Ed. Sudamericana Bs. As. 1968.

SABATO, ERNESTO *El Escritor y sus Fantasmas*. Ed. Aguilar Bs. As. 1967.

BENEDETTI, MARIO. *Letras del continente mestizo*, E. Arca. Montevideo, 1968.

VARGAS LLOSA, MARIO. *Los cachorros*. F.C.E. Bs. As., 1968.

VARGAS LLOSA, MARIO. *Los jefes*. F.C.E. Bs. As., 1968.



M. Faillace de Amatrian

Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial de Letras, egresada de la Facultad de Historia y Letras —Universidad del Salvador.

Curso completo y aprobado de Licenciatura en Literatura Hispanoamericana y Argentina en la Facultad de Historia y Letras —Universidad del Salvador.

Curso de Metodología para ayudantes de Cátedra en la Facultad de Ciencias de la Educación —Universidad del Salvador.

Profesora auxiliar de Introducción a la Filosofía en Carrera de Letras, Facultad de Historia y Letras —Universidad del Salvador.

Profesora adjunta a Cátedra de Filosofía en Curso de Ingreso a Letras, Facultad de Historia y Letras —Universidad del Salvador.

Profesora ayudante de Literatura Hispanoamericana I en Carrera de Letras —Universidad del Salvador.

Profesora de Lengua y Literatura Nacional en Escuela de Enfermeras del Hospital Británico.

Profesora extraordinaria en Curso Propedéntico de Facultad de Filosofía y Teología de San Miguel —Universidad del Salvador.

Profesora titular de Literatura Hispanoamericana y Argentina en 1º Año de la Facultad de Filosofía y Teología de San Miguel —Universidad del Salvador.

Profesora titular de Problemática Literaria Contemporánea en Carreras de Geografía y Turismo en Facultad de Historia y Letras —Universidad del Salvador.

Profesora titular de Literatura Española del Renacimiento en Carrera de Letras —Facultad de Historia y Letras— Universidad del Salvador.

"Nosotros los Jóvenes", Benda, Faillace y varios autores Ediciones Esnaola, Bs. As. 1965.