

Desde los márgenes. Novelas latinoamericanas de entresiglos ante el proyecto modernizador

por *Alejandra M. Mailhe*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

RESUMEN

El presente artículo¹ analiza, en términos globales, un conjunto de novelas latinoamericanas del período de entresiglos (entre 1880 y 1920), focalizando especialmente algunas instancias de convergencia en el procesamiento de la experiencia moderna: cómo articulan la identidad del artista/ intelectual, qué posición le asignan al mismo ante el proyecto modernizador y cómo son constituidos —desde la óptica de los intelectuales—, el sujeto femenino, los sectores populares y la nueva marginalidad social. A la vez, privilegiando la perspectiva de los artistas/intelectuales, el trabajo considera la ficcionalización de nuevas experiencias en el orden de la subjetividad, que dan cuenta elocuentemente de las crisis que resquebrajan los órdenes individual y colectivo en el período de entresiglos.

*Hay pesimismo que tienen la significación
de un optimismo paradójico*

José Enrique Rodó, *Ariel*

Todo texto se presta al juego de ser interpelado por otros textos. Partiendo de esta premisa, poner en diálogo un conjunto de ficciones que narran la experiencia de entresiglos en América latina, puede permitirnos explorar parte de las *representaciones imaginarias* compartidas, constitutivas de los *imaginarios sociales* de la modernidad latinoamericana.² Vistas desde una perspectiva global, estas novelas³ —enunciadas entre 1880 y 1920, y centrales en el seno de cada literatura nacional—, acercan fácilmente sus bordes, yuxtaponen sus tramas, señalan focos de problematización comunes, y esbozan las primeras marcas de una incipiente relación dialógica a nivel continental. La convergencia de estos enunciados puede entrecruzarse como parte de la elaboración de nuevos tejidos simbólicos. La tematización (novedosa e insistente) del artista e intelectual y de la experiencia de la modernización, se presta a ser interpretada en este sentido.

En el presente artículo, nos proponemos analizar algunas instancias de convergencia en este conjunto de ficciones, considerando especialmente cómo articulan la identidad del artista/intelectual, qué posición le asignan frente al proyecto modernizador,

¹ Este trabajo forma parte de las “Conclusiones” de la investigación acerca de la Ficcionalización de los pactos sociales en la novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920), llevada a cabo en el marco de una Beca de la UNLP.

² Véase Baczkó, B. (1991). *Imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.

³ El corpus de textos sobre los que se basan las presentes reflexiones, es el siguiente: las novelas *La Rumba* (1890-1891) de Ángel de Campo y *Santa* (1902) de Federico Gamboa (México); *El conventillo* (1890) de Aluísio Azevedo y *El triste fin de Policarpo Quaresma* (1915) de Lima Barreto (Brasil); *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez y *Los parientes ricos* (1902) de Rafael Delgado (Venezuela); *De sobremesa* (1928) de José Asunción Silva (Colombia); *Amistad funesta* (1885) de José Martí (Cuba); *Beba* (1896), *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles (Uruguay), y los ensayos *Ariel* (1900) de J. E. Rodó y *La muerte del cisne* (1910) de Carlos Reyles. En segunda instancia, se han considerado las novelas *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez, *Recuerdos del escribiente Isaías Caminha* (1909) de Lima Barreto, y *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez.

y cómo son contruidos (desde la óptica de los intelectuales), el sujeto femenino, los sectores populares y la nueva marginalidad social, para señalar, en última instancia, en qué direcciones procesan las contradicciones que se desprenden de la experiencia moderna.

En las novelas consideradas, los intelectuales ficcionalizados adoptan posiciones contrapuestas con respecto al fenómeno de la modernización. En este sentido, varias ficciones del corpus (*El triste fin de Policarpo Quaresma*, *Ídolos rotos*, *De sobremesa*) se sitúan recíprocamente en las antípodas ideológicas, invirtiendo las valoraciones semánticas asignadas al mismo fenómeno de entresiglos —que, con variantes nacionales, reproduce la combinación oligárquica entre autoritarismo político y modernización económica. Si, en algunos casos (como en *El triste fin de Policarpo Quaresma*), el intelectual termina por enfrentarse y denunciar el autoritarismo del gobierno que lleva a cabo la modernización económica, en otros, por oposición (especialmente en *De sobremesa*), se piensa a sí mismo precisamente en el rol hipotético de consolidar la fórmula oligárquica.⁴ En cambio, en *Ídolos rotos*, la crítica de la ficción de Díaz Rodríguez se dirige exclusivamente al modo en que el autoritarismo político se refracta en el funcionamiento del espacio cultural, restringiendo la participación política de los intelectuales.⁵ Sólo las ficciones consideradas de Carlos Reyles exaltan la modernización económica y, por contraste, definen negativamente a los intelectuales como figuras resistentes a este proceso. Esta posición se desarrolla y se radicaliza en el pasaje de *El extraño* a *La raza de Caín*, y desemboca luego en la solución modernizadora y “fascista” tematizada en *La muerte del cisne*.

Las ficciones de entresiglos articulan por primera vez la contraposición moderna entre arte y capitalismo. Al igual que otras figuras valoradas positivamente en las novelas, el intelectual se enfrenta abiertamente al *burgués* (los Benavente en *Beba*, los Crooker en *La raza de Caín*, los parientes ricos en la novela homónima, diversos representantes de la oligarquía oficialista de Río en *El triste fin...*, o de Caracas en *Ídolos rotos*). En ese enfrentamiento, las ficciones adoptan una posición común de distanciamiento crítico respecto del modelo *burgués*: los intelectuales entienden el avance del *materialismo* como parte de un proceso más amplio de *vaciamiento de valores*, que —parecen advertir— pone en peligro, por un lado, las cohesiones necesarias al sostenimiento de la estructura social y, por otro, la legitimidad de la literatura y el arte. Al contraponer *intelectuales* y *burguesía*, la literatura inaugura una posición de sospecha frente a las fuerzas y los actores sociales que intervienen en el proceso de modernización y en la modernidad cultural, posición que será central posteriormente en las experiencias estéticas de vanguardia.

Desde el prostíbulo, el conventillo o el taller del artista, tanto las ficciones naturalistas (*Santa*, *La Rumba*, *El conventillo*) como las *modernistas/decadentistas* (*El extraño*, *La raza de Caín*, *De sobremesa*, *Amistad funesta*, *Ídolos rotos* y *El triste fin...*), ficcionalizan insistentemente el proceso de modernización privilegiando la perspectiva de los *márgenes* (o bien los márgenes sociales, o bien la marginalidad simbólica de ciertos actores frente a los grupos de poder). La representación obsesiva de intelectuales, delincuentes, prostitutas y sectores populares en general, permite que el proceso hegemónico de la modernización sea aprehendido por el discurso literario a partir de los espacios (urbanos y simbólicos) de exclusión, desde donde se acentúan las contradicciones. La literatura instaaura, de este modo, un recurso de autolegitimación basado en la aprehensión ficcional de estas “alteridades”.

⁴ José Fernández en *De sobremesa* aspira a que la élite intelectual instaure una dictadura conservadora capaz de plasmar el anhelado proyecto modernizador, combinándolo con una sociedad organizada en castas.

⁵ Así, el texto no cuestiona el modo en que se consolidan los procesos nacionales, sino la exclusión de los intelectuales de ese proceso de consolidación.

La tensión entre modernización y resistencia a la misma parece expresarse con especial énfasis a través de un rasgo dominante en la totalidad de las ficciones consideradas: la esterilidad —biológica, estética y/o ideológica—, presente en estas instancias de exclusión, en contraste con la productividad exaltada por los proyectos modernizadores. El organicismo, que sesga gran parte de la imaginación social finisecular, consolida, en varios textos, la relación analógica entre los órdenes biológico y moral. En este sentido, en contraste con escenarios pujantes, Beba, en la novela homónima de Reyes, da a luz un hijo muerto, mientras los animales de la estancia de Ribero han degenerado o muerto al fracasar las nuevas técnicas eugenésicas experimentadas. Aquí, la esterilidad biológica señala el riesgo de la transgresión pseudoincestuosa (entre Beba y Ribero), pero también el riesgo de la autoexclusión “endogámica” de la oligarquía, renuente a pactar con los nuevos sectores modernizadores de la capital. También en *Santa*,⁶ la protagonista pierde el embarazo antes de prostituirse, y el resto de las prostitutas, el jardín del prostíbulo y los espacios públicos de la ciudad aparecen determinados por un rasgo común de esterilidad, que evidencia la *degeneración* dominante en la capital —espacio emblemático del *vicio* en la modernidad—. Desde el punto de vista de las producciones ideológicas, la imposibilidad de actuar de parte de los intelectuales, y las crisis de valores y creencias que los afectan, tienen su correlato en la frustración de la creatividad artística. En *Amistad funesta*, el crimen de Sol del Valle por Lucía Jerez equivale, en términos alegóricos, al triunfo del artificio sobre la naturaleza, de la esterilidad sobre la fecundidad simbólicas.⁷ En *El triste fin...*, el proyecto agrícola del protagonista fracasa precisamente porque se apoya en una confianza exacerbada en las riquezas naturales de Brasil: la tierra es mucho más estéril para el progreso de lo que han creído los discursos nacionalistas. En contraste con estos modelos estériles, sólo Pedro Crooker en *La raza...*, un prototipo de patriarca familiar y nacional, aparece exaltado precisamente por su fecundidad, biológica y económica a la vez. En los cuerpos, en el espacio urbano, en el orden simbólico de la creatividad, a través de estas imágenes de la esterilidad, las ficciones (dentro, al margen o aun contra los instrumentos conceptuales del organicismo), realizan una *puesta en acto* de los sentimientos de exclusión, frustración o resistencia (en gran medida, provenientes de los propios intelectuales) frente a los proyectos modernizadores.

Contradiendo la mirada exaltada que asignan al futuro los discursos de la modernización, las ficciones consideradas trabajan sobre la exasperación de una percepción “apocalíptica”, de una concepción de la temporalidad particularmente crítica y tensionada “hacia un fin”.⁸ En este sentido, aprehenden una vivencia colectiva especialmente angustiosa de la temporalidad, en el marco de la cual el pasado idealizado (individual, familiar, nacional) adquiere una epicidad que es imposible reactualizar. Desde la Conquista hasta las más recientes luchas por la Independencia, el pasado histórico se presenta en los textos como un núcleo de sentido sobrevaluado, una herencia simbólica que devalúa aún más el presente, percibido como particularmente *degradado*. El peso agobiante de esa herencia agrava la situación crítica de los intelectuales, obligados a alcanzar o incluso a superar esa dimensión épica.⁹

También el pasado familiar, generalmente idealizado, adquiere un fuerte peso simbólico. La experiencia inmediata, vinculada directa o indirectamente a las

⁶ Se trata de una ficción saturada de metáforas organicistas, aunque en alguna medida crítica del positivismo.

⁷ Véase, entre otras, la lectura que establece en este sentido Aníbal González en “Guerra florida: el intelectual y las metáforas en *Lucía Jerez*” —en González, A. (1987), *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos—.

⁸ Véase Kermodé, Frank (1983), *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa.

⁹ Incluso si el *Ariel* de Rodó alienta el espiritualismo de los intelectuales hacia un futuro *ideal*, es precisamente porque reconoce el presente como un tiempo intolerablemente *deprimido* cuya negatividad debe ser revertida.

transformaciones producidas por la modernización, amenaza con disolver o de hecho desestructura los núcleos familiares consolidados (en *Los parientes ricos, Santa, Beba*); los valores sobre los cuales se sostenían esos núcleos se desmoronan rápidamente, y la continuidad y el prestigio de los linajes familiares históricos finalmente se malogran (en *Ídolos rotos y De sobremesa*). En este sentido, resulta significativa la ausencia o el debilitamiento de la figura paterna —particularmente emblemática para sugerir tanto el peso de la tradición patricia y patriarcal, como la *angustia de las influencias* que vulnera especialmente a los intelectuales—,¹⁰ En la mayoría de las novelas, el lugar del padre constituye un vacío que gravita significativamente en la ficción. En otros casos, el *padre* agoniza, decepcionado por el destino de la familia y la nación (*Ídolos rotos*), o ha muerto recientemente (*Los parientes ricos, Santa*).¹¹ El grupo familiar se expone entonces a una disolución inminente, que reproduce la disolución de un orden social y de valores más amplio, con la correlativa puesta en crisis de la identidad de los sujetos.

Este sentimiento de “despertencia”, de disolución de los vínculos, se exaspera en el caso de los intelectuales: exiliados (Alberto Soria en *Ídolos rotos*), internados (Quaresma en *El triste fin...*), extraños, presos o estigmatizados (Guzmán y Cacio en *El extraño y La raza...*), enfrentados a los *burgueses*, carentes de contención familiar y de otros lazos sociales, se presentan a sí mismos como víctimas de la exclusión social. Son los intelectuales en las ficciones, son las ficciones mismas, las que nombran aquello que comienza a emerger, ejerciendo una presión palpable sobre la experiencia y la acción, y que aún no ha sido definido por otros discursos: un proceso incipiente de desvanecimiento del sentido y de *fragilización* de las identidades.

—Es bueno pensar, y soñar consuela. —Pero también nos hace diferentes de los otros, cava abismos entre los hombres.

Lima Barreto, *El triste fin de Policarpo Quaresma*

El aislamiento aparentemente *extremo* de artistas e intelectuales pone en evidencia su desorganización como grupo y su (al menos, relativa) marginalidad política. Sólo en *Ídolos rotos* los intelectuales aparecen organizados incipientemente en función de proyectos culturales y políticos colectivos; sin embargo, el grupo se disuelve rápidamente y los proyectos conjuntos se clausuran. El resto de las ficciones muestra el aislamiento radical de estas figuras, a través de personajes que se repliegan defensivamente sobre sí mismos (Julio Guzmán en *El extraño y La raza...*, José Fernández en *De sobremesa*) o que establecen, muy incipientemente, vínculos de solidaridad individuales (nunca con instituciones o grupos sociales) y con figuras igualmente *marginales* en relación al poder —entre Quaresma, su sobrina y el artista Coração dos Outros en *El triste fin...* o entre Hipólito (el músico ciego del prostíbulo) y Santa. En otros casos, los vínculos son débiles, preservan las distancias sociales, y rozan continuamente el riesgo de las traiciones recíprocas (es el caso de la relación entre Guzmán y Cacio en *La raza...*). La experiencia moderna de entresiglos fractura, de manera profunda y aparentemente irreversible, la relación entre los órdenes personal y colectivo. Varias ficciones acentúan este proceso de quiebre, refiriéndolo especialmente a la condición de los artistas e intelectuales modernos: presentan el aislamiento como un *síntoma* exasperado en estas figuras, pero extendido al conjunto del tejido social en crisis. De este modo, señalan a los intelectuales como *emergentes*, dotados de una representatividad social *privilegiada*.

¹⁰ Véase Bloom, Harold (1991), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.

¹¹ *La raza de Caín* constituye una excepción en este sentido, pues Pedro Crooker —tal como hemos señalado—, se presenta como un modelo patriarcal fuerte, símbolo de la modernización económica reivindicada por el texto.

La idea de una *nostalgia de la acción* —tal como la define el narrador en *Amistad funesta*—, expresa la urgencia de los intelectuales por trascender los límites de la individualidad, el aislamiento recíproco, y la parálisis ante un proyecto modernizador que los desplaza. ¿Cuáles son las motivaciones, y los alcances, de esta experiencia particular de *nostalgia de la hazaña*, que los textos nombran insistentemente, tensionados entre un pasado fuerte y la desconfianza en el futuro? Desde la perspectiva de los artistas e intelectuales, parece vincularse a la tensión entre la defensa de la autonomía de arte y el reclamo por su integración en el campo intelectual. Angustiados, los personajes se debaten entre diversas alternativas de acción, posibles medios para superar la sensación de aislamiento y deslegitimación social —para salvarse de la *indigencia interior* y *dar un sentido único a su vida*, en términos de M. Weber¹²—. La imposibilidad de actuar,¹³ de involucrarse en grandes proyectos que los trasciendan, los sumerge en una experiencia común de *desolación o frustración* que se presenta, al menos todavía, como insuperable. Las novelas parecen contar reiteradamente la misma rebelión contra la carencia de objetivos, dadores de sentido a la propia existencia.

Especialmente visible en relación a la condición de los intelectuales, sin embargo, esta experiencia los excede, vinculándose a una crisis más abarcadora, eminentemente moderna. De hecho, no sólo los valores y creencias de los intelectuales se convierten en los *Ídolos rotos* en el período de entresiglos: la idea de un mundo regido enteramente por las leyes de la razón descubiertas por la ciencia empieza a resquebrajarse; se inicia una desesperada búsqueda de principios que reunifiquen la experiencia de la fragmentación del mundo (precisamente porque la fragmentación se ha vuelto perceptible). En este sentido, la *nostalgia de la acción* es también *nostalgia del ser* y *de la razón objetiva*. Al mismo tiempo, los proyectos de modernización en América latina en su conjunto, idealizados por las generaciones pasadas, aparecen amenazados o efectivamente desvirtuados; comienzan a dejar al descubierto las contradicciones, los efectos negativos, las nuevas formas de dominación que implican, y la pervivencia de viejos síntomas de una supuesta *barbarie* que no termina de ser clausurada. La mayoría de los textos se esfuerza en desmentir los discursos oficiales acerca de la modernización efectiva; incansablemente, prueban que la modernidad es *un proyecto incompleto* o, más bien, *malogrado*. Nuevamente, la *marginalidad* de los intelectuales se convierte en una posición privilegiada, y las recién emergentes *estructuras de la experiencia*¹⁴ que los afectan, se vuelven extensivas a las crisis de la sociedad en su conjunto.

Desplazados en parte del proyecto modernizador y desarticulada su identidad, los intelectuales se afirman definiendo para sí la tarea de preservar los valores éticos, que los revinculan con aquella herencia simbólica del pasado. La integridad ética de Juan Jerez en *Amistad funesta*, o de Quaresma, intransigente para con el gobierno autoritario, tiene su correlato en *Ídolos rotos*, en el proyecto de los intelectuales de formar un *foco moral* de la nación.¹⁵ Incluso las figuras *decadentes* en los textos de Reyles (Guzmán, Cacio),

¹² Véase Weber, Max (1944), *Economía y sociedad*, México, FCE, p. 403.

¹³ Con cargas semánticas diversas en cada caso, todos los intelectuales fracasan en sus intentos de acción: Quaresma, en la defensa del nacionalismo y en el enfrentamiento contra el autoritarismo político; Julio Guzmán, en sus proyectos literarios, y posteriormente en el intento de suicidio; Cacio, en la pretensión de triunfar como periodista reconocido e insertarse en una familia oligárquica; Alberto Soria, en la de imponerse como artista consagrado en su país y enfrentarse al autoritarismo del gobierno (con el que finalmente pacta). Tampoco José Fernández lleva a cabo sus proyectos personales y políticos.

¹⁴ Para el concepto de *estructura de la experiencia* (o *del sentir*), véase Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, p. 150 y ss.

¹⁵ A la vez, las novelas se legitiman a sí mismas también desde la perspectiva de la ética. Para comprobarlo, basta con recorrer los epígrafes iniciales de algunas de ellas (como *Santa* o *La raza de Caín*). Estos dispositivos de lectura se hallan especialmente colocados para enfatizar la función

sancionadas por su resistencia a la modernización, resultan sin embargo valoradas en tanto se afirman en una trascendencia (nietzscheana) de los valores, trascendencia que no deja de vincular al intelectual con el orden de la ética (aunque por su negación). Situado en las antípodas de Reyles (y en relación dialógica con aquél), el *Ariel* de Rodó asume en este sentido un papel paradigmático entre los discursos de entresiglos en América latina, al señalar el papel ético privilegiado e insustituible de los intelectuales, afirmando la supremacía del espiritualismo y de los valores ideales de la cultura humanista hispanoamericana.

Las ficciones tienden a cohesionar a los propios intelectuales, asignándoles una identidad común, reforzando su pertenencia a una misma *patria del espíritu* o *raza selecta* (según *La raza de Caín*), o *un ghetto u hospital de leprosos* (según *Ídolos rotos*). Esta identidad entra recurrentemente en colisión con otros ordenamientos de lo social, como la pertenencia a la familia, la clase o la nación. Desde esta perspectiva, los textos apuntan a articular identidades en conflicto. La elaboración de metáforas y la reactualización insistente de mitos para referirse a los artistas e intelectuales, dan cuenta de un proceso común de autodesignación, y de afirmación de las cohesiones identitarias de los intelectuales como grupo. Narradores y personajes apelan a metáforas contrapuestas, como *apóstol* en *Ídolos rotos* y *sacerdote de todos los hombres* en *Amistad funesta* o, por el contrario, mediante su demonización, como *Fausto* en *De sobremesa* y descendiente de *la raza de Caín* en la novela homónima. Aunque con cargas semánticas inversas, las imágenes refuerzan en conjunto el *desinterés material* atribuido a los intelectuales: *investidura sacerdotal* o estigma invisible, la tarea de los mismos queda inscripta estrictamente en el ámbito del *espíritu*, excluyéndose sugerir cualquier motivación en relación a la posesión de bienes materiales, o al origen directamente económico del poder. Artistas e intelectuales parecen mediar en el vínculo con un orden *trascendente* (como el de las ideologías), y se identifican con valores éticos absolutos, como *Impureza* o el *mal*. De este modo, las figuras retóricas tienden a inscribir a los intelectuales modernos en un nuevo discurso mítico, en una *tradicción* o en un orden *transhistórico*, en abierto contraste con la experiencia inmediata, material, de la modernización. Así como la defensa del arte encubre la búsqueda de un nuevo sentido totalizador o el anhelo de un *retorno a la unidad*, al reintroducir la idea de un ser *transhistórico*, estas imágenes expresan la *nostalgia del ser*, y entrañan implícitamente una resistencia a la modernidad marcada por el rechazo del *desencantamiento del mundo*.

Las novelas centradas especialmente en la figura del artista/intelectual,¹⁶ aunque desde posiciones ideológicas divergentes, sin embargo convergen en defender el papel relevante de los intelectuales en el proceso cultural de consolidación de las identidades nacionales y/o continentales,¹⁷ resolviendo los problemas de heterogeneidad cultural, e integrando el pasado reciente en una *tradicción* nacional, y a los nuevos sectores en una misma *comunidad imaginaria*.

En el marco de una modernidad crítica y autocrítica, los textos no dejan de asumir una actitud paradójica al abordar la tensión entre intelectual y sociedad: dirigen sus objeciones tanto hacia el contexto social al que los intelectuales se enfrentan como hacia los propios intelectuales. Precisamente en esa oscilación se centra la riqueza de las ficciones de entresiglos en relación a este conflicto. Aunque con valoraciones semánticas diversas, las novelas convergen en cuestionar a los artistas *decadentes* (ficcionalizados de manera relativamente estereotípica): en todos los casos, la estetización de la política

ética que el discurso literario no resigna.

¹⁶ *El triste fin...*, *Amistad funesta*, *Ídolos rotos*, *Sangre patricia*, *El extraño*, *La raza de Caín*, *De sobremesa*, y los ensayos *Ariel* y *La muerte del cisne*.

¹⁷ Dar a luz el *alma nacional* (*Ídolos rotos*), impulsar la adopción de una cultura y lengua *auténticamente* nacionales (*El triste fin...*), o proyectar el ordenamiento de la nación y su modernización, en el marco de una dictadura dirigida por la élite intelectual (*De sobremesa*).

(Alberto Soria en *Ídolos rotos*), o el encierro defensivo en la esfera del arte (Guzmán en *El extraño* y *La raza...*) o de la imaginación (José Fernández en *De sobremesa*), imposibilitan el ejercicio de la acción y su conversión en intelectuales en sentido pleno.

En diversos textos (principalmente *El triste fin... e Ídolos rotos*), las ideologías, entendidas explícitamente y desde una posición pragmática como *falsas creencias*, mantienen cautivos a los intelectuales. La tensión entre *acción* y *reflexión*, articulada recurrentemente por las ficciones, aparece como una de las principales contradicciones constitutivas de la identidad de los intelectuales.¹⁸ Esta polarización se enuncia claramente en *La raza...*: a través de Cacio y Guzmán, presentados como dobles complementarios, la novela escenifica alternativamente el conflicto —inherente a los intelectuales— entre una suerte de *vitalismo* nietzscheano y una *parálisis de la voluntad*. En *De sobremesa*, la misma tensión entre *acción* y *contemplación* se despliega en el interior del protagonista, desgarrado entre la concepción imaginaria de grandes proyectos y la indolencia sensual.¹⁹ También *El triste fin...* expresa indirectamente esta polarización a través del desajuste, de que es víctima Policarpo Quaresma, entre *ideología* y *realidad inmediata* —desajuste que conduce al protagonista a una percepción *distorsionada* del mundo—. En menor medida, es también el caso de Juan Jerez, que asiste pasivamente al conflicto de Lucía y a su resolución mediante la ejecución del crimen, sin poder anticiparse o interpretar los hechos. Estas últimas figuras, aunque valoradas positivamente en función de su integridad ética, parecen incapaces de elaborar juicios críticos objetivos sobre sí mismos y su entorno, y se convierten en víctimas de ese desajuste. A la vez, sesgados por la fuerte medicalización de los discursos de entresiglos, los términos *pasividad*, *spleen*, *enfermedad de la voluntad* o *mal del siglo*, ligados al carácter reflexivo que parece signar negativamente a los intelectuales, desembocan en una evidente *patologización* de este último.

Si los diagnósticos sobre la condición actual de artistas e intelectuales son comunes, las diferencias radican fundamentalmente en las posiciones ideológicas que, gracias al distanciamiento crítico, adoptan los narradores frente a tales personajes: las divergencias abarcan desde la reivindicación del intelectual crítico del autoritarismo (Policarpo Quaresma), o con una fuerte conciencia moral respecto de su rol social (Juan Jerez en *Amistad funesta*), hasta la valoración ambigua del intelectual autoritario (*De sobremesa*) o el rechazo de la *parálisis* inherente al artista y extensiva a los intelectuales en su conjunto (*La raza...* y *La muerte del cisne*).

Por su parte, en el marco del *imaginario* social en el que se sitúan los intelectuales, el modo de representación de los sectores populares también puede considerarse una estrategia particular desplegada por las ficciones, tendiente a re valorizar la importancia (cognitiva, social, política) del discurso literario. Producidas por intelectuales, aún las novelas que no se centran en la representación de la figura del artista/intelectual sino en la aprehensión ficcional de los sectores populares (*Santa*, *La Rumba*, *El conventillo*), siguen refiriéndose veladamente al conflicto entre intelectual y sociedad, pues reivindican la autoridad de la literatura en la aprehensión de estos sectores (aprehensión que, por momentos, no es sino una forma solapada de manipulación de los mismos), a la vez que asignan implícitamente a los intelectuales una posición privilegiada de mediación entre las *masas* y los grupos dirigentes.²⁰

¹⁸ Esa tensión es recurrente también en la reflexión europea a lo largo del siglo XIX, en torno al problema de los intelectuales.

¹⁹ No casualmente el personaje es heredero, por vía paterna, de una tradición de intelectuales reflexivos (ahora en decadencia), y, por la materna, de la acción brutal de antiguos llaneros *bárbaros*.

²⁰ Las ficciones, que reproducen los instrumentos conceptuales del discurso sociológico europeo de entresiglos, se refieren explícitamente a las *masas* o las *multitudes*, aún en contextos latinoamericanos en los que su presencia efectiva es todavía imposible.

En los textos analizados, desde posiciones populistas o paternalistas, los intelectuales aspiran a *acercarse al pueblo*, como instancia generadora del consenso (político o cultural) necesario para la propia autolegitimación. Sin embargo, ese acercamiento se halla obturado por una concepción aristocratizante del trabajo intelectual, que postula una distancia insalvable entre intelectuales y *masas*. Es el gesto de José Fernández en *De sobremesa*, proyectando estudiar la cultura de los salvajes o de los sectores populares, para erigir más eficazmente su modelo dictatorial, o de los intelectuales en *Ídolos rotos*, que fantasean un acercamiento al *pueblo* en términos abstractos, o incluso, desde una posición más progresista, el de Policarpo Quaresma, buscando entre los antiguos esclavos de la colonia, los signos de una cultura popular — que ya no es sino una construcción de los propios intelectuales—. Esa distancia se espacializa, y de hecho, de manera sintomática, ningún texto acerca efectivamente intelectuales y sectores populares (excepto en encuentros ocasionales en los espacios públicos). Y cuando se describe detenidamente a estos grupos (*Santa*, *El conventillo*, *La Rumba*), los intelectuales y los sectores dirigentes quedan invisibilizados, sin siquiera compartir el espacio común de la ficción. De este modo, la representación se polariza, y las novelas que se centran en los sectores populares, no representan al artista/intelectual (y viceversa).²¹

En la mayoría de los textos, la representación idealizada del *pueblo* entra en crisis. Excepto *El triste fin...*, tanto las ficciones decadentistas (*La raza...*, *Ídolos rotos*, *De sobremesa*) como las naturalistas (especialmente *El conventillo*) enfatizan la irracionalidad, la degradación y la potencialidad amenazante de las *masas*, desde una posición compartida de *etnocentrismo de clase*,²² aunque con grados diversos de adhesión a las explicaciones del positivismo de entresiglos.

Pretendiendo conservarse íntegro, ¿no corrió a dejarse mutilar entre unas garras de monstruo?
Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*

La figura femenina también aparece dominada por la irracionalidad y —portadora de un erotismo voluptuoso—, es vivenciada como una verdadera amenaza para la integridad masculina.²³ Los textos adoptan reiteradamente una posición misógina, como lugar de enunciación legítimo, que pone en evidencia la reacción masculina ante la puesta en crisis de los vínculos de género, en el marco de una crisis identitaria y de valores más amplia.

Reiteradamente la mujer es presentada también como un objeto de contemplación, una obra de arte o un producto de la creatividad masculina (Sara en *El extraño* y *La raza...*, Helena en *De sobremesa*). Si los textos abordan la descripción de los cuerpos femeninos,²⁴ lo hacen adoptando exclusivamente el punto de vista del erotismo masculino. A la vez, las connotaciones que se les atribuyen reponen las distancias sociales implícitas en la representación: los cuerpos de las mujeres pertenecientes a la oligarquía son

²¹ En contraste con la mayoría de los casos en este sentido, *Nacha Regules* resulta interesante precisamente porque perfila una posición más marcadamente populista y democrática, al hacer del acercamiento entre ambos sectores el eje de la ficción.

²² En términos de C. Grignon y J. C. Passeron. Véase Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

²³ Excepto en *El triste fin...* donde, en clara ruptura con las representaciones dominantes en las demás ficciones, las mujeres no aparecen determinadas por estos fuertes condicionamientos biológicos.

²⁴ Especialmente los de Beba, Santa, “la Rumba”, Teresa Farías en *Ídolos rotos*, varios personajes femeninos en *El conventillo*, y Sara en *El extraño* y *La raza de Caín*.

inscriptos en los códigos del arte (Helena, Teresa Farías, Sara, Beba), mientras que los de las mujeres *públicas*, o de los sectores populares, permanecen fuera de la cultura, más insistentemente vinculados al orden de los instintos y de la animalidad. En particular *El conventillo* fuerza los límites éticos de las convenciones representacionales del período, y despliega muy minuciosamente el erotismo femenino, pero a fin de acentuar la irracionalidad y el peligro potencial —presentado como *constitutivo*— del género.

En la mayoría de los casos, la mujer es convertida en un significante portador de significados alegóricos (ideológicos, políticos, culturales, estéticos, religiosos) que la trascienden: si Santa es alegoría de los vicios de la capital modernizada, en *Ídolos rotos* todos los personajes femeninos (la novia de Soria y cada una de las mujeres representadas en sus esculturas) condensan valores estéticos y culturales contrapuestos; también en *De sobremesa* las sucesivas amantes del protagonista constituyen estereotipos que encarnan valores y estilos de vida antagónicos (ante los cuales el personaje presiente la amenaza de perder el dominio sobre sí). Cada una de estas figuras femeninas es reducida sistemáticamente a una pura instancia de mediación en favor de la trascendencia masculina.

Por su parte, varios personajes femeninos presentan rasgos físicos y/o psicológicos considerados *masculinos*, al mismo tiempo, los textos escenifican la homosexualidad femenina, pero en ningún caso la masculina —prostitutas homosexuales en *Santa* y *El conventillo*, amantes homosexuales en *De sobremesa*, escenas en las que se sugieren vínculos homosexuales en *La raza...* Esas figuras adquieren un cariz *amenazante* desde la óptica masculina, porque transgreden los límites impuestos al género.

De este modo, tanto en la percepción del mundo social como en la configuración de la privacidad, es evidente que las novelas, atendiendo a un doble movimiento, muestran a la vez las crisis de las identidades sociales y de género. En el marco de la crisis masculina, las representaciones del sujeto femenino que hemos señalado no constituyen sino una estrategia defensiva, común en los textos, refractada en la amenaza que las figuras femeninas parecen encarnar.²⁵ Incluso la presencia de mujeres aparentemente sádicas en las ficciones (por ejemplo, en *La raza...*), no se explica sólo por la gravitación de los modelos de sensualidad propuestos por el *decadentismo*. Como los casos anteriores, resultan de la proyección de los temores masculinos ante la posibilidad del *desvío* del género, y de puesta en crisis de los pactos socio-sexuales.

En algunos textos, los modelos femeninos que ponen en cuestión la posición subalterna socialmente asignada, son percibidos desde una perspectiva positiva: Beba rompe el vínculo matrimonial, para entregarse a la relación pseudoincestuosa con Ribero y a la experiencia de la escritura autobiográfica (verdaderos gestos de afirmación de la identidad y autonomía personales); “la Rumba” mata a su amante para defenderse del maltrato;²⁶ la sobrina de Quaresma desafía el mandato del marido e intenta defender a su tío ante las autoridades del gobierno.²⁷

Vistas negativamente (en función de la amenaza potencial que representan), o positivamente —porque implican la puesta en cuestión del orden vigente (y especialmente de los *valores burgueses* refractados en el vínculo matrimonial)—, en todos los casos emergen modelos femeninos *desviados* o en abierta ruptura respecto de la

²⁵ Es interesante constatar sin embargo el límite moral que las ficciones decadentistas latinoamericanas imponen al problema de los vínculos de género, en contraste con las experimentaciones *amorales* postuladas en los textos del decadentismo europeo.

²⁶ El contraste entre la rebelión de este personaje ante la autoridad masculina, y la pasividad de otros personajes femeninos ante las mismas circunstancias (por ejemplo, en el caso de la protagonista de *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez) confirma dimensión transgresiva del primer modelo.

²⁷ En *El triste fin...*, tampoco el resto de los personajes femeninos presenta cualidades negativas referidas a su condición de género.

identidad de género tradicional. Esta ruptura desenmascara las profundas crisis que, en un período de violentas transformaciones, sacuden desde las estructuras sociales hasta el orden de los valores y las creencias.

Coincidentemente, mujeres y sectores populares son percibidos desde la posición distanciada de los personajes y narradores intelectuales, como alteridades impulsivas, irracionales y amenazadoras, capaces de poner en cuestión la autoridad (la identidad masculina y de los grupos dirigentes. No casualmente las mismas metáforas (que refuerzan las señaladas connotaciones negativas) son empleadas a menudo en los textos, para referirse tanto a los sujetos femeninos como a las *masas*.

El terror de quien presenció un cataclismo que lo hacía temblar todo, y lo llenaba de indiferencia hacia todo lo que no fuera su delirio.

Lima Barrete, *El triste fin de Policarpo Quaresma*

En las ficciones, diversas crisis psicológicas amenazan, o fracturan de hecho, la identidad de los sujetos. La gravitación de estos estados no se explica sólo en función de las necesidades narrativas, o de las influencias de otros discursos sociales dominantes (como el psicológico o médico): las novelas de entresiglos aparecen pobladas de personajes *enfermos de la voluntad* (Soria, Guzmán, Fernández), al borde de la patología mental (Fernández, Quaresma y otros enfermos mentales mencionados en *El triste fin...*) o de la patología moral (Santa), suicidas (Beba, Guzmán, Fernández) y criminales (Lucía Jerez, Cacio, Guzmán). Las narraciones despliegan estos conflictos y señalan motivaciones tanto psicológicas como sociales. Las profundas crisis de valores, las frustraciones reiteradas, las experiencias de anomia, evidencian la dimensión traumática que la modernidad entraña para el individuo. Entre cuerpos enfermos (Guzmán, Fernández, las prostitutas de *Santa*), degradados, y estructuras psíquicas desestructuradas, la integridad de los sujetos se ve amenazada por diversos flancos. En la esfera cada vez más densificada de la subjetividad, en los vínculos de género, en la relación con el propio cuerpo, con los espacios de la intimidad, con el pasado personal, con la creatividad artística y en particular con la escritura... es en las marcas que constituyen al individuo como sujeto y en las que se articula su identidad, donde veladamente irrumpen los conflictos de la experiencia moderna. Los textos literarios aprehenden la sensación de extrañamiento, la vivencia de una desarticulación todavía no articulada por otros discursos sociales.

Pero no sólo los valores enunciados, la psicología de los personajes o la atmósfera sugerida por los textos, dan cuenta de la experiencia de crisis; también las resoluciones de las tramas narrativas son elocuentes por sí mismas: los crímenes de Lucía Jerez, Julio Guzmán y Cacio, la condena a muerte de Policarpo Quaresma, el exilio de Alberto Soria, el suicidio de Beba, la degradación extrema de Santa (aunque redimida antes de la muerte gracias a la reinstauración de un orden trascendental). Estos finales narran, una y otra vez, un proceso aparentemente irreversible, de divorcio entre el individuo y el entorno.

Las novelas que se centran especialmente en la representación del artista y del intelectual, despliegan ficcionalmente los conflictos que se instauran, en el período de entresiglos, entre la esfera del arte y el campo intelectual, y entre los campos intelectual y de poder. En el marco de una fuerte lucha interdiscursiva, estas ficciones pugnan por la defensa de la autoridad del discurso literario, y del escritor en tanto que intelectual, sin resignar la autonomía del arte.

Aunque con resoluciones diversas, las novelas elaboran diagnósticos coincidentes sobre la situación de los intelectuales modernos en América latina: iguales tensiones, igual *malestar en la cultura*, determinan su condición particularmente conflictiva. Todos

los artistas e intelectuales representados²⁸ ocupan una posición marginal y/o se hallan desplazados del campo de poder,²⁹ y las estrategias que despliegan apuntan a conquistar, más o menos veladamente, un espacio de legitimación en el seno del mismo.

Volver la exclusión, una condición privilegiada. Periférica frente a la modernización central, y marginal en relación a las clases dirigentes, la posición de los intelectuales, tal como aparece en los textos, se convierte en un medio para percibir con mayor claridad, críticamente, las contradicciones tanto de los proyectos de modernización implantados en América latina, como de la experiencia general de la modernidad de entresiglos. Un sentimiento común de desolación, de *miedo acerbo* al futuro —tal como lo define José Martí en *Nuestra América*—, parece sesgar la situación de los intelectuales, empeñados una y otra vez en dar forma a las interdicciones —los autoritarismos políticos, las exclusiones sociales, su propia marginación, y la potencial o efectiva desarticulación de las identidades (individuales, de género, de grupos, culturales, nacionales)—. Desde el margen, la literatura capta la experiencia inmediata inaprehensible todavía para otros discursos. Lo que los intelectuales de entresiglos vivencian de manera exasperada, y tornan extensivo a la sociedad en su conjunto, es el principio de una crisis, de un resquebrajamiento de valores y creencias, que se agudizará a lo largo del siglo XX. Las posiciones modernas de crítica a la modernidad, que definirán posteriormente a los intelectuales y se volverán constitutivas de las estéticas de vanguardia, proceden de este punto de fractura, de la construcción de esta mirada estrábica y al margen, desde donde se percibe por primera vez hasta qué punto —tal como señala Alain Touraine en su *Crítica de la modernidad*—,

cada uno de los fragmentos estallados de la modernidad lleva en sí la marca de la modernidad y también su crisis. En nuestra cultura, y en nuestra sociedad, todo está marcado por esa ambigüedad. Todo es moderno y antimoderno; (...) el signo más seguro de la modernidad es el mensaje antimoderno que ella emite. La modernidad es autocrítica y autodestructora.

²⁸ La mayoría pertenece por sus orígenes, a la clase dirigente —excepto Hipólito en *Santa*, y en alguna medida Cacio en *La raza de Caín*, hijo de inmigrantes y *trepador social*—.

²⁹ En términos de P. Bourdieu, esa posición responde, en realidad, a la conformación de una fracción dominada en el seno de la clase dominante. Véanse Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase” en Bourdieu, P. (1983), *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, y Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.