

Dos o más vidas humanas que han llegado a un punto muerto, como si fueran dos vagones arrumbados en esa punta de la vía férrea, esperando, quizás, una salvación o un fracaso definitivos.

Sin embargo, también es posible, evocar el teorema de las líneas paralelas, que jamás se encuentran, siempre que no se piense en su hipotética conjunción en las zonas problemáticas del infinito. Pero Manuel Rojas ha elegido la primera simbología concreta, con cierto dinamismo agazapado entre los engranajes.

Esta novela nos hace pensar en algunos títulos conocidos. Recordemos la "Confesión de medianoche", del francés Georges Duhamel. Citemos "El Extranjero", de Albert Camus. Y establezcamos un puente cordial con aquellas "Confesiones de un inglés tomador de opio", de Th. Quincey. Sabido es que esta obra, de un humor casi trágico, fue comentada de Musset y por Baudelaire.

Manuel Rojas nos presenta a dos individuos fracasados. Uno de ellos ha sido víctima de una sensualidad fuerte, instintiva, lejos de la reflexión esencialmente varonil. El otro, más culto, se ha desvivido entre el vino, el juego, la cocaína y una serie de mentiras de curso normal entre los pícaros bien vestidos. Ambos reconocen su fracaso. Ahora bien, la salvación, inscrita en el aire impalpable, puede ser posible.

Tierra garra esta doble fabulación novelesca. Las aventuras de sus protagonistas están narradas con suma gracia, utilizando un lenguaje funcional, pletórico de populismos, con muchos zarpazos de cuño realista. Poca diferencia existe en la manera de enfocar los problemas. Manuel Rojas ha pulsado las mismas cuerdas para referirse a los dos fracasados. Con suma maestría los lleva hacia adelante, para dejarlos arrumbados en un momento crucial: "Romilio Llanca no habló más. El otro miró un momento hacia la calle y luego se irgió, desperezándose. Los dos eran altos y de ojos claros; envejecidos por la noche. Estaban en las puntas de los rieles, como vagones viejos o averiados. Uno estuvo caído y fue levantado; podría volver a caer. El otro caía ahora y el que estaba de pie lo afirmaba".

No hay preciosismos en esta novela. Las metáforas fueron relegadas, para dejar en pie la osamenta escueta de unos personajes. He ahí una interesante modalidad estética en la obra de Manuel Rojas.

V. M.

<https://doi.org/10.29393/At390-107TGRG10107>

LA TRAMPA DE GIACONI

Pero Gabriel iba tras una redención de sí mismo...
La difícil juventud.

En líneas generales —y aún admitiendo los grados de exclusión e injusticia que esta afirmación implica— puede sostenerse que la literatura hispanoamericana recién comienza a trepar la altura de la idea. Falta a Hispanoamérica una sólida línea de escritores que eludan el tópico inte-

lectual o la influencia demasiado inmediata de pensadores foráneos. En el campo filosófico no ha logrado producirse una corriente de pensamiento, lo bastante original y densa, como para constituir una filosofía hispanoamericana, fácilmente identificable y diferenciada. Entendería por filosofía hispanoamericana un tipo de pensar que encarara los viejos problemas del universo y el hombre desde la perspectiva joven del Nuevo Mundo.

La ausencia de un pensar filosófico propio, del que pueda nutrirse el resto de la cultura, deja al escritor americano abandonado a sus personales intuiciones, construyendo su obra dentro de un esquema adventicio —el pensar europeo—, y librando solo la batalla por esclarecer el ámbito histórico en que se mueve. Como los intereses predominantes del literato no son los mismos que ocupan al pensador, la literatura se siente dispensada de una indagación sistemática de la realidad humana y la palabra se queda en América —huérfana de sustentación filosófica— en exaltación poética o comunicación anecdótica de vivencias.

En este sentido reviste extraordinaria importancia en nuestro continente la aparición de obras que exceden el poetizar o narrar y se adentran resueltamente —aventurando el riesgo de perderse en el camino— en las vías laberínticas del pensar, lo humano y su contorno.

Con la publicación de su último libro, "Un hombre en la trampa", Claudio Giaconi ha enriquecido el desmedrado panorama de la literatura de ideas del continente. Giaconi ha tomado por tema de su estudio al novelista ruso Nicolás Gogol, y, tras someterlo a una minuciosa revisión de su personalidad y época, ha elaborado un libro en que el analizado escritor aparece como un pretexto para postular unas cuantas ideas sobre la función del creador en la historia y los conflictos que pesan en nuestro mundo contemporáneo.

En Rusia, en Gogol —afirma Giaconi—, se dio sin estrépito una de las revoluciones más importantes que hayan sucedido en la época moderna; revolución tal, que como una poderosa marejada llega hasta nuestros días, impregnados en decisivos aspectos de valoraciones y consecuencias cuyo punto de arranque no se encuentra en otra parte que en la persona y la obra de Gogol. A lo largo de doscientas páginas de denso y heterogéneo contenido, Giaconi se esfuerza por mostrar en qué consistió precisamente esta revolución y cómo sus proyecciones llegan hasta hoy y plantean inescusables alternativas en la situación que nos engloba.

I

Para filiar a Gogol como hombre, y a través de esta filiación explicar las características más salientes de su obra, Giaconi recurre al levantamiento de un andamiaje de categorías existenciales que se apartan por completo de los modos habituales de clasificación en los diversos sistemas tipológicos en uso.

Según esta curiosa caracterología, la "indeterminación" vendría a ser el

rasgo fundamental en la personalidad de Gogol; a esta indeterminación obedecerían su constante insatisfacción y la inacabable secuela de búsquedas que ocuparon su vida, que aparecen así como la lógica resultante de un desasosiego inicial. Lo que Giaconi quiere decir con "indeterminación" es algo que se podría explicar como un sentimiento radical y autoconsciente de desasimiento y desarraigo, la vivencia permanente de una brumosa vaguedad en el *yo*, al que el mundo circundante, lejos de dársele en contornos sólidos y precisos, se le esfuma también como una niebla en la *nihilidad* de una completa ausencia de significación. Esta indeterminación siempre presente acarrea como necesaria consecuencia el deseo de "substancia sólida", es decir, el anhelo de algo concreto en que poder afirmarse, pudiendo experimentar esta solidez como una realidad indubitable que permita a su contacto sentir el propio ser tan cierto y pleno como esa realidad en que se arraiga.

La "segunda vista", lo que Chestov llamaba el "otro par de ojos", lo presenta Giaconi como el segundo rasgo dominante en Gogol, que ha de abrirlo a una "visión particular", por oposición a la "visión general", "común a todos". Segunda vista es la capacidad de advertir en la estructura de los hechos lo que escapa a la percepción corriente; visión particular la posesión de un mundo personal e incommunicable, surgido de esta segunda vista, en que se da una mayor aproximación a la realidad escondida detrás de las apariencias cotidianas.

"Iván Ilich odia a todos —escribe Giaconi ilustrando este concepto. Como bien observa Chestov, el recluso enfermo se indigna porque otros —su familia, el médico— no ven lo que él está viendo. Así como antes vivió en convivencia —inbuido de su orgullo antropocéntrico— también desearía ahora *convivir* esta realidad nueva, la única verdadera. Se tortura porque los otros siguen viviendo ignorantes de esta nueva realidad que él ha descubierto. Pero comprende con horror que jamás ha de compartir lo que ve. Y esta realidad no compartida es tan intolerable como el recuerdo de su existencia pretérita, encauzada en la antigua ilusión. Cree con absoluta certeza que los demás viven de mentira. El único que está viviendo realmente de verdad es él. Los otros permanecen dentro del mundo común a todos: viven un espejismo. Iván Ilich es un tráfuga de ese mundo. Por último, frente a la experiencia de la muerte no es ésta la que lo enloquece de terror. Se horroriza porque su muerte —dentro de ese orden natural— para los demás no será sino un accidente, desde el momento en que la visión de aquellos que han de lamentarla no coincide con la suya, no ven lo que él está viendo".

Estos hombres de la segunda vista, arrastrando su visión particular, que les ofrece la imagen de un mundo diferente al que los demás perciben, no pueden menos de sentir que todo está mal, que las cosas no ocurren como debieran suceder, que la verdad no es lo visto y aprobado por todos sino lo que ellos advierten por esa hendedura que su penetrante mirada abre en la endurecida y engañadora costra de la realidad circundante. Así, poner las cosas en su lugar, vendría a significar un trastornarlo todo,

poner el mundo habitual con la cabeza para abajo, porque ese mundo cotidiano invertido es lo único que se podría aproximar a la efectiva realidad de las cosas como son.

Al juego de estas categorías, sostiene Giaconi, obedece el dibujo biográfico de la existencia de Gogol. Ellas determinarán su estar en el mundo y las peculiaridades más persistentes de su obra. A causa de su indefinición, Gogol se lanzará a las empresas más variadas en pos de esa "substancia sólida" que le dé el arraigo apetecido. En esta búsqueda adoptará las más cambiantes actitudes espirituales, subyaciendo a todas ellas su constante risa como trasunto de la amargura de su reiterado fracaso y, en él, de la no querida humillación de los más altos ideales del hombre.

Cuando Gogol comienza a escribir, Pushkin reina como el indiscutido dios joven de la literatura rusa. El alto poeta aparece a los ojos del prosista debutante como la consumación real de sus más ambiciosas ilusiones literarias. Durante años, Gogol suspirará por ser un "poeta universal" a la manera de Pushkin, pero el don *a nativitate* de su segunda vista le impedirá hacer una literatura externa, de corte épico, en el estilo de las creaciones románticas de su modelo.

Pushkin representa en Rusia, por modo máximo, el característico "antropocentrismo" de la época romántica. El artista romántico pareció no enterarse de la inversión copernicana y con ella del vuelvo que el pensamiento europeo sufrió desde el Renacimiento. En la Edad Moderna, la Tierra dejó de ser el centro del universo y el hombre su beneficiario excelso. Relegado a un rincón cualquiera del cosmos, el artista romántico sigue sintiéndose, no obstante, ombligo del mundo. En la desmesura de su *ego* inventa personajes egregios, ejecutores de imponderables acciones, cuya única realidad se reduce a ser las abultadas proyecciones de su yo hipertrofiado. Estos "hombres-montaña" del Romanticismo, cuyas pasiones tenían presión oceánica, aparecen como radicalmente inauténticos a nuestra sensibilidad contemporánea. Según Giaconi, en la raíz de la formación de esta sensibilidad actual está Gogol como su desvaído punto de origen. Al grandilocuente "antropocentrismo decimonónico", Gogol opondrá un pálido y desabrido "monocentrismo". Aquí el hombre se reducirá a las dimensiones banales de una insignificante mónada cerrada, encarcelada en los estrechos márgenes de un yo cotidiano y en nada notable. Ninguna cosa girará en torno suyo, sino él mismo y, a veces, él mismo aún, girará alrededor de una simple manía, un deseo irreprimible o una pueril obsesión.

Bachmachkin, el deslucido protagonista de "El Capote", como arquetípico representante de la multitudinaria y anónima lucha por el magro sustento, vendrá a ser el héroe inicial de una corriente literaria que crecerá indetenible. Este mísero escribiente, cuyo momento de gloria se redujo a la adquisición de un abrigo nuevo que alcanzó a brillar ante sus ojos como inconsciente símbolo de una mejor condición humana, marca en el cuento de Gogol la aparición en literatura de un tipo de hombre

hasta entonces no descubierto, de cuyas frustraciones y agravios saldrá el fermento de la revolución más poderosa de la historia.

Con Bachmachkin se inicia la insurgencia del subsuelo. Los marginados, los "humillados y ofendidos" de Dostoievski, las vidas mínimas y los hombres nocturnos de la segunda mirada, irrumpirán por este filón recién abierto con un empuje y alcance inigualados.

"Es el pensamiento ruso que ha bañado al mundo —escribe Giaconi. Todo lo hecho por Occidente con posterioridad a las ideas básicas aportadas por Gogol (la segunda vista), por Dostoievski (el subterráneo) y por Tolstoi (teoría de la no violencia) ha sido un perfeccionamiento exterior y formal, es decir, no es la mina la que se ha perfeccionado sino los mineros que la trabajan. Y la mina es la verdad. Esa Verdad que empieza donde todo lo oficial termina. Es el resultado previsto por Custine de la terrible combinación del espíritu y la ciencia de Europa con el genio de Asia" (Pág. 141).

A la irrupción de este mundo del subsuelo, que Gogol ha removido y sacado a luz, Dostoievski contribuirá sistematizándolo y llevándolo sin vacilar hasta sus consecuencias últimas. Pero Dostoievski moverá sus personajes en una dinámica de la que carecen los tipos Gogolianos, petrificados en la estólida absurdidad de sus acciones. Los héroes de Dostoievski se mueven en los opuestos de inocencia y pecado, castigo y redención. Estas oposiciones están ausentes en Gogol, cuyas criaturas flotan a la deriva, huérfanas de esa ingobernable fuerza instintiva o de la consciente perversión moral tan frecuente en los personajes de Dostoievski, siempre abiertos —por otra parte— a la posibilidad de la redención mediante el efectivo arrepentimiento o el consentido abandono en el amor.

Esta fecundidad de estar en lucha por la propia salvación falta a los irredimibles caracteres gogolianos, errantes como fantasmas en un ceniciento limbo de esterilidad. La infecundidad de sus personajes, cansadas caricaturas de sí mismos, no podrá dar a Gogol la aliviadora catarsis que sus angustiosas tensiones psíquicas reclaman. En busca de una salida diferente hacia la paz, lo vemos en sus últimos años en desquiciador coloquio con el Padre Mateo, el jesuita que le impondrá una ética teológica condenatoria de la belleza por ser un aspecto del Mal, y del arte "demasiado humano" por ser una manifestación de la soberbia del espíritu. Por este camino Gogol marchará hasta su aherrojamiento total, conocerá la progresiva disminución de su capacidad creadora, desvirtuada en una insoportable predicación y cumplirá con el supremo sacrificio de condenar a las llamas la segunda parte (inédita) de la más significativa de sus obras.

En esta tragedia última de su vida, al entra por una vía que para él era falsa, Gogol ilustra, al decir de Giaconi, la necesidad de autonomía del arte, cuya gestación y propósitos no pueden depender de consignas externas, cualesquiera que ellas fueren, ni de los presupuestos de una moral "*ad hoc*", situada fuera y por encima de la moralidad surgente de la obra misma.

Como única cosa concreta de este Gogol irredento, náufrago final en un arte propagandista, quedará su nacionalismo, caracterizado en la alegoría de la *troika*. El nacionalismo de Gogol no brota de apreciaciones objetivas sobre la realidad histórica de Rusia y su posible inserción en el proceso mundial, sino que surge de su visión particular como una compensación a sus heridas psíquicas. En Rusia, en la proclamación y canto de la misión universal del pueblo ruso, busca Gogol una vez más esa "substancia sólida" que obstinadamente ha perseguido y un alimento para el hambre existencial de su emocionalidad defraudada. La alusión a la *troika* como símbolo del destino de Rusia aparece en un exultante himno de afirmación y fuerza al final de la primera parte de "Las Almas Muertas". Pero ya antes, en el "Diario de un loco", cuando Poprishev se derrumba en una agonía de angustia clamando a su madre ausente salvación para su "niño enfermo", la imagen de la *troika* ha pasado por la mente torturada como un símbolo que ha de llevar al extraviado a lo acogedor y hogareño de su tierra. Como observa Giaconi, en lo subconsciente de Gogol la misma imagen une el grito individual desesperado del abandono y la impotencia y la afirmación segura, vehemente y casi agresiva del destino histórico de un pueblo. El mito nacionalista se ha levantado sobre ruinas como la rescatadora afirmación de lo colectivo contra la aniquilación insalvable de una personalidad destruida. Es en la fuga de su propia miseria como Gogol ha llegado a desembocar en la dimensión expansiva de lo ruso.

Siguiendo a Toynbee, esta Rusia creciente en que Gogol recalca, significa para Giaconi la réplica a un secular predominio de Occidente. Los contenidos culturales del oeste europeo fueron asimilados por Rusia, que los alteró conforme a sus peculiaridades ancestrales, logrando producir una versión rusa de la cultura occidental. Estos modificados contenidos fueron devueltos a Europa como la desafiante respuesta de una civilización nueva, fecundada al contacto de una cultura más activista y evolucionada. En este esquema toynbiniano del "corsi e ricorsi" de las culturas se ve la misión universal del eslavismo. Lo propio del pueblo ruso, su sello incambiable que lo identifica y distingue de los demás pueblos, es un acendrado misticismo, hundido en las raíces más hondas de su alma colectiva. Fue esta fuerza mística subyacente la que permitió la eclosión revolucionaria del bolchevismo. Sólo Rusia podía realizar esta revolución porque sólo ella disponía de una tan rica reserva de energías espirituales inempleadas, que se volcaron en una redención de tipo inmediato, procurando la obtención de bienes terrenales caros al hombre. El marxismo como doctrina es sólo un accidente superficial en este proceso, algo que eventualmente quedaba bien y, por tanto, se decidió utilizarlo, pero por debajo de esa débil película ideológica envolvente se agitan las verdaderas fuerzas históricas y espirituales de Rusia, gestando la revolución y propagándola en un imperativo misional de dimensión ecuménica. Si el misticismo del pueblo ruso logra emerger venciendo el moldeamiento demasiado rígido de la ideología marxista, la revolución soviética habrá significado la concilia-

ción del cristianismo y el socialismo, constituyéndose en la realización histórica del ideario cristiano entendido como el advenimiento del amor y la igualdad sobre la tierra.

A las ricas posibilidades históricas del fenómeno ruso, el Occidente europeo opone el fantasma de una civilización podrida que dio lo mejor de sí misma a Rusia, para luego recibirlo como un bofetón en pleno rostro, transformado y desafiador de su lugar de origen. Pero el Occidente, a su vez en la persona de sus escritores más altos —en un Kafka, un Camus, por ejemplo— se ha apropiado por su parte de estas creaciones eclécticas del espíritu ruso transformándolas a su amaño en una versión occidental de ellas que se oponen como una respuesta europea ejemplar a la impetuosa penetración de la arrojada “punta de lanza” soviética. Así el equilibrio se restituye y los dos mundos, no sólo en lo político, sino también en lo espiritual se enfrentan en una ciega *impasse* insuperable (Véase “Contrapunto Gogol-Kafka-Camus, págs. 139-150).

A un siglo de distancia de Gogol —prosigue Giaconi— y en el extremo opuesto del mundo, otro escritor canta la potente realidad de su nación simbolizada en el avance vertiginoso, de las grandes locomotoras que ruedan sobre la faz del continente inmenso. Es Thomas Wolfe, sacándose del corazón sus Estados Unidos de Norteamérica, el país grande, “verdadero y magnífico”. Wolfe —dice Giaconi— no es el descubridor, como Gogol, de una feble realidad nacional que ha de transformarse en la obra creadora alcanzando el rango de un mito trascendente. Wolfe exalta la ya consumada plenitud de su país; es el novelista épico del poderío y la riqueza, de los grandes sueños y los alucinantes anhelos del hombre por detentar la posesión completa de todas las cosas: la gloria y el amor, el dinero y el poder, el conocimiento y la creación. Pero hay algo en común entre la progresiva exigüidad anímica del casi paralizado autor de “Las Almas Muertas” y el gigantismo emotivo del norteamericano que irrumpe en la vitalidad torrencial de su prosa cataclísmica. Gogol y Wolfe están igualmente referidos al tiempo; sienten aterradoramente el irrefrenable deslizarse del hombre hacia la nada, y tratan igualmente de rescatar de ese naufragio algunos cuantos momentos significativos y bellos que perduren como algo sólido en medio de la fugacidad irremediable de todo ser, vuelto para ellos puro devenir heraclitiano, el fuego inconsumible que todo lo devora.

Esta vivencia desesperada del tiempo, que fluye indetenible como el constante río, motiva la surgencia repentina de la *anamnesis*. Aquí la reminiscencia no significa el recuerdo de los arquetipos platónicos intuidos en el “lugar celeste” de las ideas intemporales. Trátase de la evocación obsesiva de algunas imágenes de la infancia que aparecen a la mente adulta como portadoras de una significación más decisiva que el simple contenido de la anécdota que encierran. Hay la sospecha de que en esas imágenes persistentes como trozos cristalizados de experiencia, duerme el misterio del propio ser, misterio que es preciso develar en una búsqueda retros-

pectiva, en un remontar las aguas del tiempo hasta su origen, porque el vivir es un continuo alejamiento y olvido de los comienzos, esa perdida patria de nuestra alma donde presumiblemente estaba nuestra verdad y, con ella, todo contentamiento y satisfacción.

Gogol y Wolfe buscan evadirse a la condena del tiempo y encontrar arraigo para sus vidas en la exploración reiterada de los orígenes, constantemente evocados, constantemente solicitados para que entreguen su respuesta a la interrogación desesperada. En esta búsqueda del propio ser, ambos desembocan como final consecuencia en la exaltación apasionada de sus respectivas naciones. De aquí puede pensarse que un abismo se ha abierto bajo sus pies; rastreando los personales orígenes han ido más allá de su propio inconsciente y han tomado contacto con el inconsciente colectivo de sus pueblos. En este momento su auto-expresión ha pasado a ser socio-expresión y habla por ellos el genio dormido de una estirpe.

Así los poetas en su bucear subjetivo han descubierto la, por así decir, idea hegeliana de sus naciones, preexistentes al descubrimiento que de ella se hace y en espera de su desarrollo en el vasto marco de la historia universal. Esta "idea" exige la autoafirmación irrenunciable de sus características más propias, al logro de cuyo desenvolvimiento queda llamado el pueblo, recién fundado como tal, que la posee, que será auténtico en la medida en que obtenga la total floración de la semilla histórica que los poetas le entregaron, desenterrándola de las sombras, y aventurándose en ellas para alcanzarla.

Pero el imperativo de autoafirmación amenaza desvirtuarse cuando el mito de la nacionalidad se convierte en mito de superioridad. Al acecho del descubrimiento de los poetas está el demagogo, que presentará lo que es una simple modalidad diferencial como una forma de superioridad merecedora de la hegemonía y, por tanto justificatoria de la violencia como medio de alcanzar el poder y la expansión.

De este modo llega Giaconi al final de su libro, presentando en la locomotora y la troika, como símbolos afirmativos de las realidades nacionales de Wolfe y Gogol, la oposición más actuante en nuestra época, inmovilizada en una "impasse", al parecer, sin otra solución que una universalmente repudiada violencia. Pero las aguas de la historia —concluye—, no se han detenido ni se encuentran extintas las potencialidades del genio. Aún la humanidad es capaz de forjar nuevos mitos que por su convincente belleza trepen a la altura de los mitos nacionales de los Estados Unidos y Rusia y sean capaces de superar la disyuntiva sin salida en que se encuentran. Esto es lo que queda dicho en las líneas finales: "Nuevos mitos". A esto se reduce lo que el escritor de hoy debe dar. Nuevos pulmones, nuevos aires para que el planeta —todavía y por mucho tiempo habitable—, pueda seguir respirando.

II

En las últimas líneas de "La difícil juventud" el joven Gabriel Alvarez descubre que a la vida humana es inherente "cierta aridez irrevocable". Este hallazgo constituye la experiencia más significativa que ha vivido hasta entonces porque se da cuenta a la vez que en tanto que algunos hombres no advierten esta dimensión precaria de la vida, hay otros, como él, que han nacido para conocerla.

La sustancial aridez de la vida cuyo descubrimiento corona la adolescencia de Gabriel Alvarez es la misma que caracteriza el mundo sin expectativas de los personajes gogolianos. El "hombre en la trampa" de Giaconi, es una tentativa de explicar la parálisis vital de las criaturas de Gogol morosamente adheridas a una brumosa indiferencia carente de fines. "¿De qué habrían de arrepentirse Tentestnikov y sus congéneres? —se pregunta Giaconi refiriéndose a los héroes del autor ruso. "¿Cuál es su culpa, si durante toda la vida no hacen otra cosa que pasarse echados?" Por su lado, a los personajes de Giaconi se los ve con demasiada frecuencia convictos de parecida afición. Una abulia similar los roe hasta researlos en la impasibilidad de un hastío permanente. No es por casualidad que el joven escritor ha ido al encuentro de la obra de Gogol para someterla a un análisis implacable. En este examen Giaconi no busca otra cosa que explicarse a sí mismo y la razón de las características de su producción anterior. Que en esta empresa encuentre de paso cien cosas más, no modifica la motivación que lo impulsó a acometerla.

Lo que Giaconi considera la "trampa" de Gogol: la parálisis de las energías vitales y el aniquilamiento de los fines humanos, es tan propio de sus cuentos y personajes como de los libros del escritor ruso, donde observa y analiza estas actitudes. Asimismo, "la gran ausencia" en la obra gogoliana, según Giaconi, el amor, que no alcanza jamás a estar presente, falta igualmente en sus propios relatos en los que la afectividad se manifiesta como un sentimiento genérico de comprensiva ternura por lo humano, que substituye la vivencia del amor personal, incambiable y polarizado. Estas coincidencias ilustran lo que con inequívoca claridad ha escrito Giaconi en el prólogo de su libro: "...Gogol ha sido el epígrafe de algunas de mis obsesiones; un pretexto para componer, en contrapunto, una autobiografía íntima, una suerte de bitácora espiritual". De donde resulta que en "Un hombre en la trampa", más que de la trampa de Gogol se trata de la trampa de Giaconi, superada y descrita desde fuera en un "ensayo psicográfico", de igual modo que desde dentro —y en función de pura catarsis—, se escribió antes "La difícil juventud".

Situándose en la perspectiva de esta trampa evadida, Giaconi percibe aspectos poco frecuentes de lo humano, de los que extrae conclusiones audazmente desusadas y personales. Los amorfos caracteres de Gogol, por ejemplo, son, desde este enfoque, más universales, por su misma indeterminación, que los arquetípicos Quijotes y Hamlets, en exceso históricos y circunstanciados. Las criaturas de Gogol —defiende Giaconi contra todo

tipo de historicismo—, no son tan sólo habitantes de la estepa, de Rusia y de su tiempo; lo son de cualquier lugar y cualquier época. Por su falta de compromiso con la realidad circundante, recogidos sobre sí mismos, habitan en la “trastienda” eterna del hombre: el hastío, la aridez, la insignificancia cotidiana de las acciones comunes, lo que es, en suma, propio de todos los hombres en cualquier lugar del espacio y el tiempo: el perpetuo pisar en lo ceniciento de la vida habitual.

Según esto, habría mayor esencialidad de lo humano en la medida en que hubiera aproximación a lo que llamó Zubiri la “constitutiva nihilidad ontológica del hombre”. Si el hombre es radicalmente *nada*, si existe bajo un signo negativo, si es puro *no ser* paradójicamente actualizado, se lo descubre más entonces en esos desiertos paralizantes del origen que en su fuga a la actividad, al propósito de una ilusoria realización fatalmente destinada a quedar incumplida. La autoexperiencia de esta dimensión negativa enraizada en la estructura del ser del hombre, es la que determina la caída en la trampa, caída que no se explica por la usual apelación a lo patológico —la desviación de una pretendida línea de normalidad—, sino que consiste simplemente en la experimentación unilateral y obsesiva de un rasgo constitutivo de la vida humana.

Pero la lucha por la realización, aunque sea parcial y no quede cumplida, la lucha por la propia vida, aunque de todos modos remate en la muerte —Sísifo y la roca—, es, más que la obstinación en el desierto, el destino que el hombre elige y al que se precipita en la fuga de su nada. Cuando esto sucede, el hombre se temporaliza y se ocupa responsablemente de la función que le cabe en el momento de la historia en que le corresponde vivir; el estatismo gogoliano se rompe y se entra en la dinámica dostoyevskiana de la salvación. El “ni lo uno ni lo otro” de Gogol, la indiferencia pura, se abandona para alcanzar el imperativo del “o esto o lo otro” de Kierkegaard, el puro desgarramiento existencial. El abandono de la “trastienda” que habitaba —esencial nihilidad e indiferencia constitutivas— y la irrupción en lo histórico para crear un destino humano —destino de vida elegido por el hombre en réplica al destino de muerte a que el Ser lo condena—, significan la salida de la trampa.

La salida de la trampa consistió para Giaconi —como se ve en la alta aventura espiritual de su último libro—, en un desciframiento de la situación existencial del hombre atrapado en ella, y en un imperativo de nuevos mitos que puedan ofrecer renovados motivos de pasión y fe al quehacer humano.

En el Canto-Epílogo con que concluye el libro —síntesis emocional de la segunda parte de la obra: la oposición de la locomotora y la troika—, Giaconi insinúa la formulación del nuevo mito. Una superación del antagonismo mundial, obtenida por la convivencia de los bloques opuestos en la realización de los más altos valores que ha logrado decantar el hombre en su aventura. Giaconi cree que la Iberoamérica nuestra puede llegar a ser, en no lejano futuro, la tercera fuerza en cuyo suelo esta epifanía del hombre se realice. Pero esto no está dicho explícitamente en su obra

sino sólo apenas insinuado. El tema de lo americano en la historia, de las posibilidades de Iberoamérica en la confusa hora de hoy, de lo que América pueda ser para el hombre, abre un campo ilimitado al pensamiento y a la energía humanas. Claudio Giaconi no lo ha tocado en su libro; quede, pues, la idea sin desarrollo, albergada entretanto en nuestro corazón como la esperanza jubilosa de un amor.

El ingreso en la significatividad de lo histórico tras el largo morar en la asfixiante ceniza de la trampa, constituye la redención de sí mismo que el adolescente Gabriel Alvarez buscaba.

RICARDO GELCIC

El Funeral del Diablo, de MAITÉ ALLAMAND

La aparición de un libro firmado por una escritora chilena es siempre grata. Nuestras prosistas son escasas pero valiosas. Bastaría mencionar a Marta Brunet, María Carolina Geel y a María Luisa Bombal, para justificar nuestras palabras. La literatura, a través de su fina y aguda sensibilidad, adquiere contornos precisos, personales, de claras resonancias en un mundo de certera sicología femenina.

Ahora es Maité Allamand, autora de "Parvas viejas" y "Renovales", quien nos entrega un puñado de cuentos bajo el sugerente nombre de "El funeral del Diablo" en los que es fácil advertir una notoria superación en su estilo literario.

"El funeral del Diablo" (Editorial Zig-Zag), está dividido en dos partes. En la primera, la autora ha escogido temas campesinos, con sus costumbres vernáculas, recogiendo algunas leyendas de nuestros campos, embellecidas con su fino tacto literario. En la segunda parte, Maité Allamand incursiona con acierto en temas de índole ciudadana, dando al libro una heterogeneidad interesante que hace disfrutar al lector que coge el libro entre sus manos.

Sin lugar a dudas, el mejor cuento del volumen es el titulado "El funeral del Diablo", en el que se advierte el talento de la autora para trabajar un tema de singular suspenso y dramatismo. El ambiente y la atmósfera de este cuento están sabiamente presentados. El velorio, el recorrido del cortejo hacia el cementerio bajo una lluvia torrencial, son algunos de los más dramáticos pasajes de este cuento.

"Peiro Pascual", otro de los trabajos de este libro, es una leyenda sencilla, de tema infantil, que difiere ostensiblemente de la fuerza expresiva y del dramatismo del cuento anterior. "Picado de peste", por su picardía, su tema, su acertada pintura de los personajes, nos parece un magnífico cuento de esta colección.

"M'ijo" y "La sandalia de oro", forman parte de lo que podríamos llamar relatos religiosos y es posible que sean leyendas campesinas recogidas por la autora en los húmedos campos del sur, producto de su largo contacto con la tierra.