

LA ANGUSTIA DE LA FRAGMENTACIÓN. LA NARRATIVA DE ENRIQUE LABRADOR RUIZ

Álvaro Contreras
Universidad de los Andes, Mérida
alconber@yahoo.com

RESUMEN

Este trabajo trata de interpretar la narrativa del escritor cubano Enrique Labrador Ruiz como parte de las propuestas más audaces de la vanguardia literaria latinoamericana, y también en su diálogo con los debates sobre la cuestión criolla en las décadas del veinte y treinta del siglo XX. Labrador Ruiz asume una posición crítica respecto a los campos intelectuales defensores del tema criollo, e intenta una escritura gaseiforme como respuesta a otras formas modernas de cultura. De esta manera, su apuesta narrativa por los temas urbanos, plantea una nueva forma de narrar donde se conjugue el experimento de nuevas formas expresivas con una mirada crítica de las nuevas experiencias sociales generadas por los procesos de modernización, procesos posibles de rastrear tanto en las voces como en las tramas narrativas.

Palabras clave: narrativa cubana, vanguardia.

ABSTRACT

This study attempts to analyze the narrative of the Cuban writer Enrique Labrador Ruiz, as part of the more daring challenges of the Latin American literary vanguard and will also look at his participation in the debates concerning the Creole question in the 20's and 30's of the 20th century. Labrador Ruiz adopts a critical position with respect to those

intellectuals who promote the Creole question. He also attempts a gasiform writing as a response to other modern forms of culture. In this way, the incorporation of urban themes in his prose creates a new narrative style where new forms of expression are fused with a critical look at the new social experiences generated by the processes of modernization, processes which can be traced both in the voices and in the narrative plots.

Key words: Cuban narrative, vanguard.

RÉSUMÉ

Cet article essaie d'interpréter la narrative de l'écrivain cubain Enrique Labrador Ruiz, comme une des propositions les plus audacieuses de l'avant-garde littéraire latino-américaine. De la même manière, l'article essaie d'interpréter cette narrative comme un dialogue avec les débats sur la question « créole » (indigène) dans les années 20 et 30 du XX^e siècle. Labrador Ruiz assume une position critique en ce qui a trait aux intellectuels défenseurs du thème « créole », et tente une écriture qui répond à d'autres formes modernes de culture. Son choix de thèmes urbains pose une nouvelle façon de narrer, où l'expérimentation de nouvelles formes narratives se joint à un regard critique de nouvelles expériences sociales, produites par les processus de modernisation. Il est possible de suivre à la trace de ces processus non seulement dans les voix, mais aussi dans les trames narratives.

Mots clés: narrative cubaine, avant-garde.

I.- Las ideas sobre la fragmentación de la identidad cubana que circulan en las décadas del veinte, treinta y cuarenta, tienen como base la percepción, por parte de determinado campo intelectual de la época, de una alteración o quiebre en el proyecto de construcción de un sujeto nacional. Este problema, presente ya en Jorge Mañach, Ramiro Guerra y Sánchez, Fernando Ortiz, no sólo era objeto de reflexión por disciplinas históricas y antropológicas, sino que formaba parte también de la

práctica literaria de Alejo Carpentier, Lino Novás Calvo, Nicolás Guillén, entre otros. No era tanto un quiebre en el modelo de la nacionalidad heredado, sino una ampliación de sus fronteras internas, un cambio de su perfil ideológico por la incorporación de otros sectores culturales. Por ejemplo, la *Revista Avance* (fundada en 1927 por Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Juan Marinello, y otros), en su número 30 del año 1929, incorpora el ensayo “La cuestión del negro”, donde se plantea una movilización de la cuestión de la nacionalidad cubana centrada en el siboney o en el caribe, al asunto afrocubano como formante del “dramático cuestionario criollo”, hasta ahora no revisado por los intelectuales (Cit. en Schwartz, 1991:633). Por su parte, Fernando Ortiz, en su trabajo “Ni racismos ni xenofobias”, publicado en la *Revista Bimestre Cubana* (1929), apuntaba el problema de la nacionalidad en términos multiculturales y no como una juntura de razas. La razón era ésta: “La raza es concepto estático; la cultura, lo es dinámico” (Cit. en Schwartz, 1991:634). Nicolás Guillén, en el “Prólogo” a *Sóngoro Cosongo* (1931), proponía una poesía hecha de “versos mulatos”, con aspiración a fundar un “color cubano”: “una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro” (Cit. en Schwartz, 1991:637). En 1933 aparece la novela de Alejo Carpentier *Ecue-Yamba-O*, y en 1936 se crea la Sociedad de Estudios Africanos. La *Revista Bimestre Cubana* (1936) publica el artículo “Contra los racismos” firmado entre otros por Fernando Ortiz y Nicolás Guillén. Allí se habla del “alma criolla” como conjunción de dos razas, la blanca y la negra, así como se determina el análisis del problema de la “recíproca interpenetración racial”, con una separación de los prejuicios y el olvido de los odios raciales para aspirar a una “integración nacional definitiva” (Cit. en Schwartz, 1991:641).¹

El énfasis en la imagen de integración cultural, no hace más que responder a la observación del espacio de la tradición como discontinuo e inconsistente, y ello como efecto del proceso de modernización.

1 La noción de identidad mestiza, según Duno Gottberg, emerge como “mito conciliador” de las conflictivas diferencias étnicas: “Desde el punto de vista del discurso, entendemos el mestizaje latinoamericano como una *tradición inventada* (Hobsbawn) por la élite intelectual criolla, la cual responde a cierta ansiedad frente a la heterogeneidad racial de sus países” (Duno G., 2002:38). Sobre las revistas literarias de este período en el ámbito caribeño, ver Bansart, 1994.

Para Halperín Donghi, “La crisis de 1929, en efecto, no sólo creó a la economía latinoamericana problemas de dimensiones incomparablemente mayores que las que le precedieron; ofreció, además, en las metrópolis el espectáculo de un derrumbe económico acompañado de catástrofe social y crisis política en el que durante una docena de años pareció adivinarse el fin del mundo” (1986:393). Durante la década del treinta en Cuba, los cambios económicos productos del “boom azucarero” van a cubrir los desajustes políticos y sociales. Pero cubrir no significa solucionar. La intensidad del proceso modernizador va a ir acompañada del fracaso en la búsqueda del equilibrio social. Dentro de este contexto, las incidencias de la modernidad en la tradición van a ser traducidas como introductoras de inconsistencias en la nacionalidad, planteándose así una redefinición de la identidad criolla.

II.- El interés por la autonomía de lo artístico y el distanciamiento de la praxis literaria nacionalista, van a ser dos asuntos centrales en la narrativa *gaseiforme* del escritor cubano Enrique Labrador Ruiz (1902-1991): *Laberinto de sí mismo* (1933), *Cresival* (1936) y *Anteo* (1940). Su vinculación con la ficción vanguardista discurrió por dos líneas aparentemente contradictorias: el reclamo de un arte verdadero pero también de continuidad histórica: “no ignoro que no existe continuidad en nada, que la mayor parte de las cosas son tópico, pantano, estanque, pudridero, que se tiene horror a lo nuevo”, señala Labrador Ruiz en el prólogo a su novela *Anteo* (1940: X).

Abandonar “los temas eternos, los altisonantes y mal llamados temas eternos” (XII), lleva al autor a “girar la vista en mi torno” (id.), componer una mirada artística de la realidad, sin desembocar en su estetización: “El artista abarca con un gesto panóptico y global todo el ámbito del mundo... y construye el mundo del arte con lo que queda del rastro de esa visión conjunta perdida a la altura de la calle en un **momento cualquiera**” (id.). En este registro exterior, surge inevitablemente el tema de lo criollo, apuntando a una redefinición del mismo: “Mis personajes, criollos que no se apresuran a estarlo gritando en todas las esquinas, se reclutan donde quiera, pero sin empotrarse forzo-

samente en un paisaje de fondo agreste como anhelan los señores que están pidiendo una 'novela cubana' a toda costa, tipo melcocha, de una cubanidad de espuelas y chamarretas, sacarosa y agropecuaria, donde se conjuguen muchas veces 'tarrícola', 'insular', 'autóctono' e 'imperialismo' -sin saber qué se dice-, junto a una melopea de voquibles guachinangos por tantas razones inaceptables..." (XXII); "prefiero que mis tipos hagan su vida civilizada y no la que quieren esos cuatro o cinco indigenistas de night clubs y speak-easies, muy amigos del campo y las tragedias rusticanas **desde sus barnizadas bibliotecas... Es ridículo tanto afán postizo por estar a la moda**" (XXIII).

La demanda del escritor cubano está anclada, principalmente, en el traslado del principio de representatividad de lo nacional rural a lo urbano, el surgimiento de aquello que Sarlo, a propósito de la literatura argentina del veinte, denomina un *deseo de ciudad* (Sarlo, 1995), creando un marco de fuerzas por la dominancia de lo nacional entre líneas narrativas residuales y emergentes. Según Ángel Rama, el "criterio de representatividad, que resurge en el período nacionalista y social que va aproximadamente de 1920 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por buen número de provincianos de reciente urbanización" (Rama, 1987:15). Como portadora de nuevos valores y experiencias, más ligadas a la ciudad que al campo, estas clases sociales asaltan el escenario público de la época presionando el canon cultural por un reacomodo.

Podemos considerar la inauguración de una nueva forma de narrar presente en la novela *Anteo*, pues en ella se conjuga el experimento de nuevas formas expresivas con una mirada crítica de las nuevas experiencias sociales generadas por los procesos de modernización. Tanto en la voz como en la trama narrativa, se representan lo que hemos llamado la angustia de la fragmentación.² Pero ¿cuál punto de los discurs-

2 Para Díaz Quiñones, el "esquema binario, ascenso-caída; integración-desintegración", formante de gran parte de las reflexiones sobre la cultura nacional cubana de la época, "permite tejer el texto de la historia y componer la trama que hace inteligible tanto los 'orígenes' de la nación como su ineluctable 'destino'" (1987:60). Al estado de ruptura, de quiebre generado por la novela, habría que agregar la imagen de caída y no-ascenso presente en su epígrafe: "Nuestras almas ruedan hasta el fondo de la pendiente..., y acaban por encontrarse a gusto. Ya no intentarán volver a subir. H.R. Lenormand".

tos tradicionales (artístico formal o ideológico) es el desarticulado por esta nueva novela?

La novela de Labrador Ruiz narra el descenso moral, económico y artístico de Anteo Londoño, quien obligado por el hambre, se ve en la necesidad de renunciar a sus sueños de escultor y pintor para emprender la ruta de la degradación —según su perspectiva— por oficinas citadinas, hasta terminar (caer), llevado por una angustia extrema que toca la locura, en “el cuerpo de seguridad y prevención de incendios por accidente” (1940:177). La imagen de sí mismo nos la presenta en el siguiente párrafo:

Aguerridos pantalones viejos que fueron una vez de etiqueta, antes de que se compraran en el rastro; destrozados, humillados pantalones rotos por los fondillos; camisa desgarrada, zurcida, estirada hasta lo imposible, replanchada, reconstituida...; camisa de mangas con jirones, de botones con orín, de ojales sin morbidez; ectoplasmática levita cenicienta, de vuelta alta, bien alta, de solapas hasta arriba, hasta la nuez...; levita de estafermo, de espantapájaros, de espantalobos, de espantanubes...; malos pañuelos percutidos y escamosos; malos calcetines relajados dentro de zapatos torcidos..., y esa corbata aviesa que semeja un dogal, y ese cuello fermentado que semeja un yugo..., ¿no forma parte todo de la querida existencia, de la pobre humanidad indivisa, como el hígado y los riñones y el páncreas? (...) Mi homus está completo en su interior, a creerlo; funciona, fabrica, fermenta, dirige, consume, elimina..., pero mi cáscara urbana, mi caparazón civil, eso sin lo cual un organismo como el mío no es del todo una entidad dilucidada, parece entre las violentas necesidades que le crea la paradoja de no tener con qué... ¡Y no hay remedio!... Sólo que uno quiere su cuerpo como quiera que ande..., roto, a pedazos, temblequeante, claudicante... ¿Por qué no se va a tolerar, entonces, la ausencia de interiores y

otras prendas vanas, si me amo a mí mismo antes que nada y ante todo...? (1940:43-44).

La dualidad subjetividad / “caparazón”, viene marcada por un cuerpo individual asumido como retazo en su exterioridad. Esta carencia de un ropaje orgánico que abrigue su figura de alguna resonancia social positiva, refracta el vaciamiento de su interioridad: andar desnudo bajo los jirones —“ausencia” de ropa interior—, y deambular sin identidad fija por la ciudad, sin “cáscara urbana”, ni “caparazón civil”. Por estos y otros motivos, la descripción de Anteo juega a una parodización del intelectual de fines del siglo diecinueve.

Pero también las marcas del tiempo moderno podemos rastrearlas en las calles de los centros urbanos, en sus márgenes, en la vida cotidiana del individuo, en el ropaje interior de las habitaciones, en la realidad habitual de la vida pública (oficinas de empleo), en los sueños o pesadillas de los sujetos que viven directa o indirectamente en contacto con la ciudad. Las habitaciones de Anteo Londoño y de Eladio Linacero —el personaje-narrador de *El pozo* [1939], novela de Juan Carlos Onetti—, están desnudas de idealismos. Dice Linacero: “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios” (1973:7). Y Anteo, dentro de su habitación:

Al dar vuelta vió (sic) el pestillo de su ventana colgante, colgante como una lengua de fuera, burlona, soez. Sufría el escozor de ver aquel pingajo de hierro fundido fuera de su sitio como si no acertara a caer definitivamente ni a mantenerse en su cánula de sustentación... ¡Qué imagen de su diario destino decentrado (sic), de su perpetua desfocación vital! De un golpe seco le puso en su lugar pensando que a su extremo pensaría su vida de todos los días y pensando que si él pudiera hacer con lo suyo igual, no todo estaría tan

malo para su contrahecha esperanza.
¡Ni un centavo en la bolsa! Totalmente pobre... (166).

Ambas narrativas —la de Labrador Ruiz y la de Onetti—, desmitifican el mundo de la habitación como un sueño. Desde las trincheras de unas interioridades problemáticas, descubren aquello que está detrás o debajo de los disfraces y las máscaras civiles. Las experiencias de Linacero y Londoño están lejos de constituir una base para estetizar la realidad; es una experiencia moderna del presente diferenciada, ajena, discontinua. Las realidades interiores carecen de un centro estético que irradie belleza, en su totalidad no hay jerarquías entre lo subjetivo y el estado de cosas expuesto. Allí no hay accesorios para estetizar, nada está de más porque todo forma parte del descentramiento: la vida del sujeto forma parte de las ruinas de los objetos. No hay una sublimación del interior, como lo haría algún narrador modernista (J.A. Silva, *De sobremesa* (1895), por ejemplo).³ Ahora el retiro es a un interior degradado y sin alicientes, tan insoportable como todo lo exterior. Pero en tanto Linacero escribe un día de fiesta pública, y el día de su cumpleaños, haciendo un inventario de sus fracasos, relatando su inevitable destrucción y aniquilamiento en la soledad, (“Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy ‘un soñador’, me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más” (Onetti, 1973:9); “Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”, p.44), Anteo imagina su muerte, un suicidio moral y de altura, desde el hambre. El día de su “caída”,

marcaba una incisión en su conciencia; un desgano azogado y quemador; esa herida profunda que él lleva abierta a todo lo largo de su alma, ese continuo doler de su ansiedad desesperada. ¡Ah, también él tenía un día! ¡Su día! ¡Como todos! ¡Ah, también él cayóse de muy alto, de muy arriba, de la cumbre de sus sueños espejeantes; también él tenía

³ Refiriéndose a las relaciones entre el personaje y el medio u objetos que le circundan, dice Bloch-Michel: “En los objetos que le rodeaban, el hombre buscaba una respuesta a la pregunta que no cesa de hacerse a sí mismo: la de sus relaciones con el mundo. Se regocijaba, pues, o bien se espantaba el descubrir en los objetos una respuesta conforme o contraria a la esperada. O se desesperaba incluso de no hallar respuesta alguna” (1967:98)

hijos ideales a quienes llevar un pan de misericordia, también él lloraba por el amortajamiento de sus mediocres facultades contrahechas. ¿Y qué era si no hacer de menesteroso y desgraciado tener que ir suplicando de puerta en puerta un hueco de trabajo sin posible acomodo? Nunca más la dicha de una grávida esperanza: el día sobresaliente por sobre todos los días marcaba con manecilla de silencio un *requiescat in pace*... Nunca más la ilusión de una faena pródiga: el día de los días, el día que se emboscó tras de la muerte, y se burló de él y de la muerte, imponía su mugriento hastío... Nunca más la alegre confianza de la juventud: silencio, cansancio y flojedad en su ovillo tedioso iban devanando vellones mortuorios (185-86).

Anteo reflexiona cómo el tiempo presente desvía todas las actividades y cómo el hombre actual para poder vivir tiene que correr a prisa tras de su tiempo, sin detenerse, adaptándose sin cesar al grito de la hora, a lo que la hora imponga. De presunto escultor, de presunto pintor, de categoría de artista, él ha ido bajando, bajando, y ahora se conformaría con una plaza de mecanógrafo en cualquier oficina o simplemente de auxiliar. “Pero que llegue pronto porque si no me muero de hambre” (179).

Acaso sea el desmoronamiento de sus sueños artísticos el eje que ponga en marcha, como una manera de compensación, la riqueza imaginativa del personaje. Pero antes habría que insistir en ese punto de quiebre, síquico y moral, de Anteo. La retórica de su descentramiento vital puede entenderse como imagen de los conflictos afrontados por el intelectual moderno, retando al escenario de modernización y sus nuevos ejes valorativos. El enfrentamiento con el Director de la Academia de Arte, donde ingresa para estudiar escultura y luego pintura, pareciera en primera instancia encerrar la idea de una oposición a los cánones y reglas del arte institucionalizado. Frente a la idea del director de que sin “técnica no hay obra” y, por lo mismo, la “técnica suple a la inspiración y salva el oficio” (109), Anteo responde con su teoría de la técnica

como “cuestión de nervios” (id.). Él, en su concepción artística de un mundo aurático donde los objetos vistos devuelvan la mirada y para quien “pintar con alma es... no plegarse a nada” (113), pues “en el color está el señorío” (110), se aviene al estereotipo del artista como ser privilegiado, intuitivo, creador, iluminado, genio, realizador de obras dignas y únicas. Esta concepción romántica y moderna del artista, está acompañada de una incomprensión de los signos de la vida contemporánea, de sus gestualidades humanas y urbanas.

Pero esta reducción a silencio de su arte idealizado, con la desesperanza habitando en la “cumbre de sus sueños”, viene de esa posición dislocada desde donde enjuicia su presente, donde nada sobresale, como en el poema de Pablo Neruda (“De lo sonoro salen números, / números moribundos y cifras con estiércol, / rayos humedecidos y relámpagos sucios” (*Un día sobresale*)). La novela dice: “el día sobresaliente por sobre todos los días marcaba con manecilla de silencio un *requiescat in pace*”.

Una de las maneras de traducir esa incómoda posición de Anteo y sus sueños frente a la vida moderna, consiste en apelar a la imagen de su caída física, a “ocho pisos de la tierra”, a “cuarenta metros” de altura, aplastado contra la tierra, bañado en “sangre y cieno” (182), volando “por los aires como una guayaba podrida” (183). Este cuerpo descompuesto, roto, en vías de descomposición material, constituye la otra imagen de sí mismo —ya no síquica o moral, como visceral—, y le habilita para apoderarse simbólicamente de su identidad. Resulta interesante ver cómo la incapacidad de imprimir su nombre, de firmar —lo cual puede leerse como la puesta en escena de una identidad inasible, en constante realización (“Años hubo en que yo tuve que dibujar mi firma para poder hacerla parecida; si no mi desordenada imaginación —las hay ordenadas, pero que muy ordenadas, viejo—, se ponía a inventar, a planear por todo lo alto..., era como un humo”, p.199)-, es restituida en la figura de un cuerpo putrefacto, es decir, pareciera que sólo a través de un cuerpo en descomposición el sujeto logra la afirmación de su personalidad y la posesión de un rostro social. En una oportunidad en que Anteo

piensa sobre el futuro de su cuerpo una vez muerto, y en las dificultades económicas para su entierro, arguye:

Siempre el sambenito de estar pidiendo, aunque sea de pobre de solemnidad, aunque sea del otro lado de la vida, pero pidiendo, siempre pidiendo... Como si alguien necesitara nada de eso para meterse bajo la tierra, estirarse bien, y sin tramoya holgar los órganos -;defecar, eructar, licuar, peder a discreción! — e ir soltando uno a uno los miembros, deshaciéndoles con alegría, cada cual a su turno: primero el pie izquierdo, el pie de la adversa suerte, el pie de la desdicha, el pie que nunca tuvo más que apóstrofes, el infamado pie de la mala pata; (aguarda tú, dedo embrollón, y tú, demonio de calcañar hambriento que devorabas calcetines remetidos, y tú, mataperro de hígado que me hiciste sufrir; y tú, boca glotona y famélica —;uf, uf, mucho más sedienta que ninguna otra boca del mundo! — harta ahora de niebla insalubre; y tú, tiñosa aorta, afrentosa aorta que me dominaste por el miedo, llevándome las noches sin sueño y los días en sobresalto; ¡atrás!, vuestro camino es largo... Desaparezcan ante mi presencia, viborillas infames, lo que hace al hombre desgraciado, lo que le lleva a descender de su trono divino... Miseria derretida; huid de mí como un gas ligero, como lo más ligero del mundo y que no les vea nunca más ni sepa que existieron allá arriba hasta que les llame a liquidar! ¡Soy el amo, qué vaina!) Después... lo que me plazca: tal vez un ojo, tal vez la pelvis, o el riñón, o el trasero, o los pulmones, o lo otro... ¡Lo que me plazca! ¡El amo, el amo manda! ¡Aguantad, terrores míos, excrementaciones viles, que soy martillo y me he pasado la vida siendo yunque! ¡Tiembra podedumbre (sic) fatua! ¡Carne, carne, carne; cuerpo, basura, glicerina, escoria, fósforo, barro, estiércol...! ¡Qué venganza! ¡Y cómo os he tolerado infernalmente! Así, poco a poco, a su turno, según me cuadre, con capricho y malignidad, con delectación y ve-

nenosa lentitud, como si fuera un Magistrado en un Tribunal de Cadena Perpetua, los iré deshaciendo, los iré comprimiendo, los iré desbaratando -¡míos, míos por primera vez; mandándoles yo a ellos; yo, ¡el rey, el rey!; un reinado sobre un muladar, ¡pero un reinado!; un trono sobre desperdicios como tantos otros, ¡pero un trono! (192-94).

III.- Los sentidos de confusión, caos, exceso, artificio y deshumanización, permiten plantear la comprensión del paisaje urbano como espacio donde es poco posible negociar alguna forma de trato social, pues ya el hecho de que el espacio público se llene de murmuraciones, equívocos en la conversación, siendo los lugares de trabajo — oficinas habitadas por jefes sordos, tuertos, ciegos— donde se instala toda negativa a una comunicación precisa y directa y se convierten, por lo mismo, en el sitio privilegiado para los malentendidos, nos ubica frente a una representación de lo urbano como máquina productora de sentidos tergiversados, deformantes de la comunicación humana. Tenemos así la figura del “gran almacén” como “compendio del alma de la ciudad” (148), “monstruo ventruado e insaciable” (151). Esta mitologización de la ciudad queda simbolizada en la figura del centauro, signo maculado, manchado, según Anteo, por la presencia de nuevos actores urbanos.

Aunque en el pasado fue “de otro modo”, el centauro contemporáneo se le presenta al protagonista como superposición de dos mitades, hombre y mujer, exhibiéndose ahora como una figuración mejor. Pero la ilusión de pintar un centauro moderno se desmorona cuando en un momento de revelación se asocian en su imaginación, la figura del centauro con la del homosexual; cambios e intercambios de sexos que alteran los valores del cuerpo y del alma como entidades puras: “no habrá nunca un alma pura en un cuerpo impuro” (116). Anteo traslada el centauro soñado a estos seres “híbridos, terriblemente peligrosos, tribádicos” (id.), convertido en “bazofia de la miseria fisiológica; el centauro prostituido del tiempo zafio en que le tocó vivir” (117). Aquella contradicción unitaria entre “lo bueno y lo malo, lo claro y lo turbio”, lo sagrado y lo profano, hoy se ha transformado a los ojos de Anteo en

objeto teratológico, desafiante de toda jerarquía: “Lo vio allí, de una pieza, con dos sexos superpuestos, con una cara hombruna y feminoide, pintado y sudoroso, musculoso y lamido; besuqueante, boxeante; avasallador y rey en todo grupo civilizado; engendro estéril y fermentado que aprieta el corazón del siglo” (id.). Como signo moderno de la ciudad, la esterilidad de este centauro moderno, leída en clave irónica, produce sentidos agresores a “la mirada del alma” propuesta por Anteo para leer la realidad, un jeroglífico ciudadano escurrizado que rebasa su capacidad de interpretación moral.⁴

Su deambular por la ciudad lo enfrenta a otras formas productoras de significación, a nuevos conceptos y oficios ante los cuales opta por el silencio. Ocurre así en su encuentro con el “vendedor de ideas comerciales” (54-55), sujeto que convierte la musa “esquelética” del poeta en recurso para vender “sólidas verdades comerciales” (56). Aun compartiendo su desdén por los clásicos, la cruel diferencia entre los dos es que el “vendedor” tiene algo para comer, y Anteo no. Como diría el director de la academia, los que pintan con el alma “no comen nunca” (111), un sentido práctico del oficio artístico sumado al intercambio de roles entre arte y oficio, artista y técnico, imaginación y arte académico, que Anteo resume de la siguiente forma:

Estrechez, pequeñez, chatez —se decía él— ¿no son, exactamente, a fin de cuentas, las medidas de todo arte académico? La pobre imaginación se ve constreñida, obliterada, hecha una migaja de impotencia y esterilidad frente a la mole codificada de la disciplina y la creación a sueldo y salario. Nunca podrá haber un artista lo suficientemente genial para andar con las maneras y no amanerarse... Lo mejor, entonces, es la renuncia... Luego veremos... (59).⁵

4 Dice S. Kracauer: “Cada espacio característico es engendrado por relaciones sociales características que, sin la intervención deformante de la conciencia, se expresan en él. Todo lo repudiado por la conciencia, todo lo que, de lo contrario, se pasaría por alto intencionalmente, contribuye a su construcción. Las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Dondequiera que se descifre el jeroglífico de cualquier imagen espacial, se presenta la base de la realidad social” (Cit. por Frisby, 1992:263). La visión de Anteo de un zoológico fantástico pareciera darse en medio de un delirio, como parte de su obsesión por un centauro moderno, “esa bestia avasallante que me confunde” (88): caballos alcohólicos, mulas y rinocerontes opiómanos, elefantes morfinómanos, tigres bebedores de ajeno, etc. (77-81).

5 Las discusiones clásico / aficionado planteadas en la novela aluden y cuestionan las desjerarquización moder-

Son la austeridad (imaginativa) y la escasez (pecuniaria) de la Academia las que obligan a Anteo a un nuevo reacomodo social, a la búsqueda de un oficio que le permita deslindar creación y salario: se convierte en oficinista de un arquitecto sordo, sórdido y tuerto.⁶

IV.- Quisiera ahora detenerme en otro tópico de la novela: la imaginación febril del personaje, “la larga manguera de su fantasía” (211). Si he dejado este punto para el final, las causas tal vez radican en la manera como pretendo problematizar el tema de la imaginación y del recuerdo en esta novela. En primer lugar, detengámonos en las palabras introductorias que hace Labrador Ruiz a su novela:

desde hace no sé cuánto tiempo vengo diciendo que aborrezco profundamente la cosa literatura: adobo, composición, atarrago con miras al marchante, etcétera. Nada de eso cuenta para mí. Yo necesito reflejar un medio vivo en todas sus formas, la ridícula incluso... no un medio encristalado visto por un profesor o un literato para un público más o menos ramplón (XIX).

En el presente caso, el gesto vanguardista de cuestionamiento de los materiales expresivos, viene dado por el tipo de experiencia que se intenta representar; el trasplante de ese “medio” dinámico, profuso, humano, a la escritura, reclama la invención de “otros procedimientos más sencillos y vigorosos”, el reemplazamiento de “viejos métodos” por una forma expresiva vital (id.). Contra el arte nacional de “barro” y “marrullerías campestres” (XIII), Labrador Ruiz plantea una nueva novelística politemática que incorpore en su estructura “humorismo, bio-

na de la noción de arte. En tanto que los “hijos de la afición hacían su agosto”, Caruso, si viviera, tendría que ir a cantar, para sobrevivir, “a las estaciones de aficionados”. Por su parte, las masas, el público como aglomeración informe carente de juicio estético, también es juzgado bajo una perspectiva teratológica (157-58).

6 Una revisión del concepto de “trabajo” o de producción en Roberto Arlt, más como inversión estética que como actividad tecnológica ligada a la modernidad, puede verse en Jorge Rivera, 1994. “Por una parte, como anotamos –dice Rivera–: *apetencia manifiesta del Bien y del Trabajo purificador*, como anclajes procesales de la ‘normalidad’ y en las urgencias de la subsistencia cotidiana, pero también como formas de ejercicio estético de cierta espiritualidad humanizante de naturaleza menos material. Por otra (casi como contraposición en el centro del sistema baudelaireano): *trabajo con la temática poética del Mal y desasimiento existencial de las prácticas productivas* (que es, a la vez, una sustracción a las prácticas de la historia y de la sociedad capitalista), encarnado modelarmente en la figura paradigmática del *dandy*...” (793).

grafía, reportaje, política, bellas artes, militancia, religión; cuestiones sexuales, económicas, científicas, deportistas, etcétera, etcétera” (p. XI). La novela, así entendida, es “una copia de las marcas digitales de la vida” (id.), agregando Labrador Ruiz: “Y lo que se copia en este tiempo, sea lo que sea, ¿no es casi todo un esperpento en cualquiera de sus acepciones?” (XVIII).⁷ El subtítulo del texto, “Novela gaseiforme”, está en relación con la “fantasía encadenada” que se intenta contar: “Son unos recuerdos que se agolpan y concretan en quince minutos, en quince minutos excepcionales, descomunales” (XXIV). La disparidad de tiempos señalada por el autor (de la historia —quince minutos—, y del discurso), obedece a ese circular ciego del pasado por la conciencia del personaje, mientras éste realiza unas tareas cotidianas en el cuartel de bomberos: mientras desfila, se ajusta sus zapatos de trabajo, deambula por el cuartel y piensa en afeitarse, hasta caer desmayado a causa de un delirio febril.

Sin embargo, este mínimo tiempo de acción está cruzado, como ya lo apuntamos, por un juego imaginativo deslumbrante. Y es aquí donde voy a establecer una diferenciación: el acto conmemorativo que exhibe el texto lo entiendo como efecto del desorden interior, síquico, del personaje, funcionando a veces como un mecanismo autónomo, como un aparato verbal que se hubiera desprendido de la conciencia. La importancia de esta acotación, a mi modo de ver, radica en que el trazado analéptico de la novela rebasaría la lectura simple de un ejercicio lúdico de escritura, generalmente asociado a la vanguardia experimental. Si el texto evidencia un alto grado de formalismo y de ingeniosidad, quizás debamos pensarlo con relación al vaciamiento y confusión del personaje.

7 Sus reflexiones sobre técnica narrativa, del “humorismo filosófico” y la “filosofía de la despreocupación” (XIV); del escritor como un “laboratorista de las letras” (id.), en fin, sobre su arte hecho de “alusiones y elisiones” (XIII) que no intenta probar nada (XV), relaciona las novelas del escritor cubano, ésta y otras como *Laberinto de sí mismo* y *Cresival*, con la práctica generalizada de la narrativa vanguardista hispanoamericana. María Julia Daroqui, a propósito de las novelas gaseiformes de Labrador Ruiz, señala: “En el Caribe -particularmente en la novelística- no existen textos que como los de Labrador Ruiz asuman la modernización como un espacio no conflictivo sino como el lugar de la construcción del discurso del presente. Por ello creemos que si bien el grupo minorista señaló un eje paradigmático en las interpretaciones del momento y del impacto modernizador, el aporte de las novelas ‘gaseiformes’ contribuyen por su lado a realizarse con los instrumentos de la modernidad” (1994:52). Por su parte, a Julio Matas estas novelas le producen “francamente, la impresión de cajones de sastre” (1990:964), carentes de un “centro armonizador” (965), con lo cual convierte su exigencia en la negación del proyecto narrativo de muchos narradores modernos. Un interesante estudio sobre la narrativa gaseiforme puede leerse en Rozencaig (1990).

Recordemos algo. Anteo “lo ve todo, hacia atrás, claro, claro, ondulante, simple” (33). Su mirada es un lente que hiperboliza, mezcla, confunde las identidades de las cosas. Y en esta perspectiva él cuenta su vida, la de sus padres, su paso por la academia, su juventud, sus amores, sus trabajos junto a sus vagancias. Todo el pasado se vive en un instante breve de su vida, en quince minutos: “No bien ha salido de la fila, Anteo, que quiere aquietar un punto la vorágine de su cerebro se ve invadido de su pasado y por todas las cuencas de su memoria baja el aluvión montañoso de su ayer” (35). Se presenta así el proceso rememorativo como estrategia para organizar el material de escritura del texto: si éste resulta a veces claro o desproporcional, indetenible, incoherente, confuso, oscilando entre “la fantasía y el hecho” (id.), es porque “alguien bate muy aprisa el breve cocktail iluminado” de la escritura y de la memoria. Su “teoría de los tropezones sonámbulos” (143), y de la “vagotonía” lanzada por un personaje contra Anteo (61-62), pueden ser consideradas en verdad como mecanismos narrativos: leemos un “montón caótico de ideas” (43), un sueño en sus múltiples “versiones distintas” que vuelve cada vez como una nueva versión (54).⁸

La metaforización del recuerdo en Labrador Ruiz como murmullo apenas perceptible (113), como sombra (136), hueco (143), “Selva de imágenes” (159), como tiempo “lento e infinito” (81), nos hace concebir una memoria / escritura porosa y morosa. Para Anteo, los recuerdos irrumpen “intactos, perfectos, tales como fueron en su día, tales como luego la vida los hizo olvidar, y tales como ahora, abanicos de espuma, se abren en su mente bajo las molestias y las comezones del ácaro de Jamaica, que todavía le acompaña en esta aventura de cuartel” (146). Esta forma de relacionarse con el pasado, oblicua, zigzagueante, va a imponer un cambio en la percepción de la realidad cotidiana; a la experiencia de lo nuevo como pérdida del pasado, hay que agregar ahora el sentido de ocio racionalizado que la propia modernidad impone a los

⁸ En Felisberto Hernández –su obra *Por los tiempos de Clemente Colling*, 1942- la pregunta sobre cómo procede el acto rememorativo conjuga tres términos: re-memorar, re-escribir, y repetir. Cada repetición -de los recuerdos, de la escritura del recuerdo- rearticula el pasado de manera distinta. En la relación rememorar / repetir hay dos elementos a tomar en cuenta: la imaginación, como productora de diferencias, que niega la identidad, la continuidad de lo mismo, y la invención, en tanto permite asimilar interpretaciones distintas.

sujetos urbanos. Para Anteo una tarde libre, sin la obligación de tener que ir al trabajo, se convierte en la representación neurótica de su infelicidad; su ritual de salida queda atrapado en el azar de un “papel arrugado” (162), sinécdoque de la vida vacía y reglamentaria de la oficina.

V.- Para terminar, quisiera volver a un punto de reencuentro con la novela de Onetti, *El pozo*. El ritmo imaginativo caótico, asistemático de Eladio Linacero, forma parte de su plan narrativo: contar lo que “se me da la gana, simplemente” (1973:9). En este sentido, la reiteración de imágenes y recuerdos funciona como la única vía de recuperación del pasado, y también como mecanismo de compensación a su imposibilidad de convertir sus sueños en realidad. Si el “mundo real”, está regido por la vida adulta, “la sucia vida”, en el hemisferio del sueño se elaboran los conceptos de pureza y libertad. Cuando Linacero dice: “Todo en la vida es mierda” (1973:45), no sólo está apuntando a una infravaloración de las acciones humanas, sino además propone como única forma de sobrevivencia los sueños. Estos sueños o fantasías son alimentados por la convicción de que la realidad es inmodificable. Sea cazador en Alaska, contrabandista en Holanda, marinero en Arriak, los temas sobre rudeza, seguridad, nos están traduciendo sus inseguridades, temores e indecisiones: la degradación física-moral de la realidad cotidiana como generadora de sueños puros. Ahora bien, la imaginación como estructura compensadora también la encontramos en Anteo, aunque, valga acotar, aquí sus resonancias son más bien de carácter lúdico.

Con su imagen de “chico débil” y nombre de “troglodita” (63), huérfano de madre a los ocho años, y con un padre “que fabricaba castillos en el aire y holgazaneaba de lo lindo a favor de sus ideas burguesas” (135), Anteo Londoño fabrica un pasado mitológico desde la degradación vital a que se ve sometido por las circunstancias, e inventa otra filiación -dos orígenes- para sí: con la negación de sus padres biológicos, construye una ascendencia divina; desde las filas de un cuartel de bomberos, se imagina hijo de Neptuno y Tellus. Si a través del padre hereda su propensión a la vagancia y a la ensoñación (se entretenía “demasiado en limpiar de salobre fuco la punta más alta de su tridente...

y nada más”, evoca Anteo las tareas del padre en el huerto de su casa, pp.136-37), por la vía materna recibe la firmeza de carácter, se hace invencible, gimnasta, “bello, fuerte... vengativo, sagaz, lidiador”. Pero Anteo, y esto es importante señalarlo para comprender la inserción de esta novela en el diálogo con la cuestión nacional de la época, ya no representará aquel llamado a la tierra en el sentido de fundar una tradición con base rural, como lo hiciera Ramiro Guerra en la década del veinte, sino por el contrario, él es la contrafigura de lo terrenal, de lo material, en tanto lo definen lo liviano, lo sutil, lo aéreo. Este esquema de interpretación daría cuenta del nuevo rumbo de aquella solidez de tradición y, ligado a ella, de un campo intelectual específico, en su contacto con las formas gaseiformes de la cultura moderna.⁹

Por ello, la imagen del centauro moderno, quizás puede ser entendida entonces como imbricación de valores, como conjunción de dos mitades que apuestan por otras formas de interpretación. A su vez, esta trabazón de valores podría enlazarse con la “integración o capacidad de asimilación” que define el “proyecto modernizador y nacionalizador de la generación de Orígenes” (Díaz Q., 1987:25).¹⁰ Frente a los problemas generados por la redefinición de una identidad criolla, es preciso deslindar las respuestas ensayadas por *Anteo* de otras propuestas literarias del momento. Para Labrador Ruiz el contacto con las formas modernas de la cultura genera un rechazo de los signos temáticos y los

⁹ En su comentario a la obra de Ramiro Guerra, *Azúcar y población en las Antillas* (1927), Díaz Quiñones habla del sentido genealógico y rural que la nación posee para este autor. Me interesa señalar la figuración de la tierra en la imagen de Anteo que allí aparece: “Cada vez que Anteo tocaba con su cuerpo en su madre divina, la tierra le devolvía las fuerzas y le reanimaba. En la lucha contra el latifundio el pueblo cubano representa a Anteo” (Guerra cit. por Díaz Q., 1987:57).

¹⁰ En una obra publicada en 1958, donde recoge diversos ensayos sobre escritores cubanos e hispanoamericanos, Labrador Ruiz habla en distintos momentos de narrativas que anhelan la “totalidad cubana” (1958:22), otorgar un perfil al “alma de cuba” (id.), de una “visión total” de lo cubano. Frente a la imposibilidad de compilar en un solo libro todos los cuentos del escritor cubano Miguel Ángel de la Torre, afirma Labrador: “¿pero cómo será posible si lo durable y lo momentáneo en nuestro medio se confunden y cobran valor semejante? (...) El que edificó sobre firme, entrega su obra a la arena floja del futuro. No hay seguridad en nada. En tales circunstancias se pierde la incipiente tradición y quedamos a merced de los caprichos menos sensatos” (26). Volvemos a encontrar la polaridad durable / momentáneo (¿tradicción / modernidad?), pero aquí la apuesta es por lo primero, por aquello que dé seguridad. Dentro de los *caprichos* insensatos de que dispone la modernidad, estaría su visión de la práctica periodística; el menosprecio por este tipo de escritura descansa en su condición efímera, en el trato de los temas de actualidad (44). No habría que leer como casualidad el hecho de que en este mismo año publicara Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, pues ello serviría como guía para detectar las expectativas del campo intelectual cubano meses antes de que se iniciara el proceso revolucionario. Será, según Rafael Rojas, con los ensayistas de la década del 80, que se proponga un reajuste del imaginario nacional cubano, una “disección política” del “*curriculum cubensis*” (Rojas, 1997:194).

contenidos estructurales de la narrativa tradicional regionalista. En este sentido, la reconceptualización de lo “criollo” compromete otro tipo de escritura ligada a los procesos de modernización urbanos, y la índole ambigua que estos procesos forjan. No puede dejarse de considerar que en este diálogo de los intelectuales con un presente aún saturado de tradición, es posible rastrear varios tipos de conflictos, formales y temáticos, conflictos que hablan de las diversas funciones, distintos y borrosos lugares sociales ocupados por el intelectual en la sociedad moderna.

Mérida, 2005

REFERENCIAS

- Bansart, Andrés (1994). Las revistas literarias en el proceso estructurador de la literatura caribeña. *Estudios* (Caracas) (4): 121-133, jul.-dic.
- Bloch-Michel, Jean (1967). *La «nueva novela»*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Daroqui, María Julia (1994). Cambio y permanencia: signos discursivos de la vanguardia hispanocaribeña. *Estudios* (Caracas) (4): 41-53, jul.-dic.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1987). *La memoria integradora*. Puerto Rico: Ed. Sin Nombre.
- Duno Gottberg, Luis (2002). La invención de la identidad mestiza: reflexiones sobre la ideología del mestizaje cubano. *Estudios* (Caracas) (19): 35-54, ene.-jul.
- Frisby, David (1992). *Fragmentos de la modernidad*, Madrid: Visor.
- Guillén, Nicolás (1991). “Prólogo” a *Sóngoro Cosongo*, en: Jorge Schwartz, op.cit., pp.636-37.
- Halperín Donghi, Tulio (1986). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, Felisberto (1981-1983). *Obras completas*, 3 tomos, Montevideo: Arca/Calicanto. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz.
- Labrador Ruiz, Enrique (1940). *Anteo*. La Habana: Talleres de Carasa y Cia.
- Labrador Ruiz, Enrique (1958). *El pan de los muertos*. La Habana: Universidad Central de las Villas.

- Matas, Julio (1990). "Clarasuro de la provincia y el arrabal: Enrique Labrador Ruiz". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (152-53): 951-965, jul.-dic.
- Núñez, Enrique Bernardo (1949). "Necesidad de crear", en: *Una ojeada al mapa de Venezuela* [1ra. edición 1935), Caracas: Ed. Avila Gráfica, 1949.
- Onetti, Juan Carlos (1973). *El pozo*, Montevideo: Arca. [Esta edición incluye al final un ensayo de Angel Rama titulado: "Origen de un novelista y de una generación literaria", pp.47-101).
- Ortiz, Fernando (1991), "Ni racismos ni xenofobias" y, con Nicolás Guillén, "Contra los racismos" (640-43), en: *Jorge Schwartz, op.cit.*, pp.634-35, y 640-43.
- Poesía y poética del grupo Orígenes* (1994). (Selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía de Alfredo Chacón), Caracas: Bib. Ayacucho.
- Rama, Ángel (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*, 3ra. edición, México: Siglo XXI.
- Revista de Avance*, "La cuestión del negro", No.30, 1929, en: Jorge Schwartz, op.cit. pp.632-34.
- Rivera, Jorge B. (1994). "Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa", en: Ana Pizarro (Organizadora), *Palavra, Literatura e Cultura*, Vol.2, *Emancipação do Discurso*, Campinas: UNICAMP, pp.787-803.
- Rojas, Rafael (1997). "La relectura de la nación. Acercamiento al nuevo ensayo cubano". *Estudios* (Caracas) (9): 193-203, ene.-jun.
- Rozencvaig, Perla (1990). "Las novelas «gaseiformes» de Enrique Labrador Ruiz". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (152-53): 967-974, jul.-dic.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Schorske, Carl E. (2001). *Pensar con la historia*, Madrid: Taurus.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona (España): Península.