



La figura del intelectual latinoamericano finisecular
en una novela tardía del argentino Manuel Ugarte:
balance ficcional y fijación juvenilista

Margarita Merbilháa

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
margaritamerbilhaa@yahoo.com

Resumen: Después del período más productivo de su actividad intelectual, que abarcó las dos primeras décadas del siglo XX, y luego de casi diez años de no publicar escritos literarios, Manuel Ugarte publica en España las novelas *El crimen de las máscaras* (1924) y *El camino de los dioses* (1926). En ambas se registra, pese a sus diferencias, una misma indagación de géneros hasta entonces no explorados por el autor. Este trabajo indaga el modo en que, ante todo en el caso de la primera novela, la ficción novelesca le permite proyectar más libremente tanto las encrucijadas del escritor-intelectual en el mundo social, cuanto que un balance de su propia trayectoria y la de su generación en el mundo hispanoamericano. Así es como el autor tematiza la idea de una generación derrotada y autoderrotada a la vez, debido a su inadecuación radical al mundo. En este sentido es que puede hablarse de una verdadera fijación juvenilista en su escritura, anclada en el período de la modernización de las letras latinoamericanas y, en el caso de Ugarte, en las ilusiones del progreso anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Palabras clave: Intelectuales latinoamericanos - modernización cultural - configuración novelesca de la experiencia - escritores y multitud

En el año 1924, el escritor e intelectual argentino Manuel Ugarte (1874-1951) incursiona en la novela, un género que apenas había transitado durante su juventud, en la primera década del siglo XX. En efecto, al publicar *El crimen de las máscaras* en la editorial valenciana de Sempere, regresa a la escritura literaria, la que había abandonado hacia 1910, cuando se dedica al ensayo y emprende una gira de conferencias por Latinoamérica, destinada a bregar por la unidad del subcontinente y a prevenir contra las amenazas imperialistas de Estados Unidos.

Desde 1919, ha regresado a Europa, al abandonar Buenos Aires -ciudad en la que residía desde 1913-, acosado por las dificultades económicas y el aislamiento social producto de su posición neutral durante la Primera Guerra Mundial. Luego de vivir casi dos años en Madrid, se instala en Niza a comienzos de 1921, junto a su nueva esposa Thérèse Desmart, a quien había conocido en la capital española [1]. A comienzos de los años 1920, Ugarte escribe entonces en Niza *El crimen de las máscaras* y luego *El camino de los dioses*, durante un período de reclusión en que se dedica por entero a la escritura literaria, periodística, y a publicar y reeditar libros anteriores, para poder solventar sus gastos. Empieza una época de balances en la que nos interesa destacar el papel especial que tuvo su retorno a la literatura. Más aún si tenemos en cuenta la elección de la novela, género que sólo había explorado en *La novela de las horas y los días* (1903).

Influyó sin duda en su intención, en primer lugar, la posición dominante que el género novelesco había conquistado definitivamente a comienzos del siglo XX, tanto en el circuito culto como en el popular; en segundo lugar, en su caso, el cambio de género sellaba la decisión de explorar nuevas modalidades de escritura. Esto redundó, por un lado, en una incursión por soluciones formales más recientes, incluso de tipo experimental (ya veremos cuáles) y por otro, en la incorporación de marcas de contemporaneidad destinadas a ofrecer un registro de las transformaciones culturales, vinculadas a la emergente cultura de masas y en particular a la sociedad de consumo. Lo vemos en las dos novelas del período, muy diferentes entre sí, tanto en el género como en los mecanismos narrativos. En efecto, *El crimen de las máscaras* constituye una fábula alegórica con reminiscencias modernistas, complejizada por procedimientos dramáticos y autorreferenciales, mientras que, en *El camino de los dioses*, predomina una trama detectivesca con marcas realistas. Ambas revelan, sin embargo, una misma indagación de géneros hasta entonces no explorados por el autor. En tercer lugar, la ficción novelesca le permite proyectar más libremente, en el caso de la primera novela, tanto las encrucijadas del escritor-intelectual en el mundo social, cuanto que un balance de su propia trayectoria y la de su generación, tematizando la idea de una generación derrotada y autoderrotada a la vez, debido a su inadecuación radical al mundo. En este sentido es que puede hablarse de una verdadera fijación juvenilista sobre la que volveremos hacia el final de nuestro recorrido.

En el caso de la segunda novela, se cifra en la ficción la compleja escalada tecnológica del período de entreguerras, con una especial atención puesta en la situación de dependencia de las repúblicas centroamericanas así como en el deficiente funcionamiento de sus instituciones. De un modo llamativo, cada novela figura uno de los dos grandes ejes sobre los que giraron, en su mayoría, los escritos e intervenciones del autor en los años 1920. Por un lado, la mirada retrospectiva sobre los jóvenes del Novecientos; por otro lado, la constante intervención latinoamericanista a través de los escritos y el activismo ugarteano. Estas hipótesis generales guiarán entonces el análisis de las dos novelas citadas. Nos ocuparemos principalmente de la primera, en la que, luego de analizar distintos elementos de la construcción novelesca y sus implicancias, proponemos detenernos en las concepciones del intelectual y de la relación entre literatura y sociedad que se va configurando a partir de los complejos mecanismos retóricos y narrativas de este texto. En cuanto a la segunda novela, nos limitaremos a destacar que responde a las leyes del género de espionaje y sitúa a un país centroamericano, Costa Rica, como epicentro de conspiraciones bélicas internacionales. En la novela circulan las percepciones continentales y norteamericanas detrás del horizonte contemporáneo de entreguerras y de los discursos acerca de la carrera tecnológica que preanunciaba otro conflicto mundial, dada por una amenaza de dominación asiática sobre Occidente. Además de la antítesis entre la defensa desinteresada de la nación y su entrega por los intereses personales de las clases dirigentes, el espacio de la novela imagina como posible una

alianza entre las “razas” sajonas y latinas, ante la amenaza de una invasión proveniente de culturas descriptas como aun más ajenas [2]. La ficción novelesca se aleja de las encrucijadas diplomáticas más inmediatas e indaga escenarios utópicos que llegan a contradecir las predicciones sobre el avance imperialista del mismo autor. Más allá de que reconozcamos en esta novela algunas de las preocupaciones más persistentes en Ugarte, como la presencia del capital estadounidense en Centroamérica, el futuro del subcontinente en el orden internacional o el conflicto entre ideales altruistas y renovadores y el conservadurismo de la oligarquía en estas repúblicas, es *El crimen de las máscaras* que mejor condensa los ejes de su trayectoria intelectual y literaria. Ésta abre, en efecto, una nueva etapa que se caracteriza, al menos en parte, por una fijación juvenilista, legible en la profusa escritura de memorias. En efecto, tal como veremos, la novela de 1924 condensa un cierre o bisagra que se da entre 1918 y 1919.

El crimen de las máscaras sitúa al lector en un mundo fantasmagórico, lo que en cierto modo viene a materializar el *ensueño*, una palabra con que, se sabe, los modernistas designaban su modo de estar en el mundo.

¿De qué sociedad traza Ugarte el mapa de las relaciones de fuerza que la constituyen? La ausencia absoluta de indicadores geográficos, justificada por el género alegórico, nos recuerda sin duda esta perspectiva universalista, cara al autor; Sin embargo, son nítidos los indicios referidos a una sociedad basada en un modo de producción capitalista, con una clase dominante bien estructurada y diversificada en sus actividades. A esto se suma la ausencia de alusiones locales o de referencias al carácter inacabado de las instituciones, o al carácter oligárquico de la clase dominante, propias de la mirada de los intelectuales argentinos y latinoamericanos sobre el capitalismo periférico de sus países, y que permitirían inferir que se trata de un país de este continente [3]. De este modo, podemos suponer que la sociedad imaginaria posee las características abstractas de cualquier ciudad occidental contemporánea. Esto último, sumado al universalismo inscripto en la mirada del autor, no exime a las repúblicas latinoamericanas de ser incluidas en el balance del mundo contemporáneo en clave ficcional que ofrece esta distopía novelesca.

En efecto, varios mecanismos formales plantean el carácter imposible, construido o de artefacto que exhibe la novela. En primer lugar, eso mismo se tematiza en la narración: en el prólogo, un narrador en primera con disfraz de Pierrot anuncia la “tragedia bufa” a la que ha asistido, “sin saber si cuento un suceso que he visto o un delirio de la imaginación: tal es el desconcierto en que me hundo al evocar estas escenas. Bien sé que todo es tan absurdo como imposible. Mi sueño está muy lejos de la vida real” (12); se anuncia además el anacronismo en la aparición conjunta de personajes reales de la historia de la cultura, la política y la ciencia occidentales de todos los tiempos; así, nos instala en una alegoría. En segundo lugar, la trama autorepresenta una ficción de drama: durante un Carnaval, múltiples máscaras van interpretando roles, entrando y saliendo de un escenario. Aparece incluso “un puente que nos transporta de lo real a lo fantástico, de la tierra al guignol en que vamos a evolucionar” -15) y además, varían los decorados (una “tela mal pintada”; un automóvil “de cartón”, por ejemplo); cada tanto interrumpe el curso de las acciones dramáticas un “autor”, un “apuntador”, el público que a su vez, también constituye un colectivo de personajes interpretados por otras máscaras); o también, en el prólogo a las diez escenas, el narrador en primera persona se desdobra en una voz enigmática que lo interroga; luego de dicho prólogo- marco, en que el narrador presenta una aventura en la que se vio envuelto, el resto de los sucesos van ocurriendo en el tiempo de la puesta en escena teatral. En tercer lugar, la composición misma del texto está hecha de diálogos, acotaciones textuales e indicaciones, con breves intercalaciones narrativas que, en los diez actos que componen la trama, se enuncian en tercera persona. La experimentación se sitúa así en la economía narrativa, antes que en la lengua misma; se trata de un registro culto en el que ingresa el repertorio de tópicos, símbolos e imágenes decadentistas y modernistas: la máscara, la luna, el Ideal; Pierrot (recordemos al *Pierrot lunaire* de los poetas simbolistas); el poeta aislado y su observación distanciada de las relaciones de poder en el mundo burgués, de las convenciones sociales dominantes, etc.

¿Cuál es el horizonte de posibilidades formales en el que Ugarte abreva para explorar nuevas modalidades de escritura? Por un lado, cabe tener en cuenta la caracterización como un “tema de época” que hace Anna Boschetti de la “multiplicidad inquietante y engañosa del yo y de la propia realidad” (44), reconocible en la novela de Ugarte, presente según la autora en escritores de la época muy diversos como Apollinaire, Gide o Pirandello. Por otro lado, reconocemos en algunos procedimientos de *El crimen de las máscaras*, la técnica autorreferencial así como la tematización del conflicto entre el sujeto y su misión en el mundo, propios del teatro de Pirandello. Ugarte pudo conocer la edición de Sempere de *Seis personajes en busca de autor*, de 1921 [4]. Además, el lector se enfrenta a situaciones y personajes grotescos y a varias escenas de humorismo. Este sesgo burlesco, poco frecuente en la escritura ugarteana, implica un efecto de mayor dinamismo y de complejización de los sentidos que va construyendo la novela. La cercanía con un teatro como el de Pirandello denota el intento de actualización de las formas de escritura, que tal como dijimos en el comienzo de este apartado, significaba un reinicio de la actividad literaria de Ugarte, antes que el producto de una lenta búsqueda formal. Es también probable que el autor tuviera en mente el modelo de *Niebla*, la novela de Unamuno publicada en 1914, que incluía técnicas semejantes, vinculadas a una explícita búsqueda formal que construía una filiación formal con la tradición barroca del *teatro de la vida* y con *El Quijote* - como se sabe, el autor proponía el género alternativo de la “nivola”. Por último, la matriz antitética arte/humanidad, y también un juego de puesta en abismo de la enunciación, aparece en la novela de varios tomos *Jean-Christophe*, de Romain Rolland (1904-1911), de cuya lectura Ugarte da un testimonio admirativo y presenta a

los lectores argentinos como un ejemplo de literatura capaz de sustraerse a la moda de las “aberraciones de alcoba” [5]:

Ningún libro me ha deleitado tanto. Lo he leído febrilmente, como ya no sabemos leer después de los 25; lo he deletreado sin saltar una sílaba; y creo que en todos los corazones sanos y sensibles despertará la misma emoción, porque la simplicidad y la llaneza de los sentimientos han sido llevados tan pocas veces a tanta altura... (Ugarte 1908: 239).

Con respecto a la dimensión alegórica de la novela, ésta se advierte en las relaciones dadas entre los nombres propios que, a través de sus acciones e intercambios en la economía narrativa, no cifran otra cosa que las complejas relaciones de poder, hechas de alianzas y exclusiones entre las distintas posiciones, más o menos dominantes [6]. En efecto, los personajes-tipo de la *Commedia del'arte* encarnan una posición en el universo social, simbolizado por la ciudad imaginaria llamada Villaloca [7]. De este modo, sentidos concretos se fijan en los estereotipos del guardián de la ley y el orden (el Gendarme), el dueño de los medios de comunicación (Tijerín), el capitalista de las finanzas y millonario (Crésoro), el industrial rico (Usinen), el político burgués instalado en una posición dominante (el Senador Polichinela) y su esposa (la señora Polichinela), su hija Lucinda (la “inconstante”), dividida entre el Ideal y las presiones por reproducir su posición social, el joven aristócrata sin dinero, su prometido, que ambiciona ocupar un lugar de poder pero se pierde en la especulación (Sobón), un “hombre tranquilo”, honesto pero no *engagé* (el “Pinguino”) o un hombre anónimo, “obeso y calvo”, que toca la flauta, “representando a la opinión pública”. Por último, el conflicto se anuda en torno a un par opuestos, protagonista-antagonista, representados por Pierrot (el “eterno iluso de todas las épocas”, joven intelectual, altruista desinteresado, radicalmente inadaptado al mundo burgués, soñador, profeta “absurdo”) y Arlequín que, significativamente, es el único que no recibe una caracterización y aparece de golpe, mucho después que los personajes anteriores, al final del segundo capítulo/acto. Es el personaje que actúa en la sombra, teje los lazos entre los personajes del poder, los aconseja y escribe sus discursos, urde las trampas y calumnias en contra de Pierrot, a la vez que se declara su protector. Al final de la trama, consigue casarse con Lucinda:

— ¡Vais a hacer un héroe de esa bola de harina! ¿No veis su popularidad? ¿No comprendéis el entusiasmo de la juventud? -dice a los próceres, ajustándose el antifaz; en vez de perseguir a las nuevas generaciones en él, desprestigiémosle a él en las nuevas generaciones...

Dejemos en libertad su cuerpo y tratemos de encadenar su espíritu. Transformarle en víctima es levantarle; y a nosotros nos basta con perderle. En vez de brindarle, con la prisión, un pedestal y una tribuna, hagamos de su libertad un campo minado, lleno de trampas, donde no pueda dar un paso sin caer. Y sobre todo, para poder combatirlo, seamos sus mejores amigos... (Ugarte 1924: 59)

Así, la alegoría da lugar a que el sentido se construya a partir de los caracteres fijos, literales, casi transparentes de cada personaje, en tanto funciones precisas dentro del juego social. De este modo, la imagen del mundo que se va configurando revela un espacio fuertemente estructurado y regulado por aquellas funciones dominantes respecto de otras. La puesta en abismo del juego dramático, con la exhibición autorreferencial de las entradas y salidas de personajes en el escenario, tiene por efecto la desnaturalización de las relaciones de poder dadas, que son puestas al desnudo. Pero además, este modo pautado y regulado del intercambio entre los personajes principales no abarca la totalidad del territorio imaginario de la ciudad-teatro de Villaloca, sino que se va recortando respecto de otro secundario, que no corresponde a ningún núcleo dramático central. Este subespacio marginal está situado fuera del escenario mismo, en la sala, y contiene a un colectivo compuesto por máscaras múltiples (en contraste con las posiciones fijas de los personajes situados más arriba -en el escenario), que deambulan o hacen de público:

En la sala, bajo la luz propicia, conversan o murmuran los personajes que a diario codeamos en la biblioteca, en el recuerdo o en la vida. Sancho Panza [...], Don Juan [...] Mecenas [...], Otelo [...].

En las butacas del lado derecho, Praxisteles, Sylok, Panurgo, Mardoqueo, Robespierre, Castelar....[...] Del lado izquierdo, Calígula, Vasco de Gama, Copérnico, Damocles, Edison, Vulcano, Eurípides [...]

En las galerías altas, *sine nomine vulgus*, Bakounine, Cervantes, Licurgo, Jaurès, Catón, Kropotkin, Beethoven, Jean Valjean y Luisa Michel, entre una turba de descamisados y de ilusos. [...] Están todos, como si fuesen saliendo del fondo de las épocas o de los desvanes de los olvidos para acudir al espectáculo (43-45)

No es posible exigir que las máscaras respeten la lógica de la acción. Un bufón, un enano, un sepulturero, una nodriza, un juglar, un gaucho, un paje, un turronero, un aviador cortan la escena, en medio de alegrías desenfadadas. Con ellos se van los profesores y los estudiantes (49 -cursiva nuestra).

O también interrumpen el curso dramático en cualquier momento del desarrollo. Así se configura entonces este espacio exterior al escenario en el que ocurren las acciones y situado simbólicamente en un estamento inferior a éste. Como se desprende del fragmento, el colectivo de máscaras resulta muy variable. A veces es anónimo como las “multitudes”, pero otras veces, conforma un reagrupamiento de “fantoques” que representan los símbolos de la cultura registrada, o las tradiciones políticas -izquierda/derecha-; la mayoría de las veces, esas máscaras ocupan el lugar de espectadores, observando simplemente el juego social en que se mueven los personajes-símbolo antes referidos. Sin embargo su presencia es continua y se la representa acechante. Significativamente, la situación se revierte en la última escena de la novela, luego del triunfo de Arlequín sobre Pierrot, cuando parece ya no haber esperanzas:

Pero cuando el telón va a caer en apoteosis sobre la fábula, aparecen nuevos enmascarados, que nadie ha visto llegar. En remolinos coléricos discuten la obra y se interpelan. Algunos suben sobre los asientos para hacerse oír. El tumulto cobra ímpetu de asonada. Marat es derribado de la tribuna. Hércules agita los puños por encima de las cabezas. Lenin quiere imponerse. Y el teatro es un mar quimérico, hasta que de las galerías parte el grito formidable:

¡Hay que acabar con la comedia!

¡A quemar el teatro! Delira el clamor de los que se descuelgan por las columnas y corren agitando [...]. [Las máscaras], sordas a las imploraciones de los que caen, derriban los obstáculos (247).

Esas masas son otras, ante todo, distintas de las multitudes que aclamaban a Arlequín. Con su irrupción final, ellas se vuelven por primera vez protagonistas de la acción, copando el escenario hasta destruir todo el teatro. La última escena se cierra sobre una silueta anónima elevándose “por nuevos caminos interminables hacia el sol”. Figura espectral de Pierrot, parece aprobar, aun con modalizaciones, la acción directa de las masas/máscaras (“-Quizá tuvieron razón...” -247). Sus palabras, pronunciadas desde una mirada distanciada respecto de éstas, encierran al mismo tiempo una evaluación entre arrepentida y escéptica del propio accionar (puesto que si ellas tuvieron razón, él no). En esas palabras resuena posiblemente el desencanto frente al derrumbe de los valores e instituciones de la sociedad burguesa liberal posterior a la Primera Guerra Mundial [8]. La evocación del líder de la revolución bolchevique, en las páginas finales de la novela, impotente, aun él, frente a los “nuevos enmascarados”, junto a la descripción de la insurrección violenta, surgida inmediatamente después del triunfo de Arlequín a quien la “muchedumbre” conducida vitoreaba con un “¡Viva la virtud!”, “¡Viva el apóstol!”, no pueden sino leerse a la vez como una osada materialización ficcional del deseo de destrucción absoluta de un mundo político vivido como hostil por el autor, y como una advertencia última (por qué no, despechada) a los intelectuales y a las clases dominantes. La ficción permite así a Ugarte imaginar más libremente salidas que han dejado de ser programáticas y se han vuelto interrogativas respecto del porvenir y pesimistas respecto de las posibilidades de transformaciones por la vía reformista. Esta apertura, producto de la resignación, a imaginar escenarios últimos, como los del desenlace de la novela, proyectan sin duda las reflexiones del autor durante esos años en que ha regresado de Argentina, acosado por el aislamiento, a partir de lo cual Ugarte comienza a construir una nueva imagen de sí, la del escritor náufrago, víctima de la hostilidad del medio y de su propia ingenuidad.

Para sintetizar, y antes de pasar al análisis de las concepciones del intelectual que circulan en la novela, diremos que la escritura se convierte en un espacio liberador de fantasmas políticos y autobiográficos a través del énfasis en el artificio, al que nos venimos refiriendo, y también a través de procedimientos carnavalescos. Estos vienen a atenuar, en cierto modo, el carácter descarnado de la distopía que se va construyendo a partir de la tematización de las relaciones de poder, eje de la acción novelesca. El proyecto de esta novela tiene como punto de partida una intención de tomar materiales contemporáneos que van del estado social de la época o la situación del artista, hasta los productos del desarrollo tecnológico o de la incipiente industria cultural (se introducen automóviles, teléfonos, la tecnología aplicada a los medios de comunicación, el fonógrafo y el cinematógrafo, el “chewing goun” (sic) y otros objetos mencionados en inglés que remiten a los entretenimientos masivos). Dichos materiales son sometidos a una suerte de experimento, antes señalado, inspirado en procedimientos formales tales como la teatralización de las escenas -lo que organiza una temporalidad en presente-, la autorreferencialidad, la puesta en abismo de la acción dramática y la construcción alegórica. Esta última modalidad sienta bien a Ugarte en tanto en el juego alegórico los sentidos se construyen en abstracto, partiendo los elementos concretos (en este caso, los personajes de la *Commedia del arte*). Uno de los efectos de este ensayo experimental reside en la liberación respecto de una tendencia al control sobre los sentidos del mensaje, que leemos incluso en la siguiente autorreflexión: “Los hechos son superiores a la voluntad, y es el capricho loco el que va creando con fragmentos disímbolos el mosaico absurdo de estas escenas en el teatro de la pesadilla” (69). Este modo simbólico de dejar los hechos librados a su propio curso, que se piensa así como incierto, también se hace legible en el hecho de que a poco de haber comenzado la acción, el personaje del director de escena, desbordado por la intriga maquiavélica planeada por algunos de los personajes, decida abandonar la obra. De este modo, se sueltan las riendas de la acción, encargada de resolverse por sí misma.

El segundo aspecto que proponemos examinar se centra en los modos en que la novela pone en escena muchos de los conflictos del intelectual en su relación con lo social. Dos cuestiones organizan esta reflexión proyectada ficcionalmente. En primer lugar, *El crimen de las máscaras* inaugura una línea de la escritura

ugarteana centrada precisamente en miradas retrospectivas sobre el camino recorrido, que adoptarán la forma de un balance personal, generacional e histórico, en la que se registran claros ecos autobiográficos [9]. Mientras que hasta los años 1920, encontrábamos diversas modalidades del diagnóstico enfocado hacia el *porvenir*, en esta época, éstas se trocan en un balance melancólico, en el que resuenan los desencantos frente a la modernidad, el impacto de la Gran Guerra, los fracasos de una salida socialista reformista y acaso también, una introspección autobiográfica que evalúa aciertos y fracasos, un tema recurrente en esta novela, en otros escritos de los años 1930 y finalmente en las memorias del autor. En segundo lugar, a través de los resortes autobiográficos de la novela que nos ocupa, pueden leerse, nuevamente, imágenes del intelectual y de su función en la sociedad, a través de las cuales se configura además una particular representación de los sectores populares, propia de entresiglos, pero aplicada esta vez al nuevo escenario surgido de la emergente sociedad de masas. Examinemos estas tres cuestiones.

Tal como puede entreverse en las páginas anteriores, persiste en esta novela la concepción de un escritor apóstol, encargado de guiar a los hombres, con su palabra, hacia un camino de “Ideal” contrario o divergente respecto del mundo ordinario, que Ugarte venía construyendo desde comienzos del siglo. En este sentido, se afirma en la ficción una posición privilegiada del escritor, capaz de desprenderse de los valores burgueses dominantes en el mundo, y que invierten los criterios mismos en que se sustentan las jerarquías sociales, redefiniendo el carácter subalterno (la “inferioridad” social) en términos de superioridad moral:

Los odios, las amenazas, las avideces, la universal mentira, están fuera de mi reino. De mis superioridades deriva mi inferioridad. Mi destino es verme eternamente burlado por los que tienen menos ingenio, menos virtud, menos ilusiones (73)

Sin embargo, algo ha cambiado como consecuencia del nuevo orden posterior a la Guerra; el profeta se ha convertido en mártir, y es víctima de la incompreensión del pueblo, tanto como de la clase dominante cuyos modos de ejercer la hegemonía se describen como complejos, perversos, desdoblados en múltiples espejismos.[9] Pierrot reviste todos los rasgos de un mártir resuelto a “cargar con todos los pecados del mundo” (38):

Yo sólo soy el lírico soñador, cuya ubicación se halla entre los dementes y los pobres de espíritu. Unos fingen ignorarme, otros me desdennan realmente; pero como sin quererlo, soy un reproche para todos, todos desean mi pérdida. [...] Defender la ilusión es atacar cuanto existe. Las autoridades ven en mí un revolucionario; los potentados, un usurpador; los tradicionalistas, un sacrílego; y la ciudad, un intruso. Porque no contribuí a difundir el error me pusieron fuera de la sociedad; por no haber aprobado lo que la perjudica, pasé por enemigo de la patria; por querer restablecer el equilibrio de los orígenes, me motejaron enemigo del orden. [...] Me he expatriado al desierto. Mis únicos apoyos son: la juventud, que aclama en mí sus propias rebeldías, y tu amor, que es la promesa de la felicidad...Pero la juventud se dispersa a medida que sube las colinas, y tu amor...(74-75).

En este monólogo se cifra bien la retórica de victimización que recorre la novela, en la que el sujeto viene a ser una suerte de falsa conciencia social y chivo expiatorio que le hace perder el carácter mesiánico propio de las figuras proféticas de entresiglos. Por cierto, se registra en el discurso una impronta autocomplaciente, pero ha quedado atrás el voluntarismo de los escritos de las dos décadas anteriores. De algún modo, el orden alternativo resulta insondable contrariamente a la confianza en el progreso, por momentos dubitativa respecto del presente. La imagen del intelectual que ahora se proyecta en la figura de Pierrot no lanza promesas de porvenir sino que se limita a plantear “discrepancias” que lo convierten en “enemigo del orden” (227). Tampoco es un conductor genuino de la juventud, como surge del fragmento, pues ya no forma parte de ella, lo que remite al reconocimiento que los jóvenes del movimiento de la Reforma universitaria tienen hacia Ugarte, elocuente en su designación como único orador en el acto fundacional de la FUA, de abril de 1918 (Galasso). Otros elementos autobiográficos resultan casi explícitos en el mismo pasaje: su progresismo igualitarista en materia de reivindicaciones sociales; la acusación de antipatriotismo en su contra, por parte de la mayoría de sus pares porteños en razón de su neutralismo durante la primera guerra; y finalmente, su decisión de expatriarse, que ya hemos mencionado, tomada pocos años antes.

Al mismo tiempo, la ficción, lúcidamente, ya no sitúa el origen del conflicto de Pierrot en su actividad poética, es decir, en un acto privado (aunque se trate de un poeta y por ejemplo, su primer rival amoroso, Sorbón, lo estigmatice con su “debilidad por la literatura” -26). En la historia, el núcleo problemático proviene ante todo de los actos públicos del personaje, en los que él asume una voz entre ingenua e inquisidora respecto de los artilugios del poder político, cuando pregunta si se ha realizado una obra que había sido proyectada en nombre de las “necesidades públicas”: “Cuando le significan que debe pedir perdón al senador Polichinela sólo tiene la inquietud de inquirir en qué términos lo puede hacer mejor”; “- Juro por mi gato y por la luna que las palabras han podido ser torpes, pero no malignas” (33). Aun en el juego de seducción con Lucinda, su lenguaje resulta peligroso: “lo que me asusta” dice la joven, “es este declive de las palabras, que me lleva por caminos desconocidos” (63).

Otro mecanismo por el cual se ven erosionadas las certezas previas respecto de la posición del intelectual se sitúa en el nivel de la enunciación, en particular, en la disposición predominante de los diálogos así como

en la voz del relato, cuyas intervenciones recuerdan las del género teatral. De una parte, esto reduce a su mínima presencia la mediación discursiva a cargo de la voz narradora, como solía ocurrir con relatos anteriores del narrador. Esto último se ve reforzado, asimismo, por la multiplicidad de voces directas, que asumen discursos descarnados, fuertemente literales respecto de la violencia simbólica que impera en las relaciones sociales dadas, soltando “verdades sociales” (Bourdieu) y develando así los engranajes de la dominación simbólica. Es como si el marco ficcional, reforzado por una retórica no realista, casi metafísica, y por procedimientos formales complejos, proporcionara a Ugarte el marco ideal para ponerlos al descubierto, eludiendo el recurso a otros medios de difusión de la palabra pública. Estos mecanismos, además, concretizan el carácter general y abstracto propio del discurso ugarteano. De otra parte, queda desplazada la tendencia racionalizadora de dicho discurso, lo que libera el juego simbólico, dando lugar, entre otros efectos, a una diversificación de las imágenes de intelectual. Intentaremos entonces reconocer la diversidad de figuras, sus rasgos e implicancias, partiendo de la hipótesis de un estallido de la función monolítica del intelectual apostólico, a través de una elaboración ficcional no del todo controlada racionalmente, que pone en evidencia las contradicciones de dicha posición.

En tanto intelectual, Pierrot desarrolla dos tipos de actos, la intervención en la esfera pública valiéndose de la palabra, y la crítica social. Así, los sentidos de la novela parecen situar en esos actos el origen de su victimización: a partir de que se anima a “pensar” (41-42), es decir, desde su primera intervención en el mundo, que a su vez resulta un cuestionamiento a las acciones y valores de la clase dominante. La misma incluye una autorreflexión sobre su lugar en Villaloca y llega incluso a convertir en tópico de su propio discurso, la victimización de la que es objeto. Asimismo, ésta aparece tematizada en la variedad de acontecimientos que se suceden a nivel de la trama, marcados por la perversidad de las calumnias, intrigas, agravios y trampas que contra Pierrot urde Arlequín, el poseedor de todos los hilos de la acción.

En cuanto al personaje de Arlequín, su función social no resulta nítida: no ocupa un cargo político, ni es propietario de los medios de producción, ni dueño de los medios de comunicación, contrariamente a Polichinela, Crésoro y Usinen o Tijerín. Como dijimos, la escasa referencia a su posición social contrasta con la descripción exacta y burlesca que ocupan los demás personajes en el universo social [10]. No sólo eso sino que su aparición es silenciosa y se da *in medias res*, en el preciso instante en que Pierrot ha perturbado a los habitantes/máscaras, por haber “tenido una idea” (55) y los dueños del poder buscan una represalia para él, mientras lo defienden los estudiantes encabezados por su líder, Rip que declama:

¿Cuántos acusados podrían dar ejemplo de honradez a los jueces? ¿Cuántos prisioneros salvaguardarían la virtud y los derechos de la sociedad, encarcelando a sus guardianes? Villaloca no puede cometer más injusticias. Pierrot ha traído un rayo de luz a esta ciudad, donde hay más cursilería que en un balneario, más fealdad que en un concurso de belleza, más egoísmo que en una sociedad de beneficencia y más ignorancia que en nuestra propia fábrica de sabios.

— ¡Viva el maestro! - grita la turba delirante, formando cerco alrededor de Pierrot (58).

[...]

Escándalo en la sala, Arlequín grita y, como no le escuchan, atraviesa de un salto la platea y se encarama hasta el escenario, donde le veremos gesticular hasta el fin.

— ¡Vais a hacer un héroe de esa bola de harina! ¿No veis su popularidad? ¿No comprendéis el entusiasmo de la juventud? -dice a los próceres, ajustándose el antifaz; -en vez de perseguir a las nuevas generaciones en él, desprestigiémosle a él en las nuevas generaciones...La fuerza provoca reflujos entre los amigos; la sutileza gana la colaboración de los adversarios [...] Hagamos de su libertad un campo minado, lleno de trampas, donde no pueda dar un paso sin caer. Y, sobre todo, para poder combatirle, seamos sus mejores amigos... (59)

Como se ve, no sólo los medios de Arlequín son de orden simbólico sino que se trata de un experto en sus posibilidades así como en su dominio [11]. Su papel se define por la ambivalencia entre ser el consejero de la burguesía y al mismo tiempo, interlocutor-par de Pierrot. Así, la reacción ante la amenaza “disolvente” (57) del “lírigo impenitente” se articula por la intervención de este consejero de los gobernantes: “Mientras Arlequín se adelanta hacia Pierrot, con quien dialoga en voz baja, el Ministro discurre...” (60) y promulga un decreto para controlar el ejercicio de las ideas. Arlequín se va mostrando como un hábil manipulador de las armas verbales en el conflicto con su rival, en particular recurriendo a la mentira y la calumnia; se trata de encrucijadas de tipo discursivo, puesto que atañen en definitiva a las significaciones dadas al mundo social, a los valores formulados y al prestigio mismo de los enunciados proferidos (la “gloria”, en palabras de la novela) [12]. Recordemos al respecto que Pierrot define el sentido más básico de sus actos en términos de “discrepancia”, es decir esgrimiendo una lógica de la controversia, constitutivamente vinculada a un acto de enunciación público. Además de neutralizar a los disidentes, Arlequín brinda otros servicios al poder, pues hace de albacea de la ciudad (dice tener las llaves de ésta - 183), y hasta dicta los discursos destinados a conseguir el “consenso espontáneo” de las multitudes. Sus atributos coinciden con los del intelectual orgánico del grupo dominante definidos por Gramsci [13]. El consejero expresa una plena consciencia de su función histórica, que se infiere al invertir los términos con que interpreta la derrota de Pierrot: mientras que éste

“tuvo que aspirar al porvenir porque no supo aprovechar el momento que vivió” y “no supo conquistar el presente” (240), él en cambio termina “a la cabeza de la opinión pública” (242). Omite incluso las razones de su éxito, prefiriendo señalar las consecuencias prácticas de sus actos: “Pero ¿qué culpa tengo yo? Me han ofrecido mil banquetes, me colman de coronas, mi influencia es omnipotente” (240). A lo largo de la novela, se escenifica la lucha por la hegemonía en el seno de una cultura a través de la pugna entre ambos personajes, al tiempo que se dibuja una parábola según la cual el poder de Arlequín se afianza a medida que Pierrot pierde su influencia. En el punto culminante de dicho conflicto, cuando Arlequín celebra su boda con la hija del senador burgués y desfilan en la carroza del carnaval, Pierrot cree reconocer en la imagen del personaje triunfante, la enigmática calavera del comienzo que lo había incitado a entrar en el teatro de Carnaval y provocado su ira. Además del acercamiento metafórico entre la muerte y el intelectual oficial, no podemos dejar de leer aquí el nudo de las relaciones entre escritores y sociedad: no ha sido necesario que los miembros de la clase dominante se enfrentaran directamente al “eterno iluso de todas las épocas”; fue uno de sus pares, un intelectual orgánico, quien asumió el desafío de neutralizar su influencia, con armas simbólicas similares, y que además ha teorizado sobre la estrategia a adoptar, convenciendo a sus superiores acerca de la necesidad de evitar la persecución directa (“Para combatirle seamos sus mejores amigos” -59).

Otra imagen del desenlace resulta también reveladora de los engranajes hegemónicos: sólo una vez que Arlequín cumple exitosamente su misión, con la condena simulada de Pierrot, vencido y suicidado, y allana el camino para el restablecimiento del orden, Polichinela se dispone a hablar en el “Aerópago”. El discurso que pronuncia no olvida a ninguno de los componentes de lo que, con Gramsci, podemos nombrar como un verdadero “bloque histórico”:

Lo que ha dado auge a Villaloca es la superioridad de sus cerebros. Allí tenéis al Príncipe, al Ministro, al Mariscal, dando prueba diaria de clarividencia. Tijerín ha escalado las cimas con su esfuerzo generoso. El Gendarme se impone por su integridad severa. Don Crésoro debe sus victorias a la serenidad que inspiran sus virtudes. Sobón rehace su imperio con una evolución sensata. Arlequín se pone a la cabeza de la opinión pública por la lucidez de sus consejos. Y hasta Pingüino, curado de sus primeros errores, está dirigiendo la enseñanza oficial..Villaloca puede orgullecerse de sus héroes (242).

Otro hecho relevante en el modo en que se configura la representación de los intelectuales, es que Pierrot y Arlequín no son las dos únicas posiciones que existen de éste en la novela; la gama de los “profesionales de la pluma” (Bourdieu) es así más variada si tenemos en cuenta a los estudiantes y profesores anónimos, representados -como puede verse en uno de los pasajes que transcribimos- como un conjunto de oyentes y seguidores de lo que va ocurriendo alrededor de los personajes principales; al Pingüino y a Rip. Si el primero sólo se presenta, en el comienzo, como un “hombre tranquilo”, luego trabaja de “cenicienta en el palacio” de gobierno (65) -lo que denuncia el propio Rip- hasta que poco a poco se va comprometiendo en la órbita de Arlequín y termina “curado de sus primeros errores” y “dirigiendo la enseñanza oficial”. En cuanto a Rip, a quien el Gendarme menciona como “otro profeta absurdo”(192), sus intervenciones otorgan un espesor simbólico a los sentidos que la ficción construye en torno a las funciones del intelectual revolucionario. El personaje de Rip es un intelectual propagandista, inspirado en Pierrot y líder de la “ola juvenil” (65) de máscaras que se rebela contra Villaloca. Tras conocerlo y descubrir las primeras hostilidades en su contra, declara el “estall[ido] de la revuelta. Estamos con la luz, contra los Dómines. ¡Estamos con Pierrot, contra Villaloca! [...] ¡Vamos a derribar al Ministro! ...a exigir que se cierren los cementerios !” (65). No sólo eso sino que da muestras de un sentido práctico para percibir los humores de la población, al advertir que ésta ha sido ganada por el ascendiente de la clase dominante. Aquí emerge una de las contradicciones del intelectual-apóstol en la figura de Pierrot, en la medida en que su agudeza para profesar el “Ideal” no tiene un correlato en la transmisión de su prédica, si tenemos en cuenta, primero, que el intercambio con las “nuevas generaciones” está mediado por otro intelectual (Rip, líder del movimiento) y segundo, que no ha logrado convencer a sectores más amplios [14]. Rip, en cambio, previene a Pierrot acerca de la “conspiración que cunde” (“Los malos por rencor, los tontos por credulidad y los cobardes por sometimiento, todos te censuran o te reniegan y eres, sin saberlo, víctima de la loca ciudad que te devora” -201). Sintomáticamente, es Pierrot quien consulta a Rip sobre la estrategia a adoptar, para resistirse luego a tomar medidas concretas:

[Pierrot] - No soy intrigante.

[Rip] - De ahí tu ocaso. Ha llegado el minuto en que dejar pasar la última oportunidad equivale a desafiarse por el propio impulso...

— ¿Qué debo hacer?

— ¿Me lo preguntas? Lanza a rebato las campanas y congrega a los transeúntes para gritar la injusticia...

— ¿Justificarme?

— [...]Ataca, a tu vez.

— Me pondría a la altura de ellos.

— ¿Te resignas?

— No.

— ¿Entonces?

— [...] ¿También me abandonas?

— Contigo iremos al precipicio. Pero no seremos muchos. La justicia sólo conserva defensores cuando tiene probabilidades de triunfar...¿Qué hacemos?

— Seguir trabajando en el plano ideal de Villaloca. Hay que multiplicar las perspectivas, los jardines, las torres [...] Que el teatro sea un resplandor, aunque para alimentar las hogueras tengamos que arder nosotros mismos...

— Vamos. (202-203)

El diálogo encarna otra de las contradicciones del intelectual revolucionario en relación con los efectos concretos de su discurso, y más en general, sobre la relación entre teoría y práctica en la tradición socialista. En ese sentido, no es un azar si Pierrot se pregunta qué deben hacer, que probablemente evoque el reciente *Qué hacer* (1902) de Lenin (recordemos la presencia de su máscara en la última página del libro). Rip decide dar la espalda a Pierrot cuando éste se resiste precisamente a pasar a la acción encabezando una resistencia. El dilema queda abierto, y no tendrá solución ficcional en ninguna de las dos alternativas. En efecto, inmediatamente después de esa conversación, Rip es arrojado por un agresor anónimo desde un balcón del teatro, a la vista de todos, pero tampoco el destino de Pierrot resulta más auspicioso. Recordemos, sin embargo que, significativamente, tampoco se salvan quienes han triunfado, puesto que las muchedumbres sin líderes irrumpen y destruyen el teatro que, como el carnaval de esta ficción, termina en cenizas. Como se ve, la ficción materializa muchas de las contradicciones inscriptas en el lugar del intelectual heterodoxo y marginal reservado para Pierrot cuya pureza, de este modo, se ve también interrogada.

En capítulos anteriores aparecía un tratamiento vacilante de las multitudes, que pasaba de la exaltación romántica del pueblo a una mirada miserabilista sobre la cultura popular e incluso a su censura, legitimada en una concepción primitivista de dichos sectores. Esta novela también proyecta imágenes de la multitud que son reveladoras de aquellas mismas miradas, al tiempo que traduce otras inquietudes, más recientes o contemporáneas. En primer lugar, tanto los intelectuales como los miembros de la clase dominante refieren su carácter colectivo acudiendo a metáforas zoológicas y restando así humanidad a sus conductas. Es así como las acotaciones escénicas de la voz narradora invocan las doxáticas referencias al “tropol” o a la “jauría” de máscaras, una representación despojada del dominio del lenguaje. En segundo lugar, la novela se focaliza en las multitudes políticas; no en el movimiento obrero sino en las “nuevas generaciones”, un tópico recurrente, se sabe, en las reflexiones de la época. Desde el comienzo hasta el final, tienen una connotación fuertemente enigmática. Parecen encarnar lo incierto de la historia, aun cuando apoyen la causa supuestamente noble y desinteresada del soñador: “La ola juvenil desaparece entre un remolino de máscaras desconocidas, que cantan una canción que no hemos entendido nunca” (65). Aun en ese momento de alianza, el intelectual no termina de comprender el sentido de los actos de la multitud. Esto se refuerza en la escena siguiente, cuando Pierrot, aconsejado por Arlequín, entrega a la “ola juvenil” que lo aclama, su gato y su luna -emblemas de la “percepción nerviosa” y del “ensueño” se dice en la novela-. Nada bueno surge de ese vínculo establecido mediante el don si se tiene en cuenta la nueva sorpresa que espera a Pierrot: el gato aparece muerto y la luna, “abandonada por manos perversas, se ha elevado tanto que apenas parece un punto luminoso en la decoración del jardín” (65).

Los malos augurios se van confirmando en el curso de los acontecimientos a medida que la multitud es llevada hacia el consenso por los hábiles manejos de Arlequín; en este aspecto, predomina la justificación de sus actos, pues se la presenta como un sujeto sin plena conciencia, víctima de los planes maquiavélicos del intelectual de Estado. No sólo resulta crédula ante las simulaciones que Arlequín le dirige especialmente, con el propósito de tergiversar ante ella los actos “puros” de Pierrot; también es fuertemente permeable a los discursos articulados, mecanizados que encontramos en la escena en la que se escucha la voz de los gobernantes difundida desde unos “fonógrafos” cuya grabaciones están incluso numeradas. Ugarte muestra un especial interés por incluir un registro de los cambios tecnológicos propios de la “era de la reproductibilidad técnica”, si se tienen en cuenta dichas escenas y sobre todo, aquellas en las que la acción ya no sucede en el escenario sino en la proyección de una película cuyo personaje es también Pierrot presenciando la muerte de su madre e intentando luego suicidarse hasta que se lo impide el fantasma de ésta [15]. Irrumpen entonces en la pantalla los “genizaros” que lo acusan de haberla asesinado. Resulta significativo que en el caso del cine, el engaño se realice simultáneamente a la percepción del público. De este modo, la escena registra una percepción aguda de las posibilidades formales del cine, del particular poder sugestivo de las imágenes y también de la dimensión masiva de su impacto. En este sentido, la mediación

visual se revela más eficaz aún que la manipulación verbal, a tal punto que alcanza a desplazar la estrategia de la calumnia. El efecto ante el público se encarna en la sugestión a la que éste llega (“¿Y cómo ha de ser bueno el *film* con un héroe tan antipático?”-222). En el final de la novela, ya hemos analizado el modo sorpresivo en que sobreviene la “irrupción de las masas” [16], en el momento de máximo dominio y hegemonía del grupo dominante: la multitud destruye, sin sentido aparente, la totalidad del mundo imaginario [17].

Vemos, entonces, que entre los primeros textos literarios de Ugarte, los cuentos de la primera década del siglo XX y las novelas escritas en los años veinte, aparecidas luego de una interrupción de la práctica literaria por más de una década, resulta imposible trazar una línea de continuidad que diera cuenta de un proyecto cabal de escritura (aun cuando el diseño de dicha línea incluyera posibles cambios dentro de una misma actividad literaria). Sin embargo, en su motivación misma, estas incursiones intermitentes estuvieron siempre marcadas por un impulso de escritura dividido entre dos espacios de producción y circulación (el literario y el intelectual; el literario y el periodístico; el literario y el político) que mucho tenían que ver con las propias condiciones de enunciación de los discursos entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo siguiente, marcadas precisamente tanto por el proceso local de diferenciación de las prácticas culturales, como por la mercantilización de los productos culturales y la democratización del consumo cultural.

Asimismo, otro aspecto a considerar es el papel determinante que tuvieron sobre el rumbo de su actividad literaria, por un lado, la adhesión al socialismo y la militancia en el Partido Socialista Argentino hasta 1913, que llevó a Ugarte a indagar en definiciones específicas de la literatura enmarcadas en la doctrina del arte social; por otro lado, la progresiva constitución de su discurso latinoamericanista lo llevó a formular la necesidad de un arte nacional cuya poética pasaba a ser definida por pautas de representación mimética y de un vitalismo sencillista. Esto tuvo por efecto, entonces, un intento por dar coherencia a estos principios heterónomos de la actividad literaria, que explicaron el abandono de una temática modernista y de motivos urbanos parisinos, por narraciones marcadas por una retórica realista a partir de la cual el escritor trabajaba los núcleos conflictivos del proceso de modernización de la sociedad argentina, haciendo ingresar materiales del mundo rural en *Cuentos de la pampa* y *Cuentos argentinos*. Sin embargo, luego de esos libros, Ugarte, se consagra exclusivamente a la escritura sociológica y política y abandona la actividad literaria. De modo que resulta evidente la no centralidad de dicha actividad respecto de sus otras áreas de intervención que muestran en cambio un desarrollo sostenido y ciertos rasgos singulares que permiten hablar de proyecto intelectual. Por el contrario, resulta difícil hablar de un proyecto creador que haya funcionado como eje de su inserción pública.

Ahora bien, cuando Ugarte retoma la escritura literaria, en los años 1920, parte en gran medida, de bases muy distintas. En el destierro y en un momento de aislamiento y pérdida de certezas respecto del rumbo de la humanidad, el proyecto de dos novelas editadas con escaso lapso entre ambas, constituye un espacio de liberación que trae una relativización del impulso doctrinario anterior, y la apertura a formas de experimentación formal inspiradas en indagaciones recientes de la literatura europea, que hemos analizando en la última parte de este capítulo. *El crimen de las máscaras* y *El camino de los dioses* ensayan en base a dos principios constructivos bien distintos, el balance de las sociedades de los años veinte, desde la perspectiva -no explícita- de las antiguas certezas de la preguerra.

Como dijimos antes, la primera novela y también la segunda, aunque de un modo menos central, encarnan y vehiculizan el pasaje que va del diagnóstico al balance. Si el primero se fijaba en el porvenir, la certeza en torno a su sentido va desapareciendo. El balance, en cambio, está marcado por un desengaño extremo frente a la modernidad producido el impacto de la Gran Guerra, y acaso también, reforzado por circunstancias autobiográficas. Así, Ugarte evalúa aciertos y fracasos mediante operaciones de generalización en las que asocia su propio aislamiento con el de sus contemporáneos, y más en general, con el de toda una generación. Esto se traduce en la línea memorística que emprende Ugarte, la que abarca más de mil páginas escritas entre 1927 y su muerte, si tenemos en cuenta *La vida inverosímil*, *El dolor de escribir*, *Escritores iberoamericanos de 1900*, *El naufragio de los argonautas*, *La dramática intimidad de una generación* (de edición póstuma). Entre otros tópicos, en todos aparecen recurrentes imágenes del naufragio, de la figura mítica de Prometeo, las ilusiones perdidas o el suicidio como forma del destierro.

Notas

- [1] La estadía en dicha ciudad resultó fructífera si se tiene en cuenta que allí consigue reeditar varios libros anteriores (*El porvenir de la América española*, 1920, Prometeo; *Las espontáneas*, 1921, Sopena) y compilar otros con escritos previos (*Poesías completas*, 1921 Maucci) al tiempo que concreta la publicación de las conferencias dictadas durante su gira de 1911 a 1913 (*Mi campaña hispanoamericana* 1922), otros ensayos sociológico-políticos (*La verdad sobre Méjico*, 1919; *La patria grande*, 1922; *El destino de un continente*, 1923) y dos novelas: en 1924, *El crimen de las máscaras*, gracias a su viejo contacto con Sempere; *El camino de los dioses*, por la Sociedad General de Publicaciones, en 1926.

- [2] “Bajo la presión de un peligro común iban a convivir, estrechamente unidas, dos razas, que se desarrollarían de acuerdo con su propia esencia, bajo la inspiración de la justicia y el respeto mutuo” (Ugarte 1926:161). Por otra parte, varios elementos son reveladores del modo en que el autor hace ingresar en la novela valores y creencias recientes, disonantes respecto de otros más convencionales: la protagonista es no sólo una mujer, está dotada de una intuición única para detectar las políticas secretas de Estado y posee además una sólida formación, sino que es norteamericana, e hija de un rico empresario californiano del café. Evidentemente, mediante el diseño de la trama que imagina, Ugarte atenta con los preconceptos propios y ajenos.
- [3] Aparecen también ciertos detalles incidentales en la historia, como la comparación de Villaloca con una ciudad balnearia, así como diversos gestos de contemplación del mar, en el protagonista, que llevan a situar la novela en Niza, lo que abona ante todo la hipótesis acerca de las proyecciones autobiográficas del texto.
- [4] María Belén Hernández González (2007) sitúa a comienzos de los años 1920 la recepción de las obras del escritor italiano por referencias de las revistas *La pluma* y *España*; las traducciones por Sempere y el proyecto editorial de la *Revista moderna* primero; los montajes teatrales de sus obras y por la crítica de Unamuno.
- [5] (Ugarte 1908: 236). De los nueve tomos que van apareciendo en *La quinzaine littéraire* y que Ollendorf traduce al español, según informa Ugarte en la crónica que citamos, aparecieron, hasta 1907, los cinco primeros. Esta novela cautivó también a otro lector célebre, Sigmund Freud, que encuentra en ella la mejor introspección subjetiva contemporánea. Transcribimos fragmentos del “Diálogo del autor con su sombra” (1908) que encabeza el quinto tomo de la novela de Romain Rolland y da indicios de la apropiación que pudo efectuar Ugarte:

Yo: ¿No hay dudas, es increíble, Christophe? ¿Te empeñas en enemistarme con el mundo entero?

Christophe : No te hagas el sorprendido! Sabías desde el inicio hacia dónde te llevaba.

Yo: Criticas demasiadas cosas. Irritas a tus enemigos, turbas a tus amigos. Cuando las cosas no andan bien en un hogar respetable, ¿acaso no sabes que corresponde no mencionarlo?

Christophe: ¿Qué puedo hacer? No tengo gusto. [...]

Yo: Tienes razón, alma mía. Pero, hagas lo que hagas, cuídate de odiar.

Christophe: No tengo odios. Aun cuando pienso en los hombres más malos, tengo claro que son hombres, que sufren como nosotros y que morirán algún día. Pero debo combatirlos.

Yo: Luchar es hacer el mal, aun para hacer el bien. ¿El daño que podemos causar a un solo ser vale acaso por el bien que uno promete hacer a estas bellas ídolas: “arte”- o “la humanidad”.

Christophe: Si así lo piensas, renuncia al arte y renuncia a mí mismo.

Yo: ¡No, no me dejes! ¿Qué será de mí si ti? - Pero ¿Cuándo vendrá la paz? (Rolland [1997]: 601-607).

- [6] Sinteticemos la trama: el narrador revela un suceso inexplicable que le ha ocurrido al ser sorprendido por la “risa cortante” de una calavera cuando estaba por entrar en el baile de carnaval, y que le dice: “busca usted una querrela inútil; -prefiero observar...Hace tantos siglos que bailan sin haber comprendido... Nadie ha comprendido... ¡Ni tú!”. El monólogo que sigue adelanta lo que espera al narrador dentro del salón; explica que los “fantoques” disfrazados con máscaras de todas las épocas “No tienen siglo ni patria” e “interpretan piruetas aprendidas en los cuatro puntos cardinales de la historia, la humanidad y del destino. Cuanto más torpes parecen, cuantas más contorsiones hacen, más y más se identifican con el alma de la comedia que están interpretando”, del “infierno imaginario”. Sin embargo, la calavera lo incita a entrar, al tiempo que la “humillación” de sentirse “dominado” provoca en él un ataque de ira que lo hace arrojar sobre ella y golpearla hasta que lo separan unas máscaras, cuando descubre sus manos ensangrentadas. Cada uno de los diez capítulos/actos lleva como título un resumen de los sucesos -típico de la convención novelesca, sobre todo de las prácticas folletinescas-. Aparece Pierrot, el Gendarme lo toma de interlocutor para

narrarle un suceso incongruente, desestabilizador (unos ladrones han saqueado el puesto central de los “genízaros” y ha intervenido la gente en lugar de los guardianes del orden, a resolver el hecho). Van apareciendo los principales personajes hasta que Pierrot conoce a Lucinda y, en un juego de seducción, descubren intereses “ideales” comunes y el mismo rechazo de las convenciones que los rodean. Cada tanto cruza el escenario un “tropel de máscaras” y luego la acción sigue su curso. La hostilidad hacia él comienza en el acto II, cuando “tiene una idea”, es decir, cuando desarticula el discurso vacío del senador Polichinela, al “inquirirlo”, poniendo en evidencia su intención de no solucionar un problema público. A partir de entonces, Pierrot se ve envuelto en diversas trampas destinadas a desautorizarlo y destruir su “ideal”, pero con el deliberado propósito -urrido por el asesor Arlequín- de no convertirlo en víctima para que no pueda tener defensores. Se exhiben así los engranajes del doble discurso político, y la red de sometimiento invisible tejido entre los representantes del poder “real”. Paralelamente, surgen máscaras de jóvenes que lo apoyan; algún líder político altruista, inspirado en Pierrot. En otras escenas secundarias, muy “carnavalescas”, se van representando otras instituciones de la vida social (desde un areópago en que ya no hablan los políticos sino que se escuchan grabaciones de éstos en modernos “fonógrafos”, hasta un tribunal en que se juzga a un “salvaje”, donde Pierrot interviene en su defensa; un manicomio en el que lo encierran y donde los locos son representados en términos de cordura respecto de relaciones sociales más auténticas, o más justas, etc.). Engañan a Lucinda sobre la autenticidad del amor de Pierrot, hasta que va siendo recuperada por el mandato paterno y materno que la destinan a una vida convencional. Hacia el final, la figura de Pierrot se ve desdoblada en una pantalla de cinematógrafo; se proyecta una película en la que él asiste a la muerte de su madre pero que sus adversarios revierten contra él, acusándolo de haberla asesinado. La novela termina con el suicidio del personaje y un último agravio: la simulación de un juicio sumario y su condena a muerte. Casan a Lucinda con Arlequín, en medio de la murga de Carnaval que oficia de boda. Este se ha convertido en conductor de multitudes, sin siquiera ocupar un cargo político en el Estado.

- [7] La presencia de personajes como Polichinela, Arlequín, Pierrot o el Gendarme duplica el carácter construido, artificioso, que organiza los sentidos en la novela, por el hecho de los personajes de la Commedia del arte tienen una existencia fuera de la novela, por ser emblemas del teatro occidental.
- [8] Hobsbawm, Eric (1996): *Historia del siglo XX*. Crítica, Barcelona: 116-182.
- [9] Debemos mencionar aquí la vinculación autobiográfica de la representación victimizada del intelectual como escritor incomprendido y sometido a los manejos hipócritas de su entorno, que ya había aparecido durante la polémica de Ugarte con el periódico socialista porteño *La vanguardia*, en 1913, y será central en sus memorias, posteriores a la novela. Galasso ha establecido esta comparación en su biografía política de Ugarte (Galasso 1974: 348-354).
- [10] En *El camino de los dioses* también reconocemos en el protagonista costarricense de la novela, una autoimagen de “soñador” que encierra una descripción espontánea de la posición social del escritor de claros contornos autobiográficos: “De no haber sido adversa la atmósfera, hubiera resultado un guía para su patria. Contrariado en sus tendencias superiores por la mediocridad reinante, sólo fue un disidente irónico o resignado, a quien motejaban de poeta. La decepción le obligó a buscar la compañía de los periodistas, los bohemios y los estudiantes” (Ugarte 1926: 53).
- [11] Veamos la presentación de Tijerín, por ejemplo, que encierra una descripción sociológica espontánea contrario sensu, del poder del intelectual: “De la comparsa se desprende Tijerín. Propietario de muchos diarios y Dios sabe cuántas revistas, fuerte accionista de empresas de publicidad, interesado en el rendimiento de las fábricas X y Z, comanditario de una fábrica de papel, no ha escrito una sola línea, no ha dicho una sola palabra, no ha tenido una idea, no ha hecho nunca un gesto, porque sus ocupaciones no le dejan tiempo para detalles secundarios: pero es el supremo director de la opinión pública” (17). Más adelante, leemos: “Tijerín declama en éxtasis: - ¡Es tan alta nuestra cultura!” (Ugarte 1924: 19)
- [12] Ejemplificada en la antítesis “en vez de perseguir a las nuevas generaciones en él, desprestigiémosle a él en las nuevas generaciones”, figura retórica característica del discurso de este personaje.
- [13] Es interesante notar la centralidad de la calumnia a lo largo de la trama, ya que dos décadas antes, en una de sus *Crónicas del bulevar*, Ugarte también denunciaba dicha práctica como un rasgo peligroso, típico de la crónica (“La difamación”). Allí la calumnia se describe como un fenómeno típico de la prensa moderna.
- [14] Gramsci, Antonio (1978): *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva visión.

[15] Este sentimiento ha encontrado su formulación crítica, por ejemplo, en la conocida preocupación de Gramsci acerca del peligro de disociación, comparable al de la Iglesia católica, entre intelectuales y los militantes del socialismo.

[16] Este pasaje de la novela resulta singular. Por un lado, contiene ecos autobiográficos si se tiene en cuenta que la escena coincide con el año en que sobreviene la muerte de la madre del autor. Por otro lado, presenta un gran dinamismo en el modo cómico en que representa la recepción del film por el público, que va leyendo las leyendas que acompañan las escenas. La escena brinda datos interesantes sobre las prácticas diversas de visión del cine y los discursos sobre éste, en sus comienzos (un espectador comenta que “las imágenes no tienen nada que ver con la acción”; otro: “De las leyendas no nos ocupemos: siempre habrá un tartamudo que las lea en voz alta”; otro: “Estas cintas modernas quieren ser impresionantes y simbólicas, pero me dejan indiferente”; “Pero es tan duro el esfuerzo por mantener el cuello torcido, que nos contentamos con escuchar los diálogos que suben de las butacas vecinas. El polvo de luz flotante permite distinguir las caras” (Ugarte 1924: 217-221).

[17] La imagen pertenece a la *Historia de la revolución rusa* de Trotsky (citado por A. Badiou en *Le siècle* (2005: 66)

Bibliografía

1) libros

Badiou, Alain (2005): *Le siècle*. Seuil, Paris.

Galasso, Norberto (2001): *Manuel Ugarte*. Corregidor, Buenos Aires [1ª ed. Eudeba, 1974].

Gramsci, Antonio (1978): *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva visión.

Rolland, Romain. *Jean-Christophe*. Paris: Albin Michel:1997

Ugarte, Manuel (1903): *La novela de las horas y los días*. Garnier, Paris.

—(1908): *Burbujas de la vida*. Ollendorf, París.

—(1914): *Manuel Ugarte y el Partido Socialista. Documentos recopilados por un argentino*. Edic. del autor, Buenos Aires.

—(1924): *El crimen de las máscaras*. Sempere, Valencia.

—(1926): *El camino de los dioses*. Sociedad General de Publicaciones, Barcelona.

—(1927): *La vida inverosímil*. Maucci, Barcelona.

—(1933): *El dolor de escribir*. Compañía Iberoamericana de publicaciones, Madrid.

—(1947): *Escritores iberoamericanos de 1900*. Vértice, México [1ª ed. 1943].

—(1951): *La dramática intimidad de una generación*. Editorial “Prensa Española”, Madrid.

—(1951): *El naufragio de los argonautas*. Zigzag, Santiago de Chile.

Williams, Raymond (1997): *La política del modernismo*. Manantial, Buenos Aires.

2) artículos de revistas

Hernández González, Belén (2007): "Qué traducir y el porqué de lo no traducido. El caso Pirandello", *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* N°13. (http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_O_pirandello.htm, 2/11/08).

Merbilhaá, Margarita: "Primeras formulaciones antimodernistas en crónicas de Manuel Ugarte", *Hispanérica* 102, Maryland, septiembre de 2008: 37-51.

© *Margarita Merbilhaá 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

