RECORDAR PARA VIVIR: HISTORIA, ALEGORIA Y DIALECTICA EN LA CRONICA DE PEDRO MIR

POR

REI BERROA

George Mason University

En las páginas que siguen encontrará el lector un estudio de algunos ejes motores de la novela *Cuando amaban las tierras comuneras*, publicada por Pedro Mir en 1978. Asumiendo que nuestros lectores tengan una idea muy fragmentada de la obra de Mir, comenzaré por situar la novela en el marco más amplio de su producción literaria, haciendo un recuento de la misma y ofreciendo, cuando lo creyere pertinente, alguno que otro comentario que nos sea útil para entender no sólo la obra particular que mencionemos, sino sobre todo la novela que traemos a la consideración del lector.

NOTICIA FUGAZ SOBRE PEDRO MIR Y SU OBRA

Nacido en 1913 en San Pedro de Macorís, República Dominicana, Pedro Mir ha empezado a sonar tardíamente en el panorama literario latinoamericano y su obra ha recibido una proyección más bien escasa, situación que, está de más decir, de ningún modo amerita. ¿Qué puede explicar, se pregunta Jaime Labastida¹, que su obra no aparezca al lado de las de Nicolás Guillén, Pablo Neruda o Nicanor Parra?, y contesta con dos razones que son siempre el motivo por el que las obras dominicanas circulen sólo domésticamente: «Sus poemas han sido publicados en *plaquettes* de tirada o circulación limitada, que difícilmente han salido de la Dominicana; [y segundo] no ha habido en su país el movimiento social revolucionario que lo proyecte fuera de las fronteras nacionales.»

¹ Véase su «Introducción», en Pedro Mir, *Viaje a la muchedumbre*, selección a cargo de Jaime Labastida (México: Siglo XXI, 1972).

A estas razones hemos de añadir la situación política dominicana, que durante treinta años mantuvo al país cerrado a la importación y exportación del pensamiento y la cultura y, tal vez, al descuido de quienes preparan las antologías tanto dentro como fuera del país². Por suerte, la pregunta-lamento que inquieta a Labastida se formula en 1972, año en que él mismo reúne la antología *Viaje a la muchedumbre*, que ha contribuido ampliamente a hacer más notorio el nombre de Mir, si no entre el gran público, al menos entre la crítica literaria latinoamericana.

Si exceptuamos sus ensayos, podríamos afirmar que la producción literaria de Mir no ha sido extensa. Sus cuadernos de poesía son breves —apenas alcanzan los seiscientos versos— y bien espaciados. El primero, *Hay un país en el mundo*, aparece en 1949 durante su exilio en La Habana. Tres años más tarde, en Guatemala, el grupo Saker-Ti, de artistas y jóvenes solidarios con el pueblo dominicano, publica *Contracanto a Walt Whitman*, cuyo subtítulo (*Canto a nosotros mismos*) transforma la individualidad del poema «Song of Myself», de Whitman, para abrirse al radio de la solidaridad latinoamericana (*ourselves* opuesto a *myself*), que había tocado paradigmáticamente en el libro anterior. *Seis momentos de esperanza* sale también en Guatemala en 1953, y en 1969, ya en Santo Domingo, publica el breve cuaderno *Poemas de buen amor y a veces de fantasía* (apenas veintinueve páginas) y *Amén de mariposas*, libro, este último, cuyo motivo había surgido del asesinato brutal de las tres hermanas Mirabal, jóvenes dominicanas de la burguesía que, horrorizadas ante lo que ven, se enfrentan políticamente al dictador, tal vez pensando que las protegía su posición social. El poeta describe el crimen en términos de implacable dureza: «Roto el cráneo / despedazado el vientre / partida la plegaria»³. En 1972, Labastida presenta en Siglo XXI la pequeña antología citada anteriormente, y en 1975 Mir rompe su silencio poético⁴ para, a raíz de la muerte de Pablo Neruda, ocurrida en 1973, sacar a la luz pública *El huracán Neruda*, cuyo subtítulo («Elegía con una canción desesperada») marca la tónica del libro.

En narrativa ha entregado al público dos cuentos largos (o novelas

² Sirvan estos dos ejemplos para ilustrar lo que decimos: en la *Historia de la literatura latinoamericana*, de Enrique Anderson Imbert (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), el nombre de Mir es silenciado, y en la *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea (1912-1962)*, edición al cuidado de Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda (Santiago de los Caballeros: Ediciones de la Universidad Católica Madre y Maestra, 1972), ni siquiera se le menciona, lo cual consideramos un grave olvido de los autores.

³ Mir, *Viaje a la muchedumbre*, p. 99.

⁴ Le había confesado a Labastida que no iba a escribir más poesía (cfr. *Viaje*, p. xiv).

cortas), impresos en 1977 con el título de *La gran hazaña de Límber y después Otoño*, en los que Mir ensaya la técnica, la explosión histórico-poética y los modos de narrar de que va a hacer gala en *Cuando amaban las tierras comuneras*, lanzada al mercado en 1978 por Siglo XXI y que, como señalábamos antes, nos va a ocupar a lo largo de estas páginas. Finalmente, en 1981, la casa editorial Taller de Santo Domingo pone a la disposición del lector sus «Memorias de un marinero», cuyo título, *¡Buen viaje, Pancho Valentín!*, gira otra vez alrededor de su versión cíclica de la historia.

Con respecto al ensayo, en 1969 hace entrega de una obra que, prologada por don Rafael Altamira, alega haber iniciado en 1949 y conservado todos esos años. *Tres leyendas de colores* es una reflexión, algo iconoclasta, que busca interpretar las tres primeras revoluciones de clase (de aquí el apelativo «de colores») del hemisferio: la blanca, de Roldán, alcalde mayor de Santo Domingo; la india, del cacique Enriquillo, y la negra, de los esclavos dominicanos en 1522. Con esta obra, Mir inicia su autoencargo de reescribir la historia dominicana después de tres décadas de evasivas y ocultamientos. A este ensayo siguió *El gran incendio*, obra que ofrece una nueva manera de entender los orígenes del dominicano y que sirve de telón de fondo a muchas de las reflexiones que interpola en *Cuando amaban*. En 1974 publicó *Las raíces dominicanas de la doctrina Monroe*, y ese mismo año y en 1979, la UASD publica dos obras que, a pesar de mostrar poco rigor crítico y metodológico, han tenido muy buena recepción en el público lector: *Apertura a la estética y Fundamentos de teoría y crítica de arte*. Su preocupación por la crónica dominicana le lleva finalmente a los dos volúmenes de *La noción de período en la historia dominicana*, también publicadas por la UASD en 1981 y 1983, respectivamente.

Por su quehacer profesoral y su conciencia paradigmática, que normalmente acompaña a aquél, Mir ha reflexionado, además, constante y extensamente, en revistas y periódicos, sobre su quehacer literario. Así, en una entrevista recogida en el primer número de la revista *Letra Grande*⁵ (febrero de 1980), busca empujar a los jóvenes a dirigir sus ojos hacia

⁵ Desafortunadamente, *Letra Grande*, que inició su salida al público en febrero de 1980, dejó de publicarse poco después. Se podía, con esta revista, tomar el pulso al trabajo serio que se llevaba a cabo en Santo Domingo desde la música, la pintura, la poesía y el teatro, entre otras expresiones de la cultura dominicana. Hoy día, una publicación esencial para seguir la expresión poética en Dominicana es *Cuadernos de Poética*. Dirigida por Diógenes Céspedes, esta revista ofrece al lector especializado (no al público general, pues no es ése su fin) un abanico de posibilidades de reflexión desde una perspectiva primariamente semiótica.

la narrativa —como él piensa que lo ha hecho— para entrar en la corriente en la que América Latina ha estado a la cabeza en los últimos veinte años:

Estoy atento y estaré siempre a las cosas que ocurren en mi época... Se ha hablado del famoso bum (*sic*) de la novela latinoamericana y son varios los países de la América Latina que han producido obras importantes en el campo de la novelística... Santo Domingo no ha figurado en el bum, ni ha figurado nunca en la producción novelística latinoamericana.

Creemos que, a pesar de no atraer la atención masiva de los lectores de habla hispana, la novela *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Mir, lleva a cabo la inserción de la novela dominicana en el círculo de la producción narrativa continental, inserción que se había iniciado tímidamente con la obra de Veloz Maggiolo *De abril en adelante*⁶, de 1975, y que recibe un envión al aparecer, en 1980, *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* de Pedro Vergés; en 1981, *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, también de Veloz Maggiolo, y en 1982, *Curriculum (El síndrome de la visa)*, de Efraín Castillo. Las tres han sido premiadas dentro o fuera del país. Por razones que bien pueden estar ligadas a circunstancias de índole editorial y del mayor o menor conocimiento del escritor (quien lanza una novela puede ser tan importante como quién la escribe o qué dice en ella), es obvio que la obra de Mir ha recibido una atención más reposada por parte del público lector latinoamericano, pues su difusión ha sido más amplia⁷. Aparte de ello, y a pesar de alguna que otra crítica negativa⁸, tal obra ha sido recibida con interés por críticos y lectores. La respuesta a ello puede estar en el comentario que hace poco nos hacía Antonio Benítez Rojo, en una conversación de pasillo, al indicar que el éxito de la novela de Mir estaba en haber indicado el camino para la narrativa de los años ochenta.

Tanto en su discurso poético como en el ensayístico, hay varias constantes que conviene hacer resaltar al momento de reflexionar sobre la obra de Mir. Estas serían la historia, la alegoría y la dialéctica. Si acep-

⁶ Que yo sepa, esta novela, que según Sommer es la obra que catapultó la narrativa dominicana hacia el siglo xx (Doris Sommer, *One Master for Another: Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels* [Lanham, MD: University Press of America, 1983], p. 30), no ha tenido reediciones después de su publicación en 1975.

⁷ Yo quedé positivamente sorprendido cuando, al entrar a las oficinas de Siglo XXI en México, entre la veintena de escritores cuyos retratos cuelgan de una de las paredes descubrí el de Pedro Mir. Obviamente, esto responde a una política particular de difusión adoptada por la editorial.

táramos la distinción de género que hacen algunos críticos, tendríamos que decir que la obra de Mir, incluso la narrativa, que particularmente nos concierne aquí, es esencialmente poética. Es una obra en la que la historia se presenta casi siempre en su dimensión dialéctica; en que, partiendo de la visión de la historia que tienen Vico y Nietzsche⁹, se juega con la ambivalencia entre aceptar el pasado sin rechazar el presente y vivir el presente como tal, es decir, en la que se busca hacer de la historia un paradigma para el presente (de ahí su constante alegoría). Por último, en ella jamás se pierde de vista el carácter visionario del lenguaje profético que el escritor maneja con facilidad y quizá, también, como efecto de su constante acercamiento a la obra de Vico¹⁰. Tal lenguaje hace posible la creencia de que el ser humano que recorre la geografía de la escritura puede participar en la instauración de un mundo cuyo modelo pertenece a otro tiempo, aunque puede estar aquí mismo, en nuestra propia tierra.

A pesar de no plantearse este problema directamente en su primer gran poema, *Hay un país en el mundo*, de 1949, este breve cuaderno está imbuido del dilema de cómo presentar la historia dominicana sin destruir su utopía¹¹. Es lo que Doris Sommer ha llamado «la alegoría dialéctica»

⁸ Véase la reseña que hace Efraín Barradas para la revista *Sin Nombre*, núm. 2 (julio-septiembre 1978), pp. 95-96, así como la afirmación de Doris Sommer de que, por no llegar a resolver el conflicto entre forma y fondo, la novela fracasa (*Revista de Estudios Hispánicos*, VI [Río Piedras, 1979], pp. 219-248), postura de la que se alejará más adelante en el capítulo VII de su libro ya citado.

⁹ Me refiero específicamente a la manera en que Vico llega en su *Ciencia nueva* a la idea de que no es un origen común la causa de las semejanzas entre los pueblos, sino una naturaleza histórica común, que guía sus necesidades y circunstancias de manera cíclica (véanse los capítulos 12-14 de *La filosofía di G. B. Vico*, de Benedetto Croce [Roma: Bari, 1973]).

En cuanto a Nietzsche, me parece que dos conceptos esenciales del filósofo de la modernidad adquieren forma en la novela de Mir: primero, la noción del «eterno retorno», cuyas raíces, básicamente antihistóricas, tienen fundamentación cíclica, y segundo, su oposición —siguiendo a Kierkegaard— al estudio de la historia por la historia misma. La que él llama «historia auténtica», opuesta a la «de anticuario», busca indagar en el pasado para aprender a no cometer los mismos errores en el presente (véase Geoffrey Clive, ed., *The Philosophy of Nietzsche* [Scarborough, Ontario: New American Library, 1984], pp. 217-257).

¹⁰ Las dos obras de Mir sobre la estética, antes citadas, se basan en la interpretación, entre otros estudios, de la *Ciencia nueva*, de Vico. Diógenes Céspedes ha criticado duramente los intentos de Mir por hacer pedagogía estética sin dominar las herramientas de las ciencias del lenguaje (cfr. Diógenes Céspedes, *Escritos críticos* [Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1976], pp. 285-290; *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX* [Santo Domingo: UASD, 1985], pp. 210-225).

¹¹ Poema que se publica en 1949, durante su exilio en Cuba, y que han aprendido y todavía aprenden de memoria campesinos, estudiantes, intelectuales y hasta políti-

de Mir, al hablar de la forma en que el escritor narra la historia¹². Sólo como muestra, fijémonos en los dos sintagmas que conforman dialécticamente el título y el subtítulo del poema: al primero, «hay un país en el mundo», que semánticamente implica una situación geográfica, una presencia «tópica», espacial, se añade el sintagma «poema gris en varias ocasiones», en el cual, además del aire musical con que el poema quiere ser identificado (gris podría significar aquí *grave e maestoso*), es la secuencia histórica, temporal «en varias ocasiones», la que pone a este sintagma en diálogo con el anterior. Hay proximidad semántica en las secuencias «hay un país / poema gris» (no sólo por algo tan obvio como la rima, sino sobre todo por el ritmo y su medida), mientras que las secuencias «en el mundo / en varias ocasiones» implican distanciamiento en juego cronotópico: el espacio de «el mundo» se opone a la idea de repetición implícita en el signo «varias», con su marca de plural, y en el signo «ocasiones», que entra en el campo semántico del morfema «tiempo». Esto es aún más evidente en el título de nuestra novela, que refleja la búsqueda ucrónica y utópica de un paraíso perdido. ¿Cómo consigue Mir reproducir este diálogo entre las dos categorías esenciales del vivir humano: la del tiempo y la del espacio? ¿Cuál es la trama en la que se resuelve este dilema?

«CUANDO AMABAN LAS TIERRAS COMUNERAS»:
LOS DIÁLOGOS DE LA HISTORIA

La novela es presentada con un epígrafe de Diderot, que resume bien el proyecto que se propone Mir en esta obra. Dice el epígrafe: «¿Quieres conocer brevemente la historia de todos nuestros sinsabores? Una vez existió un hombre natural. Entonces fue introducido dentro de este hombre un hombre artificial, y así surgió en la caverna una guerra civil que duró toda la vida...» Esta cita del enciclopedista francés alude a varios

cos en la isla. Respecto a este último detalle, conviene echar un vistazo a las etapas de la postura del escritor frente al Estado. La posición de Mir ha ido de su rechazo absoluto del poder establecido durante la dictadura de Trujillo a un cauteloso mirar qué va a pasar durante los años (¿semidictatoriales?) de Balaguer, a una de canonización oficial por parte del Estado. Este, durante los años en que el PRD (Partido Revolucionario Dominicano) detentó el poder, festejó oficialmente el discurso de Mir con el título de «poeta nacional», con todas las peligrosas y prestigiosas ataduras a que tal nombramiento puede llevar al escritor: ex catedrismo, sacralidad de la pluma y hasta cierto anacronismo en el *establishment* poético.

¹² Sommer, *One Master*, p. 242.

aspectos claves de la obra que nos concierne. Lo primero es la manera en que el locutor de Diderot presenta a su oyente el problema de los sin-sabores de su colectividad, del mismo modo que Mir va a arrastrar al lector a tomar partido con la suya, no sólo en términos espaciales (de aquí la repetición constante en el texto que sigue a este epígrafe de los deicticos «aquí», «entre nosotros», «este país»), sino también en temporales («hoy», «ahora», «entonces», «esta historia»). Tanto en la novela como en el epígrafe, el sujeto parlante se apropia la voz de la colectividad, el «nosotros», que es una de las bases de la narrativa y la poética de Mir. La adopción de esos «indicadores participantes» en el discurso, como los llama Benveniste¹³, y del pragmático «nosotros» de la locución, buscan convertir la escritura en discurso. Lo segundo es la pugna entre el hombre natural y el hombre artificial. Esta lucha de opuestos se va a dar en la narración de Mir, no sólo por medio de su interés en hacer instancia discursiva todo el lenguaje, eliminando de esa forma las restricciones artificiales que la gramática impone sobre nuestra natural manera de comunicarnos (con pausas, pero sin comas o puntos), sino también en el enfrentamiento textual de los seres, los valores, los tiempos o los espacios complementarios: marido/mujer, hijo/padre, vida/muerte, 1916/1965, Puerto Plata/Santo Domingo. Esta misma condición nos lleva a nuestra tercera reflexión general, pues la causa de la guerra civil que se da en la vida humana proviene de la introducción de lo artificial en lo natural. La muerte de Flor (p. 89)¹⁴, el viejo natural, se explica por esta situación, como explica ella también el despertar de Silvestre a la conciencia de la lucha a favor de los intereses de la colectividad. Pero este punto será desarrollado más adelante.

La división de la novela en dos partes («Cuando amaban las tierras comuneras» y «Qué hacer acerca de la cerca») nos parece innecesaria, pues, a no ser por la traslación de unos de los protagonistas del espacio bucólico de Puerto Plata al progresista de San Pedro de Macorís, la obra continúa el curso de su proyección espacio-temporal. Son dos historias narradas en treinta capítulos que siguen un hilo temporal y espacial contrapunteado: la historia de Silvestre y la de Romanita¹⁵.

¹³ Cfr. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, tomo I, 12.^a ed. (México: Siglo XXI, 1985), p. 174 (véase sobre todo el capítulo «La naturaleza de los pronombres»).

¹⁴ Como este número de página, todos los que de aquí en adelante aparezcan en nuestro trabajo provendrán de la primera edición de la obra que comentamos (México: Siglo XXI, 1978).

¹⁵ Las referencias espaciales están presentadas con claridad en el texto. Las temporales, por su parte, a pesar de las frecuentes fechas dispersas aquí y allá, sobre todo

La del primero comienza en Puerto Plata, en 1916, con la invasión norteamericana; va a San Pedro de Macorís, en 1920, con la intención de unirse a los *gavilleros*¹⁶, pero también por escapar de la muerte de Flor, el viejo amigo y mentor que introduce en él la conciencia social, y de la muerte de Analicia, de quien se enamora en el funeral de Flor y que muere también mientras hacen el amor a campo abierto en un yerbazal (pp. 135-136); se relaciona con una joven prostituta mientras hace sus excursiones logísticas en La Romana; sin saberlo él, la muchacha da a luz a Urbana, quien, ante la ausencia momentánea de Silvestre, toma su lugar en el hilo de la narración. Silvestre, finalmente, aparece instruyendo a los jóvenes en el mismo espacio geográfico en que había desaparecido (La Romana), descubre a su hija en abril de 1965, cuando la escucha pregonar la frase que el viejo Villamán había pronunciado a galope tendido en 1916 («muchachos devuélvanse que la patria está en peligro» [pp. 45 y 291]) y con ella y su educando, Bonifacio Lindero III, marcha a la capital para unirse a los comandos de la lucha popular. Cuando esta contienda —como antaño la de los *gavilleros*— es sofocada por la ocupación de los *marines* norteamericanos, Silvestre se queda en la capital dominicana paseando su ancianidad, como testigo de la lucha de la naturaleza contra la artificialidad. La otra rama de él, Urbana, termina paseando su criollismo por las calles de Nueva York. Teniendo en cuenta la distinción entre autor, narrador y personaje, no es descabellada la idea de que el autor se quiera identificar en el personaje de Silvestre.

La historia de Romanita es mucho más breve, pero informa todo el espacio del texto, tanto a través de su persona como de sus atributos:

aquellas que se refieren a la edad y el desarrollo de los personajes en el tiempo, están muy bien veladas.

¹⁶ El advenimiento del imperialismo «de los de casa» a Cuba, en 1898, y la invasión de Haití, llevada a cabo en julio de 1915, habían preparado al país para enfrentarse a la humillación de 1916.

Instigado el Gobierno de la República por el norteamericano para que dictara leyes que incorporaran el país al progreso de las naciones, se instituyó el registro de la propiedad privada. Los campesinos del Este se negaron rotundamente a aceptarlo, por lo que el Gobierno creó los llamados grupos «guerrilleros», cuya función iba a ser la de presionar para que se cumpliera la ley. Los campesinos y otros grupos de resistencia respondieron formando una organización llamada *gavilleros*, cuyo ánimo vino a suplir la falta de armas. Los *gavilleros* defendieron sus derechos por la fuerza, por lo cual el Gobierno, viendo que poco lograba con sus «guerrilleros», pidió la intervención militar de los Estados Unidos. En mayo, con el pretexto de que Desiderio Arias no ascendiera al poder, seiscientos *marines* desembarcaron en la capital «para proteger la democracia en América». Con su sofisticada maquinaria bélica, este país eliminó poco a poco el movimiento *gavillero*, que se fue apagando por inanición.

virtudes, hijo o marido. Es esta historia la que abre la novela, en 1948, con la presentación en suspenso de Romanita, una joven de dieciocho años (p. 78), al momento de levantar el brazo y dejarlo suspendido durante cuarenta segundos antes de soltar en el vertedero la basura de la casa para la cual está trabajando. La muchacha ha llegado a la capital procedente de La Romana (p. 15), después de fugársele a su marido, Bonifacio Lindero II, cuyo trato no había podido soportar (p. 18). El valor «cuarenta segundos» del *suspense* de Romanita se convierte, en el capítulo segundo, en el eje sintagmático del paradigma del sobresalto que vive Lindero en La Romana esperando inútilmente el regreso de su mujer, pues ésta no llega en el automóvil cuyo ruido pone a Bonifacio en estado de trastornada agonía. Su sobresalto es aún mayor a causa de que la fortuna de la que gozaba en el presente le había caído en las manos sin esfuerzo alguno, creándole una posición respetable en la colectividad, pero no en su hogar, pues hacía unas semanas que su mujer se le había fugado. Al hablar del pasado de Lindero (su padre se había apropiado de una buena cantidad de tierra en 1920, ante el amparo de una nueva ley, la del Registro de Propiedad, que «establecía claramente la propiedad de cualquier tierra reclamada si no era objeto de oposición por parte de alguien que presentara un título más auténtico que el anterior» [p. 85]), el narrador no pierde tiempo en señalar el carácter astuto y fraudulento del usurpador de dentro (el terrateniente de la noche a la mañana), opuesto al usurpador de fuera (el yanqui invasor), bajo cuyas instancias se va a llevar a cabo la reforma del sistema que había pervivido hasta entonces en el espacio que sirve de escenario a la narración. El usurpador se ampara en la ley que lo protege para despojar de su práctica (el uso colectivo de la tierra) a la colectividad. Fue a partir de los nuevos Estatutos de 1920 cuando Bonifacio Lindero, el padre fundador de la dinastía (obviamente una alegoría de la actitud del dictador pocos años después), se convirtió «en el propietario ilustre de una buena porción del territorio nacional» (p. 25). La conducta del fundador marcará una parábola en sus descendientes: el hijo vivirá de la cosecha del padre, se mostrará tirano con su mujer hasta que ésta se le escape, se transforma en un ser generoso y hasta magnánimo cuando ella se reincorpora al hogar, prolongará su generosidad en Suzy y sus trabajadores, pero regresará a la tiranía en el trato con el niño Bonifacio —tiranía producida por su sentido de culpa (p. 234)—; el joven Bonifacio, a su vez, se escapará a la capital para unirse a los comandos de lucha.

Una vez referido el tiempo de la condición de Romanita en la capital (tiempo que muestra las características de la culpa) y el de la situación de Bonifacio en La Romana (que se rige por los mismos parámetros), un

capítulo intermedio, titulado «Memorabilia» y ajeno a la secuencia de la narración, pues no sigue su ordenación numérica, presenta a la consideración del lector la arbitrariedad del acto de narrar, paradigma de la casualidad del vivir. Este es el capítulo que pone al lector a la expectativa de lo que va a pasar en la geografía del texto, le mantiene intrigado hasta muy entrado en el tiempo de la lectura¹⁷ y anuncia el final de la obra en los años setenta¹⁸. En él se habla de un «caballero de venerable ancianidad» (p. 33), de una dama considerada como «tesoro de vivencias nativas» (p. 36) y de una misteriosa gitana que descifrá el futuro de Urbana, haciendo así más fácil la tarea del narrador (p. 38), que, en el vaticinio de la gitana, aparece como un viejo «que escribe o escribirá algún día de ti» (p. 262). Este capítulo sirve también como preconización de lo que va a pasar en las páginas que siguen, las cuales, dice el «notario» que las presenta, no son sino una crónica que, por ser tal, debe tener el privilegio de la *fe pública*.

La historia de Romanita sigue a continuación. Igual que el fuego purificó, a principios del siglo xvii, la tierra e hizo surgir de ella «lo dominicano», así ahora el fuego provocado por un ser anónimo, pero cuyo discurso revela su alianza con el poder (p. 54), purifica la conciencia de Romanita y transformará por proximidad la conducta de Bonifacio. Esta transformación hace que la muchacha decida regresar al hogar en 1949 (p. 116), decidida, en el discurso patriarcal que caracteriza a Bonifacio, a darle un hijo a su marido. El médico que la atiende ha llegado a La Romana en 1930, año en que nace ella y en que la dictadura se implanta, con su culto a la personalidad y su reino de terror. En el discurso de este hombre se reconoce la voz del intelectual que no se resigna a ser silenciado y cuya denuncia de ese reino convoca a la muerte. Efectivamente, el médico es asesinado en 1950 y cuando Romanita se entera de ello, tiene que ser llevada a la capital para dar a luz urgentemente, muriendo poco después. El niño Bonifacio Lindero, criado por la amiga de su madre,

¹⁷ De hecho, no será sino hasta el capítulo 22 cuando uno de los personajes que aparece en «Memorabilia», la gitana, vuelva a hacer su aparición en el hilo narrativo, arrojando así un haz de luz sobre las posibles conexiones entre los personajes.

¹⁸ El tiempo de la narración tiene que estar en los años setenta, más específicamente en 1971. En una ocasión (p. 268) se menciona el viaje a la luna, ocurrido en 1969, como un hecho consumado. Cuando se menciona la muerte de Flor, ocurrida en 1920, el narrador señala: «Ha discurrido más de medio siglo de su espectacular desaparición» (pp. 89-90). Por último, al narrar el nacimiento de Urbana en 1921, comenta el narrador que mientras esto ocurría entonces de la manera más simple y sin complicaciones de ningún tipo, «cincuenta años después» una mujer moría como producto de la misma actividad, a pesar de todos los adelantos del progreso puestos a su disposición (p. 240).

Suzy, que se convierte en la nueva compañera de su padre, crece en un ostracismo paternal, hasta que en 1963 se encuentra con un viejo (Silvestre), quien, como antes Flor a éste, le va a abrir el apetito por la conciencia social¹⁹. Dos años más tarde, abril de 1965, se une al viejo y a su hija para marchar a la capital, en donde, suponemos, encuentra la muerte.

Cada capítulo termina con una breve sentencia poética de Antonio Machado. Si bien esto le sirve al escritor para poner en diálogo su espacio geográfico, su tiempo y su lengua con el espacio geográfico de España y el tiempo y la lengua de Machado, creemos que estos epígrafes, casi todos fuera de contexto en el capítulo que cierran, no añaden nada al texto de Mir, antes al contrario frenan su discurso, pues el lector se devana los sesos buscando la conexión. Creemos que en una ulterior edición, a pesar de todo el amor y devoción que profesamos por la obra de Machado, estos epígrafes deberían eliminarse.

Hasta aquí los diálogos de la historia: la colectiva, la individual y la de la escritura. Veamos ahora cómo está urdida la crónica.

POR UNA CRÓNICA DE LO MEMORABLE: ¿NARRAR, ESCRIBIR, EMBAUCAR?

La obra de Mir pertenece a un tipo de novela en que el autor, como parte, testigo y escriba de su propia historia, se enfrenta a la tarea, como el Balzac de *La comédie humaine*, de rehacer la historia de su colectividad con un sentido utópico y científico al mismo tiempo. El autor desborda, así, de continuo, al narrador y entra desenfadadamente en la historia de sus personajes, de tal forma que podría decir con Flaubert: «Madame Bovary [Silvestre, Romanita], c'est moi.» Quiere, inclusive, llegar a hacer creer que su escritura no es más que el recuerdo de «un fragmento del patrimonio popular» de su colectividad (p. 34). Ese yo plural que narra busca reivindicar la objetividad para su relato, tiene una conciencia clara de que no está haciendo sólo ficción («lo que debe primar aquí como característica sustancial es el parentesco íntimo y estrecho con el género notarial... aun a sabiendas de cuánto pueden ayudar a ese mismo registro los mitos, leyendas, fábulas y consejos del acervo popu-

¹⁹ Mir ha logrado camuflar con maestría el desarrollo temporal de la novela, quiero decir la correspondencia del tiempo de la ficción con el tiempo de la historia. En este caso, por ejemplo (capítulo 25), el viejo ilustra a los niños con su discurso sobre la tierra para desembocar, en la página 288, con la referencia a una «Constitución nueva». Obviamente, se trata de la Constitución de 1963, cuyo artículo 25 ponía restricciones a los extranjeros para la posesión de tierra.

lar» [p. 39]) y se regodea en el ejercicio del habla. Esto le sirve no sólo para dar prioridad a la *parole* por encima de la *langue* y de la norma, sino también para poner al desnudo, además de la infraestructura de esta sociedad, es decir, sus fuerzas y relaciones de producción, su superestructura o ideología, que da forma definitiva a la conciencia social de su tiempo, con el más claro conocimiento de su literatura y, sobre todo, de su historia.

Tal presencia del tiempo histórico es la piedra angular de la obra de Pedro Mir, y es la razón que nos lleva a considerarlo como cronista de lo memorable, es decir, de lo que la colectividad debe recordar para vivir en el presente, por cuanto la originalidad del análisis histórico propuesto en la novela lleva al narrador no sólo a interpretar su pasado por la escritura —y hay mucho espacio para hacer hermenéutica en ella— sino también a explicar la historia y a explicarse en ella al mismo tiempo²⁰.

Nuestro autor no quiere ser engañado por su relato, y por eso trata de figurar como notario de una urdimbre tejida al hilo de la sorpresa y en la que aparece con frecuencia entrando y saliendo, presente y ausente, anunciando el texto y éste escamoteando a su autor. Mir construye y desconstruye con, por y en el lenguaje. Construye, hace literatura cuando irrumpe en el discurso como verdadero *metteur en oeuvre*, es decir, como artífice material del texto o narrador que todo lo conoce, supone, imagina y mueve. Literaturiza cuando, al hilo de la obra, se calla, escamotea o elimina con el ánimo de dar un barniz de objetividad y verosimilitud a lo escrito. Así, cuando Romanita envía la carta a doña Susanita (p. 119), el narrador omnisciente nos pone sobre aviso señalando que la destinataria, al dar por casualidad con su amiga en la clínica (la carta ya la tenía que haber recibido por aquel entonces), quedaría estupefacta, ya que Romanita le había comunicado que no se iban a ver sino para el bautizo del niño. Pero, al mismo tiempo, el lenguaje, la forma, los datos que Romanita desarrolla en el soliloquio de su carta («soliloquio» porque sólo escuchamos una voz; en realidad habría que hablar de diálogo en una voz), ocultan totalmente al embaucador, para hacernos creer que es en verdad

²⁰ En su archiconocido trabajo sobre la producción literaria (*Pour une théorie de la production littéraire* [Paris: F. Maspero, 1966]), Pierre Macherey distingue entre «interpretar» y «explicar» la escritura. Para él, la interpretación de un texto consiste en revisarlo y corregirlo según una norma ideal que responde al criterio de «lo que debe ser un texto». El intérprete, dice, lleva a cabo una «violence libératrice», pues deshace la obra para poderla rehacer «à l'image de son sens» (p. 94). Explicar un texto, a su vez, es seguir con atención su forma, estilo y significado en relación al mundo que lo rodea y del que surge; es reconocer y *distinguir* el principio de la diversidad, pues la obra no surge de una intención objetiva o subjetiva, sino que se produce a partir de condiciones determinadas (pp. 96-97).

Romanita la que habla. Con este propósito, el autor trastrueca hasta el orden tipográfico que ha utilizado como criterio del escrito (pp. 119-120), lo que señala una vez más el interés que Mir ha demostrado siempre por la forma.

Mir igualmente desconstruye, desmembra la literatura, la disecciona, para hacer de ella una *écriture*²¹, es decir, modalidad y discurso subversivos, una práctica revolucionaria que se enfrenta del todo a la producción literaria de la burguesía, no para rechazarla (al fin y al cabo, crecimos identificados con ella), sino para hacer una reevaluación de la misma. En este sentido, como el descontentadizo Augusto Pérez de la *Niebla* de Unamuno, los personajes parecen salir de un croquis que tiene sobre la mesa de trabajo, recordándole al narrador que él no es más que un pretexto para que la historia de cada uno de ellos y hasta la del autor mismo, se dispersen por el mundo. Mir, el autor, es consciente de ello, pues desde el inicio nos confiesa en «Memorabilia»:

Entiéndase bien que no se trata del personaje de novela alguna o de la literatura de ficción y de que en esa virtud este caballero no es producto de la fantasía como puede comprobarse con una simple excursión mañanera (...) este caballero viene a ser la más ardida defensa y protección contra los excesos de fantasía a que suelen verse expuestos los narradores de cualquier estilo y de cualquier tendencia (p. 34).

Es la voz del autor la que escuchamos en este apartado; un autor que quiere escudarse en el relato de otro narrador diferente al que nos ha presentado en las dos escenas que preceden a «Memorabilia». Con ello, el narrador quiere hacernos creer que el personaje del cual nos habla ha llegado allá por voluntad propia, ha abandonado la calle para entrar en el relato, se ha introducido en él y que, por tanto, no hay delirio de fantasear en la mente del autor al ir ordenando en el relato los acontecimien-

²¹ El enfrentamiento entre literatura y *écriture* ha sido proclamado por Philippe Sollers (*Logique* [Paris: Éditions du Seuil, 1968]) y Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique* [Paris: Éditions du Seuil, 1974]) al buscar, el primero, establecer «el espacio textual» como un reto poético y pista única para el ejercicio de la crítica y al desafiar, la segunda, la práctica mecanicista de aplicar sobre un discurso que debería ser, dice ella, «une *pratique signifiante* particulière» (p. 611), las categorías establecidas por el lenguaje como objeto lingüístico (véase sobre todo en Kristeva, en el capítulo I, la sección 13, «Quatre pratiques signifiantes» [pp. 86-100]). Con este criterio en mente, Jean Louis Baudry puede escribir: «Urgía producir una nueva forma de escritura que pudiera constituir una cierta práctica no reducible a la reproducción y pudiera, por tanto, diferir y evitar la recuperación de la sociedad burguesa» (cfr. «Écriture, Fiction, Idéologie», en Michel Foucault et al., *Théorie d'ensemble* [Paris: Éditions du Seuil, 1968]).

tos que aparecen en las páginas que siguen. Esta manera de hacer literatura se nos hace patente en la misma presentación del anciano Silvestre:

De ahí la importancia y el atractivo de este caballero cuyo organismo cansado ... se instala en este memorial agradecido donde se le reconocen y restituyen los pequeños dijes y los diminutos eslabones de oro desprendidos de su equipaje íntimo con los cuales ha sido compuesto el presente registro o memorabilia superpuesto en realidad sobre su colaboración si no voluntaria al menos efectiva y total (pp. 35-36).

Esta presentación, como se puede ver, anuncia el futuro (los acontecimientos narrados en los capítulos primero y segundo suceden en 1948, mientras que «Memorabilia» se sitúa en 1971) y proyecta la narración hacia el pasado-origen de la misma: el capítulo tercero, que sigue, hablará del Silvestre adolescente de 1916.

Junto a este afán de objetividad y subversión del tiempo narrativo, mezclado con una constante pretensión pseudocientífica, que trata de aprovechar el discurso literario para hacer antropología, medicina, etc., aparece también en nuestra novela el deseo de ensombrecer testimonialmente al autor-narrador y hacer comparecer un narrador-personaje que confunde al lector. Es el caso, creemos, de la «Introducción tardía» que hace Quique Villamán al comenzar la segunda parte:

Tengo que pedir excusas por haber venido sumamente retrasado a esta cita en la cual se esperaba de mí una introducción presumiblemente necesaria antes de referir unos hechos de los cuales ustedes están enterados ya (p. 177).

Desde aquí en adelante al lector se le enciende el deseo de saber quién es el verdadero narrador que asoma en el relato, puesto que Villamán, por ser maestro, es un buen sujeto para ocultar las reflexiones y los datos pseudocientíficos, históricos y filosóficos que se encuentran dispersos por la obra con impronta de discurso o aportación de escuela. Esta curiosidad intriga al lector hasta el capítulo 26, cuando el viejo Silvestre, al descubrir a Urbana, le comunica que el grito que ella acababa de dar había sido lanzado cincuenta años atrás (1916) por el viejo Villamán, en circunstancias similares, descubriendo ambos, al mismo tiempo, que el maestro de la escuela adonde van los niños a los que busca influir Silvestre en ese momento de la narración (1965) era también de apellido Villamán, hecho, por demás, de poca monta, comenta el autor-narrador, pues «lo más importante era que cincuenta años después de haber sido pronunciada volvían a repetirse los acontecimientos que la inspiraron» (p. 298).

Lo que hemos dicho hasta aquí, pues, sobre todo lo referente a «Memorabilia» (y el eco que este apartado produce en la salida del túnel de la novela, «Epílogo precoz» [pp. 329-332]), así como algunos comentarios que, desplazando al narrador, introduce el autor en el hilo narrativo, se podrían entender como aquello que llama la preceptiva tradicional la *captatio benevolentiae*. Según ésta, el juglar o cantor (el escritor, en nuestro caso) pide al público que cambie sus ojos para juzgar lo que va a pasar frente a ellos:

Como que se trata de un hombre sencillo su visión del mundo y las respuestas que ha dado a sus interrogantes pertenecen a un orden lógico completamente distinto aunque no menos inteligible y acaso dotado de un poder de convicción y un clima de autenticidad a que no llegan jamás los estudios (p. 35).

Lo esencial de esta postura es la práctica narrativa a la que se incorpora. Pedro Mir no es un teórico de la escritura. A pesar de su ministerio profesoral y de su «pretendida» filosofía estética, no maneja el oficio como ciencia, sino como conciencia. Esto no quiere decir que no sabe lo que hace, sino que existe en él un entendimiento de la escritura como una forma determinada históricamente por el contenido que comunica, y no sólo por el capricho del artista que la produce. El contenido no es en él, como proclamaron los formalistas rusos, una simple función de la forma, sino que responde a una concepción dialéctica de la escritura: por un lado, forma y contenido se presentan como conceptos teóricamente distintos, mientras, por otro, siguiendo el modelo práctico de Hegel²², aparecen como una unidad inseparable. En Mir, las formas cambian y se transforman, se destruyen y evolucionan en la misma medida y al mismo tiempo que cambian y se transforman los contenidos. A este respecto se podría recordar, con Jameson, que existe una «lógica interna del contenido» que incide tan directamente en la forma, que ésta no es más que el resultado de aquél en el mundo de la superestructura²³, mundo al que podemos llamar, desde el punto de vista del signo lingüístico, «el discurso de las relaciones del poder». Tales relaciones han llevado al mismo Jameson a considerar, en *The Political Unconscious*, que no existe manifestación cultural alguna que no acuse impulsos y actos social y políticamente simbólicos, concluyendo, polémicamente, que la perspectiva política no es sólo un método complementario de la hermenéutica, sino «el

²² Véase la introducción que hace el filósofo de la idea en G. W. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, vol. I (New York: Hacker Art Books, 1975), pp. 1-122.

²³ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971), pp. 401-404.

horizonte absoluto de toda lectura e interpretación de un texto literario»²⁴. Estas afirmaciones de Jameson se podrían colocar junto a la más conocida aún del teórico marxista Georg Lukács, quien, ya en 1909 (*The Evolution of Modern Drama*), había señalado que el elemento verdaderamente social y político de la literatura era la forma, pues ella, en cierto sentido, objetivizaba la escritura²⁵.

Con estos datos sobre el tapete, entremos a ver la tela sobre la que se teje la narración a la cual nos introduce la proyección metonímica de Silvestre (padre de la nueva conciencia), la sustitución metafórica de Romanita (tierra, jardín, madre elemental) o la vecindad sinécdoquica de Urbana (representa la urbe por contigüidad, pero no puede engendrar físicamente su impulso revolucionario, no lo puede entregar desde las entrañas).

EL SER NATURAL COMO CONCIENCIA Y SU EMPEÑO EN LA COLECTIVIDAD

Indicábamos anteriormente que en la novela de Mir hay un constante choque entre la naturaleza y lo artificial, entre la conservación de los patrimonios de la colectividad y el progreso que puede amenazar su aniquilación. Estos choques engendran en el autor una concienzuda articulación de los acontecimientos históricos y una conciencia articulada del acto de escritura. Este juego articulación/conciencia se va a manifestar específicamente en las categorías temporales, que ya hemos señalado y sobre las que no vamos a abundar, las espaciales y, sobre todo, en el carácter representativo y tropológico de los personajes. Como no tenemos espacio para hacer un estudio detallado de todos ellos, me voy a ceñir a la figura de Silvestre, que toca directa o indirectamente a cada uno de ellos.

El norte y el sur son escenario de historias que podrían ser paralelas o divergentes, pero que resultan ser transversales y convergentes en la geografía narrativa. El norte deja de ser norte para ser Flor (ingenuidad-conciencia), Silvestre (revolución), Analicia (amor), Villamán (intelectualidad campesina), árbol (campo abierto), muerte (conciencia de la vida).

²⁴ Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981), p. 22.

²⁵ Entre las obras en que Georg Lukács expone estas ideas, conviene mencionar los estudios en que el marxista húngaro ha abandonado el pesimismo cósmico que permea sus primeras obras. Tales estudios son sus reflexiones sobre Stendhal y Balzac (*Studies in European Realism* [New York: Grosset and Dunlap, 1964]), su teorización sobre historia y novela (*The Historical Novel* [Boston: Beacon Press, 1963]) y su monumental *Estética*, específicamente, en el volumen 2, la sección «El medio homogéneo, el hombre entero y el hombre enteramente» (Barcelona: Grijalbo, 1972).

Este norte, además, se identifica con Puerto Plata. El sur —San Pedro de Macorís— deja de serlo para convertirse en Bonifacio (cálculo), Rufa-Romanita (madre tierra, pasividad), Bonifacio-hijo (silencio), Suzy (libertad), Urbana (revolución), pez (filiación), muerte (conciencia de la represión). El pez y el árbol son antagónicos, como el amor y la muerte, pero uno de ellos puede hacer una mutación sustancial. Silvestre, que por su nombre mismo (*silva* = bosque) representa al árbol, se va al mar escapando del amor-muerte (Analicia) y de la ironía-muerte (Flor). Es precisamente en la muerte de Flor que descubre el amor de Analicia. Flor, por un imperativo de su mismo nombre (la flor lleva en sí la semilla que produce el árbol, el cual, a su vez, engendra de nuevo la flor), no puede morir, y así el ideal que representa permanece en la conciencia revolucionaria de Silvestre y de Urbana, seres plurivalentes que perpetúan la idea de la coincidencia de los opuestos: en las dos ocasiones en que el grito es pregonado, es Silvestre quien lo recoge, primero para descubrir en él a la patria, y segundo para reconocer en él su paternidad. No hay que olvidar que, a pesar de que la iconografía de los pueblos representa a la patria con caracteres, figura y atributos femeninos, en realidad son hombres los que aparecen siempre en ese icono masculino que es «el altar de la patria». Lingüísticamente, además, «patria» nos lleva al concepto ideológico del *pater familias*, lo cual aparece veladamente en la narración de Mir al presentar a Romanita, la tierra que engendra, como *mater debilis*, mientras Urbana aparece con atributos masculinos (siendo su infertilidad uno de los más obvios), como si la conciencia revolucionaria estuviera atada a la masculinidad²⁶.

Esta conciencia de opuestos aparece en el sintagma de la narración: «El nombre mismo de Urbana significa lo contrario de Silvestre» (p. 296), apostilla el narrador innecesariamente, pues la representatividad de Urbana y Silvestre y su simbología onomástica ya habían sido conectadas por el lector²⁷. Al llegar a Macorís, que representa el mar, con su puerto, en oposición a Puerto Plata, que lleva el signo «puerto» en su nombre,

²⁶ Obviamente, estoy aquí aludiendo a la retórica patriarcal de la novela latinoamericana que Doris Sommer ha estudiado en su libro ya citado, en el trabajo que aparece en este número y en otros estudios que anuncia.

²⁷ Es aquí donde patina la obra; por ello digo «innecesariamente», porque me parece que en varias ocasiones Mir pierde la perspectiva lúdica del acto de narrar y trata de reconstruir lo que cree son trozos dispersos de su rompecabezas narrativo. Pretende ignorar las frases o conversaciones de los personajes (pp. 72, 130, 133, 297, 301), pero hace comentarios (como el regodeo explicativo en lo que Urbana significa como opuesto y complemento de Silvestre [pp. 293-296]) que dan a conocer demasiados detalles ya implícitos en la narración y que el lector prefiere descubrir por su propia cuenta.

pero que no se presenta como tal en la narración, Silvestre descubre el árbol (sus raíces en Vuelta Larga) y se va al monte a combatir, haciéndose gavillero, de la misma manera que más tarde Urbana, que se asocia con el mar por la *sinécdoque* del amor (p. 40), descubre el árbol (Silvestre) y se incorpora «no a los gavilleros, porque ahora no los había, sino a los llamados *comandos*, que eran unidades de combatientes que luchaban contra las tropas de cinco naciones» (p. 296). Urbana es la hija, pues, y en ese sentido se complementa con Silvestre; pero como es lo opuesto a él, terminará en la urbe por excelencia: Nueva York.

Flor, Silvestre, Analicia, Urbana y Suzy son seres desapellidados. En este sentido, pueden ser considerados como seres-símbolo, no clasificables, y, como tal, se convierten en formas de percepción, modos particulares de entender y realizar el mundo. Tienen, por tanto, una relación directa con ese mundo, poseen como personajes una mentalidad social, una ideología de época. Lo que verdaderamente me interesa señalar aquí, es que Pedro Mir ha estudiado cuidadosamente el conflicto que supone el individuo, con su libertad, frente a la sociedad, con su limitación —a esto creemos que se deba la ausencia de los signos de puntuación de que hemos hablado antes; el amor, en su expresión particular, tendiendo hacia los individuos, y la fraternidad como expresión universal, tendida hacia la colectividad. Como la ideología es el producto de las concretas relaciones sociales que en un determinado tiempo y lugar acontecen entre los seres humanos y de las experiencias que se acumulan con ellas, podríamos, quizá, concluir que estos seres, que representan la clase dominada, pero que pueden también llegar a participar del poder como clase dominante, jamás serán libres para escoger sus relaciones sociales; se ven impelidos a ellas por la necesidad material (Flor, Silvestre, Urbana) o por la naturaleza descompuesta (Analicia). Esto, inclusive, es válido para Romanita, pues en el espacio de la novela Rafaela Jázquez de Lindero es la mujer de Bonifacio II; pero en el tiempo de Bonifacio III, de Suzy y, sobre todo, del narrador, domina la percepción de ella como metáfora de la madre/terra, de la esposa tiranizada. Teniendo en cuenta que Romanita escapa del marido-tirano, del mismo modo que quince años más tarde su hijo escapará del padre-tirano y que había sido precisamente en La Romana en donde treinta años antes se había llevado a cabo la resistencia armada al nuevo colonialismo impuesto por la ocupación norteamericana, podemos ver con más claridad la inclusión de Romanita en nuestra categoría de seres-símbolo. Ello representa doblemente el uso y usufructo (no la posesión) de la tierra y la resistencia, no sólo a la intervención de los de fuera, sino sobre todo a los que buscan aprovecharse de ésta para mejorar su condición.

Silvestre es también el hombre que se ha dejado cautivar por la armonía total de la vida y que realiza en sí mismo la utopía que Lukács considera de la obra «realista», en la cual se integran totalmente el hombre, la naturaleza y la historia. Estas relaciones comportan lo que el marxismo señala como lo más típico de una fase de la historia: el sistema de fuerzas latentes que ponen al desnudo la más honda estructura de una sociedad y su dinámica de acción²⁸. Así, la tarea del escritor sería establecer un lazo íntimo entre el individuo y la sociedad, a través de personajes y hechos claramente diferenciados y realizados sensual y sensiblemente. Silvestre respondería perfectamente a este modelo.

Hay, al mismo tiempo, un flujo y reflujo gradual, en el que se mueven Silvestre o la naturaleza al ir descubriendo en el Norte los elementos que les impulsarán al Sur y que han de confluir en él, puesto que es resumen de todas las experiencias que vive el ser humano²⁹. Es un ser de carácter primitivo, y sólo el hombre no cultivado, parece querer decir el autor, es capaz de vivir apasionadamente los mundos que descubre por sí mismo. Esta visión optimista radical no hay que verla sólo en términos de una psicología del autor transferida al personaje, pues también la psicología del individuo es, en buena medida, un producto social. El optimismo de Silvestre es una visualización, desde la escritura, del optimismo ideológico de la época en que vive, del lugar que ocupa en la colectividad y del espacio en que se mueve. Nace a la conciencia revolucionaria, en la risotada que produce la muerte de Flor, y esto, lo queramos o no, da un sentido humorístico a la historia, una proyección fraternal al individuo que, en la visión del autor, no es impenetrable como en el medio burgués³⁰, y absolutiza, aunque de modo irracional, los valores que la colectividad a la que se entrega el individuo considera como relevantes para producir un cambio en la sociedad. De aquí que saber escribir no es sólo

²⁸ Véase específicamente el artículo de Trotsky «Ninety Years of the Communist Manifesto». Publicado en febrero de 1938 en *The New Internationalist*, este trabajo sirve de introducción a la edición en inglés del manifiesto comunista (cfr. Karl Marx y Frederick Engels, *The Communist Manifesto* [New York: Pathfinder Press, 1980], pp. 3-11).

²⁹ El viene a representar, igualmente, el tópico del joven eterno que aparece en la Biblia, en los primeros escritos de los Padres de la Iglesia y sobre todo en la literatura latina: Cicerón, Ovidio, Virgilio, entre otros. Curtius estudia con detalle este tópico del *puer senex*, que está muy relacionado con el del joven eterno que señalamos (cfr. R. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo I [México: Fondo de Cultura Económica, 1976], pp. 149-153).

³⁰ Sirva como ejemplo el hijo de Bonifacio, quien jamás pronuncia palabra, y compárense los dos medios en que se desarrolla la procedencia de ambos. Sólo cuando la conciencia aflore en la personalidad de Bonifacio hijo los valores humanos tenderán al optimismo revolucionario que persiguen Silvestre y Urbana.

un asunto estilístico o formal; es también, y sobre todo, un proyectar las ideologías que dominan el grupo representado por los personajes, ideologías que el medio (la historia, la geografía, la psicología) se encarga de hacernos experimentar.

Silvestre es, además, el ser que está a la caza de todo, el descubridor. Todos los apartados que se refieren a él en el período de su formación, utilizan el mismo verbo: «descubrir», verbo activo que se opone al pasivo que introduce a Romanita: «escuchar». Activo y pasivo, hombre y mujer, descubrir y escuchar, no son más que variantes de la tensión de clase en que está situado el individuo en esa lucha de opuestos, coincidentes o no coincidentes, que ha convertido la dialéctica en elemento indispensable del desarrollo humano, desde el corolario «la guerra es la madre de todo», propuesto por el «oscuro» Heráclito en el siglo VI (a. de C.), a la «imaginación dialógica», propuesta por Bakhtin en su libro *Problemas de la poética de Dostoievsky*³¹.

Lo primero que Silvestre descubre es la patria. Nos interesa señalar la circunstancia del descubrimiento porque, a más de ser el primero, se encuentra envuelto en rasgos de humor y misterio que lo hacen peculiar. Silvestre recorre un camino que ha hecho ya otras incontables veces, sólo que esta vez lleva pantalones nuevos (p. 41). Como siente que alguien lo persigue, se vuelve, pero no descubre a nadie, tras lo cual el narrador comenta que para el muchacho «el misterio no era cuestión de miedo sino de reflexión». Esta «cuestión de reflexión» va a motivar el que al volver a escuchar otro ruido —esta vez el galope del caballo del viejo Villamán, quien venía gritando que la patria estaba en peligro— caiga en la cuenta de que la patria era algo «de lo que se hablaba en la escuela» (p. 45) y que con toda seguridad no se encontraba en el conuco, «porque de lo contrario él la habría conocido como sus manos» (p. 46), por lo que decide ir a la escuela a encontrarla.

El grito de alerta que conmueve a Silvestre será también pregonado, como hemos indicado antes, cincuenta años más tarde, por Urbana, en el aura de otra escuela (en el Sur), por lo que cabría preguntarnos si el autor entiende la ideología como parte de la educación y si ambas se pueden considerar como fuerzas pendientes del mismo centro de gravedad: el hombre histórico. No voy a contestar a esa pregunta, que nos adentraría en el terreno peligroso de la intencionalidad del autor, pero sí voy a hacer una consideración sobre la idea de patria que hemos tocado etimo-

³¹ Cfr. Mikhail M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. de Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), especialmente el capítulo primero, sobre la «novela polifónica».

lógicamente hace un rato. No cabe duda de que la patria es un artificio que se introduce en la conciencia del hombre natural con el fin de empujarle en la colectividad. En ese sentido, el concepto de patria trae envuelto el concepto de lo comunitario como valor que ha de llevar a la lucha (es aquí donde nace tanto la conciencia de Silvestre como la de Urbana y Bonifacio III). Esto está claro en la conciencia narrativa, que es aquella conciencia a través de la cual se vislumbra la ideología del sujeto que escribe. El poder de la palabra no está en el sujeto que la emite, sino, más bien, en el que la recibe y la convierte en acción:

El hecho que desencadenó el desarrollo sucesivo de todas estas vueltas y revueltas de la vida no consistió como puede pensarse en que esa frase fuera pronunciada porque ella no era ni podía ser otra cosa que una articulación de palabras muy aptas para ser llevadas por el viento a algún rincón de su viejo archivo sino que fuera escuchada por alguien entrañablemente unido a ella porque para que una frase se realice y dote de sentido a las palabras de que viene compuesta es preciso que se convierta en sustancia de las acciones humanas al ser recibida por el único portador que es capaz de operar este proceso que es el hombre mismo de manera que Urbana era consciente por los relatos que recibió de su madre que lo importante no era lanzar ese profundo mensaje sino que alguien fuese capaz de recibirlo (pp. 298-299).

A este primer brote de la patria «envuelta en polvareda y a galope tendido» (p. 60) sigue otro concepto material: la patria en peligro que sería decir que «Silvestre necesitaba dinero» (p. 61), que era entonces y sigue siendo hoy día «una sustancia metafísica en los campos» (p. 61). En la educación de Silvestre entra el concepto de patria que tenía Flor, un revolucionario con la justicia en las manos, cuyo padre le había dicho, en su lecho de muerte, que «había que cuidarse de la cerca porque la tierra era su patria y la patria había de ser siempre libre» (p. 86). Inmediatamente antes de la partida del héroe al viaje mítico e impregnado de las enseñanzas pertinentes, es decir, una vez que se ha «iniciado» ideológicamente, para poder alcanzar la adultez, necesita la otra iniciación, la del amor. Esta se da en el conocimiento del cuerpo de la mujer (Analicía), que el narrador presenta como una alegoría de la patria: «Toda mujer es una patria en el mismo sentido en que una patria es una mujer y ambas suelen ser amadas por lo que llevan por dentro como por lo que lucen por fuera» (p. 128).

Después de la patria, Silvestre va a descubrir el capitalismo, que está muy unido al concepto individualista de la patria. El narrador enfrenta la ruptura sentimental de Silvestre con la naturaleza cuando el artificio irrumpe en él:

Le brotó explosivamente la decisión de buscar otros cielos para batir sus alas y desde luego estos cielos se encontraban en Puerto Plata donde sin la menor duda se cobijaba la patria ahora en peligro o dicho de otro modo Silvestre necesitaba dinero (p. 61).

El dinero, dijimos en su momento, es visto por el narrador como una «sustancia metafísica». La patria, en esta etapa, consiste, pues, en amañarse y conseguir dinero, para lo cual la naturaleza tiene «una respuesta maravillosa y sonora, conocida en todas partes del mundo de lengua española con el nombre cariñoso y magnífico de cerdo» (p. 62), animal que convierte en metal todo lo que se le dé. De esta manera, Silvestre se ve enfrascado en el negocio: compra un cerdo, lo ceba, lo vende y, con lo obtenido, monta una pulpería, en donde quedaba expuesto «a las miradas codiciosas de más de una galana jovencita y y de una que otra galana menos jovencita» (p. 67). Deja la pulpería y consigue un establecimiento «permanente y libre comprando aquí y vendiendo allá» (p. 68), con lo cual encuentra incontables maestros de la vida. Pero como la suya es la imagen del hombre total, el autor considera oportuno hacernos ver que el hombre revolucionario vive inserto en su realidad y, en cierta medida, la adopta también (pp. 65-66), pues, en definitiva, el elemento determinante en la historia es la producción y reproducción en la vida real³². Silvestre se incorpora, de este modo, al ejercicio de las luchas del ser humano individual por la supervivencia en una estructura de poder marcada por la producción de capital. También en esta lucha se hace el hombre y se transforma.

Más tarde llega el descubrimiento de la agrimensura, artificio que venía a eliminar lo risueño de la vida, el grado de la inocencia. Flor no cree posible que las tierras en que siempre ha trabajado pasen a otras manos por el mero hecho de unos papeles, y así se lo comunica a su amigo-discípulo, el joven Silvestre, quien ahora asocia patria con tierra: ella era su patria, y ésta había de ser siempre libre. Los agrimensores aparecen en la región en 1920 (los campesinos creen que los americanos inventan la agrimensura entonces, ya que nunca la habían visto antes), y como Flor se opone a ello, es tildado de loco por la colectividad resignada. El viejo infunde en el joven la conciencia de la lucha, que será el eje motor del Silvestre revolucionario, transformado por el amor y la ideología en desarticular de los artificios y las mañas de los usurpadores,

³² Véanse las notas que hace el sociólogo norteamericano C. Wright Mills a raíz de sus reflexiones sobre los modelos de industrialización del comunismo y el capitalismo (C. Wright Mills, *Power, Politics, and People* [New York: Oxford University Press, c. 1979], pp. 150-156).

no sólo en el territorio nacional, sino también en la región en la que lucha Sandino en Nicaragua: Las Segovias (p. 308). Silvestre capta la ironía pedagógica de Flor y la convierte en acción:

La verdad es que Flor le dejó planteado a Silvestre un destino que debía resolver con su propia vida como si después de haber consultado los oráculos le hubiera dejado escrito en un papel un acertijo fonético tan impertinente y terrible como éste qué hacer K del hacer K (p. 92).

Este acertijo dará pie al juego fónico con el cual se enriquece constantemente la obra de Mir, que la aproxima al género de la literatura oral, con sus manifestaciones lúdicas.

Inmediatamente después de trabar conocimiento con la muerte, por la ironía en forma de risa, Silvestre descubre el amor (el individual y el colectivo) al dar con él por las secuencias:

Muerte del ideal (carcajada de Flor)
Nacimiento del amor (llanto de Analicia)
Encuentro con la muerte (Analicia)
Nacimiento del ideal en la lucha (Amor)

Como se puede ver, la risa y el llanto se encuentran enmarcados en la misma oposición convergente en la que se encuentran en la historia de la literatura Eros y Thánatos, coincidencia de opuestos de la que el narrador está bien consciente, pues inicia el capítulo noveno con el enunciado: «Así como Silvestre conoció la muerte en forma de risa debía conocer ahora el amor en forma de llanto para alcanzar las dos calificaciones más altas de la sabiduría humana» (p. 106).

Los descubrimientos se siguen sucediendo hasta el final de la narración, en que Silvestre descubre simbólicamente la paternidad cuando es ya viejo, con una juvenil ancianidad. Toca luego al lector descubrir su propia identidad en el vaivén de transeúntes entre los que se pasea el joven eterno como un «padre de la patria nueva», para usar la misma retórica patriarco-centrista que caracterizó el discurso de los regímenes a los que se enfrentara Silvestre en la Historia de esta historia. Así, del mismo modo que lo encontrábamos en «Memorabilia», paseando su ancianidad por la costa sur junto al mar, lo encontramos en el «Epílogo precoz», paseando su «bella arrogancia» por la avenida costanera de la capital dominicana.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las reflexiones que hemos ofrecido sobre la obra de Mir a lo largo de estas páginas nos han percatado de la riqueza de la misma. Hemos tratado de hacer asequible, para el lector que se acerca a ella con ojo avizor, el rigor crítico que requiere la escritura, señalando los puntos en que, a nuestro parecer, el discurso narrativo cojea, no con el afán de menoscabar el trabajo extraordinario de Mir, sino porque es la obligación del crítico, independientemente de su concepto del mundo o de las ideologías a las que se adhiere en su vida privada: decir la verdad de la literatura tal como la ve, y sin olvidar jamás las teorías dialécticas del lenguaje y el signo que han hecho posible la creación de una ciencia crítica de la escritura. Nuestro acercamiento ha sido fragmentado, lo cual es obvio por razones espaciales y porque la totalidad —sea narrativa o crítica— no se da individualmente. Teniendo en cuenta, como Bakhtin decía, que «todo problema teórico debe forzosamente recibir una orientación histórica»³³, hemos dibujado un enfoque diacrónico como telón de fondo, pero sin echar por la borda los problemas teóricos o sincrónicos que la obra plantea.

Obviamente, no hemos pretendido agotar la narrativa de Mir. Queda todavía mucho por hacer y nuestra intención no ha sido sino ofrecer unas cuantas reflexiones sobre los modos de conciencia del héroe, la manera en que la escritura pone en diálogo los sujetos de la narración y la práctica narrativa del sujeto que escribe. Entre las diferentes reflexiones que nos habíamos propuesto hacer, que debido al espacio nos resulta imposible completar y que ofrecemos como pautas, tanto para los que entren en la lectura crítica de esta novela como para nosotros mismos y nuestra futura rumia de ella, se podrían nombrar los siguientes: lo trivial y lo sublime (este punto vendría como otro acercamiento de nuestra visión del patriotismo de Mir con su «crónica de la inmanencia»); onomástica, estética e ideología (nosotros hemos tocado algo de esta tríada, pero no hemos podido detenernos a fondo en ella); tiempo, lenguaje y conciencia de los personajes (este apartado resultaría fascinante por los juegos a los que se enfrenta Mir a partir del lenguaje); poética de lo elemental/elementos de una poética (se podría englobar aquí un estudio del circo, la gitana, las cosas de Bonifacio hijo y, sobre todo, la relación —que

³³ Mikhail M. Bakhtin, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), p. 191. [El nombre de Bakhtin ha sido castellanizado en esta traducción y aparece como Bajtín.]

creemos inexistente— entre la narrativa y los versos de Machado que cierran cada capítulo); el diálogo como escozor político y el silencio como malestar cultural; alegorías, parábolas y *exiemplum* o tradición oral/discurso popular; *arsis* y catarsis de los personajes; las noticias como portavoces de la tragedia humana; el compromiso como salida hacia el nosotros de la muchedumbre (aquí cabría un estudio del tono plural de la narrativa, estudio que nosotros hemos apenas mencionado); la historia como repetición de textos y contextos ideológicos; la relación del sujeto con el poder; literatura dentro de la literatura; desde el punto de vista filológico-lingüístico, se podría hacer un estudio de los dominicanismos presentes en la obra; los recursos del lenguaje, los refranes y las frases de uso popular, entre otros muchos.

Pero todo esto tendrá que ser en otro momento. Mientras tanto, esperamos que tanto las reflexiones que hemos desarrollado aquí como las que proponemos como posibles hayan abierto el apetito a unos y sirvan para que aquéllos más avezados que nosotros acepten el reto de su tratamiento.