

Arciniegas: Del relato al ensayo

El trabajo de Germán Arciniegas al que se refieren estas páginas es el ensayo «El lenguaje de las tejas», que aparece como un capítulo en el libro del destacado escritor colombiano *América, tierra firme*, publicado por primera vez en 1937¹. Para abordarlo nos proponemos primeramente trazar un esquema sumamente sucinto de la historia del ensayo hispanoamericano; luego mencionar un motivo literario que creemos pertinente para interpretar la génesis de este ensayo en particular, y, por último, examinar las páginas mismas de Arciniegas dentro del marco general de referencia proporcionado por esa información previa.

I

Podríamos dividir toda la historia del ensayo hispanoamericano —género vivo e importante, unido al nacimiento de nuestras letras y a las inquietudes más profundas de la época presente— en tres grandes períodos.

Claro que, como en todo problema de periodización histórica, sea ésta literaria o de otra índole, deben tenerse en cuenta dos cosas: que las divisiones mismas son arbitrarias —tonos y semitonos en el gran *glissando* del tiempo— y, en todo caso, que dentro de ellas caben subdivisiones y especificaciones posteriores. A este problema general, bien conocido por todos los que han trabajado en historia literaria, no es

¹ Con la excepción indicada en la nota 7, seguimos el texto de la segunda edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1959, pp. 184-201, a la cual se refieren los números de página (en paréntesis) que identifican las citas.

ajeno el ensayo mismo de Germán Arciniegas, del que hablaré más adelante; al contrario, este problema es uno de sus temas. Pero en primer lugar quisiera referirme al marco global del género, dentro del cual este ejemplo ya mencionado —«El lenguaje de las tejas»— y muchos otros encuentran ubicación.

Frente a otras tentativas de clasificación, que respeto, pero no comparto², creo que —como punto de partida, repito— puede subdividirse en tres períodos, que naturalmente son tres tipos fundamentales y distintos, la historia del ensayo en las letras hispanoamericanas.

A pesar de ilustres tentativas en contrario, no vamos a ir a buscar ensayos, en el sentido en que tal término comúnmente se toma³, ni en los grandes libros de la época de la conquista —Cortés, Bernal Díaz, Cabeza de Vaca, Las Casas— ni en las letras de la Colonia ya organizada y estable —Sor Juana, Sigüenza y Góngora—. El ensayo en nuestras letras aparece en la época de vida independiente de nuestras repúblicas, por obra de aquella primera generación romántica que a la rápida absorción de las letras europeas del siglo XIX había hecho preceder la formación en lo más renovador de la ideología del XVIII. Pensemos, por ejemplo, en el discurso pronunciado por Andrés Bello en la inauguración de la universidad de Chile: un documento teórico —una declaración de principios— transmitido mediante recursos específicamente literarios, eficaz aún hoy en la lectura tal como lo fue, seguramente, en la directa presentación a sus oyentes de 1843.

Desde los umbrales de la independencia de los primeros países hispanoamericanos que la alcanzaron hasta la alborada de los días en que la última colonia española en América ha de luchar por la suya, se extiende este primer momento: en nombres ilustres, desde Andrés Bello hasta Eugenio María de Hostos, incluyendo a Sarmiento, Echeverría, Gutiérrez, Lastarria, Montalvo... En el gran Sarmiento se dan las modalidades temáticas fundamentales de este período, que llamaremos decimonónico en busca de una denominación suficientemente

² Por ejemplo, PETER G. EARLE y ROBERT G. MEAD, Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano* (México, De Andrea, 1973, clasifican su materia en los siguientes apartados: «La prosa de la Colonia y de la Emancipación», «Los grandes precursores», «Los primeros ensayistas», «El ensayo durante la renovación finisecular», «Los maestros del siglo», «Los escépticos» y «Hacia un nuevo ensayo».

³ Señala agudamente RAÚL H. CASTAGNINO, «Estructura del ensayo», *La Prensa* (Buenos Aires), 23 de marzo de 1975: «Todo ensayo es creación, en el mismo sentido que lo son un poema, una novela, un drama: vale decir, surge de un acto por el cual la palabra da nacimiento a una entidad mental, temporal, que opera en una agencia del espíritu. Si la entidad general estructurada por lo literario, de acuerdo con Jakobson, ha dado en llamarse "literaturidad" y las entidades específicas de la novela, el drama y el poema, respectivamente, "narratividad", "dramaticidad" y "poeticidad", la propuesta por el ensayo para que el lector la recomponga mentalmente debería llamarse "ensayicidad". Reconocerla equivale a captar la estructura creativa del ensayo.»

neutra: en su obra aparecen el ensayo de interpretación de la realidad americana, en el *Facundo*; el ensayo biográfico y autobiográfico, en el mismo *Facundo*, así como en *Recuerdos de provincia*; en ensayo crónica de viajes, en los *Viajes*. El estilo está dominado por las distintas modalidades expresivas del Romanticismo (desde lo lírico-subjetivo hasta lo objetivo-social); la forma de transmisión típica es el ensayo publicado como artículo periodístico, que a veces encuentra luego su camino hasta las páginas del libro. Ensayo decimonónico: desde las polémicas entre clasicismo y romanticismo hasta el apogeo del realismo en la novela y del pensamiento positivista.

A este ensayo sucede otro tipo fundamental, un segundo tipo que en nuestra visión generalizadora llamaremos el ensayo modernista y posmodernista. En un primer momento, Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Rodó, Groussac renuevan los fundamentos mismos del género; en un segundo, sus ilustres continuadores —hombres como Alfonso Reyes, Martínez Estrada, Juan Carlos Mariátegui— amplían sus confines sobre una base de escritura notablemente homogénea con la de los maestros. Desde 1880 hasta 1930, aproximadamente —por citar fechas—, dura esta importante floración y reestablecimiento del ensayo hispanoamericano.

Se progresa —como en todo, como siempre que verdaderamente se progresa— por acumulación, no por rechazo; se aceptan los temas del siglo XIX, pero se los reexamina y se los reformula en un idioma nuevo. Quedan los tres grandes tipos temáticos que hemos mencionado: queda el ensayo de interpretación nacional —y aun más, continental— en Martí, por ejemplo; la biografía ensayística, en formas nuevas, desde *Los raros*, de Darío, hasta *Los que pasaban*, de Groussac; el ensayo crónica de viajes, como en Gómez Carrillo y en Angel de Estrada. Y se agrega en forma plena el ensayo de tipo estético, que sólo había apuntado en manera inicial —y generalmente polémica— en el período anterior, y que ahora abarca desde las tentativas definidoras de Darío hasta la acuciosa investigación de lo literario en Alfonso Reyes. El escritor, en el modernismo, se ve a sí mismo como objeto de estudio: de ahí un título como *Historia de mis libros*, también de Darío. El estilo se ha renovado; el idioma, cada vez más dúctil y más fino, puede mirar con cariñoso desdén la prosa descuidada de los románticos, la árida prosa de los positivistas. Aunque hay ejemplos de lo contrario, más y más es el libro mismo, el libro íntegro y unitario, el foco de atención de los escritores. En el siglo XIX encontrábamos páginas notables en libros anómalos, como el *Facundo*; en la época modernista y posmodernista encontramos ensayos unitarios memorables y misteriosos, como «Nuestra América», de Martí, y también el libro total y cuidadosamente estructurado, desde la brevedad armoniosa de *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, hasta la imponente

arquitectura ensayística de *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada.

Pero también estos nombres ilustres son hoy nombres del pasado; aun los más recientes de estos escritores —Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Sanín Cano— son los nombres de nuestros maestros; su obra está ya cerrada, inmutable y definitiva en los anaqueles de las bibliotecas. En sentido estricto, ninguno de estos grandes nombres corresponde a escritores contemporáneos. Hay, se ha abierto, una nueva época y —de nuevo— una escritura distinta. De aquí en adelante —de 1930, por citar una fecha— podemos hablar del ensayo contemporáneo.

Ahora encontramos una verdadera constelación de grandes nombres, y entre ellos, por citar sólo tres, los de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Germán Arciniegas. Los límites temáticos del ensayo se amplían cada vez más: es verdad que, en un mundo reducido en tamaño experiencial por la facilidad de las comunicaciones, el ensayo crónica de viajes —de abolengo romántico, después de todo— prácticamente desaparece. En cambio, las demás provincias temáticas se mantienen y ensanchan. Nunca deja del todo, el ensayo hispanoamericano, el tema de la interpretación de lo nacional y continental: los ensayos de Arciniegas —*Este pueblo de América*, o *América, tierra firme*, o *El continente de los siete colores*— son buen ejemplo de ello. (Pero, por otra parte, para percibir el ensanchamiento basta un título de Sábato: *Uno y el universo*.) Hacia adentro, hacia profundidades de la conciencia individual, y hacia afuera, hacia un mundo —un planeta, ¿un cosmos?— que es la inevitable patria del hombre, miran estos escritores (así, H. A. Murena: *Homo atomicus*). El libro —unitario, pensado como afirmación individual— es su instrumento; los medios de comunicación masiva audiovisual, su frecuente complemento. Los ensayos sobre temas estéticos —pensemos en Octavio Paz— se multiplican. La prosa en que se escriben estos ensayos, a caballo entre la poesía y la narración, entre la conversación y la meditación erudita, es un fenómeno nuevo que aguarda aún su definición por los especialistas⁴. La rigidez de los géneros literarios se borra; y si hay, como en Borges, ensayos contruidos con la misma técnica de los cuentos, hay también —en otros autores— novelas por cuyo interior transcurre la savia ideológica del ensayo.

Nada se pierde y todo se transforma en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx. Y en particular una cosa: la unión entre prosa ensayística y prosa narrativa, que esperamos poder

⁴ No nos referimos aquí a la llamada «estilística», sino a un estudio que recupere y organice aquellas señales del texto que dan razón de la «ensayicidad» del mismo, en el sentido en que Castagnino usa este término en la cita de la nota anterior.

mostrar, hábilmente disimulada, en una composición contemporánea. Pero antes quisiéramos decir algo sobre un motivo de nuestra literatura y, quizá, de todas las literaturas.

II

Hay un motivo literario que podemos llamar «el objeto testigo», que hace su repetida aparición en nuestras literaturas nacionales. Tiene que ver con la historia: como la vida individual tiene contornos limitados —*tempus fugit*—, una vida de hombre o de mujer no alcanza para dar testimonio más que de aquello que ocasionalmente le tocó presenciar, que casi siempre es un episodio o un período (o, más correctamente, un fragmento de lo uno o de lo otro) y no un largo desarrollo histórico. La función de testigo entonces se transfiere a un objeto simbólico, cuanto más humilde mejor. Así, en la conocida composición de Amado Nervo, la llave «que en un tiempo fue, colgada / (del estrato a la cancela, / de la despensa al granero), / del llavero de la abuela», simboliza toda una vida individual. O, en mejor ejemplo, porque aquí aparece la dimensión histórica supraindividual que particularmente nos interesa, el cuento «El jarro de plata», del escritor argentino (más correctamente, tucumano) Pablo Rojas Paz (1896-1956), en su bello libro *El patio de la noche*⁵. Ese objeto —el jarro de plata heredado de los antepasados— es el testigo: él ha visto días felices de tranquilidad y días de lucha y anarquía; ha presenciado episodios de la lucha por la independencia y también contiendas fratricidas; ha contemplado la alegría y la muerte. El jarro es el testigo, como lo expresa bellamente Rojas Paz (52):

«Es la historia del jarro de plata que a través de los años, por no decir de los siglos, concreta la historia de la vida de un pueblo. Ahora estaba tranquilo, como un ser sensible, sobre el aparador. La gente venía, lo miraba y preguntaba su historia. Y si sucedía que la mujer más vieja de la casa había amanecido con la memoria resucitada, la historia del jarro de plata reflejaba en los labios resecaos del tiempo.»

Ya antes, en el siglo XIX y en Colombia, aparece un motivo similar en la obra de uno de los escritores costumbristas de ese país y de ese siglo. Se trata de la estampa «Las tres tazas», incluida en el libro *Museo*

⁵ Usamos la tercera edición: Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltd., 1965, pp. 45-52, a la que se refiere la paginación (en paréntesis) que identifica las citas.

de cuadros de costumbres⁶ (1866), del erudito José María Vergara y Vergara (1831-1872). Aquí las etapas históricas de Colombia —quizá de América Hispana— aparecen ejemplificadas en la humilde materia con que se invita a los amigos en tres momentos distintos: la todavía colonial taza de chocolate, en la Santafé de 1813; la taza de café, en la republicana y romántica Santafé de Bogotá de 1848; la taza de té, en la positivista y mercantil Bogotá de 1865.

De inmediato se ve que el objeto simbólico se despliega ahora en el tiempo para representar, en forma compendiada, las costumbres de tres épocas distintas. En 1813, el padre del narrador es invitado a una casa que conserva aún los lujos coloniales y donde se toma la colación entre paredes revestidas de seda, bajo cuadros que representan a conquistadores y a nobles miembros de una familia linajuda. Se baila luego una contradanza y, como estamos en el comienzo de las guerras de la independencia, «cuatro años después todos los hombres de aquella tertulia, menos dos, habían sido fusilados; todas las mujeres, menos tres, habían sido desterradas» (70). Pero también hay signos de cambio: «Pasó aquella tempestad y vino Bolívar. Con Bolívar vinieron los ingleses de la legión británica, y con ellos, cosa triste, el uso del café» (70).

En 1848, el narrador es invitado a tomar café en una casa de «sencillez patriarcal», con paredes totalmente encaladas y decoradas con grabados románticos. El café es descrito por Vergara con intensa antipatía: «Me parecía que aquella solución de calamaco, que aquella agua de cúbica, que aquel conocimiento de filaila no se podía prestar a gran cosa para los placeres de la amistad y de la reunión» (71). Se baila —todavía— una contradanza, pero también algunos vales. Los tiempos han comenzado a cambiar.

Por último, años más tarde es invitado el narrador a otra casa, la de unos afrancesados arribistas. Allí reinan la estupidez y la licencia. También la ridiculez: como en las más o menos coetáneas burlas de Blest Gana en *Martín Rivas* —reacción contra el mismo mal—, «a cada cuatro palabras en mal español, se decían tres en mal francés». Se bailan vales —el escritor antonomásticamente expresa que «seis pepitos y seis extranjeros corcoveaban un strauss»—, pero también «un muy indecente baile, cuyo nombre ignoro y que consiste en bailar extremadamente abrazado, con otras circunstancias deplorables» (90). Y, en fin, el té, que en las viejas costumbres era una infusión sudorífica, servido por un criado vestido a la última moda y tocado con

⁶ En este trabajo citamos «Las tres tazas» según la edición siguiente: SUSANA ZANETTI (introd., sel. y notas prelim.), *Costumbristas de América Latina (antología)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 63,92, a la que se refieren los números de página (entre paréntesis) que identifican las citas.

guantes blancos, que el pobre y anacrónico narrador toma por una visita distinguida, tan ajena a las costumbres tradicionales bogotanas, es toda esa escena.

Toda narración costumbrista está basada en una idealización del pasado, y ésta no es excepción; lo que la distingue de otros ejercicios del género es su articulación, es decir, su visión de la vida como historia que se simboliza en estas tazas y en los respectivos brebajes que contienen. Y de que tal fue precisamente la intención del autor dan fe los últimos párrafos, en los que él mismo resume el contenido de los tres «artículos», como ha llamado a sus tres sucesivos cuadros narrativos:

«En 1813 se convidaba a tomar una *taza de chocolate*, en taza de plata [¡la taza de plata que reaparece en Rojas Paz!], y había baile, alegría, elegancia y decoro.

En 1848 se convidaba a tomar una *taza de café*, en taza de loza, y había *bochinche*, juventud, cordialidad y decoro.

En 1866 se convida a tomar una *taza de té en familia*, y hay silencio, equívocos indecentes, bailes de parva, ninguna alegría y mucho tono» (91-92).

El chocolate, el café, el té; la taza de plata, la de loza, la de porcelana; la contradanza, el vals, los bailes modernos, y, en definitiva, lo hispánico, lo inglés, lo francés. Así va definiendo Vergara y Vergara en sus aún frescas páginas, quizá injustamente poco conocidas hoy fuera de su patria.

Pero ¿tiene que ver todo lo precedente con el ensayo de Arciniegas? A eso vamos; pero antes repárese en esta mención en el texto del distinguido escritor colombiano: «Los costumbristas», dice, «han descrito el cambio que se experimentó en las ciudades de América cuando a los alegres saraos a que convidaban nuestras abuelas y que tenían por centro de interés una taza de chocolate, sucedieron los tés, el té de las cinco, flor de la cultura inglesa, apoyada en la explotación de la India y fundada en un género de consumo colonial típicamente inglés» (186). He aquí el vínculo: y veremos por fin, en las páginas que siguen, cómo se articula la visión de Vergara y Vergara con la de Arciniegas, y en qué medida el recuerdo consciente o inconsciente de aquél ha operado en la visión organizadora de la historia de América de éste.

III

Aunque sea un capítulo, «El lenguaje de las tejas» puede ser considerado como un ensayo autónomo dentro del libro de Germán Arci-

niegas América, tierra firme. Ahora la perspectiva ha cambiado: hay tres elementos unificadores e interpretadores, pero ellos no son sucesivos —en distintas generaciones—, sino coincidentes. Eso sí, representan con la máxima simplicidad los momentos fundamentales de nuestra historia.

«Viajando en avión», comienza Arciniegas, «podemos ver de un solo golpe techos grises de paja, tejados de barro cocido y casitas de teja metálica. Representan los tres tipos de cultura que se han turnado cronológicamente en el país» (184). Lo que fue sucesivo es hoy simultáneo, pero representa etapas distintas de nuestra historia. He aquí una mejor solución del motivo del objeto testigo que en los casos mencionados anteriormente. El objeto único, como el jarro de plata de Rojas Paz, presencia la historia, pero no nos permite, en sí mismo, distinguir su articulación, sus etapas. (En cambio, la intención periodizadora de Arciniegas resalta desde el primer momento; más aún si cotejamos la redacción del párrafo inicial en la primera edición⁷ del libro: «Siempre que viajo en avión encuentro que no hay nada que me hable tan claro *sobre los ciclos históricos* como el techo de las casas. Nos ha tocado a los americanos vivir en el campo de experiencias sociales más rico que pueda imaginarse, y por eso podemos ver de un solo golpe techos grises de paja, tejados de barro cocido y casitas de teja metálica, que representan los tres tipos de cultura que se han turnado cronológicamente en el país», leemos allí; el subrayado es nuestro.) Los tres objetos sucesivos y correlativos, como en Vergara y Vergara, se ponen en relación con distintos momentos, pero cada uno de ellos está contenido en un momento sólo: es la visión del escritor lo que los unifica.

Arciniegas va organizando su exposición alrededor del núcleo de esa observación originaria: los techos de las casas, vistos desde el avión. Y así nos lleva a los comienzos, a las civilizaciones indígenas, en las cuales las casas «se protegían con una cubierta vegetal» (184); «entre la América culta precolombina el techo de paja es la nota distintiva» (185). El español es el que introduce la teja, y en ella afirma «su cultura y su poder» (185); y «la casa de teja» —como dicen los campesinos— es «la casona que tiene graneros y pesebreras, patios en donde aventar el maíz o poner a asolear el cacao, huerto en donde

⁷ *América, tierra firme: sociología*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937. Como explicación del subtítulo —luego desaparecido— leemos en la introducción: «Durante cuatro años tuve a mi cargo lecciones de sociología en varias universidades colombianas. Entonces pude presentar con mayor ilación y amplias comprobaciones históricas muchas de las cosas que en este libro apenas se insinúan, y les di a mis exposiciones un carácter más científico, menos literario, que tuvo pretensiones de sociología general.»

crecen los árboles frutales, ronda de niñas consentidas y caprichosas, blancas y limpias, cuyo ruedo de la falda lame en rueda la servidumbre de indias diciendo: '¡Qué linda que está la niña!'» (185-186). Viene luego la república y, con ella, la influencia inglesa (ya lo había dicho Vergara en su referencia a «la legión británica», citada más arriba): cambian desde los trajes hasta los caracteres de la escritura, sin olvidar, por cierto, la necesidad de sustituir las hispánicas tejas. A la teja de barro sucede la chapa galvanizada, imitada de los ingleses: «La misma teja que usan para sus colonias los ingleses» (187), anota —¿con un retintín irónico?— el joven Arciniegas de 1937.

Así lanzado el ensayo, su autor advierte muy bien los vínculos que su exposición tiene con la narrativa. Ya hemos dicho que, oblicuamente, cita a su precursor Vergara y Vergara. Pero, además, al final de la primera sección de su ensayo viene esta expresión reveladora: «Y si levantáis las techumbres con la imaginación, si de este abigarrado conjunto de casitas que véis desde el avión: casitas de paja, casitas de barro y casitas de metal, sacáis a la luz los hogares, veréis cosas dignas de una novela» (188). De novela, en efecto, o por lo menos de prosa narrativa: porque tal es el motor secreto de estas páginas.

A lo largo del ensayo hay una clara búsqueda de un factor unificador para todo lo que Arciniegas tiene que decir —en apretado compendio— sobre las tres culturas que describe. Dice, por ejemplo: «No encuentro sino unas pocas cosas comunes a la América precolombina. Tal vez las más pobres y perecederas: el barro y la paja. El barro en que modelaron sus vasijas lo mismo los del Amazonas que los de los Andes, lo mismo los aztecas que los araucanos. La paja con que todos cubrieron el techo de sus casas» (192). ¿Y la teja? También la teja: «Sólo una línea niveladora abrazaba a estas construcciones: la teja. Lo mismo que la paja entre los indios» (194). Y, por fin, «Hasta que llega un día en que las fuertes lluvias, las cascadas de granizo que caen sobre estas vertientes de los Andes, repican sobre los techos de cinc, sobre la sonora teja metálica de los campamentos, que anuncia la llegada de un concepto nuevo de la vida» (199). En tres momentos distintos, siempre un factor unificador, y siempre determinado por los humildes objetos de la vida cotidiana, antes que por las ideas o la filosofía de cada época.

Claro que en todo esto está de por medio el problema de la periodización de la historia. Y de más está decir que éste no es un problema nuevo. En el libro de Daniel, capítulo 2, se narra el sueño del rey de Babilonia, Nabucodonosor, revelado al monarca por Daniel: la gran imagen, de aspecto sublime y terrible, que estaba de pie delante del rey, y cuya cabeza «era de oro fino; su pecho y sus brazos, de plata; su vientre y sus muslos, de bronce; sus piernas, de hierro; sus pies,

en parte de hierro y en parte de barro cocido»⁸. Es sabido que el sueño profético de Nabucodonosor se ha interpretado como una predicción de la sucesión de los imperios que dominarían el mundo hasta el advenimiento del Cristianismo —Babilonia, Persia, Grecia, Roma—; problemas, pues, de periodización histórica, mostrada —ya entonces— en una sucesión de sustancias representativas. Volviendo a los autores latinoamericanos considerados, tampoco sus símbolos se refieren —más que en forma sumamente aproximada— a las mismas realidades: a lo hispánico, lo inglés y lo francés, en el caso de Vergara y Vergara; a un fluir indiscriminado de lo histórico, en Rojas Paz; a lo indígena, lo español y lo inglés, en el caso de Arciniegas. Un solo elemento del complejo simbólico, la taza de té, es interpretado por el uno como representativo de lo francés; por el otro, como obvia aportación inglesa.

Lo importante es notar, de todos modos, cómo el ensayo de Arciniegas *El lenguaje de las tejas* debe considerable parte de su validez a esta dependencia de lo narrativo, a esta reabsorción de lo narrativo dentro de su cuerpo ensayístico. Arciniegas reelabora —esto es evidente— el motivo de Vergara y Vergara y, al desplegarlo sobre un territorio histórico mayor, lo reabsorbe ensayísticamente aunque muestre «cosas dignas de una novela». En esta ambigüedad —en esta oscilación entre lo narrativo y lo ensayístico— reside gran parte del interés de los más distinguidos ensayistas latinoamericanos contemporáneos. Y si por una parte en la obra de este escritor encontramos elementos narrativos, o elementos tomados de la narrativa y reelaborados en forma de ensayo, por otra parte, en la obra de narradores hispanoamericanos contemporáneos tales como Cortázar, Sábato y otros —pienso sobre todo en *Libro de Manuel* y en *Abaddón, el exterminador*— percibimos también la inclinación hacia lo ensayístico, hacia los contenidos teóricos generalmente aceptados dentro de este género, o hacia su reinterpretación según las categorías de la novela. Vamos llegando así a una especie de gran síntesis de géneros literarios. Un último ejemplo bastará para probar este punto: *Vista del amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante, ese texto «narrativo unitario» destinado a probar un punto de vista absolutamente ensayístico: la violencia tiránica como constante en la vida cubana, desde la explotación española hasta la actualidad. Libro ensayístico que se expone y despliega de acuerdo con módulos narrativos, con personajes que no por anónimos —o mejor, innombrados— son menos reales, hasta constituir como un gran friso, una *Commedia* cuyos protagonistas, en

⁸ Daniel, 2:32-33; traducción de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera.

su desesperada autonomía, son las voces de un nuevo ensayo: el ensayo de la novela de América.

En *El lenguaje de las tejas*, de Arciniegas, en fin, el tema fundamental y unitivo en toda la historia del ensayo hispanoamericano —el tema de quiénes somos, de qué muestra la historia del continente, de cómo nos vemos a nosotros mismos— está magistralmente sintetizado en la metáfora de los techos, llena de antecedentes en la narrativa del continente. Metáfora que nos inquieta porque —como en la época de la taza de té de Vergara y Vergara, hacia 1865— apunta a un vacío, a una labor inconclusa, al enigma de un camino que no sabemos si tomaremos o a dónde nos conduce:

«Lo de ahora, el tejado de ahora, ahí está. Ruidoso, metálico, no tiene huella humana que recoger. El cuidado del indio que acolchonó la techumbre de su choza, el de quienes sobre la cama fresca de barro pusieron teja a teja sin mayor geometría ni artes matemáticas, se va perdiendo. La historia precolombina y colonial queda apenas como punto de apoyo para reconstruir nuestra vida nacional en la paja y el barro de las viejas techumbres. El desasosiego feudal, la anarquía libertadora empiezan.

Como punto medio y fiel de nuestra historia, están las tejas de barro. De tejas para abajo, los indios; de tejas para arriba, la república» (200-201).

En este desasosiego «de tejas para arriba» vivimos aún hoy. Pero ello no le quita (al contrario: le confiere), al ensayo americano, y en particular a este sugeridor ensayo de Germán Arciniegas, su poderosa originalidad.

DAVID LAGMANOVICH
The Catholic University of America
Washington D. C.
(EE. UU.)