



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file - Votre référence*

*Our file - Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

UNIVERSITY OF ALBERTA

*LOS IDOLOS Y SU CONTEXTO SOCIAL*

BY



YI MARGARITA ZHANG

A THESIS SUBMITTED BY THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS.

IN

HISPANIC LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1995



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-01530-0

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Yi Margarita Zhang

TITLE OF THESIS: *Los ídolos y su contexto social*

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1995

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Yi Margarita Zhang

#32 10824-85Ave.  
Edmonton, Alberta

Date: Dec. 20 1994

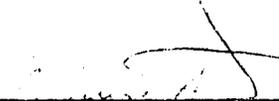
UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

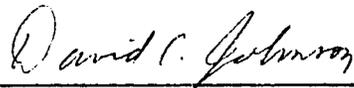
The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled *Los ídolos y su contexto social* submitted by Yi Margarita Zhang in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literature.



Dr. R. A. Young (Supervisor)



Dr. M. Bortolussi



Dr. D. Johnson

Date: Oct. 26, 94

To my parents and my husband

## Abstract

By means of the present study we have sought to confirm that *Los ídolos*, a 1952 novel by Argentinean author Manuel Mujica Lainez, reflects the complex relation between the middle class and the Oligarchy in Argentina during the first half of the twentieth century. At the same time, a study of this novel has provided an opportunity for becoming familiar with the social situation of that period, especially with how the different classes confronted an age of political, economic, and cultural transition. The basis for our commentary on Mujica Lainez's novel has been provided by the conflictive class relations of the last hundred years of Argentina's history. In our opinion, the anonymous narrator of *Los ídolos* represents the new middle class that came about through immigration and sought social improvement, while the characters who figure in his story are principally representative of the old elites. On the one hand, the weak economic and political power of the middle class still kept it subordinated to the elites; but, on the other, it occupies a more ambiguous position since, at the same time as it seeks to share the same privileges as the elites, it also displays an ideological attitude that challenges them with the hope of replacing them. This study proposes to examine the position of both parties and how they are represented in the novel through characters whose conduct we shall endeavour to explain by considering them as products of society and its history.

## Resumen

Por medio del presente trabajo hemos querido comprobar que *Los ídolos*, novela de 1952, del autor argentino, Manuel Mujica Lainez, refleja la relación complicada que se obtenía entre la clase media y la vieja Oligarquía en Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, el estudio de esta novela nos ha proporcionado la oportunidad de conocer la situación social de aquella época y especialmente cómo las diversas clases enfrentaban las transiciones políticas, económicas y culturales de entonces. La base de nuestro comentario sobre la novela de Mujica Lainez la hemos encontrado en la situación conflictiva entre las clases sociales que ha prevalecido en la historia argentina de los últimos cien años. En nuestra opinión, el narrador anónimo de *Los ídolos* es un representante de la nueva clase media, de origen inmigrante, quien busca la movilidad social, y los personajes que figuran en su historia representan sobre todo a las viejas élites. Por un lado, la clase media está subordinada a las élites, porque su poder económico y político es todavía débil; por otro, ocupa una posición ambigua, puesto que, al mismo tiempo que quiere compartir los mismos privilegios que las élites, también manifiesta una postura ideológica contestataria y busca reemplazarlos. En este trabajo, me propongo examinar la posición de ambas partes, tales como éstas se representan a través de la novela, mediante algunos personajes cuya conducta intentamos explicar al considerarlos productos de la sociedad y su historia.

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer al profesor Young por su paciencia y su profundo conocimiento de la literatura. Sin su ayuda no pudiera haber superado mis dificultades lingüísticas y organizado mis pensamientos. Durante mi trabajo he aprendido de él un estilo escolar serio y prudente y un método de pensar y analizar que me van a beneficiar en el futuro.

Gracias a todos los profesores y profesoras que me han mostrado su solicitud y han hecho que mi estancia en el Departamento de Lenguas Romances haya sido amistosa, significativa y recordable.

Y gracias también a mi familia y a todos mis amigos aquí en Edmonton y en China quienes se han interesado mucho por mis progresos.

## **Indice**

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: El autor y su obra en su tiempo</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo II: El narrador</b>	<b>30</b>
<b>Capítulo III: Los ídolos</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo IV: El espacio</b>	<b>74</b>
<b>Conclusión</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>100</b>

## Introducción

Después de leer *Los ídolos*, de Manuel Mujica Lainez, por primera vez, me quedé con la impresión de una novela melancólica donde faltaba el alto dramatismo. En un tono más o menos apacible y tranquilo el narrador cuenta la historia de su vida, especialmente su juventud, en relación con la historia de otra familia. Pero al leer la novela por segunda vez, descubrí que bajo su aparente sencillez hay un mundo muy complicado que refleja algunos de los conflictos sociales, ideológicos y culturales de su época. Si sólo examinamos el narrador y sus experiencias en un contexto limitado, por ejemplo, el de la familia de su amigo o de su propia juventud, la historia contada en la novela parece ordinaria, porque sólo versa sobre los recuerdos de un individuo. Sin embargo, si colocamos la historia en un contexto más amplio como el de la sociedad argentina de la primera mitad de siglo XX, hay mucho más que descubrir y muchos de los elementos aparentemente simples de la historia empiezan a adquirir sentidos más profundos.

Una buena obra literaria debe respetar las exigencias de dos criterios importantes: el valor artístico y el valor ideológico. El primero, que corresponde a su condición literaria y abarca, por ejemplo, un lenguaje fluido, un esquema ingenioso, una estructura sistemática y una descripción precisa y viva. El segundo se refiere al contenido temático de la obra y el mensaje que debe llevar. En nuestra opinión, la significación es un factor que contribuye también al valor literario porque la misión de la creación literaria es comunicar a través de la elaboración de un mundo imaginario, es decir, en el caso de una novela, a través del acontecer y los personajes. La novela de Mujica Lainez cumple con ambos criterios. Su estilo literario

es fluido, caracterizado por una descripción minuciosa. Tanto su estructura como su lenguaje crean la sensación de armonía, como la que experimentaríamos si estuviéramos contemplando un cuadro bello o escuchando la música clásica. En cuanto a la significación de la novela, ésta refleja la situación del mundo interior de un miembro de la clase media quien se enfrenta con una sociedad en transición y se siente angustiado al tener que decidir entre lo nuevo y lo viejo. La obra parece señalar que el hombre es un producto de la historia y la sociedad y nadie es capaz de superar su época.

La base de nuestro comentario sobre la novela de Mujica Lainez, la hemos encontrado en la situación conflictiva entre las clases sociales que ha prevalecido en la historia argentina de los últimos cien años. Los miembros de los diversos estratos sociales tienen ideologías distintas, lo que nos permite comprender por qué actúan de una manera o de otra y por qué son lo que son. Por ejemplo, Gustavo y el narrador son jóvenes de la misma edad, pero de dos clases sociales diferentes, de modo que no comparten la misma ideología y terminan encaminando su vida en direcciones opuestas. Nuestra concepción de la estructura y de la evolución social, también señala que una clase será sustituida por otra. En la novela de Manuel Mujica Lainez, la vieja clase oligárquica, que ha controlado la sociedad argentina desde el siglo XIX, va a ser reemplazada tarde o temprano por otra clase social. De hecho, la clase representada por el narrador, no obstante la debilidad de la misma, emerge bajo las nuevas condiciones sociales y desafía a la vieja Oligarquía. La transición de una clase a otra no es un proceso rápido y fácil y exige los esfuerzos de más de una generación. En *Los ídolos*, pues, vemos no sólo las angustias de la vieja Oligarquía al darse cuenta de la desaparición de su mundo, sino que notamos también la

turbación de la clase media al encontrar las dificultades que existen como obstáculos frente a la realización de su movilidad social.

Mujica Lainez es un autor fértil quien ha explorado muchos de los campos de expresión literaria. Sus obras incluyen novelas, cuentos, biografías, poesías, traducciones y reportajes. Como autor argentino, Mujica Lainez ha logrado una reputación nacional e internacional. Empezó a escribir desde muy niño, consecuencia principalmente de la influencia de su familia. De los libros y ensayos sobre su obra y su persona se sabe que su familia se asemeja a la de Gustavo, la familia ficticia de *Los ídolos*. Pertenecía a la vieja Oligarquía, razón por la cual conoce su mundo con tanta familiaridad, y es capaz de describirlo con verosimilitud y credibilidad. Como miembro de esta clase, Mujica Lainez ha experimentado el dolor de la decadencia; y como autor, ha reflexionado sobre las causas de ella como si tuviera una misión histórica que cumplir asociada a su propia identidad. En sus obras, parece evidente que Mujica Lainez prefiere no tratar los temas políticos directamente, puesto que su atención recae sobre todo en los tiempos históricos y en el interior de los hombres. Por ejemplo, *Los ídolos* fue publicada en el 1952, año que corresponde al apogeo del peronato. Sin embargo, aunque la posición de su familia y su inclinación personal colocaran a Mujica Lainez en oposición al "justicialismo" de Perón él continúa su tradición de no meterse en la política cuando publica *Los ídolos*. Por otra parte, la novela le sirve para señalar de una manera indirecta una actitud política: en la simpatía que se muestra hacia la familia de Gustavo y en la postura final del narrador, quien se escapa de la vida cotidiana y se refugia en su nostalgia por los tiempos pasados. Incluso, nos inclinamos a creer que el título de la novela y su temática son alusivos. En aquel entonces, Perón fue un ídolo nacional y

fue adorado por las masas populares, pero el autor parece señalar el peligro de esta situación al advertir a los idólatras que los ídolos siempre son falsos. Sin embargo, aunque indicamos esta interpretación posible, no es un tema en el cual nos centramos. Nuestro enfoque consiste en ver cómo la novela refleja la relación que media entre la vieja Oligarquía y la clase media en un tiempo de transición social.

Mi trabajo se divide en cuatro capítulos. En el primero "La obra y el autor en su tiempo", intento proporcionar una visión panorámica del contexto histórico, especialmente los orígenes en Argentina de la Oligarquía y la nueva clase media y la relación entre ellas. Luego, examino la tradición cultural en su contexto social y me fijo en el autor, sus antecedentes, la influencia de su familia y su vida y obra literaria. Al final del capítulo sitúo la novela *Los ídolos* en su contexto inmediato. En el segundo capítulo "El narrador", ofrezco un comentario sobre el rol del narrador como fuente y personaje de su historia. Por eso, me preocupo de las circunstancias de producción de su narración, la evolución de su personalidad, desde su función de testigo hasta la de protagonista de su historia, y el sentido simbólico que representa la figura del narrador. En el tercer capítulo, "Los ídolos", mi atención se mueve a los otros personajes de la novela. Después de comentar sobre Lucio Sansilvestre y Gustavo, me fijo principalmente en la tía Duma quien es muy representativa de toda su clase social. Luego, paso a considerar a Fabricia como representante de la joven generación de la vieja Oligarquía. Sin embargo, en mis comentarios sobre estos personajes, no los he apartado por completo de mis consideraciones sobre el narrador y también he prestado atención a su sentido simbólico. Finalmente, en el cuarto capítulo, "El espacio", me preocupo de los mismos problemas desde otro ángulo, al comentar sobre la

relevancia de la descripción de los espacios en la novela. Al concentrarme en el espacio de este capítulo, me fijo en el espacio extranjero, el argentino, los espacios interiores y el espacio urbano. Intento destacar su relevancia con respecto a la representación de la personalidad de los personajes y la elaboración de los temas más importantes de la novela.

## Capítulo I: El autor y su obra en su tiempo

Según la teoría marxista, la sociedad humana ha pasado por varias fases, desde la sociedad primitiva, la esclavista y la feudal hasta la sociedad capitalista, pero lo que todas tienen en común es la presencia de diferentes clases sociales. Desde los tiempos de la sociedad primitiva hasta hoy, la lucha entre las diferentes clases ha estimulado el desarrollo de la historia humana. Una nueva sociedad es el resultado del triunfo de una clase sobre otra. Por ejemplo, la sociedad capitalista de hoy viene de una lucha, que se remonta al siglo XVII en la historia occidental,<sup>1</sup> entre la clase burguesa y las élites. Esta teoría de la lucha de clases nos ayuda a comprender las formaciones sociales, al mismo tiempo que nos señala cómo las diversas clases sociales adoptan distintos puntos de vista sobre el mundo porque sus intereses económicos y políticos son diferentes, de modo que se producen entre ellas divergencias ideológicas. Por ejemplo, no se puede pensar que un emperador feudal tenga la misma ideología que un campesino, un médico, la misma visión de mundo que un obrero o un terrateniente la de un peón.

Estas diferencias se encuentran también en el mundo de la producción literaria. Como las obras literarias son productos creados por autores, quienes son individuos sometidos a la vida social, en ellas se representan la actitud y los intereses de una clase. Diferentes experiencias de la vida hacen que los autores tengan distintas perspectivas sobre ella, las que reflejan en sus obras. Por eso, para comprender bien la obra literaria, también es importante comprender al autor. A través de nuestra comprensión podemos aclarar su posición social y su ideología como miembro de una clase. A

---

<sup>1</sup> Robert Freedman, "The Materialist Conception of History" and "Economic Interpretation of History" en *Marxist Social Thought*, New York: Harcourt Brace & World, 1968, 108-212.

veces se explica el mundo creado por él, el relato que elabora, su actitud hacia los personajes y la ideología del narrador. Enfrentar al autor, entonces, hace surgir preguntas como las siguientes: ¿Cómo es la sociedad en que vive él? ¿A qué clase social pertenece? ¿Cuál es su actitud sobre los cambios sociales que pueden afectar su propia vida? El presente capítulo intenta responder a estas preguntas.

### **Contexto histórico**

Aunque la Argentina ganó su independencia al principio del siglo XIX, no logró constituirse inmediatamente en un estado unitario. Durante el siglo XIX, la vida política argentina fue muy conflictiva, consecuencia de la rivalidad entre los habitantes de Buenos Aires y los de las provincias interiores. Valiéndose de la posición favorable de la ciudad, las élites de Buenos Aires habían beneficiado mucho del comercio basado en las importaciones y exportaciones, formando un grupo que llegó a constituirse en lo que tradicionalmente se ha llamado las élites conservadoras o la Oligarquía, como explica David Rock:

By this term 'conservative elite' I mean the major landowners of the Argentine littoral region, dependent economically on their position as exporters of cereals and beef to the European market, principally to Great Britain. Before 1916 the conservative elite also controlled the State and during this period it was commonly known as the 'Oligarchy'.<sup>2</sup>

Al controlar la ciudad de Buenos Aires, este grupo controlaba también a las provincias y a consecuencia de ello los estancieros, los políticos, los comerciantes y los abogados de la ciudad poseían la mayoría de los bienes nacionales. Sin embargo, la gente del interior, a la cual también se ha

---

<sup>2</sup> David Rock, "Radical Populism and the Conservative Elite," 66, in David Rock (ed.), *Argentina in the Twentieth Century* London: Duchworth, 1975.

llamado el patriciado, no quería que la Oligarquía de Buenos Aires ejerciera un monopolio semejante y a partir de la independencia nacional nunca había dejado de luchar contra ella. Desde una perspectiva histórica, de esta lucha emergió la futura nación unitaria argentina.

La derrota de Rosas (1852) significó la victoria de los patriciados. Su representante fue Julio A. Roca, presidente de la República desde 1880 hasta 1886, y hombre en torno al cual se agrupó lo que en la historia se llama la generación del 80 formada por representantes de los intereses de los grandes latifundios. Después de entrar en Buenos Aires, los patriciados se unieron con la vieja Oligarquía:

Los hijos de la generación del 80 ofrecerán la segunda parte de esta evolución: el hijo de Roca y el hijo de Cárcano demostrarán simbólicamente que la fusión del patriciado con la Oligarquía ha sido completa y definitiva. El imperialismo los unifica: hacia 1916 son una sola y misma cosa.<sup>3</sup>

Las circunstancias de aquella época, cuando Julio Roca empezó su presidencia, nos presentan una sociedad constituida de dos clases polarizadas. Por un lado estaba la minoría oligárquica y sus agentes quienes controlaban la mayoría de los bienes nacionales; por otro, estaba la masa de los pobres, principalmente los campesinos empleados en los estancieros. Sin embargo, hacia las últimas décadas del siglo XIX la sociedad argentina empezó a cambiar gracias a la inmigración europea. A partir del comienzo de la presidencia de Roca, Argentina empezó a absorber cada vez más inmigrantes europeos con el doble propósito de poblar el desierto y europeizar a los habitantes del interior. Según los datos históricos, en el año 1914, la tercera parte de la población nacional fue formada por inmigrantes

---

<sup>3</sup> J. Abelardo Ramos, *Del patriciado a la oligarquía*, Buenos Aires: Editorial Centro, 1964, 153.

nacidos en el extranjero, y 80% de la población debía su origen al nuevo movimiento migratorio.<sup>4</sup> El impacto en la sociedad argentina de esta gran ola de inmigración europea, como observó Gino Germani, fue enorme:

La inmigración proporcionó la mano de obra necesaria para trabajar la tierra que no se explotaba y desarrollar la producción agrícola que permitió a la Argentina, un país que en 1870 sólo importaba, convertirse en uno de los principales exportadores del mundo. Al mismo tiempo, la inmigración brindó el potencial humano para construir un sistema ferroviario, obras públicas y viviendas, y para ampliar las actividades comerciales y los servicios. Por último, la población de inmigrantes fue la que proporcionó la mayor parte de la mano de obra del sector empresario en los comienzos del desarrollo industrial.<sup>5</sup>

La inmigración europea también trajo diversas tradiciones culturales al nuevo mundo, entre las cuales figuraban la española, la italiana, la inglesa, la francesa, la alemana. Y muy pronto, las costumbres inglesas y francesas dominaban, sobre todo estas últimas, mientras los contenidos y formas tradicionales de la tierra y de la herencia española fueron olvidados.

En la época de la generación del 80, el único partido político fue el PAN (Partido Autonomista Nacional) que representaba los intereses de los grandes dueños de la tierra. Sin embargo, hacia el principio del siglo XX, especialmente en la región litoral, la sociedad argentina comenzaba a manifestar un carácter más complejo. Entre los inmigrantes se veían dos agrupamientos, uno constituido por la clase trabajadora, principalmente obreros y pequeños artesanos, y otro formado por los miembros de la clase media, profesionales y burócratas dependientes de la Oligarquía. Por otra parte, entre las élites conservadoras, algunos sectores empezaban a perder sus privilegios y querían recuperar sus viejos poderes en esta nueva

---

<sup>4</sup> David Rock, *Argentina 1516-1983*, 166.

<sup>5</sup> Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición* Buenos Aires: PAIDOS, 1974, 253.

configuración social. Ellos se aliaron con la clase media y de esta combinación surgió el movimiento radical.

La primera figura del Radicalismo fue Leandro N. Alem (1842-1896), fundador de la Unión Cívica Radical (UCR). Fue hijo de un viejo latifundista, pero su objetivo político principal fue la formación de una coalición mediante la promoción de cambios institucionales. Su pensamiento democrático reflejaba un tipo de ideología de aquel entonces que proporcionaba oportunidades para la clase media en especial. En efecto, desde su emergencia, el Radicalismo había conseguido el apoyo de la clase media, pero había encontrado la oposición del establecimiento conservador. A medida que el Radicalismo conseguía cada vez más popularidad, la clase obrera también formaba una fuerza en el movimiento y organizaba huelgas. Obligadas por la situación social y temiendo una revolución violenta, las viejas élites empezaban a considerar posibles cambios políticos. Una de las consecuencias, fue la ley de Sáenz Peña de 1912 que estableció el voto secreto y extendió el derecho de votar a los hombres nativos.<sup>6</sup>

Después de más de dos décadas de lucha, la Unión Cívica Radical triunfó en las elecciones de 1916, e Hipólito Irigoyen (1852-1933), sobrino de Alem, llegó a ocupar la presidencia. El triunfo de la UCR era el resultado de la coalición entre las viejas élites y la clase media, pero la clase obrera estaba marginada. La tarea del nuevo presidente era preservar la posición política de las élites y eliminar la inestabilidad que había emergido en la nación. Su programa de reforma social, que en cierto sentido había de beneficiar a la clase media y las masas populares, se veía enfrentado desde el comienzo por la vieja Oligarquía. Fracasado en su rol de reconciliador nacional, un golpe militar lo derribó en 1930, cuando estaba en su segunda

---

<sup>6</sup> David Rock. *Argentina in the Twentieth Century*, 72-73.

presidencia, al mismo tiempo que dio fin al movimiento radical, el cual ha sido evaluado por Gino Germani en los siguientes términos:

El radicalismo que gobernó el país durante 14 años y hasta 1930, debía expresar entonces todos los nuevos estratos surgidos en virtud de los cambios de estructura social, del paso del patrón tradicional al "moderno", pero no puede decirse que cumplió con su función. En efecto, de ninguna manera utilizó el poder para aportar aquellas transformaciones en la estructura social que habrían asegurado una base más segura para el funcionamiento de las instituciones democráticas y tendiente a preparar la integración de todos los estratos sociales a medida que iban emergiendo.<sup>7</sup>

No cabe duda que el movimiento radical hubiera tenido mucho impacto en la vida urbana donde se reunían la mayoría de los inmigrantes llegados al país hacia el fin del siglo pasado. Sin embargo, la vida rural no había cambiado, y el viejo sistema de dependencia de la mayoría de los peones de una minoría de latifundistas seguía siendo el mismo. El gobierno conservador después de Hipólito Yrigoyén sólo se diferenció de las viejas élites porque había llegado al poder a través de la fraude electoral y el apoyo del ejército. Dadas las nuevas condiciones mundiales después de la guerra de 1914-18, la economía argentina se había desarrollado y la industrialización (principalmente para la elaboración de los productos agrícolas) había avanzado a un ritmo muy rápido. Entre las consecuencias, muchos campesinos habían inmigrado desde las regiones rurales a las regiones industrializadas, y además, los inmigrantes extranjeros seguían viniendo al país, aunque con un ritmo más lento. Así, la estructura social en la región urbana era más complejo, lo que iba a causar el futuro inestabilidad.

---

<sup>7</sup> Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, 319.

A medida que pasaba la década de los 30 y Argentina entraba en los 40, el gobierno central seguía siendo controlado por los latifundistas conservadores, lo que provocó la antipatía de los jóvenes militares, quienes venían de la clase media, entre los cuales figuraba Juan Perón. En esta época, la clase trabajadora urbana tenía dos componentes. Uno de ellos estaba constituido por los recién llegados del interior, atraídos por la nueva industria, mal educados y organizados, sin conciencia de clase social, Es el grupo que va a apoyar el futuro Peronismo. En contraste con este grupo, había otro constituido por los llamados trabajadores de cuello blanco, un grupo mejor educado y organizado, que va a oponerse al Peronismo.

Con el apoyo de los obreros (los "descamisados") y la manipulación de los militares, Perón ganó la presidencia en 1946, Su doctrina, el Peronismo, ofrecía un programa nacionalista, que prometía "una nueva Argentina" basada en "la justicia social, la soberanía política, y la independencia económica".<sup>8</sup> En su reforma social, los derechos básicos de los trabajadores fueron incorporados por primera vez a la Constitución, lo que mejoraba apreciablemente su posición social. En su reforma económica, se nacionalizaron los sectores centrales controlados hasta entonces por el poder extranjero y sus subordinados, se crearon nuevas industrias y se redujo la producción agrícola. Hasta 1948, la economía argentina prosperaba en el favorable ambiente mundial después de la guerra, pero los intereses de las antiguas élites relacionadas al sector agrícola y la exportación de productos primarios fueron afectados por las nuevas élites cuyos intereses recaían principalmente en el desarrollo de la nueva industria avanzada. Eso es muy importante para comprender el contexto social de *Los ídolos*, pues, los

---

<sup>8</sup> Donald C. Hodhes, *Argentina 1943-1976*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976,15.

protagonistas de la novela pertenecen a las élites tradicionales, y su declinación reflejada en la novela se relaciona exactamente con estos cambios económicos nacionales e internacionales.

Después de la crisis de 1948, causada principalmente por el cambiado ambiente económico mundial, la popularidad del gobierno de Perón empezó a declinar porque cada grupo social (latifundistas, industrialistas, la clase media y la clase trabajadora) sufrió un revés palpable. Temiendo la posible destrucción, Perón seguía valiéndose del apoyo de la clase trabajadora a expensas de los intereses de los industrialistas, el ejército, la clase media y, por último, la iglesia. A partir del año 1952, al principio de su segunda presidencia, y después de la muerte de Eva, su segunda esposa, cuya influencia durante su primer período presidencial había sido enorme, la crisis económica profundizó. Perón y su gobierno tuvieron que enfrentarse con una situación difícil y mostraron su incapacidad. Además, el gobierno de Perón iba haciéndose cada vez más burocrático y la segunda presidencia de Perón ya era una organización encerrada cuyos vínculos con las masas populares también deterioraban. El peronismo se había transformado desde el populismo participatorio a una dictadura burocrática. Aunque Perón había tratado de resolver los problemas, no podía hacerlo sin crear nuevos conflictos.

En el año 1955, Perón fue derribado por un golpe militar y se exilió. El nuevo gobernante, Pedro E. Aramburu (1955-1958), intentó desmontar el Partido Peronista, declaró inválida la Constitución de 1949 y proclamó la de 1853. Argentina recaía otra vez bajo el control de las élites conservadoras y el poder militar en un momento cuando la composición de la sociedad mostraba un carácter aun más compleja.

Tanto el Radicalismo como el Peronismo tuvieron un impacto importante en la sociedad argentina. El movimiento radical del principio del siglo fue de naturaleza reconciliadora y creó la oportunidad para que la clase media realizara sus derechos políticos; el movimiento peronista, de naturaleza más violenta, puso a la clase obrera en el escenario político. Sin embargo, el Peronismo representó los propósitos de los reformistas entre las élites de los años treinta, y el hecho de que Perón recurriera al apoyo de los obreros fue para aumentar su poder de realizar estos propósitos, como señala David Rock:

It can be argued that rather than marking a revolutionary hiatus in the country's development, Peronism was more a further stage in the process of structural reajustment which had begun in 1930. Equally, only in a limited sense did it mark the emergence of a new class-based challenge against the traditional power groups. In spite of its working-class support, its nationalist ideology and its orientations towards social reform, it was a "movement" pivoting upon a vertical axis, rather than a "party" with a horizontal class-based structure.<sup>9</sup>

Sin embargo, en vez de explorar la significación de esta afirmación y sus implicaciones para el futuro de Argentina en una época post-peronista, nos conviene pasar a la biografía de Manuel Mujica Lainez y considerarla en su contexto histórico.

### **La vida del autor**

La vida de Manuel Mujica Lainez y sus antepasados se relaciona íntimamente con la historia de Argentina que acabamos de esbozar. Sus antepasados se establecieron en Buenos Aires antes de la independencia y se incorporaron a la Oligarquía. El autor nació en el año 1910, un tiempo de grandes tumultos sociales, y fue testigo de todos los cambios sociales desde

---

<sup>9</sup> Rock, *Argentina in Twentieth Century*, 185.

el Radicalismo hasta el Peronismo que fueron dirigidos contra la Oligarquía. Durante este período, la Oligarquía estaba en plena decadencia y, como miembro de esta clase, Mujica Lainez empezó a reflexionar sobre ello. Por un lado, se sentía orgulloso de pertenecer a esta clase, lo que se nota en sus recuerdos nostálgicos de los tiempos pasados, la vida acomodada, los viajes y el mundo elegante; pero por otro lado, también trató de analizar la debilidad de su gente y encontrar la causa de su ocaso.

Los antepasados de Mujica Lainez fueron de origen español y se remontan al siglo XVIII. Después de llegar a Argentina se dedicaron al comercio. En aquel entonces, Argentina fue un territorio subordinado al Perú, cuya importancia se debía sobre todo a la significación de Buenos Aires como puerto para la transportación transatlántica. Buenos Aires fue el centro del comercio de esclavos, de lana, de piel y de artesanías. Los españoles que inmigraron a Argentina en aquella época lograron enriquecerse y desarrollar su influencia política. Pusieron fin a la subordinación al Perú y consiguieron más libertad en el comercio, de modo que las familias llegaron a ser los grandes comerciantes y los más ricos terratenientes de la futura Argentina.

Por un lado, los antepasados de Mujica Lainez pertenecieron a este grupo de individuos que sentaron las bases económicas y políticas de su familia y la nación. Como recuerda el autor, ellos tenían numerosos estancias y saladeros. Por otro lado, otros antepasados contribuyeron a la formación cultural del autor de *Los ídolos*, pues, también había quienes tenían una afición a la cultura y las letras. Entre ellos, se destaca Juan Cruz Valera, tío tatarabuelo de Mujica Lainez y autor de un poema conocido titulado *Dido y Argia*. Dos otras figuras destacadas son los Cané, padre e hijo. Miguel Cané fue un autor romántico cuya biografía Mujica Lainez

escribiría; su hijo del mismo nombre, fue un famoso crítico y también representante típico y valioso de la generación del 80, un grupo de críticos y ensayistas que ocupan una posición significativa en la historia literaria argentina.<sup>10</sup> Junto con estos escritores literarios también hay varios periodistas destacados entre los antepasados de Mujica Lainez. Su tatarabuelo materno, Florencio Varela, fue fundador del diario *El comercio de Plata*<sup>11</sup>. Su bisabuelo, Héctor Florencio Varela, fue autor del popular "Orión", título de una columna bien conocida en los diarios de entonces. Luis L. Varela, otro bisabuelo, escribió una *Historia constitucional de la República Argentina*.

En fin, de sus antepasados Mujica Lainez recibió una tradición literaria y periodística. En su afición a la literatura y la cultura, a lo bello, lo elegante y lo clásico, incluso en su personalidad aristocrática y sus actitudes políticas, no pudo dejar de reflejar la influencia de sus antepasados. Como dijo él: "Mis libros, buenos o malos, no hubieran sido lo que son si mis abuelos no hubieran sido lo que fueron."<sup>12</sup>

El padre de Mujica Lainez, Manuel Mujica Farías, nació en 1871. Fue abogado, y socio de Julio A. Roca, hijo del presidente de la República, y llegó a ser Secretario General de Policía de la Capital y Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. La madre del autor, Lucía Lainez Varela, influyó enormemente en el autor y fomentó su afición literaria. Su hermano, Rufino, tío de Mujica Lainez, fue ministro de Juárez Celman. La madre del autor intervino activamente en la vida cultural de Buenos Aires. Fue secretaria de la Asociación la Bardén, una de las

<sup>10</sup> Berengner, *Historia de la literatura argentina*, Barcelona: Nueva Colección Labor, 1970, 151.

<sup>11</sup> Jorge Cruz, *La figura de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Eudeba, 1978, 21.

<sup>12</sup> Cruz, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, 19.

primeras instituciones literarias populares de Buenos Aires y en 1929, publicó su libro *Recordando*, volumen que incluye episodios de su viaje a Francia y dos piezas teatrales. Gracias a su iniciativa el célebre escritor francés Anatole France, visitó a Argentina.

Bajo la influencia de su madre, Mujica Lainez mostró su talento literario desde muy niño. A los 6 años de edad, compuso una pieza de teatro en versos. Leyó los clásicos: *La Ilíada*, *La Odisea*, *El Quijote*, *Los Lusíadas* y *La Eneida*, a los cuales tenía un acceso fácil en la biblioteca de su familia, lo que ayudaba al niño a descubrir un mundo fantástico e imaginario. A los trece años de edad, Mujica Lainez fue a Europa con su familia, realizando su educación secundaria en París y Londres, lo que facilitó su aprendizaje del francés y el inglés al mismo tiempo que contribuyó a su futura carrera literaria. En el año 1925, volvió a Buenos Aires y entró en la facultad de derecho de la Universidad de Buenos Aires, carrera heredada de su padre, aunque la abandonó dos años después. En el año 1932, entró como periodista en *La Nación*, empleo que también le permitió viajar. Desde este momento empezó también su carrera literaria.

Es preciso señalar que desde la generación de los padres de Mujica Lainez, su familia empezaba a declinarse, un hecho relacionado con la historia argentina, porque en los tiempos de la madurez de sus padres, el movimiento radical estaba en su apogeo, la nueva burguesía se levantaba contra la vieja Oligarquía y logró subir al escenario político mediante la presidencia de Irigoyen. Junto con la Oligarquía la familia de Mujica Lainez también fue afectada. Tuvieron que vender sus estancias y los objetos preciosos acumulados por las generaciones anteriores. Su familia ya era menos rica en comparación con los tiempos pasados y tenía que vivir valiéndose de los salarios. El joven escritor crecía en un ambiente en que los

viejos de la familia le hablaban de los pasados momentos brillantes, sus estancias lujosas y las anécdotas interesantes de sus antepasados. Mujica Lainez no logró vivir una vida como ellos y tuvo que imaginar este mundo lejano, lujoso, elegante y clásico, pero lo obsesionaba tanto que aparecía a menudo en sus obras literarias junto con los productos de la rica imaginación del escritor.

Como descendiente de la gente que había constituido la clase más alta de la sociedad y antes poseía numerosas estancias y otras propiedades, Mujica Lainez fue testigo de la decadencia de su propia clase. Sentía nostalgia por los tiempos pasados, al mismo tiempo que reflexionaba sobre las causas de la declinación. Además de las causas históricas y los frecuentes cambios políticos, el autor trató de identificar la causa interior: la vanidad de su clase, su adoración de ídolos extraños y el lujo, que llegaron a ser temas importantes de sus obras.

Manuel Mujica Lainez es un escritor de abundantes obras literarias. Después de entrar en *La nación*, nunca dejó de escribir ficciones mientras trabajaba como periodista, una profesión peripatética que también enriquecía su vida literaria. Además de novelas, ha escrito muchos cuentos, así como poemas, ensayos y biografía. Su traducción de los cincuenta sonetos de Shakespeare es considerada entre las mejores.

Con *Los ídolos* (1952), la obra de Manuel Mujica Lainez entra en un período maduro después de su primera novela *Don Galaz de Buenos Aires* (1949). Es la primera novela de la serie llamada "la saga porteña" que incluye *Los ídolos*, *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955), y termina con *Invitados en "El paraíso"* (1957). Esta serie de novelas resume la vida de los aristócratas de Buenos Aires: su pasado brillante y su decadencia actual. Tienen el mismo grupo de personajes, formando el conjunto de un tema

común, aunque cada libro se lee separadamente también. Estos años son un período de reflexión para Mujica Lainez cuando él trataba de recrear el mundo aristocrático de sus antepasados, al mismo tiempo que intentaba averiguar las causas que condujeron a la desaparición de su mundo.

Después de esta serie de novelas, Mujica Lainez empezó a cambiar de rumbo literario con la publicación de obras históricas. En 1962 publicó *Bomarzo*, un enorme libro histórico sobre un duque italiano de la época renacentista. Con este libro, el autor ganó la fama internacional. El libro fue traducido en varias lenguas extranjeras y le ganó el primer Premio Nacional de Literatura y el premio Kennedy en Estados Unidos. Después de este triunfo, siguió publicando muchas obras, entre ellas: *Unicornio* (1965), *De milagros y de melancolías* (1969), *El laberinto* (1974) y *El viaje de los siete demonios* (1974).

En su obra, se destacan varios temas: el elogio de Buenos Aires, sus tiempos pasados, su paisaje y su cultura europeizada; la vida de la gente aristocrática: su mundo elegante, lujoso y vanidoso, su decadencia y sus personajes inadaptados a la vida. Como fue de la misma clase, muestra su simpatía, pero también adopta una actitud crítica. Por otra parte, Mujica Lainez había leído muchos libros y tenía una educación clásica. A él le interesaba lo histórico y por eso, los personajes de los tiempos antiguos, los duques, los reyes y las princesas aparecen a menudo en obras donde falta una reflexión directa sobre la vida moderna.

### **El contexto literario y cultural**

Aunque la Argentina ganó su independencia política en 1820, en el mundo cultural e ideológico, la influencia europea seguía manifestándose. Cuando el jefe de los patriciados Julio A. Roca entró en Buenos Aires en

1880, se produjo un cambio social en la vida nacional. Como ya hemos mencionado, tanto en el dominio político, en honor a la figura de Roca, como en el campo de la literatura, emergió una generación que en ambos casos ha recibido el mismo nombre: la generación del 80. En aquel entonces la sociedad argentina era de una estructura relativamente simple, dado que la minoría oligárquica controlaba a la mayoría. Además, la mayoría era principalmente analfabeta, de modo que la literatura era un campo propio de la Oligarquía. Muchos escritores eran los mismos élites que funcionaban en la vida política, que escribían para demostrar y afirmar su ideología de clase dominante, creaban doctrinas para la conducta social y criticaban desde el punto de vista de su perspectiva tradicional. Por esas razones, las publicaciones predilectas de esta generación eran el ensayo, crónicas de viajes, discursos, artículos periodísticos, panfletos e intervenciones parlamentarias.

Hacia la década del 90, la población argentina empezó a cambiar de su composición más o menos homogénea a una combinación más heterogénea. Los nuevos inmigrantes europeos formarían las nuevas clases burguesa y obrera, y la sociedad tendría una estructura más complicada que antes. Entre las consecuencias de lo anterior, hubo un mundo ideológico más complejo dado que la burguesía, la clase media y la clase baja desarrollaban un nuevo contenido. Por razones señaladas por Blas Matamoro, los intelectuales posteriores al 80 iban a vivir y formarse en circunstancias donde necesitarían más versatilidad de expresión que sus antecesores:

- 1) Por la mayor diversificación productiva de la sociedad argentina que va estableciendo pautas cada vez más definidas de división de trabajo.

- 2) Por el paulatino desplazamiento de la clase terrateniente del monopolio del poder, lo que provoca una crisis en su sistema cultural,

caracterizada por una gradual repugnancia del hombre de letras por la acción política.

3) Por la aparición de un público de pequeña burguesía y clases medias que exige, tácitamente, la consagración de una corporación de especialistas en producción literaria, a la satisfacción de sus necesidades.<sup>13</sup>

Bajo las nuevas condiciones sociales, apareció una nueva generación literaria que abarca el período desde 1890 a 1910 y se llama la generación del Centenario.<sup>14</sup> El elemento de ruptura entre los jóvenes del Centenario y sus padres del 80 es la caracterización de la identidad nacional argentina. Intentaron dissociarse de la idea de que la europeización de la pampa era un capítulo más en la historia de la ocupación del mundo por una raza civilizadora superior. Ante esta actitud, se reivindica la existencia de una "Argentina que ha 'resistido' la invasión, la Argentina de cuño racial puro, hidalga, fundadora, hispano-indígena."<sup>15</sup> Con la nueva generación, se desarrolla la ideología del telurismo, o sea la creencia en una identidad nacional ligada a la tierra y su espíritu la que luego, con diversos signos y elementos variables, constituiría la corriente predominante de la futura filosofía burguesa argentina.

Otro elemento importante para la generación del Centenario fue la alfabetización de casi todo el país. Las clases medias ascendían con exigencias culturales paralelas a sus exigencias políticas. Los jóvenes escritores consideraban la producción literaria como una profesión, contaban con la existencia de un público nuevo y también participaban de sus necesidades temáticas y expresivas. Por ejemplo, la novela sale a la calle y comienza a ocuparse de ambientes antes marginados: el malevaje, la

---

<sup>13</sup> Blas Matamoro, *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975, 9.

<sup>14</sup> Matamoro, *Oligarquía y literatura*, 19.

<sup>15</sup> Matamoro, *Oligarquía y literatura*, 35.

prostitución, el conventillo, el pueblito de campaña, la baja clase media y el proletario. Los escritores de esta generación no eran todos de la misma clase: los inmigrantes Roberto Mariani, Roberto Payró, eran de la clase baja, mientras otros, como Manuel Gálvez, Gustavo Martínez Zuviría y Ramón Olivera, eran de familias asociadas con la vieja Oligarquía.

Entre los años 1916-1930 la Argentina vivía un nuevo y acelerado período de trastorno político y social. Las elecciones de 1916 llevaron al poder un presidente de ideología popular: Hipólito Yrigoyen. Su gobierno de reivindicación social coincide dramáticamente con todas las consecuencias de la primera postguerra mundial y la sociedad argentina se encuentra dividida entre varios grupos políticos. En 1928, Yrigoyen ganó su segundo mandato presidencial pero el nacionalismo conservador, las fuerzas tradicionales y la crisis económica mundial de 1929 forzaron su caída. Bajo estas condiciones, la literatura argentina que iba a suplantarse a la de la generación anterior recibió toda la influencia de los últimos ismos estéticos, del Surrealismo al Dadaísmo, del Creacionismo al Ultraísmo, así como el impacto de los movimientos políticos de entonces, desde la Unión Soviética a la República de Weimar, del fascismo italiano a los primeros síntomas de reivindicación en las colonias del imperio británico. Desaparecía la bella época del modernismo: los cisnes y lagos azules; desaparecían también los versos melancólicos y sentimentales y había llegado para la literatura el momento de una opción decisiva.

Durante las décadas del 20 y el 30, Argentina asistía a las luchas obreras más violentas e importantes, en las cuales el gobierno de Yrigoyen terminó jugando un rol represor, a pesar de su actitud conciliadora. Así aparecía una generación de artistas francamente proletaria, agrupados en torno a una ideología expresamente política, es decir, sus simpatías por el

socialismo. Ellos representaban a los trabajadores y se preocupaban mucho por los problemas sociales. Este grupo de escritores se llamaba los de "Boedo", nombre tomado de una calle de uno de los barrios obreros de Buenos Aires. El proyecto de este grupo era la constitución de una literatura proletaria, tanto por su temática como por el público al que se imaginaba como destinatario. En el grupo figuran escritores como Roberto Arlt, César Tiempo, Elías Castelnuovo, Manuel Rojas, gente, por la mayor parte, inmigrantes y de origen proletariado.

En oposición a este intento de constituir una literatura basada en una ideología política expresa para un destinatario social definido, nació otro tipo de literatura que era más estetizante, destinada a un público aparentemente imaginario, definida por su carácter de amante de arte, preocupada por una radical reforma del gusto y que suponía un ambiente poblado por consumidores sofisticados en lo que a las tendencias literarias se refería. Este agrupamiento de escritores se llama los de "Florida", nombre tomado también de una calle bonaerense, pero económicamente mejor situada que la calle de Boedo.

Los resultados de estos dos grupos son diferentes, tanto en su forma como en su contenido ideológico. Los de "Boedo", preocupados por problemas sociales concretos, produjeron obras como la "novela social", adaptando modelos de ultramar, especialmente de la Unión Soviética, que usaron para presentar su propia observación naturalista de la realidad social. En contraste con este grupo, la literatura de los de "Florida" tendía a imitar otros modelos europeos: Jorge Luís Borges tenía cierta afinidad con Chesterton y Kafka, José Bianco con Henry James, y Eduardo Mallea con Drieu la Rochelle. Trataban de crear un mundo como refugio para los cultos y las tradiciones familiares y defenderse de la sucia política. Entre

estos escritores en general, predominaban manifestaciones de aristocratismo y de aislamiento activo que carecía de respuesta ante la realidad coetánea. En la década del 30 y los primeros años del 40 esta tendencia se acentuaría porque emergía con más poder una burguesía que se mostraba indiferente frente a la política. En su libro *Oligarquía y literatura* Matamoro describe en los siguientes términos los tres grupos literarios que acabamos de mencionar: "El centenario propuso un modelo de intelectual-trabajador de las letras. "Boedo", un modelo de escritor militante político. 'Sur'<sup>16</sup> propone el modelo del escritor cortés, concurrente de un salón literario."<sup>17</sup>

Durante la década 1930-1940, Argentina estaba bajo la presidencia dictatorial del general Agustín J. Justo (1931-1938). Los hombres de la nueva sensibilidad iban dejando de ser muchachos revoltosos mientras buscaban el reposo de una clarificación. Borges, quien fue el líder de los jóvenes de "Florida", cambió su estilo de escribir, abandonando su actitud juguetona y empezando a explorar temas más maduros y universales, al mismo tiempo que comenzaba a explorar la narrativa en contraste con su interés anterior por la poesía.

Habiendo nacido en 1910, la formación literaria de Mujica Lainez corresponde a este período en la historia cuando los grupos de "Boedo" y "Florida" estaban activos. Desde su posición social, tradición familiar e intereses personales, él fue influido enormemente por el grupo de "Florida". Cuando todavía era adolescente, publicó en *La nación* un poema titulado *Otoño* en el cual se ve claramente esta tendencia. El joven poeta mostraba su sentimiento melancólico y nostálgico ante los fenómenos naturales sin preocuparse por la realidad social en un estilo típico de los

---

<sup>16</sup> Título de una revista literaria en torno a la cual se reunieron principalmente los escritores del grupo "Florida" como Borges y Bioy Casares.

<sup>17</sup> Matamoro, *Oligarquía y literatura*, 59.

escritores de salón. Luego, cuando Mujica Lainez empezó su carrera literaria se unió con los escritores del grupo "Florida" mientras desarrollaba su propio estilo.

En 1945, cuando Perón fue elegido presidente de Argentina, el peronismo puso en cuestión al aristocratismo de la vieja Oligarquía y de la burguesía. Aparecieron dos campos literarios: uno de los aristócratas; otro de la masa popular. Muchos escritores antes partidarios de los grupos "Boedo" y "Florida", se agrupaban en contra del peronismo. Aunque cada grupo tenía su estilo literario, tenían la misma ideología anti-peronista en común y los dos empezaron a explorar nuevas maneras de expresar su actitud sobre la política, la gente y la vida. Bajo el Peronato los de "Florida" y "Boedo" seguían extendiéndose. El representante de la narrativa del grupo Florida fue Borges. En sus obras aparecían más los elementos filosóficos: el universo como caos inabordable; la crisis de la existencia del hombre; la incapacidad del hombre ante la sociedad. Su narración respondía a una técnica "filosófico-esotérica"<sup>18</sup> en la cual la anécdota llevaba una carga simbólica. Como mezcla de realidad y fantasía, la importancia de su narración se encuentra en el sentido simbólico y no en su realismo. De los novelistas de "Boedo", el más representativo de la época pre-peronista había sido Roberto Arlt, quien marcó otro rumbo literario totalmente diferente. Sus obras reflejan la desilusión del autor y una visión caótica de una realidad ridícula presentada a través de una prosa cruda y áspera. Sus temas no son evidentemente universales sino que abordan lo cotidiano: los ladrones, prostitutas, invertidos y maniáticos de la ciudad de Buenos Aires.

Borges y Arlt sólo representan dos corrientes literarias de la narración argentina tal como ésta iba desarrollándose en los 40. Pero no todos los

---

<sup>18</sup> Carisomo *Literatura argentina*, 134.

escritores se conforman con los mismos modelos; cada uno tiene su personalidad e independencia. Por ejemplo, el tono típicamente existencial de Ernesto Sábato, hace que su obra se asemeje a la de Arlt con los temas de alienación y la angustia de vivir. Pero Sábato incorpora técnicas nuevas como el "monólogo interior" de James Joyce y experimentos temporales al modo de Faulkner. Por otra parte, en torno a la línea imaginativa y humorística que continúa el trazo inicial de Borges, se reunían otros escritores: Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Lainez y Julio Cortázar.

En este grupo, el estilo de Mujica Lainez es singular. Si lo ponemos en la línea de Borges es porque tiene experiencias similares: el nacimiento, los viajes y la formación europea. Aunque el tema de su obra tiene algo en común con ese grupo, se expresa de una manera diferente. No se ve en sus obras las situaciones descritas con un realismo muy fuerte, personajes alienados, ni escenas violentas. Sus historias se empastan en una estructura coherente y armónica, en una reposada y sólida arquitectura, y un lenguaje nítido de singular carácter académico. Mujica Lainez se aísla de los ísmos y las corrientes literarias de su tiempo, creando su propio camino y mundo.

### ***Los ídolos y su tiempo***

*Los ídolos* fue publicado en 1952, un año antes de la caída de Perón, pero la historia narrada en la novel abarca el período desde 1934 hasta 1952 que corresponde a la caída del Radicalismo y el desarrollo y apogeo del Peronismo. Sin embargo, la novela no entrega un reflejo panorámico de la sociedad porque versa por la mayor parte sobre la Oligarquía. A través de la perspectiva de un miembro de la clase media, la novela registra el auge y decadencia de la Oligarquía, sobre todo su decadencia, ocurrida a consecuencia del cambio político y social. Pero, pese a los vínculos de lo

narrado con la historia argentina el narrador no menciona ningún acontecimiento político sino que examina de cerca algunos elementos interiores de la clase dominante, especialmente la conducta idiosincrática de sus miembros.

El tiempo más remoto mencionado en la novela, por lo menos desde la perspectiva de las experiencias del narrador, es 1934, un tiempo de transición en la historia argentina porque después de la caída Irigoyen (1930) la vieja Oligarquía volvió a controlar al país, aunque su dominio no fue tan sólido como antes y existían muchas fuerzas conflictivas en la sociedad. El año 1934 fue cuando el narrador trabó amistad con Gustavo y conoció a la tía Duma al pasar el verano en la estancia de la familia de su joven amigo. Desde el punto de vista de las apariencias, la vida de esa gente no había cambiado mucho: seguía tomando vacaciones, viajando a Europa y manteniendo una vida lujosa, pero en realidad ya se había puesto en camino hacia la aniquilación como dice una vez Laura, la madre de Gustavo:

Duma se va a París el mes que viene, con Estefanía - nos dijo Laura, y añadió:- "Yo no sé a dónde la van a llevar sus locuras, Gustavo. No quiere escuchar razones. Su situación es muy, muy difícil. ¡Pobre Duma!, ¡es muy vieja para aprender! A los setenta años será imposible que se resigne a cambiar de vida."<sup>19</sup> (137)

A partir de estas palabras se sabe que toda el lujo de la familia es falso. La gente sostiene un mundo que está a punto de venirse abajo. El desenlace de Duma es miserable: pierde todos sus bienes, incluyendo su estancia, y termina sus días en un pequeño apartamento. Durante estos años (1934-1948) la situación de la familia de Gustavo es cada vez peor y los miembros mueren uno tras otro. En la historia argentina, este período corresponde al

---

<sup>19</sup> Manuel Mujica Lainez. *Los ídolos* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, 137. (De aquí en adelante, citamos de acuerdo a esta edición, poniendo el número de la página entre paréntesis en el texto.)

desarrollo del Peronismo cuyo enemigo principal es la vieja Oligarquía. Bajo estas condiciones la familia de Gustavo fue atacada severamente: seguía perdiendo sus bienes así como sus altas posiciones sociales. El final de la novela ya coincide con el año 1952, sólo sobreviven tres miembros de la antigua familia: Estefanía, Leonor y Trinidad. Esa gente ha perdido su mundo brillante y poderoso. Entre los objetos suntuosos, ahora rancios, arruinados y sucios, quedan los recuerdos tristes de los tiempos pasados. La obra registra el proceso de declinación de esta familia de la vieja Oligarquía y como testigo de todos sus cambios el narrador muestra su simpatía. Aunque afirma que los cambios sociales son las causas externas de su decadencia también revela las debilidades de la gente como las causas internas de su caída: su orgullo, su adoración de ídolos extraños, su falta de alta ambición y su aislamiento de la vida real. Sin embargo, la novela no se limita sólo a reflejar la fortuna de una clase social sino que registra también el proceso de crecimiento de la clase media, aunque sea de una manera alusiva. En la novela tenemos un narrador anónimo quien cuenta la historia de otra gente mientras anota su propia formación y movilidad social. En el mismo contexto histórico en que la vieja Oligarquía experimenta la decadencia, la clase media empieza a subir en el escenario político y económico. El narrador viene de una familia modesta que desde muchacho pobre y humilde llega a ser médico decente y famoso. Además, el desarrollo del narrador no se presenta de una manera aislada sino que se entrelaza con la historia de la familia de Gustavo. De esta manera, la novela no puede ser considerada sólo como una historia sobre la decadencia de la Oligarquía porque también es una historia sobre el auge de la clase media bajo la nueva situación social.

La novela parece ser la historia de una familia de la vieja Oligarquía, pero no se puede evitar el análisis del propio narrador porque todo lo que se cuenta en la novela es controlado por su consciencia y los asuntos ajenos sirven para el desarrollo interior del propio narrador. La novela es como una confesión de un hombre quien ha experimentado la movilidad social y los cambios ideológicos de su época. En este punto, estoy de acuerdo con Eduardo Font, quien aclara que el narrador es el personaje central de *Los ídolos*, argumentando que no sólo es la parte esencial de la poca acción que cuenta sino que los otros personajes son importantes en la medida en que sirven sus propósitos. Sus "memorias" no están exentas, pues, de comentarios personales, los cuales en gran parte conllevan el significado temático de la obra.<sup>20</sup> Aunque el narrador está contando la historia de otra gente, en realidad está contando la suya, mediante la cual muestra cómo la decadencia de la vieja Oligarquía influye en su propia clase burguesa. Esta es la razón por la cual, al iniciar el estudio de *Los ídolos*, de Mujica Lainez en el próximo capítulo, me propongo tomar como punto de partida el narrador y su relación con la historia que cuenta.

---

<sup>20</sup> Eduardo Font. *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1976, 53.

## Capítulo II: El narrador

En un artículo dedicado al uso de la primera persona en la obra de Manuel Mujica Lainez, María Elena de las Carreras señala que entre las catorce novelas del autor, se encuentran nueve que "están armadas sobre la perspectiva de la primera persona."<sup>1</sup> Es decir que esta forma narrativa es la que el autor favorece. Ella señala también que esto corresponde a una necesidad formal, porque el novelista ha concebido sus libros como "memorias" o "crónicas" a cargo de un narrador protagonista o testigo de lo narrado. Pero el uso de la primera persona también corresponde de cierta manera al contenido de sus novelas. A través del narrador en primera persona, se elabora una historia cuya existencia depende de la memoria o la imaginación de un narrador y de la manera en que él la elabora. Además, mediante el uso de la primera persona se cuenta una historia basada en las propias experiencias del narrador para que tengamos de cerca a un individuo y toda la carga de sus sentimientos, lo que puede tener un impacto más directo en los lectores que las narraciones de otro tipo. En *Los ídolos*, el narrador es de esta categoría y su particularidad consiste en la multiplicación de sus roles: mientras cumple la tarea de contar una historia de la cual es un testigo, también es a veces el protagonista. En el presente capítulo, entonces, me propongo comentar sobre este narrador y su manera de contar la historia. Al mismo tiempo hablaré del narrador en cuanto personaje y la evolución de su personalidad en el contexto de su propia narración para que podamos comprender mejor el tema de la novela y cómo en ella se refleja la decadencia de una familia de la vieja Oligarquía desde la

---

<sup>1</sup> María Elena de las Carreras, *El uso de la primera persona narrativa en la novelística de Manuel Mujica Lainez*, Tucumán: Dirección General de Cultura, Departamento de Literatura Argentina, 1980, 3.

perspectiva de un hombre de la clase media. Dedicaré la primera parte de este capítulo, pues, a aclarar las circunstancias de producción de la narración y su estructura temporal. En la segunda parte me preocuparé sobre todo de cómo se realiza la evolución de la personalidad del narrador y por último, me enfocaré en su sentido simbólico con respecto a la clase social que representa.

### **El narrador y su narración**

La novela se divide en tres capítulos, cada uno de los cuales lleva como título el nombre de un personaje. En estos capítulos el mismo narrador homodiegético es responsable de la narración y su consciencia la controla por la mayor parte, de modo que el punto de vista que predomina es el suyo. Sin embargo, aunque los tres capítulos pertenecen a una sola estructura narrativa mediante la cual se presenta un acontecer continuo y un tema coherente, se puede considerarlos también como tres unidades separadas porque cada uno ofrece un relato más o menos acabado, cuya autonomía relativa emerge de la estructura temporal de la novela.

Los tres capítulos fueron escritos por el narrador en tres tiempos diferentes: el primero fue escrito en 1948 después de la muerte de Gustavo, cuando el narrador recuerda todo lo que se relaciona con la muerte de su amigo; el segundo es de 1950, cuando empieza a recordar a los otros miembros de la familia de Gustavo; y el tercero pertenece al año 1952, cuando escribe sobre su encuentro con Fabricia. Entre la composición de uno y otro capítulo, pasa un período de dos años, de modo que la redacción corresponde también a tres momentos diferentes en la vida del narrador. Esta disposición temporal da al texto una organización singular. En cada capítulo, los acontecimientos narrados representan períodos de tiempos

específicos: en el primer capítulo, el tiempo abarca el período desde 1937 a 1948; en el segundo, el narrador vuelve al año 1934 y cuenta acontecimientos que terminan en 1943; y el tiempo del tercero corresponde a sucesos que ocurren sobre todo en 1951. Considerando el primer capítulo como el punto de partida, pues, el segundo es un capítulo retrospectivo, mientras el último se remonta al tiempo del primero y lo continúa. Dentro de esta disposición temporal el narrador desarrolla sus propósitos.

Como ya hemos dicho, el narrador escribe el primer capítulo en el año 1948, pero esta información no se obtiene en el capítulo mismo, donde él nunca menciona la fecha de escritura como en el caso de los otros dos capítulos. Para sacar la fecha exacta de cuándo el narrador escribe el primer capítulo, es necesario hacer algunos cálculos. El indicio más importante aparece en el tercer capítulo:

Gustavo ha muerto cuatro años atrás y ahora, porque la vida, gran organizadora de sorpresas, lo quiere así, aquí estoy una vez más, como hace cuatro años, como hace dos años [...], tratando de aclarar por qué secretos designios la sombra de mi amigo de infancia sigue proyectándose sobre mí que soy un hombre maduro, que ya he cumplido treinta y dos [...]. (182)

Aquí el narrador revela que tenía 32 años cuando escribió ese tercer capítulo. Ahora bien, al principio del primer capítulo dice que tenía 17 años cuando Duma regaló a Gustavo aquel libro de poemas de Sansilvestre (9), y en medio del segundo capítulo menciona que esto ocurrió en 1937. Así sabemos que el narrador debe haber cumplido 32 años en 1952, el momento cuando escribió el tercer capítulo. Basándonos en estos cálculos, llegamos a confirmar que el primer capítulo fue escrito en 1948 y el segundo en 1950. Aunque esta manera de establecer la cronología no es muy directa, no nos parece que sea así para darnos un problema matemático sino para disminuir la relevancia de la vida del narrador,

especialmente en los dos primeros capítulos donde es un testigo de historias ajenas y destaca a los personajes principales de su relato. Ya en el tercer capítulo, sin embargo, el narrador se convierte en protagonista y necesita aclarar las circunstancias de su existencia.

La intención del narrador de disminuir la importancia de su vida se ve claramente en el primer capítulo, donde cuenta principalmente cómo murió Gustavo en Inglaterra en una época cuando él también estaba en Europa. Aunque este incidente ocurre en 1948 y el narrador escribe su memoria también en este año, parece raro que se distancie de la fecha cuando la menciona: "En 1948 acompañé al Dr. Herzberg a Gran Bretaña, a un congreso médico"(21). Puesto que escribe su memoria en el mismo año, es curioso que no diga "este año" al principio de esta frase en vez de poner la fecha. Su manera de escribir comunica la sensación de que fue a Gran Bretaña en un tiempo remoto, no en el mismo año en que estaba escribiendo. De esta forma, parece distanciarse deliberadamente de la historia que cuenta, como si su rol fuera solamente el de un narrador testigo. La disminución de la presencia del narrador a través de sus alusiones al tiempo ocurre también en el segundo capítulo, pero como ya hay allí cierta distancia entre el tiempo del narrador y el de los acontecimientos que describe, no necesita crearla de la misma manera. En el tercer capítulo, todas las dudas sobre el tiempo se resuelven porque el narrador habla nuevamente de un tiempo que se asocia a su presente. Ahora ya no se preocupa sólo de vidas ajenas sino que enfatiza también su propia existencia en un tiempo que corresponde a su emergencia como el protagonista de su relato.

Para aclarar la estructura temporal del texto conviene verla desde otro ángulo. Como la novela toma la forma de memoria, el narrador siempre

pertenece a dos planos temporales: su presente y su pasado. La obra es un conjunto de estos dos planos entretejidos en los cuales el rol del narrador fluctúa. Cuando habla de su presente, habla también de un narrador-escritor quien escribe su memoria; pero cuando escribe sobre su pasado, nos remite a un narrador-personaje, el que ha experimentado los sucesos sobre los cuales escribe. Es a partir de la relación entre estas dos facetas del narrador que se conoce la elaboración de su personalidad.

En el primer capítulo, el narrador-escritor se identifica con el narrador-personaje porque cuando escribe experimenta las mismas sensaciones como cuando era adolescente. El narrador vuelve a sus tiempos pasados y aunque lo hace con la consciencia de un hombre adulto se identifica con la de un muchacho, volviendo a experimentar su vida junto con aquél que había sido testigo de todo lo que ocurrió en relación con la muerte de Gustavo. La fluctuación entre el tiempo del narrador-escritor y el del narrador-personaje la señala el tiempo verbal, donde el tiempo presente indica el momento en que escribe el narrador y el pasado indica los momentos de las experiencias ya vividas. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se confirma la conformidad del narrador presente con su pasado:

Mientras copio su frase, esa frase pronunciada en voz muy baja porque el profesor de italiano paseaba entre las filas, vuelvo a ver, con una claridad tan intensa que los menores detalles se recortan en mi mente, la cara de Gustavo. Y no es sólo su cara sino todo lo que Gustavo significaba entonces para nosotros, sus amigos [...]. (11)

En estas palabras, en el intercambio entre los tiempos verbales, se ve claramente la doble identidad del narrador y la circunstancia de sus sentimientos en ambas ocasiones. Cuando recuerda la situación de la clase de italiano vuelve a aquel ambiente y experimenta sensaciones iguales.

Después de un largo lapso de diez años, cuando los dos muchachos han llegado a ser adultos se reencuentran en Inglaterra. Los dos mantienen su relación de amigos íntimos, pero el narrador empieza a observar a su amigo a través de los ojos de un hombre maduro, especialmente cuando lee sus cartas. Después, cuando recuerda ese tiempo en sus memorias, los mismos sentimientos de entonces se repiten:

Sentado en un capitel, volví nuevamente las páginas de las cuales se alzaba hasta mi rostro, como un perfume familiar, la sensación de la perplejidad de Gustavo, confusamente expresada por los altibajos de su escritura. Traté de ir aclarándola y, mientras lo hacía, me dije que yo he sido en la adolescencia como una segunda voz de Gustavo y que en el fondo nunca he dejado de serlo, [...]. Creo haber escrito más arriba que sólo durante sus ausencias, al escapar al ascendiente de su atmósfera, he podido vislumbrar con cierta nitidez aspectos que, él presente, se diluían en la oscuridad donde los confinaba el resplandor de su entusiasmo. (61)

Sin embargo, la situación que revelan estas palabras es más complicada que la que representan las palabras antes citadas, pues aquí confluyen tres tiempos diferentes en la vida del narrador: su adolescencia, el año 1948 cuando leyó las cartas de Gustavo y su presente. Los sentimientos para con Gustavo que tenía en la adolescencia no han cambiado cuando se encuentra con él en Inglaterra y no cambian tampoco en el momento que escribe su primer capítulo. En fin, el capítulo registra el desarrollo interior del narrador en relación con la vida de Gustavo, desde su adolescencia hasta la edad adulta, y muestra que el narrador-escritor se mantiene fiel a sus pensamientos originales sin modificar su trayectoria sentimental.

En el segundo capítulo la relación entre el narrador-escritor y el narrador-personaje crea una situación más compleja que la que se elabora en el capítulo anterior. En el momento que escribe, el narrador ya conoce los sucesos narrados en el primer capítulo cuyo narrador-escritor y

narrador-personaje pertenecen a su pasado. A los roles desempeñados en el primer capítulo el narrador añade otros: uno es el de un adolescente de una época anterior a la que se representa en el primer capítulo; otro es el del hombre maduro de su presente quien escribe el segundo capítulo. Por eso el narrador-escritor ya no es el que era en el capítulo anterior, y el narrador-personaje también adquiere otras dimensiones. Además de las que se han revelado en el primer capítulo, tenemos aquel adolescente de 1934 a 1937, el hombre maduro de 1948 quien escribió el primer capítulo y el individuo que corresponde a otras etapas de su vida ocurridas en los intervalos entre estas fechas. Más aún, el narrador-escritor del segundo capítulo ya no mantiene la misma solitariedad sentimental de antes con el narrador-personaje. Lo que siente en el momento de escribir con respecto a su pasado ya es diferente de lo que sentía durante aquellos momentos de su historia. Las discordias se ven claramente: para el narrador-escritor, su niñez fue demasiado ingenua y superficial, su adolescencia fue excesivamente controlada por la amistad que tuvo con su amigo Gustavo y aquel hombre que empezó a escribir las memorias hacía dos años se dejaba llevar por sentimentalismos, olvidando pensar la situación razonablemente. Como señalan los siguientes fragmentos del texto las diferencias entre las diversas manifestaciones del narrador-personaje emergen a menudo:

Pero de estas cosas me enteré más tarde. En la época que evoco - la de mi viaje a la estancia - yo no sabía casi nada de la familia de Gustavo. (98)

Me acuerdo ahora de un episodio que debió suceder por esos días y que de haber sido yo entonces mayor, más experimentado, hubiera servido para iluminarme sobre el carácter de Duma, [...]. (121)

Años después, al evocar esa revelación decepcionante, la juzgué bajo otra luz, movido tal vez por el afán de disculpar a Duma y de recobrar lo que Duma representó para mí en mi adolescencia. (161)

En fin, el segundo capítulo nos provee muchos ejemplos semejantes. Además, las discordias no sólo ocurren entre el narrador-escritor y el narrador-personaje sino también entre las diversas manifestaciones del narrador-personaje y los diferentes momentos de su vida.

En cuanto al tercer capítulo, la situación se simplifica un poco. La historia empieza de nuevo sin volver a explorar los acontecimientos de los capítulos anteriores. El narrador-escritor cuenta sus experiencias desde 1951 a 1952, reflejando una actitud sentimental semejante a la del narrador-personaje. Desde este punto de vista, el tercer capítulo repite la estructura del primer capítulo donde el narrador-escritor también se identifica con el desarrollo interior del narrador-personaje. Se nota en el siguiente fragmento:

Gustavo sí, Gustavo hubiera sabido expresarlo, pero Gustavo ha muerto y aquí estoy yo, mirando en mi dormitorio las tres fotografías y el libro que traje del altillo y tratando vanamente de decir lo que sentí entonces; eso muy dulce y al mismo tiempo desconsolado que fué creciendo dentro de mí y colmándome como se llena un recipiente, hasta que, con los ojos borrosos de lágrimas, giré hacia Fabricia y la vi de pie en el espacio blanco-azul que invadía la luna. (243)

El tiempo verbal de estas palabras devuelve el narrador a su presente, pero su condición sentimental queda como la de antes. Sigue sintiendo y viendo las cosas con la misma sensación dulce y desconsolada que es una recuperación de sus pensamientos pasados.

En resumidas cuentas, la relación entre el narrador-escritor y él mismo en cuanto personaje es diferente en cada capítulo y las diferencias sirven para apuntar los cambios que ocurren en su interior. El narrador del

primer capítulo tiene un estado de ánimo más o menos invariable, por lo menos en comparación con el del segundo donde experimenta más conflictos y discordias interiores. Quizás así se explica su necesidad en el tercer capítulo de recuperar un estado relativamente reposado, pues en este capítulo son pocos los conflictos entre el narrador en cuanto escritor y personaje.

En cuanto al rol del narrador como fuente de la historia contada en la novela, la situación también varía de un capítulo a otro. En el primer capítulo, el narrador no es responsable de la narración de todos los acontecimientos porque hay algunos, los que se cuentan a través de las cartas de Gustavo, que no podía conocer personalmente. En este caso el narrador cede su función como fuente de la historia a su personaje cuyo discurso reproduce. Es así como, en el primer capítulo también se introduce un narrador secundario cuya presencia aumenta la credibilidad de las informaciones y confirma las observaciones del narrador principal. En el segundo capítulo el narrador mantiene su control, aunque también hay una parte de la historia que tampoco entra en su propia experiencia. Esta es la que versa sobre el desenlace de la vida de la tía Duma, contado en este caso por Trinidad al narrador, quien lo cuenta a su manera en vez de repetir las palabras de su informante. En contraste con lo anterior, el narrador del tercer capítulo, ya es el dueño completo de su propia narración porque conoce personalmente todos los acontecimientos que quiere contar. Él está contando experiencias propias y no es necesario prestar tanta atención a los conocimientos de los demás. Como se ve, pues, entre el primer capítulo y el tercero, el narrador asume cada vez más control de su narración hasta convertirse en el dueño exclusivo de la narración. Se trata de una evolución que corresponde a otros cambios en su rol como narrador-personaje

mediante los cuales un narrador testigo de los sucesos llega a ser su protagonista. En ello hay un reflejo de su desarrollo interior, que es lo que vamos a estudiar a continuación.

### **El desarrollo del narrador**

En la sección anterior hemos considerado elementos de la estructura temporal de *Los ídolos*, la organización textual y algunas de las características del narrador que emergen de la relación que se forma entre él y el texto. Como revela nuestro comentario, la estructura narrativa no es homogénea sino que presenta una serie de variantes al cambiarse de un capítulo a otro. Estos cambios son una consecuencia principalmente de la situación cambiante del narrador. Puesto que toda la novela (excepto las cartas de Gustavo) refleja la consciencia del narrador, cada novedad narrativa y cada cambio en el pensamiento del narrador y en su manera de enfocar su realidad obedecen al desarrollo de su mundo interior. Las memorias anotan este desarrollo y cumplen la tarea de retratar a un hombre en unos contextos especiales. A continuación, nuestra atención recaerá sobre los cambios del narrador en el desarrollo del argumento de la novela.

En el primer capítulo, "Lucio Sansilvestre", el narrador es el que acaba de perder al amigo con quien había pasado los tiempos más felices de su vida. Por eso predomina el motivo de lamentar la muerte de su viejo amigo con el propósito de aliviar su tristeza y explicar la tragedia. Aquí se presenta a un narrador afligido, doloroso y emocionado como cualquier individuo en una situación similar quien piensa las cosas insensatamente y no puede calmarse, un estado de ánimo que se encuentra en las siguientes palabras:

¡Gustavo, amigo mío, muerto ya, en verdad se requería la magnífica exaltación tuya, con la que suplías la vaguedad de quienes andábamos alrededor, para que toleraras a aquellos que, como yo, iban rezagados detrás de ti, y de repente nos transformarás en algo que se te parecía. (12)

El capítulo empieza con un recuerdo del pasado cuando el enfoque de la relación entre los dos jóvenes fue el libro *Los ídolos* que luego sería la droga espiritual de Gustavo y le conduciría a su tragedia final. Al principio el narrador atribuye la tragedia de Gustavo al Destino porque cuando escribe su memoria, ya sabe de su muerte e intenta examinar los acontecimientos desde una perspectiva fatalista, tratando de vincular el principio al fin, como ocurre a menudo cuando uno encuentra algo inexplicable. Según el narrador, Gustavo nació condenado por el Destino a ser hechizado por aquel libro venenoso, lo cual culminaría con su muerte. Al principio del capítulo el narrador es influenciado por este sentimiento y sólo puede recordar los sucesos de cuando Gustavo y él eran amigos íntimos. Pero a medida que recuerda el pasado su tono cambia sutilmente; descubre que el Destino no basta para explicar la tragedia y los argumentos razonados comienzan a ocupar un espacio cada vez más importante en sus comentarios:

Un muchacho inteligente, rico, de gran familia, estaba quemando su existencia de ese modo, ¿y eso no era anormal, loco, absurdo? (49)

A partir de este momento el narrador ya empieza a reflexionar sobre las razones por las cuales Gustavo fue tan obsesionado por ese libro y el poeta que llegó a sacrificar su vida. Los párrafos finales del capítulo (87-94) consisten en las especulaciones del narrador sobre las causas de la muerte de su amigo. Aquí el narrador se presenta sereno y calmado, analizando las posibles explicaciones de la tragedia enigmática, hasta terminar con una serie de preguntas:

¿Qué pensar de todo esto? ¿Sabremos algún día la verdad? ¿Fue Lucio Sansilvestre quien alzó, piedra a piedra, el edificio de *Los ídolos perfectos*? ¿Qué sintió por Gustavo, [...]? Y Gustavo, ¿qué sintió, qué puerta prohibida empujó, en el silencio de la hostería provinciana, cuando abrió el cuaderno que yace en el fondo del Avon, eternamente borrado? (93)

Es claro que una explicación que atribuya la muerte de Gustavo al Destino no puede satisfacer al narrador, quien busca una justificación más razonable. Sin embargo, es aquí donde termina el primer capítulo, dejando estas preguntas sin contestación y creando, sin embargo, el pretexto que provocará la redacción del próximo capítulo.

Dos años después de escribir la primera parte de su memoria, el narrador todavía no puede mantenerse tranquilo cuando piensa en su amigo difunto, especialmente cuando recuerda las circunstancias misteriosas de su muerte miserable. Después de dos años de reflexiones, el narrador concluye que el carácter de Gustavo, su obsesión por lo ideal y su insistencia en seguir el camino que lo desvió fueron la consecuencia de su familia y los valores inculcados en él por sus parientes. Así se explica la existencia del segundo capítulo, el cual es en realidad, como revela el narrador, un intento por explicar los sucesos narrados en el primer capítulo:

He escrito estas páginas para mostrar cuál era el ambiente que rodeaba a Gustavo y en qué forma podía predisponerlo a ser víctima de una sugestión que en medios más normales no se justificaría. (166)

Con este propósito el narrador presenta varias imágenes de la familia de Gustavo, intentando iluminar las circunstancias que terminarán con su muerte. Su estrategia es comparar a Gustavo con sus parientes e insinuar que el comportamiento del joven no es tan extraño si se piensa en el del resto de la familia. De esta manera, el narrador examina las inquietudes surgidas cuando escribía el primer capítulo, aunque las dudas expresadas al

final del mismo parecen insignificantes porque sus nuevos pensamientos descubren nuevos problemas. El narrador cambia su foco, centrándose no en cómo murió Gustavo, sino en el origen de su obsesión por los ídolos. Donde antes se preocupaba por las circunstancias superficiales de la muerte de su amigo, ahora su atención recae en el estado de su mundo interior.

Al concluirse el segundo capítulo, parece que la historia iniciada al principio de la novela podría terminar, pues el narrador ha contado la vida de su amigo y la ha explicado al contar también la de otros miembros de su familia. En este sentido, el tercer capítulo parece estar de sobra porque su contenido es algo distinto. Allí, en vez de la historia de otros personajes, el narrador se fija más en su propio mundo interior. Sin embargo, no se puede decir que el capítulo tercero sea un mero agregado a la historia anterior porque se relaciona con los otros dos capítulos de una manera no muy obvia. Para aclarar la situación tenemos que volver al principio de la novela.

Como ya hemos dicho, estos tres capítulos representan tres etapas en el desarrollo interior del narrador. Al mismo tiempo que cuenta historias de otras personas su actitud frente a lo que cuenta experimenta un cambio y el narrador se encuentra paulatinamente más intrincado en los sucesos narrados. En el primer capítulo, el narrador cuenta la historia de su amigo, desempeñando sobre todo el rol de un testigo. Es decir, a excepción de contar, evaluar y analizar desde una perspectiva muy subjetiva los acontecimientos relacionados con la muerte de Gustavo, no habla mucho de sí mismo y su propia vida. Sin embargo, en el segundo capítulo, el narrador agrega mucho más sobre su propio mundo interior: su actitud hacia los personajes, su imaginación espontánea y sus pensamientos sobre su propia existencia. Parece ser que el motivo que estimula al narrador a escribir el

segundo capítulo sea explicar a Gustavo. Pero también revela su deseo de establecer una relación en su imaginación entre Gustavo y el pasado que compartió con él (96). De este modo, el propósito del capítulo, mencionado al principio del mismo, era sólo un pretexto o más bien un motivo secundario. Mientras el narrador recuerda y describe las circunstancias en que crecía Gustavo, él siente también cierto grado de placer y satisfacción. El tema de Gustavo y su familia lo atrae y no lo puede abandonar. Él es obsesionado por la historia de la familia de Gustavo y retoma este tema una y otra vez:

Si estuviera escribiendo una novela en lugar de referir episodios reales, le hubiera puesto fin en la primera parte de estas memorias, [...] o la hubiera concluído en la segunda, [...]. Pero no planeamos la vida de antemano, [...]. (181)

Cada vez que escribe sus memorias, descubre algo nuevo sobre su propio carácter hasta tal punto que termina imitando a los personajes de su historia y él también empieza a adorar a los ídolos. En el momento que escribe el tercer capítulo, Gustavo y su mundo ya son los ídolos del narrador y en este capítulo se repite, con sus variantes, el mismo proceso por el cual había pasado su difunto amigo. Es en este sentido que vemos en el tercer capítulo una continuación de los dos anteriores: trata de cómo el narrador se convierte en idólatra como Gustavo y otros personajes. Este capítulo también nos permite comprender el sentido polivalente del título de la novela. Primero, se refiere a Sansilvestre y al libro venenoso que obsesiona a Gustavo; segundo, remite a la idolatría de casi toda la familia de Gustavo; pero, tercero, alude también a la idolatría del narrador, embelesado por Gustavo, Duma, Fabricia, su historia y ambiente.

En el tercer capítulo, el narrador cuenta cómo empieza a adorar a Fabricia y cómo la convierte en ídolo que luego se cae. Al principio,

Fabricia le parece una muchacha ordinaria, aunque atraen su atención las condiciones singulares de su linaje y los recuerdos de Gustavo que ella inspira (195). Después de conocer el origen de Fabricia, el narrador la imagina como una mujer misteriosa, legendaria, de sangre noble, especialmente cuando ella le dice que también ha querido a Gustavo (203). Bajo estas circunstancias el narrador inspirado se encuentra devuelto al mundo de su imaginación adolescente, un mundo clásico, europeizante, suntuoso, poblado de personajes de fantasía. Piensa que a través de Fabricia, podrá recuperar el viejo sueño en que Gustavo vive aun. Fabricia es su guía y, a partir de entonces, deja de ser una joven de carne y hueso y llega a ser para el narrador una figura imaginada:

Anoto todo esto, que quizás sea poco interesante y no se entienda plenamente, para explicarme mi conducta frente a Fabricia. Fabricia no fué para mí "sólo" Fabricia. Lo fué en las dos primeras ocasiones en que la vi: el día de la inauguración del busto de Sansilvestre y el día en que me mostraron el tapiz de Bayeux en la casa del barrio del Sur. Desde entonces, desde la revelación de Steen, su figura creció, y más que su figura su "fondo", su complicado fondo de cúpulas y de pinos, de naves y de palacios, [...]. Fué la que encabezaba un séquito que los demás no veían pero que para mi recuerdo, un cortejo que en ciertas oportunidades colmaba con sus visiones y con su gran silencio acechante las salas y los patios de la casona del bisabuelo de Gustavo, bajo las arañas huérfanas de bombas, entre las porcelanas sin manos y sin pies, [...]. Y Fabricia fue también, hasta que supe la verdad, la que había amado a Gustavo, mi amigo, la que acaso había sido amada por él. Esos dos elementos, esos dos "temas" musicalmente enlazados, compusieron una Fabricia que sólo existió para mí. (214)

Con estas palabras el narrador revela sus sentimientos y nos permite ver la significación de Fabricia como ídolo suyo. Su importancia no está sólo en su persona, sino en lo que ella representa. Para el narrador, Fabricia es su mundo perdido, los valores tradicionales y las esperanzas de su niñez. Ella se convierte en su sostén espiritual y en este proceso podemos ver una

versión del proceso por el cual pasaron otros idólatras, como Gustavo con respecto a Sansilvestre y el tío Sebastián con respecto a Duma. Ellos idealizan a los que aman y los transforman en su imaginación, apartándolos de la realidad. Por eso, el tercer capítulo es algo más que un mero agregado a los dos capítulos anteriores porque no sólo nos da a conocer mejor al narrador sino que también nos ayuda a comprender a los otros personajes de la novela. Aunque las cartas de Gustavo en el primer capítulo nos mostraron el mundo interior de un idólatra, no fue posible conseguir de ellas un cuadro completo. Pero, el tercer capítulo ofrece una descripción más completa del desarrollo interior de un personaje que pasa por experiencias semejantes lo cual nos ayuda a comprender mejor a Gustavo, a Sebastián y los demás.

Como en el caso de Gustavo, el ídolo del narrador también cae muy pronto. Fabricia resulta ser una mujer astuta quien se aprovecha de los sentimientos del que la quiere. El narrador entra en una situación difícil: necesita adorar los ídolos para recuperar sus tiempos pasados como sostén espiritual de su presente, pero los ídolos no existen en la vida real y aquel pasado es irrecuperable. Por otra parte, el tiempo y la sociedad han cambiado y las costumbres e ideologías tradicionales no funcionan en las nuevas condiciones. Es así como, al final de la novela, el narrador es un hombre destruído por su fracaso y alienado de la vida actual. No sabe qué hacer y se refugia en su pequeño cuarto a contemplar, sin leerlo necesariamente, *Los ídolos*, el libro que antes había embelesado a Gustavo:

Por ahora me basta con *Los ídolos*. (253)

A menudo no leo, es verdad, y permanezco hasta tarde en mi cuarto al lado de la lámpara prendida con *Los ídolos* entre las manos. Entonces siento como si sus tapas fueran dos manos abiertas. (254-55)

Antes, Fabricia pareció ser mi guía hacia Gustavo, hacia la eterna juventud de Gustavo; ahora lo son *Los ídolos*. Con *Los ídolos* no me perderé. Cualquiera día puede morirme con *Los ídolos* entre las manos y será como si continuara leyendo. Ni me daré cuenta. Será como si continuara leyendo, con Gustavo junto a mí. (255)

Leer *Los ídolos* no tiene sentido real y sus poemas de fantasía ya no conmueven al narrador como antes. Aplica toda su concentración en la sola acción de leer como si se convirtiera en una máquina de lectura, una postura que no deja de tener su lado irónico: el que había criticado la idolatría de los miembros de la familia de Gustavo, diciendo que era la causa principal de su decadencia, resulta ser él también un idólatra al final; y el que había comentado la conducta enfermiza de Gustavo en su adoración de Sansilvestre, cae por último en una enfermedad semejante.

Desde estas observaciones vemos que hay dos líneas en la novela: la de la historia de la familia de Gustavo; y la de la historia del narrador. En la primera parte de la novela, la historia de la familia de Gustavo es más importante, pero en la segunda mitad de la novela la historia del narrador emerge cada vez más. El final lo convierte en protagonista, lo que también fija su posición central innegable en la novela.

### **El narrador en su contexto**

De acuerdo al comentario llevado a cabo en las páginas anteriores podemos decir que la estructura de la novela, corresponde al carácter del narrador: su actividad como escritor que produce sus memorias en tres momentos distintos y la evolución de su personalidad, que se madura con el paso de tiempo. Sin embargo, para captar la significación general aportada por la novela no se debería considerar al narrador en un vacío histórico, sin colocarlo en su contexto social. En nuestra opinión la obra refleja la

situación social de Argentina en una época de transición. Como hemos anotado en el primer capítulo de este trabajo, después de la ola de inmigración de la última parte del siglo XIX y el principio del XX, la sociedad argentina presenta una condición más complicada que antes. Las élites dirigentes tradicionales todavía controlan el país, pero en el otro polo están las masas populares que incluyen los pobres campesinos rurales y los inmigrantes recién llegados. Bajo la expansión urbana, la proporción de estratos medios logra desarrollarse desde 11.1% en 1869 a 29.9 % en 1914<sup>2</sup> debido principalmente a la inmigración. Bajo estas circunstancias emerge el movimiento radical, que obtiene el apoyo de la clase media, e Hipólito Irigoyén, líder de la Unión Cívica Radical (UCR), llega a ser presidente del gobierno en 1916. Durante su presidencia, Argentina es un país controlado por las viejas élites y la nueva clase media, como dice David Rock:

Between the Sáenz Peña Law of 1912 and the military coup of 1930, Argentine politics is best pictured as an exercise in informal power sharing between the traditional elites and the urban middle classes. [...] But the onset of the Great Depression in 1930 immediately pitted the elites and the middle classes against each other in a contest for rapidly shrinking resources.<sup>3</sup>

Resulta que el poder de la clase media decae y el gobierno radical es derribado por las fuerzas conservadoras. De hecho el Radicalismo no fue una innovación radical como implica el término sino una nueva versión de las fuerzas tradicionales conseguida con el apoyo de la clase media a la cual se abandona cuando surgen conflictos. Como señala Ezequiel Gallo y Cortés Conde, el radicalismo no puede ser considerado sólo como un movimiento

---

<sup>2</sup> Ezequiel Gallo y R. Cortés Conde, *Argentina, la república conservadora*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972, 175.

<sup>3</sup> David Rock, *Argentina 1516-1987*, Berkeley: University of California Press, 1987, 215.

de la clase media porque muchos de los partidarios de la UCR no se conformaron con su identificación de clase:

Si bien es cierto que por las razones indicadas los sectores medios votaron en gran número por los radicales, esto está muy lejos de significar que originariamente la UCR fue el partido que expresara a dichas clases frente a los grupos tradicionales.<sup>4</sup>

La clase media de aquel entonces todavía está muy lejos de formar una fuerza política independiente y su incorporación a las fuerzas tradicionales es inevitable.

Bajo las circunstancias políticas nacionales que acabamos de describir, el narrador de *Los ídolos* nació en el año 1920, de padres europeos llevados a Argentina por la ola de inmigración del principio del siglo en busca de la prosperidad. Su padre murió cuando tenía once años (142) y su madre lo sostenía "a costa de mil sacrificios" (19) con la esperanza de que su hijo pudiera aprovecharse de la movilidad social gracias a una buena educación, un sueño que no lograron realizar los de su generación. Para el narrador, el sacrificio de su madre es la deuda que lleva por toda su vida y no tiene otra opción sino obedecerla. La familia del narrador pertenecería a la parte baja de la clase media que se opuso a las fuerzas conservadoras y apoyó al Radicalismo al mismo tiempo que mostraba su debilidad hacia los élites tradicionales, postura que corresponde justamente al pensamiento de la madre del narrador quien se esforzaba mucho por estimular la relación entre su hijo y la familia de Gustavo:

Nuestra amistad fué inmediata, y al llegar las vacaciones me invitó a pasar un mes en una de las estancias de su familia. Mi madre me autorizó en seguida, impulsada, supongo yo, por las grandes esperanzas que para mi futuro le hizo alimentar la relación íntima con gentes cuyo nombre no se pronunciaba entre nosotros sin paladearlo

---

<sup>4</sup> Gallo y Conde, *Argentina, la república conservadora*, 192.

un segundo, como si sus sílabas dejaran en los labios un sabor distinto. (97)

La intención de su madre era muy clara: quería que su hijo pudiera ser tan importante como la familia de Gustavo y esperaba que una relación íntima con ella promoviera la futura movilidad social de su hijo. Como el padre del narrador había muerto cuando éste era muy pequeño, su madre fue su única protectora, de modo que cada palabra y acción suya lo afectaba profundamente. Ella misma admiraba a la familia de Gustavo, sentimiento que muestra en sus recuerdos de Duma:

Mi madre me había contado que, cuando era casi una niña, mis abuelos la habían llevado a la Ópera a una función de gala, y que la imagen deslumbrante de Duma, del palco de Duma, la había impresionado con más fuerza que el espectáculo, para ella tan nuevo. Me había descrito la torera de brillantes de la tía de Gustavo y su tocado de plumas de ave del paraíso, destacándose en el fondo blanquinegro de fracs, [...]. (110)

Esta actitud influye en el hijo, quien se acerca más a Gustavo, admirando primero su mundo suntuoso, fantástico y romántico y, luego, adoptando su ideología e imitándolo su conducta, tanto en su atracción a Sansilvestre, como en su deseo de seleccionar, como Gustavo, la carrera de letras. Sólo la actitud de su madre hace que se cambie de idea:

Mi madre, que hasta entonces había hecho cuanto dependía de ella para estimular nuestra amistad, parecía ahora tercamente empeñada en separarnos. Ya no me hablaba de él y de las ventajas de ser su amigo, como en la época en que nos conocimos en el colegio. En cambio no cesaba de subrayar ante mí las excelencias del estudio de la medicina, que me presentaba como una carrera seria, sólida, de porvenir, frente a la abogacía a la que acusaba, con su espontaneidad de mujer sencilla, de ser "un dolor de cabeza y un perdedero de tiempo en el que los únicos que salen ganando son los pillos". (19)

En el tercer capítulo el narrador explica el cambio. Dice que su madre ya había advertido los riesgos de vincularse con la familia de Gustavo

porque sabía que su mundo sólo podía brindar la fantasía a su hijo, alejándolo de la realidad pragmática (212). Ella había observado que los parientes de Gustavo se preocupaban todos los días por lo que no tenía valor real, real en el sentido de que no podía traer beneficios económicos. En esa época la familia de Gustavo ya había entrado en sus tiempos difíciles: Duma había perdido sus bienes y estancias, el tío Sebastián había muerto y la familia manifestaba, en fin, todos los rasgos de la decadencia. Su madre sabía, en contraste con lo que creía antes, que ya era imposible que ayudara a su hijo en el futuro. El narrador, siempre obediente a su madre, la obedece al alejarse de Gustavo, así como antes había aceptado su amistad con él. A partir de la actitud de la madre y la conducta del narrador se ve el carácter especulativo de la clase media. Su único propósito es mejorar su condición económica y realizar el ascenso social a toda costa. Al final de la novela, el narrador realiza la esperanza de su madre, pero se encuentra con nuevos problemas.

Desde cierto punto de vista es posible considerar el narrador como representante de la clase media argentina de los cuarenta y cincuenta. Influída por las metas sociales de sus padres inmigrantes, la próxima generación se esforzaba mucho por realizar la movilidad social sin preocuparse, sin embargo, por su bienestar espiritual. Para el narrador, acostumbrado desde niño a obedecer a su madre, ser un médico famoso era la única meta de su vida. Le falta una ambición personal y es, en este sentido, un hombre bastante débil. Después de años de estudio y lucha, realiza la esperanza de su madre y llega a ser un médico famoso, pero eso significa nada para él. Puesto que sólo ha cumplido con la tarea que le han asignado. Ahora, como hombre profesional decente y de una vida acomodada, no sabe a qué más aspirar. Su mundo espiritual es vacío y

necesita algo para sostenerlo. Es así como cuando escribe sus memorias descubre un mundo antiguo con una larga historia que lo atrae más que su vida actual. Quiere admitirla, adoptarla e imitarla. En su situación pues, vemos un reflejo de la clase media de entonces. Esta clase intenta subir al escenario histórico y ha querido enfrentar las fuerzas oligárquicas tradicionales, pero se siente débil todavía y le falta una ideología histórica que le sirva de base, como nos señala Blas Matamoro en su libro *Oligarquía y literatura* :

La pequeña burguesía y las clases medias cuyos voceros son estos intelectuales no tienen un proyecto revolucionario respecto de lo existente: sólo quieren afiatar [sic] ciertos mecanismos que le permitan compartir el ejercicio del poder. Por otra parte, es sabido que las clases medias carecen normalmente de ideología propia, pues no tienen un rol específico en el proceso productivo. Por una razón jerárquico-social su modelo es tomado siempre de las clases altas, y se eclecticiza, con algunas variantes, para adecuarlo a su realidad concreta [...]. En esta radical limitación ideológica y básica se cimentan todas las frustraciones posteriores de la política y la cultura mesocrática, en la imposibilidad de los gobiernos radicales por superar el esquema de la Argentina heredada, y en los vanos intentos nacionalistas por reemplazar el sistema político liberal por un corporativismo jerárquico basado en la mística obediencia a un caudillo providencial.<sup>5</sup>

Las limitaciones de la clase media implican que no puede formar una agrupación social tan coherente como las fuerzas tradicionales y su victoria no va a ser completa. Sin embargo, los cambios en la vida del narrador y su movilidad social reflejan en cierto sentido los cambios en la posición de la clase media: ha mejorado su situación económica pero se siente pesimista sobre el futuro.

Otro punto que hay que señalar es que en los pensamientos del narrador también se ve la influencia del nacionalismo. Después de ser

---

<sup>5</sup> Matamoro, *Oligarquía y literatura*, 20.

derribado por el golpe militar encabezado por las viejas élites, los yrigoyenistas siguen luchando contra el gobierno a favor de la democracia y la caída de la vieja Oligarquía:

It is perhaps more accurate to depict it as an incipient symptom of economic stagnation and a narrowing of the channels of social mobility in that it reflected an unconscious yearning for industrialization or a quest for new middle-class jobs. The same general impulses became apparent in a Radical youth nationalist movement founded in 1935, known as the FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Juventud Argentina). The FORJA combined the old Radical commitment to "complete democracy" with the kind of blunt, uncompromising nationalism enshrined in the slogan: "We are a colony; we want a free Argentina."<sup>6</sup>

Con estas palabras se ve que el nacionalismo también es necesaria para atacar a los viejos élites. No debe sorprender, pues, que el narrador de la novela sea influenciado por el nacionalismo y que su actitud sobre lo nacional se manifiesta a través de su contacto con la familia de Gustavo y con Lucio Sansilvestre. A diferencia de esas figuras, él muestra la posibilidad de contemplar una cultura y una ideología nacional independientes de la influencia extranjera.

---

<sup>6</sup> David Rock, *Argentina 1516-1987*, 229.

### Capítulo III: Los ídolos

El comentario ofrecido en el capítulo anterior confirma, en nuestra opinión, el rol innegable del narrador como elemento central de la novela. No sólo es el escritor de la historia, sino también el personaje más importante de la misma. La organización del texto, los sucesos narrados y los personajes representados corresponden a sus propósitos. La división de la novela en tres partes, representativas respectivamente de tres tiempos diferentes, coincide con tres etapas en la vida del narrador. Los sucesos narrados reflejan los diversos estados de ánimo y a través de la narración emergen su personalidad y las diferentes funciones desempeñadas por él, como escritor o personaje de su historia. De forma semejante, la selección y descripción de los personajes sirven los propósitos del narrador. Además de ser individuos representativos de un contexto histórico y de aportar una significación simbólica social, ellos son productos del narrador y reflejan sus pensamientos.

Cada uno de los tres capítulos tiene un personaje cuya personalidad y conducta nos permiten identificarlo como uno de los ídolos a los cuales alude el título de la novela. Los acontecimientos narrados en cada capítulo representan, entonces, la idolatría practicada por el narrador y algunos de sus personajes. Sin embargo, aunque estos ídolos tienen cierta semejanza entre sí, el sentido que comunica cada uno no se repite. Cada uno ejerce una función particular en una de las tres etapas de la vida del narrador y su significación social también es particular. La representación del carácter y existencia de estos personajes-ídolos no es, por tanto, gratuita. Mediante estos personajes emergidos de la consciencia del narrador, él cuenta su

historia, muestra sus emociones y sentimientos, refleja la realidad social de su tiempo y ofrece opiniones al respecto.

Los ídolos que corresponden a los tres capítulos son respectivamente Lucio Sansilvestre, Duma y Fabricia y en el caso de cada uno de ellos el narrador cuenta toda la trayectoria de su historia como ídolo, desde el momento de su creación hasta el de su caída. A través de estas historias de auge y ocaso, el narrador se acerca cada vez más a la práctica de venerar a los ídolos hasta que se convierte él mismo en practicante, no obstante el saber que la idolatría sólo conduce a la frustración. Esta ironía tiene su sentido simbólico con respecto al contexto social, al mismo tiempo que refleja los conflictos del mundo interior del narrador. Cada personaje de la novela corresponde a una idea suya: algunos representan los valores tradicionales, otros la presencia de lo extranjero o la búsqueda de esperanza nuevas, pero todos caen al final, uno tras otro, lo que confirma además la destrucción de sus creencias. Por otra parte, sus reflexiones sobre los personajes se ponen cada vez más complicadas y contradictorias a medida que la novela avanza. A veces el narrador elogia a los personajes cuyos atributos le atraen y a veces los critica. Sin embargo, las aparentes contradicciones son una manera de señalar el estado de tormento y angustia interior del narrador a partir del cual se simboliza la situación de los jóvenes de su época. Ellos se encuentran en una encrucijada, confusos y perplejos, tratando de encauzar su propia vida en el contexto de su clase social y la nación en general. Para nosotros, la novela representa una trayectoria desesperada o una búsqueda personal comprendida en su contexto social y nacional. Es una lucha con las fuerzas tradicionales, la cual, a la luz de la conclusión de la novela y el destino final del narrador, no tiene un resultado muy optimista.

Es éste el contexto en el cual iniciamos el comentario emprendido en el presente capítulo. A continuación, vamos a comentar sobre los personajes principales de la novela, basándonos, como en el capítulo anterior, en la división de *Los ídolos* en tres capítulos. Además de señalar cómo los personajes representan a su propia clase social y qué sentido simbólico alcanzan, examinamos cómo reflejan los propósitos del narrador y sirven como imágenes para revelar sus pensamientos y sentimientos.

### **Lucio Sansilvestre y Gustavo**

Las imágenes más importantes elaboradas en el primer capítulo son las de Lucio Sansilvestre y Gustavo. La historia de Gustavo, cómo llega a reverenciar a su ídolo Sansilvestre y cómo luego se mete en un camino que conduce a la destrucción, contribuye su tema central. Ya que toda la novela versa sobre la creación y la caída de ídolos, la trayectoria que se sigue en este capítulo es muy significativo, porque proporciona una pauta que, con sus variantes, figura en los dos capítulos posteriores.

A consecuencia de la publicación de un libro de poemas titulado *Los ídolos*, que lleva su nombre como autor, Sansilvestre fue adorado por el público argentino. Sin embargo, es cierto que su libro tuvo más impacto en el público que su persona, porque fue un hombre misterioso: no aceptaba entrevistas, no publicó nada más que *Los ídolos* y vivía una vida de ermitaño en la lejanía extranjera. Entre su obra y su persona había cierta incongruencia: por un lado, su obra era brillante y bien conocida; por otro, su existencia personal era oscura y desconocida. Esta incongruencia hacía que su libro tuviera más celebridad que él y reemplazara su propia personalidad. Por ello, los sentimientos de veneración de Gustavo con

respecto al poeta son en realidad sentimientos provocados por el libro, el que también es un objeto enigmático. Cuando examinamos la novela, descubrimos que, aunque se menciona muchas veces aquel libro fascinante, no se cita ningún poema en concreto y no llegamos a conocer el texto. Según el narrador, es el libro más revolucionario, más obsesionante y más discutido de su época (10). Es decir, en este libro se ven elementos que se oponen a las tendencias literarias argentinas, heredadas de la tradición europea clásica.

En contraste con el libro de poemas, todas las señales presentes en la novela indican que Sansilvestre es un autor que respeta mucho a la tradición europea: escogió a Inglaterra como refugio y dedica su vida a investigar la obra literaria de un autor clásico inglés. Como comenta Gustavo en una carta escrita al narrador, los manuscritos de Sansilvestre revelan su obsesión académica con un solo autor:

Por ahora no he hecho más que hojearlos y atisbar la sucesión de los capítulos: "Formación clásica de Milton"; "Milton, Dante Y Virgilio"; "Grandeza del 'Paradise Regained'"; [...]. (78)

Recuerdo únicamente que durante media hora me enfrasqué en un cuaderno dedicado a mostrar cómo se conjugan en Milton las influencias del Renacimiento con las puritanas. (79)

Sin duda, Sansilvestre es un hombre y escritor tradicional cuyo espíritu no puede coincidir con el de *Los ídolos*. Si una obra literaria, como sugiere la novela de Mujica Lainez, refleja el pensamiento de su autor, hay una evidente contradicción entre Sansilvestre y el libro de cual pretende ser el autor, lo que confirma la conclusión revelada al final de este capítulo, de que no es el verdadero autor de *Los ídolos*.

Esta conclusión y la idea de que Sansilvestre sea un hombre contradictorio, un escritor de talentos dudosos, nos sirven para analizarlo

mejor y colocarlo en su contexto social. Sansilvestre es un escritor modesto quien robó el trabajo de su amigo muerto, Juan Romano, y ganó una fama que no le pertenecía. Aquí, Juan Romano, verdadero autor de *Los ídolos*, simboliza lo nuevo, lo revolucionario y lo nacional en la literatura argentina, pero resultó ser débil, invisible y efímero. Su sentido simbólico se destaca a través de la brevedad de su vida, su foto sin rostro y el hecho de que su éxito literario fuera robado por un hombre como Sansilvestre, un hombre de gustos tradicionales y europeizados. Los dos hombres representan respectivamente lo nacional y lo extranjero, dos fuerzas contrarias en la sociedad argentina entregada a una lucha en la cual el segundo siempre parece triunfar.

Es a través de Sansilvestre y otros personajes, como tío Sebastián, que el narrador revela algunas tendencias de la cultura de los élites en Argentina, quienes se inclinan especialmente hacia lo foráneo. Se preocupan mucho por la tradición clásica europea y tienden a despreciar lo argentino. Esto explica además por qué Sansilvestre escogió a Stratford como refugio para escaparse de la persecución de gente como Gustavo en su país. Según él, aquel mundo que había producido a Shakespeare y a Milton era su mundo también donde podía expresar una identidad que no contradecía sus creencias. Así lo afirma en una conversación con Gustavo que éste reproduce en una de sus cartas al narrador:

Yo soy ante todo un solitario. [...] Si la elegí es porque... porque prefería vivir lejos de mi país. [...] Yo vivo aquí entre mis libros, sin ver a nadie. Mi gran compañero es el Avon y si con alguien dialogo es con Milton, aquí, en esta mesa. (56)

Aunque gana gran fama con la publicación de *Los ídolos*, no puede integrarse en aquel mundo que el libro representa, un mundo nuevo y nacional, ajeno al mundo más lejano y tradicional al cual prefiere

pertenecer. Esto, junto con la timidez de Sansilvestre y el robo que probablemente haya cometido, nos ayuda a comprender mejor su conducta extraña. Al final del primer capítulo, el narrador sigue cuestionándose sobre las circunstancias de la muerte de Gustavo y Sansilvestre y no se siente capaz de afirmar con toda certeza que éste usurpó la obra de Juan Romano, aunque, en nuestra opinión, su narración favorece la conclusión de que Sansilvestre no pudiera haber sido el verdadero autor de *Los ídolos*.

Puesto que Sansilvestre es el primer personaje caracterizado de ídolo en la novela, proporciona en cierto sentido la pauta general para todos los ídolos que han de aparecer en las páginas posteriores. Por eso, encontramos en él las características generales que debe tener un ídolo: su apariencia y su conducta son tan singulares que atraen la atención de la gente; siempre se rodea de un aire misterioso que es una fuente de contradicciones; no permite que la gente se acerque a él; y, finalmente, una vez penetrado el misterio, se muestran inmediatamente sus debilidades y su falsedad.

Junto con Sansilvestre, el narrador también presenta el que lo venera, es decir, Gustavo, el único personaje que a excepción del narrador permea toda la novela, aunque su función no es constante. En el primer capítulo cumple con su rol de idólatra y su papel como ídolo sólo se realiza en el tercero, donde, ya muerto, llega a ser el objeto de la veneración del narrador. La presencia de dos fuentes narrativas en el primer capítulo da como resultado la comunicación de dos opiniones sobre Lucio Sansilvestre, la del narrador y la de Gustavo. Para Gustavo, Sansilvestre es un autor singular con características raras y misteriosas, cuyo aislamiento y negación de su propio país no le preocupan sobremanera. Sin embargo, la conducta extraña del poeta es inaceptable al narrador, quien la ve como algo negativo. Gustavo ignora las contradicciones de Sansilvestre y

considera el rechazo de su país como algo normal. Su educación familiar y las tradiciones de su clase social lo predisponen a negar los valores culturales de un país joven e independiente y a favorecer los de la tradición europea. Puesto que Sansilvestre pertenece al mismo grupo social que Gustavo, las contradicciones de su personalidad no amenazan la imagen que éste ha formado del supuesto poeta. Sin embargo, el narrador, como miembro de la clase media, adopta una actitud diferente. Ya tiene más consciencia de la cultura de su país. Para él, la conducta dudosa de Sansilvestre es una señal importante al evaluar su personalidad. Su negación de los valores nacionales es suficiente para despertar la antipatía del narrador.

Estas posiciones ideológicas diferentes explican por qué Gustavo escoge a Sansilvestre como ídolo, mientras el narrador observa sus deficiencias. Sin embargo, la reverencia que se presta a un ídolo también es un proceso subjetivo: no son los ídolos los que se hacen adorar. No es Sansilvestre el que ha escogido a Gustavo, sino éste que ha seleccionado a aquél. En su mundo interior los idólatras erigen el pedestal sobre el cual colocan el ídolo que han creado. Es, por tanto, un proceso imaginario y no importa si el ídolo existe o no. El narrador, por ejemplo, se fija en Gustavo como ídolo suyo y sigue venerándolo después de su muerte en su imaginación.

Gustavo nació en el año 1910. Venía de una familia económica y políticamente privilegiada. Perdió a su padre cuando era muy niño y recibió una herencia muy grande, razón por la cual era un joven muy rico. Su madre, con la muerte de su marido, disfrutaba de la vida de una mujer rica y libre y, bajo estas circunstancias, Gustavo fue un niño muy mimado, centro de atención de todos los miembros de la familia. Sin embargo, el

tiempo que vivía Gustavo era el de la decadencia de su clase. Por ello, la familia tenía depositada en él la esperanza de recuperar las fuerzas de su linaje y se esforzaba por transferirle todo el sistema ideológico tradicional. Pero, aquella época ya era nueva y la situación social se iba complicando con la emergencia de clases nuevas, la industrialización que requiere un país moderno y los pensamientos liberales venidos de la Europa moderna. Gustavo y su familia ya no podían adaptarse a la circunstancia social cambiada y por eso adoptan una actitud que los permite acomodarse a la nueva realidad: evitan la confrontación directa con los adversarios y, al mismo tiempo, establecen un mundo aislado de la vida social en el cual se dedican a perpetuar lo tradicional, dándole la espalda a lo que ocurre en el mundo actual. Para ellos, el aislamiento es el arma de defensa contra la realidad: el tío Sebastián posee su inmensa biblioteca, la tía Duma vive su vida suntuosa, Estefanía teje su tapiz de Bayeux, Leonor pinta sus miniaturas y Gustavo venera a Sansilvestre.

Todo lo que hacen estos personajes sirve para duplicar un mundo que ya ha perdido su razón de ser. Entre ellos, Gustavo es el más joven, y su ídolo también es diferente, pues tiene características nuevas: Sansilvestre es un hombre contemporáneo y parece que escribe obras revolucionarias, ya que sólo después se descubrirá la falsedad de su autoría de *Los ídolos*. El hecho de que Gustavo lo admire implica su necesidad de rebelarse contra sus parientes y su conciencia de que lo viejo y lo tradicional no tienen futuro. En Sansilvestre, Gustavo ve una posibilidad de salida como joven sensible y revolucionario, aunque el libro atribuido a Sansilvestre represente una innovación modesta.

La tragedia de Gustavo es que su ídolo es falso: Sansilvestre es un hombre anticuado, e hipócrita, lo que afecta seriamente al joven que no

quiere repetir los caminos de sus tíos y busca algo nuevo y vigoroso. Con la caída de su ídolo, sus esperanzas se esfuman. En nuestra opinión, el fracaso de sus objetivos simboliza la desilusión de los jóvenes de la vieja clase conservadora. Aunque ellos sienten la necesidad de renovarse para enfrentar la nueva situación social, no logran hallar la salida, porque no pueden sacudirse el yugo de la vieja ideología heredada de su familia y su clase social. En Gustavo se ve más obediencia que rebelión. No se atreve a oponerse contra sus mayores y se conforma lealmente con la jerarquía establecida. De esta manera, el narrador también señala el poder de las fuerzas conservadoras y su influencia arraigada en el mundo ideológico de su gente.

En el capítulo anterior hablamos del fatalismo del narrador quien atribuye la muerte de Gustavo al Destino. Ahora bien, desde la perspectiva de Gustavo, el fatalismo también parece ser un factor decisivo que se destaca a la luz de su pasividad y su ambiente familiar. Gustavo no tiene remedio alguno para cambiar el rumbo de su vida porque el Destino parece emerger en cada momento decisivo y lo acerca cada vez más a su desenlace trágico. La coincidencia entre la conclusión del tapiz de Bayeux y la muerte de Gustavo subraya el fatalismo de la historia y nos hace creer que hay algo inexplicable que afecta los sucesos contados en la novela. Se trata de un fatalismo que forma un ambiente opresivo representado a través de todo el libro. No sólo Gustavo, sino toda su familia e incluso toda su clase social han llegado al momento de desaparecer y nada puede impedir este proceso.

Como ya hemos dicho, Sansilvestre proporciona un modelo en la novela al cual corresponden también los otros ídolos que figuran en los dos próximos capítulos. De forma paralela, Gustavo sirve como modelo de los idólatras. En las palabras del narrador y las cartas de Gustavo se expresan

los procesos interiores de Gustavo y la evolución de su actitud hacia Sansilvestre, que serán repetidos con sus variantes en los capítulos posteriores. El idólatra, tal como lo va a ejemplificar Gustavo, presenta una serie de rasgos más o menos constantes: se siente atraído a lo raro y lo curioso de los objetos y las personas; tiene una alta capacidad imaginativa y suele agregar una dimensión mágica a las cosas ordinarias; es fácilmente dominado por sus propios impulsos; es propenso a los extremos y en cuanto descubre que su ídolo es falso, su interés desaparece súbitamente.

Las características de los ídolos y de los idólatras, como ya hemos dicho, se complementan, lo que explica por qué coexisten en la misma persona. Al poseer las cualidades de los ídolos, su acto de veneración realiza las mismas hasta que estas cualidades terminan siendo parte de su ser y creando la posibilidad de ser ídolo de otro. Gustavo es un buen ejemplo del fenómeno. Desde muy pequeño, ya tiene la costumbre de crear efectos misteriosos a los cuales el narrador llama su "bomba de misterio" (102), lo que se relaciona con su educación familiar donde cada miembro se interesa por lo raro y lo inaccesible. Al venerar a Sansilvestre, Gustavo adopta los rasgos de su ídolo y al final llega a ser el ídolo del narrador: el idólatra se transforma en ídolo.

El cambio de Gustavo, de idólatra a ídolo, representa una trayectoria que abarca toda la novela. Primero, como hemos visto, parece ser un idólatra enfermizo. En este momento el narrador es sobre todo un testigo de su vida y adopta una actitud crítica frente a su conducta. En el segundo capítulo, sin embargo, Gustavo sirve como el guía que conduce al narrador por el mundo de ídolos y de idólatras. En ese momento Gustavo sigue siendo un idólatra, pero el narrador no se limita a ser un testigo, sino que participa a cierto nivel, junto con Gustavo, en la idealización de los ídolos.

Su actitud no se limita a la crítica sino que revela sentimientos de admiración que lo atraen a este mundo. Gustavo no figura en el tercer capítulo, porque ya ha muerto, pero se convierte en ídolo para el narrador quien lo saca del pozo de su memoria y lo admira, sirviéndose de sus recuerdos para llenar su vida vacía. Ahora el narrador ya no critica a la idolatría de esa gente porque ha caído en su trampa. De esta manera, la evolución del rol de Gustavo en la novela es inseparable del desarrollo de la conducta del narrador.

### **Duma**

El segundo capítulo sigue el camino ya iniciado en el primero y nos proporciona no solamente una pareja de ídolo y idólatra sino todo un mundo de parejas semejantes. Aquí las hay de todas las dimensiones, las grandes y las pequeñas, pero la figura central es Duma, alrededor de la cual se encuentran los personajes que la veneran, como el tío Sebastián, Estefanía, Gustavo y el propio narrador. Luego estos idólatras también se convierten en ídolos: el tío Sebastián es el ídolo de Gustavo y el narrador; Gustavo es el ídolo del narrador. Se trata de un mundo que, por lo menos en términos de las relaciones entre los personajes, es más complicado que el del capítulo primero. Para describirlo, pues, conviene empezar con Duma, porque a través de ella se representa lo que podemos llamar la ideología de la idolatría.

En cuanto ídolo, Duma tiene características que se asemejan a las que hemos visto en Sansilvestre. Su apariencia y su conducta son extrañas: se viste en un estilo que corresponde a una moda francesa anticuada; emplea locuciones francesas; decora su mundo según el modelo europeo de los siglos pasados; y vive en una estancia construída en el estilo gótico.

Mantiene un aire misterioso en torno a su persona: tiene una mirada penetrante, un pasado lleno de anécdotas y contradicciones de personalidad. Se distancia de su séquito: aunque a veces deja que alguien se acerque a ella, no le permite penetrar los secretos de su ser interior. Finalmente, una vez descubiertos sus defectos, la fealdad de su personalidad y su historia se hacen patentes. Al describir este personaje, el narrador se aprovecha de opiniones de diversas fuentes, a veces similares y a veces contradictorias, lo que permite ver la dimensión multifacética de la personalidad de Duma y la de cada observador. De Gustavo, se sabe que Duma es una persona admirable y misteriosa; del tío Sebastián, se ve que ha sido una mujer atractiva; de Estefanía, se revela que era una mujer influyente y poderosa; de Trinidad, se muestra que era cruel y caprichosa; y de Teresa, se advierte que era libertina y liviana. En el momento mismo que emerge la imagen definitiva de Duma ocurre su caída como ídolo del narrador. Es esta dimensión complicada de su personalidad, junto con los sentimientos de adoración que ella evoca entre los que la conocen, que es tan importante en la novela para señalar las características de un mundo pasado.

A partir de la historia de Duma se ve cómo vivía la vieja Oligarquía argentina del siglo pasado y los principios del siglo actual. Imitaba el estilo europeo, admiraba la cultura del viejo mundo y despreciaba la cultura local. En cuanto a su ideología social, se mantenía fiel al concepto jerárquico de un sistema pseudo-feudal, el cual detectamos en su tratamiento de la vieja mucama de su casa y la actitud de Duma hacia el joven pintor que se enamora de ella. Se considera como un ser superior frente al cual ambos personajes mencionados son inferiores. El pintor sólo sirve para pintarle el retrato, para distraerla, sin que cuenten sus sentimientos. Su suicidio no tiene ningún impacto en ella y el retrato incompleto lo trata con

indiferencia. De forma semejante, si Duma mostrara alguna piedad a la vieja mucama de su casa, sería sólo como si diera limosna a los mendigos mientras se liberara de objetos ya inútiles y sin valor.

El narrador menciona a menudo el orgullo de Duma y su familia y también alude a los sentimientos de desigualdad que a él lo afligen. En realidad, Duma no lo trata sinceramente y sólo juega con él, razón por la cual se siente "despojado" (166). Como muchacho de una familia pequeña burguesa, le sería difícil llamar la atención seria de una señora brillante y socialmente superior. Si Duma lo trata bien y lo acoge es porque necesita alguien que la acompañe y compruebe otra vez su poder de atracción. En sus contactos con Duma y con otros miembros de la familia de Gustavo, el narrador siempre se siente inferior, no obstante el hecho de que los conozca en el momento cuando pierden su posición social privilegiada. Esta relación de desigualdad que se entabla entre la familia de Gustavo y el narrador se revela sobre todo en la actitud manifestada hacia la madre de éste. Aunque ellos ya saben de ella durante mucho tiempo y se preocupan por su salud, nunca llegan a conocerla porque ellos no se disponen a introducir a su círculo a una mujer de una clase inferior (192).

Duma es el sostén espiritual de su familia. Como ella, los miembros de su familia han experimentado el ocaso y la pérdida de privilegios, lo que conlleva la pérdida del bienestar económico y social. Sin embargo, a través de ella encuentran un orgullo y una dignidad que su realidad social no puede satisfacer. Así se explica por qué el tío Sebastián la acompaña en cada momento, por qué Estefanía aparece como su sombra y Gustavo siempre la menciona como una persona legendaria. Pero, al mismo tiempo que Duma es el centro del interés de sus parientes, ella también tiene sus ídolos. Educada de acuerdo a las normas de su clase, ella reverencia la

cultura de sus antepasados. Pretende ser una mujer de alta categoría, adorada por los demás, quien reúne las características de la elegancia y la sofisticación femenina. Es así como ella crea un ambiente para toda la familia al repudiar la cultura nacional de Argentina y esforzarse por recuperar el mundo de un pasado que remonta a la tradición europea. Influidos por ella, sus parientes se dedican también a lo antiguo: el tío Sebastián se sumerge en libros de los siglos pasados; Estefanía pasa todos los días bordando un tapiz enorme sobre sus antepasados familiares imitando las tapicerías medievales y Leonor pinta miniaturas sobre el mismo tema. En fin, ellos pretenden también restaurar el esplendor de sus antepasados, lo que le sirve además como un arma para defenderse contra lo nuevo y desafiar a los valores culturales nacionales.

En mis comentarios sobre el narrador he dicho que el tiempo reflejado en la novela representa un período de transición cuando la sociedad experimentaba cambios fundamentales. Las viejas élites sociales representados por la Oligarquía entran en una fase descendente, mientras aparecen nuevas clases sociales representada por la clase media que entra en una fase ascendente. Esta clase busca cambiar su posición subordinada frente a las élites privilegiadas e intenta crear un mundo nuevo armada por ideologías liberales y democráticas, lo que entra en conflicto con la tradición de las viejas élites. Bajo esta situación, Duma puede ser considerada no sólo como una representante nostálgica del pasado familiar sino también como el símbolo de una fuerza social que se agota. Ella representa a los recalcitrantes quienes se mantienen fieles a valores conservadores y no quieren aceptar la idea de un mundo a punto de cambiar. Duma reconoce su condición difícil, pero no quiere admitirla y sigue viviendo la misma vida suntuosa, sin prestar atención a las amenazas

que la rodean. En vez de adaptarse a la nueva situación social, prefiere sacrificarse junto con su propia clase, representando así a los de su clase y una conducta que apresura su propia destrucción.

Para el narrador. Duma es primero una señora elegante, digna y orgullosa. Como muchacho de origen humilde, la admira y la teme. No duda de su personalidad noble y su posición superior y sólo es a través del contacto personal y las revelaciones de otros personajes que ella se convierte para él en una libertina cruel y caprichosa. El proceso de conocerla y la clase social que representa despierta al narrador. Al penetrar la densa niebla de desinformación que cubre la clase privilegiada y que antes lo había desorientado, descubre que individuos como la tía Duma son ordinarios y débiles. La caída del ídolo destruye el aire misterioso y le revela la verdadera catadura de la vieja Oligarquía. Su caída aumenta por tanto, la dignidad personal del narrador y lo ayuda a mejorar su posición social porque le permite creer que puede reemplazar a las viejas élites.

En cierto sentido, al darnos más ejemplos de la idolatría, el segundo capítulo es una continuación del primero, al mismo tiempo que proporciona los antecedentes de la historia antes iniciada. También sirve para examinar de cerca las características de la familia de Gustavo y la clase social que representa. Por otro lado, el segundo capítulo nos prepara para el tercero, puesto que el narrador también es un participante en aquel mundo de ídolos e idólatras que describe. De este modo se prepara el terreno para el último capítulo donde el narrador entra plenamente en la práctica de la idolatría.

### **Fabricia y el narrador**

La figura central del tercer capítulo es Fabricia, personaje que llega a ser el ídolo del narrador cuyas experiencias repiten el mismo proceso de ilusión y desengaño que hemos visto en los dos primeros capítulos de la novela. Fabricia ha heredado de sus antepasados todas las características que la predisponen a participar en el juego de idolatría: posee un aire misterioso asociado con su apariencia y su linaje noble, una expresión impenetrable y un discurso insinuante; sabe distanciarse del que la reverencia y nunca le permite ver su ser interior auténtico. Por su lado, el narrador ha aprendido de la familia de Gustavo la costumbre de reverenciar a los ídolos. Bajo esta influencia, se convierte en un hombre muy sensible a lo extraño y singular, quien elabora sus experiencias al colocarlas en su mundo imaginario y atribuirles dimensiones mágicas, le resulta, por tanto, muy fácil distraerse de la realidad cotidiana.

Fabricia pertenece a la generación más joven de la familia de Gustavo y por las circunstancias de su nacimiento no fue reconocida como miembro de la familia. Ella es la hija natural del hermano de Estefanía y de una mujer casada, miembro de una familia italiana famosa y noble, que también le ha negado su reconocimiento. Por eso no disfrutaba antes de los mismos privilegios económicos y sociales de su linaje como Gustavo y otros miembros de la familia, como si perteneciera a una rama olvidada y abandonada de la misma. El hecho de que Fabricia y su hermano Andrés vivan integrados al resto de la familia de Gustavo cuando el narrador los conoce implica, desde luego, que la familia los ha reconocido como herederos legítimos, lo que antes era imposible. Esta concesión significa que Duma y el marido de la madre de Fabricia, los que antes hubieran mantenido las viejas costumbres familiares, han desaparecido. Implica,

además, que el mundo de los antiguos élites ha ido achicándose tanto que necesita reclutar a los miembros antes marginales para defenderse contra las consecuencias irrevocables del tiempo y una situación social cambiante. Fabricia y Andrés son los únicos jóvenes de la antigua línea y son, por tanto, la última esperanza de su linaje, encargados de recuperar el pasado brillante y perdido de la familia. En este asunto el hermano de Fabricia desempeña un papel positivo, pues recurre a todos los medios posibles para promover el matrimonio entre su hermana y el marqués italiano, pensando que esto será la forma más rápida de volver a aquel mundo suntuoso y permitir a su familia recuperar su alta posición social. A diferencia de su hermano, Fabricia no quiere venderse al marqués porque cree que este matrimonio, emprendido por razones económicas y sociales, contradice su carácter aristocrático. No quiere ser el objeto del negocio matrimonial de su hermano porque insulta su dignidad. Es así como Fabricia selecciona al narrador, fingiendo enamorarse de él para destruir el plan de su hermano.

Fabricia y Andrés representan las dos actitudes de la joven generación de la vieja Oligarquía. Una manera de enfrentar la decadencia de la familia y su situación cada vez peor consiste en no querer cambiar nada sino tomar una posición pasiva y dejarse llevar por la corriente. Fabricia pertenece a este tipo, y, Duma, Sebastián y Gustavo fueron como ella. La otra posibilidad es la que adopta Andrés, quien se niega a aceptar la declinación de su linaje como una realidad inevitable y se esfuerza por adaptarse a las circunstancias. Está dispuesto a aliarse con las nuevas fuerzas económicas dominantes de la sociedad, entre las cuales figura el marqués italiano quien ha heredado de su familia su linaje aristocrático y su título, pero en vez de seguir el mismo camino pasivo seguido por la familia de Gustavo, ha decidido aprovecharse de la nueva situación social para enriquecerse. Es así

como el marqués proporciona a Andrés un buen modelo, una esperanza para el futuro y un camino que le permite realizar una doble meta: por un lado, mantener su linaje aristocrático, y, por otro, unirlo con el de familias como la del marqués. Conviene señalar, pues, que las fuerzas económicas recién surgidas no constituyen un grupo totalmente nuevo sino una versión transformada de los miembros de la vieja Oligarquía que han sabido adaptarse a las nuevas circunstancias y, aprovechándose de su viejo estatus social, han logrado constituirse nuevamente en los élites sociales. Esto sucede en el mismo momento de la corriente histórica, cuando la clase media sube también al escenario social sólo para descubrir que se encuentra todavía en una posición subordinada. Al examinar las fuerzas sociales que derriban a Yrigoyén y a Perón, representantes respectivamente de la clase media y las masas populares, se descubre que las viejas élites seguían actuando entre bastidores. Los que derriban a Yrigoyén constituyen un grupo que quiere restaurar la constitución de 1853 y los que derriban a Perón incluyen las fuerzas tradicionales. Ambos recurren al golpe militar.<sup>1</sup> En fin, entre los que siguen gobernando en Argentina figuran las élites tradicionales y la vieja Oligarquía. Las clases recién emergidas nunca logran derribarlos definitivamente. Esto se refleja en la actitud de Andrés hacia el marqués en contraste con la que tiene con respecto al narrador. Éste, como nos cuenta él mismo, ha superado su estatuto social como muchacho humilde y ha llegado a ser un médico famoso e importante, pero esta posición social todavía no puede equipararse a la de la familia de Gustavo. Andrés no lo aprecia porque cree que él no pertenece aún a su mundo. Si Fabricia decidiera casarse con él, no sería por amor sino por otro propósito, su deseo de vencer a su hermano. Para ella es tan imposible

---

<sup>1</sup> Rock, *Argentina, 1516-1987*, 162-206.

aceptar el amor del narrador como fue para Duma aceptar el amor del joven pintor.

Si a partir de Fabricia podemos ver algunas de las características importantes de la vieja Oligarquía de entonces, a partir del contacto entre ella y el narrador se destacan otros rasgos que nos permiten elaborar nuestra concepción de la nueva clase media. Aunque ya hemos dedicado un capítulo al narrador, ahora al comentar la significación de Fabricia podemos descubrir aun más sobre él. Es que, en el tercer capítulo, el narrador se enfrenta directamente por segunda vez con la familia de Gustavo. Antes de presentarse este momento, él ya compartía algunas características o semejanzas con esa gente, consecuencia de dos consideraciones: primero, ha tenido muchos contactos con ella y desde muy pequeño ha admirado su mundo, razón por la cual quiere ser un miembro del mismo; segundo, a través de su trabajo y dedicación ha logrado mejorar su condición económica y puede vivir una vida acomodada. No tiene que preocuparse por las necesidades básicas de la vida, aunque necesita satisfacer las demandas de su mundo espiritual. Su condición económica le permite pensar en la posibilidad de relacionarse realmente con las viejas élites sociales y realizar su sueño de identificarse con ellos. Impulsado por estos pensamientos, el narrador entra en aquel mundo otra vez. Su relación con Fabricia es el reflejo de su intención de igualarse con su familia. Fabricia representa la joven generación de la familia y la relación del narrador con ella es diferente de la que tenía con Gustavo. Antes, el narrador sentía el distanciamiento entre ellos. Aunque eran amigos íntimos, su origen diferente y sus respectivas condiciones económicas los separaron y los condujeron por caminos diferentes. Ahora, después de tantas vicisitudes, ambas partes han experimentado cambios fundamentales: la

familia de Gustavo ha ido cuesta abajo mientras las fortunas del narrador han ido subiendo. Cuando el narrador se reencuentra con la familia de Gustavo, piensa que podrá establecer una relación con Fabricia basada sobre la igualdad social, superando el problema de la desigualdad que figuraba en su amistad con Gustavo. Por eso, su contacto con Fabricia es también la continuación de su sueño adolescente y frecuentemente menciona que ella es su guía al mundo perdido de cuando Gustavo y él eran amigos íntimos.

La caída de Fabricia como ídolo simboliza el fracaso de los esfuerzos del narrador. Aunque ambas partes han cambiado su posición social relativa, estos cambios no compensan las divergencias con respecto a su manera de vivir y especialmente con respecto a su mundo ideológico. Con su propio ejemplo, el narrador revela los conflictos que hay entre las diferentes clases sociales. Aunque tiene la intención de conciliarse con la vieja Oligarquía, el momento de la unión todavía no ha llegado y posiblemente nunca va a llegar. De esta manera se refleja la desilusión de la clase media y el obstáculo que debe superar para realizar la movilidad social deseada. Aunque ha mejorado su condición económica, sigue sintiendo desde arriba la presión social, representada por las fuerzas conservadoras.

Como Gustavo, Duma, Sebastián, y Estefanía, que son a la vez ídolos y idólatras, el narrador también se convierte en idólatra al final de su historia. La semejanza entre él y la clase social que pretende imitar implica que él también necesita escaparse. Mientras la familia de Gustavo se escapaba de la realidad actual, tratando de reestablecer un mundo antiguo, el narrador se escapa de los trabajos cotidianos y monótonos, de las relaciones indiferentes entre los hombres y de la rivalidad producida por la

búsqueda de bienes e intereses. De esta manera, sus antiguos ídolos ya han perdido para él el sentido que antes tenía. Su veneración ha perdido su pretexto social y cultural y los venera ahora sólo para escaparse de su realidad cotidiana:

Desde entonces no he leído otra cosa. Voy al laboratorio automáticamente y dicen que cumplo muy bien, que sobrepasaré al Dr. Herzberg. [...] Y yo regreso a casa, enciendo la lámpara y leo *Los ídolos*, lentamente, gustando cada verso, cada palabra, como si fuera una droga. (252)

Pero a menudo no leo. Mis ojos siguen las líneas largas y cortas sin leer, como si recorrieran viejos caminos. (254)

Nadie debe enterarse de estas cosas. ¿Para qué?, ¿y a quien le interesarán sino a mí? [...] Cualquiera día puedo morir con *Los ídolos* entre las manos y será como si continuara leyendo. (255)

Como reflejo del estado de su ánimo al final de la novela, estas palabras del narrador muestran que se ha convertido en un hombre alienado que no sabe qué está haciendo ni por qué lo hace. Ha dejado de pensar y ha entrado en una especie de parálisis mental. Si en esta situación debemos ver también un reflejo de la situación de la clase media, la imagen de ella que se nos comunica es bastante pesimista.

## Capítulo IV: El espacio

Hasta aquí hemos analizado el narrador y los personajes de la novela, a través de los cuales hemos visto reflejadas diversas facetas de la situación social en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, sobre todo la relación entre la nueva clase media y la vieja Oligarquía. Sin embargo, al cumplir con la tarea de comprender los temas principales de la novela, también me llaman la atención algunas de las estrategias empleadas por el narrador, especialmente su elaboración de los espacios narrativos. Estos, desde mi punto de vista, desempeñan un rol importante en el desarrollo del argumento. La descripción del espacio fija el lugar donde transcurren los acontecimientos, crea ambientes evocadores que revelan la perspectiva del que los describe, destaca el carácter de los personajes y connota sentidos simbólicos. En esta parte de mi trabajo, entonces, me propongo prestar atención a los espacios más relevantes representados en la novela: el paisaje y los campos, en Inglaterra y Argentina; los espacios interiores, como la casa de Sansilvestre, de Sebastián, y de Duma; y el ambiente urbano, especialmente el parque donde se erige el monumento a Sansilvestre y a Gustavo. Algunos de estos espacios figuran en los tres capítulos y en algunos casos se repite la descripción del mismo espacio, el cual adquiere diferentes sentidos al asociarse a tiempos diferentes. Sin embargo, puesto que los tres capítulos de *Los ídolos* nos proporcionan tres unidades autónomas, de acuerdo a los momentos en los cuales el narrador los escribió, nos conviene adoptar la misma estrategia que hemos seguido hasta aquí y dedicar un apartado a cada uno de los capítulos de la novela.

## **Inglaterra**

Al principio de la novela, los primeros espacios mencionados son la casa de Gustavo y la escuela, pero el narrador no se preocupa de ellos puesto que traslada su atención casi en seguida a los espacios extranjeros: el pueblo natal de Shakespeare, el paisaje de Inglaterra y el interior de la casa de Lucio Sansilvestre. Como el narrador estaba presente en casi todos estos sitios (a excepción de los episodios contados a través de las cartas de Gustavo), su descripción refleja su estado de ánimo, su actitud hacia la cultura extranjera y hacia otros personajes. Al llegar a Londres la atracción cultural de la capital inglesa suscitó en el narrador la idea de visitar a Stratford, el pueblo natal de Shakespeare. Ya conocía desde antes estos espacios y muestra gran interés por los museos y parques que representan la tradición europea. Visitar a Stratford-on-Avon y asistir a la representación de un drama de Shakespeare no es una experiencia ajena para él y los espacios extranjeros lo acercan más a la tradición inglesa que ha influido tanto en su educación. Allí ocurren varios acontecimientos importantes para él: el congreso médico, su reencuentro con Gustavo, la caída del ídolo de su adolescencia y la muerte de su amigo íntimo. De esta manera, el extranjero agrega una dimensión adicional a la forma en que el narrador percibe los acontecimientos. Por otra parte, el congreso en el cual participa el narrador es una señal de su éxito profesional que lo asocia con el extranjero. En cuanto a los otros personajes, para Gustavo, este espacio se convierte en algo como su segundo país donde se muere sin volver a Argentina; Lucio Sansilvestre, por otra parte, se refugia en este lugar y allí esconde su rostro feo. En fin, el espacio extranjero ayuda a cada uno de los personajes a cumplir con su meta y las características de su personalidad se ven reflejadas en él. En su sentido más amplio la ubicación espacial de los

personajes afirma los vínculos históricos con Europa, tanto de ellos como de la nación argentina, de modo que un intento por comprender a Argentina y su sociedad no puede ignorar la influencia europea y su impacto en su condición social.

En un espacio extranjero, Inglaterra, el narrador se encuentra con su amigo Gustavo después de una larga separación y los dos deciden visitar a Lucio Sansilvestre. El espacio que ocupa el célebre poeta argentino contribuye a la caracterización del hombre, porque vive muy cerca del pueblo natal de Shakespeare, un escritor igualmente misterioso en lo que se refiere a la autoría de sus obras y la verdadera identidad de su persona. A la luz de los pocos documentos sobre Shakespeare que han sobrevivido, se ha dicho a veces que no fue el autor de los dramas y la poesía atribuidos a su nombre e incluso que nunca ha existido ningún hombre semejante. No obstante, Shakespeare sigue siendo el ídolo absoluto del mundo literario y parece que nada puede disminuir su fama. Ahora bien, es en el espacio que se asocia a su nombre que los dos amigos contemplan su visita a Sansilvestre, poeta misterioso, cuya autoría de su obra también se cuestiona. El peregrinaje literario a los lugares asociados con Shakespeare, tienen su paralelo, pues, en la visita que se hace a Sansilvestre.

En la descripción del ambiente de la visita se refleja bien el estado de ánimo del narrador:

De nuevo en mi habitación, me fué imposible conciliar el sueño. Floraban alrededor, como algo tangible, las presencias que habían iluminado mi noche de Stratford-on-Avon. Encendí un cigarrillo y, por la calle de Henley, me interné en el pueblo. La luna lo bruñía. A su resplandor, las casitas bonachonas, de expresión humana, muy blancas bajo el geométrico dibujo de las vigas negras, adquirirían una condición mágica, como si el pueblo estuviera embrujado. Me aproximé al pintoresco edificio reproducido tantas veces, donde quiere la fama que William Shakespeare haya visto la luz, y

empinándor ante los vidrios en forma de rombos de una ventana, espíe hacia el interior oscuro. Nada se divisaba en la sombra prieta, a menos que esa indecisa claridad que un instante brilló adentro fuera un espectro, el de un hombre de alta frente y barbe en punta, parecido al poeta de "Hamlet" y parecido también al poeta de *Los ídolos*. (28)

Además de servir para evocar los sentimientos del narrador en aquel momento, esta descripción del espacio indica como su admiración de Shakespeare adquiere una nueva dimensión. Su veneración de Sansilvestre, hombre considerado como poeta que perpetúa una gran tradición literaria, se asocia con la fama del dramaturgo inglés. El narrador no puede refrenar su ánimo emocionado porque va a levantar el velo que ha cubierto el misterioso poeta con el cual los dos jóvenes han soñado tantas veces. Por eso todo está envuelto en un ambiente mágico: la luna, las casitas y el pueblo, e incluso el espectro de Shakespeare que parece asomarse momentáneamente tiene algún parecido a Sansilvestre.

A continuación, inmediatamente después del párrafo citado, figura en el texto una descripción del paisaje inglés atravesado por el narrador y su amigo en el camino hacia la casa de Sansilvestre. Este mundo poético, bello y romántico reproduce la emoción de alegría y ligereza de ambos personajes:

Teníamos la sensación de que la poesía de ayer y de hoy iba con nosotros por la carretera fantástica, entre los olmos y los fresnos venerables, sobrevivientes de la floresta de Arden que habitaron las hadas y los genios, entre los sauces destrenzados sobre los cisnes del Avon, entre las colinas y los arroyos y la verde undulación de los bosques y los campos cubiertos de botones de oro donde a veces se elevaba la flecha de un campamento gótico y a veces se destacaba, como en un grabado de cacería, una residencia señorial suspendida del aire diáfano por el humo de sus chimeneas. (28)

El sentimiento poético que el narrador incorpora a su descripción del paisaje corresponde a su admiración de Sansilvestre porque en aquel

momento, cuando se acercaban a su casa, los dos jóvenes no tenían la menor duda sobre su ídolo. Sigue ocupando el lugar más importante de su mundo interior y ahora que lo iban a ver enfrente no podían ocultar su alegría. Viendo los olmos y los fresnos, los cisnes y los arroyos y las colinas y los campamentos, los dos jóvenes lo asocian todo con el mundo poético de Sansilvestre, lo que aumenta aun más su admiración por este poeta. Sin embargo, aunque el narrador usa estas palabras en su descripción del paisaje para destacar los sentimientos compartidos por los dos jóvenes, le sirven también para crear un contraste con el espacio interior de la casa de Sansilvestre que aparece a continuación en el texto.

La impresión creada en el narrador por la casa de Sansilvestre era de un lugar oscuro, hacinado y antiguo. Tardó un rato en adaptarse a su oscuridad. El piso del cuarto donde se encontraba era de maderas muy negras. Las ventanas eran pequeñas con vidrios verdes que sólo dejaban filtrar una luz opaca. Los muebles eran grandes y entorpecían la circulación por el espacio. En comparación con el campo que acababan de ver, la casa les presentaba un espectáculo totalmente contrario. Aquí no se veían colores llamativos y vigorosos, no había aire fresco y corriente, ni una sensación poética y romántica. El interior de la casa del poeta no coincide con lo que el narrador ha imaginado, le hace sentir desesperado y lo sorprende, sobre todo cuando observa detalladamente los objetos que adornan la habitación:

Súbitamente me di cuenta de algo que hasta entonces no había tenido tiempo de notar: nada, en ese cuarto, recordaba la patria del poeta que allí vivía. Debajo del trabado, en la repisa de la chimenea, alineábanse varios de esos que llamo "objetos tontos" (y de los cuales tengo algunos en mi casa): un par de pequeños zuecos de madera, "Souvenir de Suisse", un molinito holandés de plata, una reproducción en cerámica del Puente de los Suspiros. Me disgustó

que estuvieran allí. De la patria, nada, pero tan absolutamente nada que no pide menos que cavilar si ello respondería a una deliberada intención. (39)

A partir de estas palabras, quisiéramos atraer la atención a las dos sorpresas del narrador. Primero, los "objetos tontos". Para el narrador, Sansilvestre era un poeta muy famoso; tanto para él como para el amigo de su juventud, era en especial un símbolo de lo extraordinario y lo ingenioso. Pero su perspectiva sobre el cuarto niega su fe en el poeta porque Sansilvestre tiene los mismos objetos que el narrador, quien incluso los desprecia. Los pequeños zuecos de madera y el molinito holandés de plata son objetos de la cultura popular, pero también revelan los gustos de los amos de la casa. El narrador tiene que admitir que su objeto de veneración es un hombre ordinario. Luego, le sorprende al narrador la ausencia de recuerdos de la patria. El libro *Los ídolos*, de Sansilvestre le ha ganado la fama en Argentina donde los lectores compatriotas le han otorgado grandes honores y su retrato preside las bibliotecas de quienes no lo conocen sino a través de sus escritos. Pero, en la casa del poeta no hay ningún objeto que, como acto de reciprocidad, le recuerde su país. La decoración en la casa de Sansilvestre parece indicar el rechazo y hasta causa la antipatía del narrador: "¿Sería desdén? ¿Nos desdeñaría este hombre que había vivido siempre en el extranjero? Me rebelé ante la idea: ¿por qué?"(40)

La reacción del narrador frente al espacio interior de la casa de Sansilvestre es relevante para el desarrollo del argumento, porque desde ese momento, el narrador empieza a dudar de su ídolo y la imagen que tiene del poeta deja de ser lo que era antes. Esta capacidad del narrador de observar los detalles en la casa del poeta subraya también la diferencia de su reacción en contraste con la de Gustavo. Por un lado, el narrador se percata de estos fenómenos significativos y, para él, anormales; por otro,

Gustavo se mantiene ciego. Este no tiene ojos más que para Sansilvestre, quien ya se ha convertido en un dios cuya existencia supera todo lo ordinario y a quien no se puede ver ni evaluar con ojos profanos. La diferencia entre el narrador y Gustavo se destaca sobre todo si consideramos las cartas en las cuales Gustavo cuenta la historia de su asociación con Sansilvestre después de la ida del narrador. En estos documentos, Gustavo cuenta cómo ha establecido la amistad con el viejo poeta, cómo los dos conversan sobre la literatura y Gustavo ha comprado un coche para que puedan recorrer el campo. Una dimensión significativa de estas cartas es que, a pesar de su frecuente contacto con Sansilvestre, Gustavo sigue ignorando la conducta y carácter que parecían tan anormales al narrador. En realidad, Gustavo mantiene el mismo estado de ánimo que antes. Por ejemplo, en sus cartas hay una descripción del campo que nos recuerda aquella descripción del narrador sobre el campo colorido y poético cuando los dos estaban en el camino hacia la casa de Sansilvestre:

¡Qué sueño de tardes y tardes de verano es esto para mí! [...] a mi lado está el poeta de *Los ídolos*, nuestro poeta, y que el poeta callado habla sólo para mí en un paisaje único, verde, gris, amarillo y azul, de piedra y de bosques y de prados que se mecen como un mar sereno. (67)

A diferencia del narrador, Gustavo experimenta las mismas sensaciones que el narrador ha superado y sigue asociando a Sansilvestre con un paisaje romántico. Su admiración del poeta no disminuye, sólo cambia de cualidad. Antes lo admiraba en su imaginación y ahora lo admira en realidad. En la perspectiva de estos dos personajes, se ven dos tipos de pensamiento, que primero se asemejaban y después se divergen. El cambio que ocurre en el narrador le hace ver la enfermedad de Gustavo, su idolatría ciega y su carácter neurótico.

Los espacios del primer capítulo sirven también para destacar el carácter de los personajes de otras maneras. El contraste entre el espacio oscuro y encerrado de la casa de Sansilvestre y el espacio abierto y brillante del campo es como el contraste entre Sansilvestre y los dos jóvenes. Como su casa, el poeta es viejo, callado y misterioso y se oculta detrás de las cortinas, rechazando el mundo afuera. El espectáculo del campo corresponde al carácter de los jóvenes románticos, abiertos e inocentes quienes están a punto de observar un mundo nuevo y explorarlo con sus ojos curiosos. La llegada de los jóvenes a la casa implica una confrontación entre estas dos fuerzas, la cual se encuentra evocada también en una de las descripciones de los espacios. Cuando los dos entraron en la casa de Sansilvestre, su primera impresión era de la oscuridad, hasta que Sansilvestre abrió el cortinaje de un tirón para que el sol iluminara la habitación. En este momento, el narrador oye la algarabía de los pájaros y ve a través de la ventana el paisaje pintoresco del campo tan ajeno al ambiente de la casa y a la figura del poeta:

Los libros, las flores colocadas sobre una mesa antigua, los sillones de gastado terciopelo, [...] El poeta avanzó hacia nosotros, como si viniera del paisaje medieval [...]. (38)

Afuera, todo es viveza y animación; adentro el ambiente es rancio y exánime. La casa oscura de Sansilvestre se aclara de repente bajo la iluminación de la luz, lo que nos hace pensar en una confrontación entre Gustavo y el poeta. Gustavo es como la luz llegada para iluminar la parte oscura de la personalidad de Sansilvestre, quien no puede resistir esta intervención.

### **La familia de Gustavo en sus casas y el campo**

Los espacios del primer capítulo que acabamos de comentar presentan una base importante para el desarrollo de acontecer narrado en la novela. Los espacios evocados en el segundo capítulo también atañen al campo y la casa, pero el lugar corresponde a Argentina en vez de Inglaterra. Además de tener su propia relevancia, estos espacios se relacionan con los del primer capítulo para entregar una significación con respecto a los personajes. El propósito del narrador en este capítulo, como ya hemos señalado, es describir las circunstancias en las cuales creció Gustavo. Por eso el espacio desempeña el rol importante de mostrar su ambiente familiar. Aquí se describe la decoración suntuosa, clásica y europea donde Gustavo recibió su primera educación, y también se deja percibir a partir de estos espacios el carácter de los personajes quienes influyeron directamente en él.

En el desarrollo de su historia, las observaciones del narrador sobre el mundo de la familia de Gustavo siguen una trayectoria que nos conduce desde el exterior al interior. El primer espacio importante que figura es la estancia de Duma ubicada en el campo argentino y la casa construida en un estilo gótico con torres agudos y castillejos altos. A este lugar llega el narrador con la familia de Gustavo, tomando un barco, un método de viajar tradicional. En vez de colocarse en un ambiente conocido el narrador parece estar contemplando un paisaje exótico, fantástico y viejo, que compara con un reloj alemán de su infancia en la casa de su abuelo que tenía figuras mecánicas y la forma de un castillo. Su asociación corresponde a la generalización de su impresión sobre esta gente y su mundo, cuyos habitantes viven allí entregados a ocupaciones extrañas y distintas alejados de la vida actual: escribiendo un novelón, pintando

miniaturas, tejiendo un tapiz o leyendo versos. Estas actividades antiguas parecen más adecuadas en aquel lugar con castillos y torres porque este tipo de mundo es el que ha existido en los tiempos remotos que evoca el reloj alemán. Para el narrador, los habitantes de esta región no parecen ser personas auténticas, sino criaturas de un mundo imaginario. Allí se encuentran grandes puertas y ventanales góticos; cortinajes de damasco amarillo sembrados de flores negras y rojas; cenefas de madera dorada; muebles dorados, macizos, grandes como palaquines; un arpa con una columna coronada por un capitel corintio. Estos objetos son todos testimonios de una vida lujosa, suntuosa, imitada de modelos europeos y al describirlos el narrador los sitúa en un paisaje típicamente argentino creando un contraste:

En la ribera, después de un recodo del río, se irguió en la altura el castillejo que un capricho de su hermano mayor había levantado en 1891. Era una construcción pseudo-gótica, erizada de almenas rojas y grises que medio confundía la hiedra, y su disparate resaltaba en el paisaje típico de talas y ceibos. Más allá, la estancia se perdía detrás de una cortina de eucaliptos, Algunas vacas pastaban cerca de las palmeras tontas. (103)

Los amos de este mundo se esforzaron por crear una réplica de la antigüedad europea en un ambiente argentino, pero, su estancia es, para el narrador, un "desafío del paisaje" (105). Su reacción produce un contraste con el paisaje evocado en el primer capítulo donde describe el campo inglés con sus colinas y arroyos, la verde ondulación de sus bosques, olmos y fresnos y torres góticas (28). En el campo inglés, los edificios góticos se encajan bien en el paisaje, pero en el campo argentino, la estancia gótica es una anomalía. El contraste creado entre los espacios de estos dos capítulos destaca las características de los amos de la estancia, quienes veneran la cultura europea y se esfuerzan por trasplantar modelos foráneos. Quieren

crear un mundo que refleja su ideología, europeizando al mundo nuevo y expulsando los valores locales.

Sin embargo, este mundo ya presenta síntomas de decadencia, los cuales emergen a través de la descripción de "Las Rosas", estancia abandonada por Duma. Allí, la decoración suntuosa se asemeja a la de la estancia donde vive ella, pero en una versión arruinada, desordenada y sucia:

Los rastros de la generosidad de Duma convivían en la penumbra melancólica con un grotesco maniquí, con la máquina de coser y con las cinchas, lazos y mandiles echados en un rincón. Había allí una desvencijada cómoda Luis XVI sin manijas, y varias sillas de comedor de cuero negro, con las iniciales del hermano de Duma, el que levantó el castillo, repujadas en los respaldos. (118)

Aunque entre estos objetos acumulados se encuentran las señales de una vida lujosa, es muy claro que su tiempo de gloria y su brillantez han pasado. Habitada ahora por tontos y locas, "Las Rosas" muestra un rostro ridículo: el florero lleno de flores de trapo y de moscas; los cuadros inexplicables pintados por la loca; la muñeca sentada como un ser vivo. Este mundo corresponde al otro lado de la familia de Gustavo, que antes era tan brillante y rico pero que ahora ha sufrido los estragos del tiempo. La ruina de "Las Rosas" implica además la incapacidad cada vez mayor de su dueño de mantener su mundo, como si en "Las Rosas" se proyectara el futuro de las otras estancias. El incendio de "Las Rosas" sólo enfatiza, pues, el sentido trágico de este mundo.

Es un mundo tan anticuado y depurado del vigor necesario para sobrevivir que algunos de los miembros de la familia de Gustavo no quieren aceptarlo tal como es. La madre de Gustavo revela una actitud negativa hacia el pasado y quiere transformar este mundo. Ella también es una mujer frívola quien admira lo europeo, pero no los estilos de los

tiempos antiguos como sus antepasados, sino los estilos contemporáneos. Cuando visita la estancia el lugar le recuerda a su marido cruel. Trata de cambiar el ambiente, pintando de blanco los sillones dorados, transformando el aparador en un cofre y tapizando las sillas (149). En fin, quiere modernizarlo, pero sus esfuerzos resultan inútiles, tiene que abandonar su idea y se va pronto de la estancia. Este mundo ya es incorregible, nació tal como era y va a extinguirse del mismo modo. Su estado corresponde a lo que hemos comentado antes con respecto a la familia de Gustavo, representada por la tía Duma, que ha perdido su razón de ser y será eliminada por el desarrollo histórico de la sociedad.

Aunque el mundo de la familia de Gustavo tiene un carácter general cuyos rasgos se manifiestan en cada miembro, cada uno de ellos es capaz de configurar también su mundo particular. Cuando se trata del mundo de Duma, se destacan sus características como mujer vanidosa y orgullosa. La primera vez que el narrador la ve, su atuendo europeo y su ademán orgulloso le impresionan tanto que termina imaginando que la apariencia de esta mujer ha convertido el paisaje argentino en un paisaje europeo. Deja de reconocer el río como parte de un paisaje local que ha estado atravesando y lo considera como un río francés que corre entre parques, aldeas y castillos con techos de pizarra (101). La imaginación del narrador sirve para desplegar la personalidad de Duma, mujer cuya apariencia no se encaja en el paisaje local de la Argentina moderna sino que pertenece a un tiempo más remoto y a un lugar extranjero.

El mundo de Duma consiste en una acumulación de objetos como muebles, vestidos, porcelanas, miniaturas, libros y cuadros que nunca parecen agotarse. Su apego a estos objetos es su manera de sobrevivir. Así, cuando pierde sus bienes y estancias y tiene que vivir en un pequeño

apartamento, lleva consigo todo lo que puede y lo mete en un espacio hacinado que no puede aguantar:

No pudo resistir tampoco la cotidiana visión de esos cuartos pequeños, en los que las maderas doradas, los damascos y los bronce la sitiaban, entorpeciendo su paso, acosándola, agobiándola, [...]. (168)

Las circunstancias adversas mueven a Duma, junto con sus objetos más apreciados, a este espacio que no es justo para ella. Entre el montón de objetos antiguos, Duma es como "un olvidado maniquí de cera" (169), figura que nos permite asociar su apartamento con "Las Rosas", lugar que también representa la decadencia, y donde había, además, un maniquí y una muñeca tan sin vida como ella. La descripción del espacio de su apartamento proporciona por segunda vez el testimonio de la destrucción de su mundo. Por otra parte, el ambiente suntuoso externo contrasta con su mundo vacío interior. La manera de vivir de Duma, con el malgasto de sus bienes y su flirteo con los hombres, se basa en la ostentación y sirve para encubrir las carencias de su vida intelectual.

En cuanto al espacio en que vive el tío Sebastián, su casa presenta otro mundo. La primera impresión que el narrador recibe de este mundo es de su apariencia vacía. Son vacíos las salas y los corredores y desnudas las paredes, como si la casa estuviera desmantelada. Al describirla, el narrador enfatiza la sensación de tristeza y melancolía que comunica: las plantas que parecen tiritar en el viento que sopla por los patios; el fuego débil que arde en la biblioteca; la amplitud helada de los salones; las manchas de humedad en las paredes. Lo que resalta en la casa es su ambiente mortuorio el cual coincide con las circunstancias de la visita del narrador durante el velorio del tío Sebastián (139). El cadáver del viejo está acostado en este mundo frío y su rostro es como esculpido en cera, lo que nos permite recuperar la

imagen de la tía Duma como muñeca en su apartamento, la referencia a la maniquí en "Las Rosas" y las muñecas de Leonor. Es decir, algunos de los personajes principales de este mundo son como muñecas o maniquís caracterizados por una vitalidad ausente. La semejanza de la sensación experimentada por el narrador con respecto a Duma y Sebastián corresponde, además, a su primera impresión cuando entraba en su mundo y lo asociaba con el reloj alemán y sus figuras mecánicas. En fin, se trata de un mundo de muñecas donde cada uno malgasta el tiempo y su vida en ocupaciones inútiles mientras esperara el momento de su muerte.

El mundo del tío Sebastián es distinto del de Duma puesto que lleva una vida sencilla, como la de un asceta cuyas ambiciones no abarcan los bienes materiales. Sus pasiones lo orientan a otra dirección. En contraste con los cuartos vacíos, su escritorio muestra un rostro diferente: los libros cubren totalmente las paredes, las mesas, las repisas, las sillas, y el suelo (142). El tío Sebastián vive en este espacio limitado, dedicando toda su vida a estos libros antiguos sobre temas históricos. En contraste con el apartamento de la tía Duma, excesivamente decorado para que tapara su personalidad, el del tío Sebastián es más sencillo y deja que se vea el interior del hombre. En su escritorio, junto con sus libros, está el retrato de Duma que salvó del incendio de "Las Rosas". Sebastián adora a su hermana con un afecto que ya sobrepasa los límites fraternales y en el arreglo de su escritorio se desprende la posición importante que su hermana ocupa en sus sentimientos. Duma y los libros constituyen el contenido de su vida y le proporcionan un refugio contra la actualidad. Su casa helada lo envuelve herméticamente y se constituye en una muralla que lo defiende del exterior. Adentro, se enrosca en su mundo pequeño y su

vida es como aquel fuego débil en la chimenea de su biblioteca que está a punto de apagarse.

Además de ver en ella un reflejo de la personalidad del tío Sebastián, la casa del viejo le proporciona al narrador una imagen para descubrir a toda la familia de Gustavo. Cuando está en la biblioteca de Sebastián, el narrador agrega elementos imaginarios a su descripción del espacio. En la acumulación de libros, el narrador observa una polilla que ha empezado a devorar las tapas y su presencia añade una señal más a la impresión general de la decadencia. Además, el narrador asocia la polilla a los gusanos que, según su imaginación, se esconden en la oscuridad, devorando los libros y engordándose nutridos de este mundo rico y suntuoso. El ambiente y estas reflexiones le hacen pensar en el contexto social de la familia donde hay también seres como los gusanos que se nutren de los bienes de la familia. El narrador piensa en Steen, el gordo quien se ha aprovechado de la fama y la riqueza de esta familia para asegurar su propia prosperidad, así como el escribano de Duma, quien se ha enriquecido "a la sombra de su fortuna" (176).

En el primer capítulo, el narrador es sobre todo el testigo de un acontecer cuyo protagonista es Gustavo. La selección de los espacios corresponde, pues a la presencia en ellos de Gustavo: su casa donde los dos empiezan a leer *Los ídolos*; después, Inglaterra, donde ambos visitan a Sansilvestre; y cuando el narrador continúa su viaje, saliendo de Inglaterra, cita las cartas de su amigo para mantener su presencia y la de los mismos espacios ingleses. En el segundo capítulo, sin embargo, Gustavo ya no es el centro de la atención del narrador y deja de influir tanto en el pensamiento y la descripción de espacios del narrador, quien reduce su criterio a manifestar sus propias sensaciones frente a los espacios: la discordia entre

la estancia de Duma y el campo argentino, el interior suntuoso de la casa de Duma y el panorama melancólico de la casa del tío Sebastián. A diferencia del capítulo anterior, el narrador se encuentra aun más involucrado con los espacios que describe. Deja de ser testigo o voz que transmite la descripción elaborada por otro. En el tercer capítulo sostiene el mismo rol activo como observador de espacios donde desenvuelve su función de protagonista de su historia.

### **El narrador y los espacios revistos**

El primero de los espacios evocados en el tercer capítulo es el parque donde se celebra la inauguración del monumento a Sansilvestre y Gustavo. El ambiente de la ceremonia, según el narrador, es triste y frío. Es una mañana de invierno, después de la lluvia, y hay niebla. El cielo nublado intensifica los sentimientos trágicos asociados al evento, pero sólo el narrador comprende su sentido más profundo porque es el único que sabe la verdad sobre la muerte de su amigo y el poeta famoso. El ambiente misterioso y oscuro de la ceremonia es el reflejo de su estado de ánimo. La bruma que se espesa en el aire corresponde a la niebla que nubla sus pensamientos porque, tal como simboliza aquella estatua vagamente perceptible en la niebla, nunca va a descifrar el enigma creado por su amigo y Sansilvestre. Puesto que Gustavo llega a ser en este capítulo el ídolo del narrador, la inauguración de su monumento se reviste de un valor simbólico, al corresponder al establecimiento de la imagen de Gustavo como ídolo en el mundo interior del narrador.

Para la familia de Gustavo, la inauguración del monumento es un evento del calendario social al cual asisten escritores y artistas, los dirigentes de la nación y personas que pertenecen a las esferas más altas de

la sociedad. Esta clase de reunión de los miembros de las élites en el mismo espacio figura también en los capítulos anteriores. De hecho, situaciones semejantes se producen tres veces en la novela: una es el té en la casa de la madre de Gustavo (133), adonde acuden los literatos a conversar sobre la cultura, y las otras dos son el velorio del tío Sebastián y el de la tía Duma. En estas ocasiones, el ambiente de cada evento se vuelve más triste que el anterior. La tertulia de la madre de Gustavo guarda todavía un aire alegre y frívolo, pero los velorios son asuntos más siniestros. Aunque asisten muchas personas, es evidente que no pueden mantener el mismo aire alegre, especialmente cuando ocurre el robo de la esmeralda de Duma en su velorio. En el tercer capítulo, cuando los restos de la familia asisten a la inauguración del monumento y participan otra vez en una actividad social, se presenta muy poca gente. Los oradores son hipócritas y retóricos y entre ellos figura Steen, el hombre gordo ya viejo quien había aparecido en muchas de las actividades de la familia. A través de una comparación entre el ambiente de este evento y los anteriores, se ve que la atmósfera social que envuelve la familia es cada vez más deprimente y que la familia tiene cada vez menos importancia en la sociedad. A medida que la vieja generación envejece, la familia se encuentra olvidada junto con sus glorias y su historia.

La casa del tío Sebastián, que había figurado en el segundo capítulo, vuelve a aparecer en el tercero, pero ahora, en vez del espacio vacío que el narrador había conocido antes, es habitada por los restos de la familia y convertido en el almacén de sus objetos:

Las grandes habitaciones frías, cuya desnudez me había impresionado diecisiete años atrás, estaban ahora llenas, excesivamente llenas de muebles y de objetos. (191)

En este espacio, reaparecen los viejos objetos y fenómenos: los muebles dorados de Duma, la biblioteca del tío Sebastián y también las mismas manchas de humedad que el narrador había visto 16 años atrás. Cuando el narrador ve el retrato de Duma, el que es como un ícono de todos los cambios experimentados por la familia, se recuerda de todos los pasados. La configuración del espacio en la vieja casa del tío Sebastián influye mucho en el pensamiento del narrador, pues acumulan en su memoria todos los recuerdos del pasado. Al verla vuelve a sentir las viejas sensaciones que había experimentado antes. De este modo, la casa del barrio del sur y los viejos objetos que contiene sirven de mediador entre el narrador y su pasado. El nuevo encuentro con este espacio significa, pues, el comienzo de su adoración de aquel viejo mundo representado allí. Al mismo tiempo, este espacio es importante en su veneración de Fabricia, porque allí ella está envuelta en un aire misterioso y el narrador puede asociarla al linaje al cual pertenecen Duma, Sebastián y Gustavo.

Más adelante en el tercer capítulo, se evoca otro espacio que conduce al narrador más aun hacia su pasado. Se trata del cuarto de mirador, simbólicamente otro espacio en el interior de la casa del tío Sebastián donde se guardan los objetos de Gustavo, cuya relación con el narrador fue muy íntima. El momento en que Fabricia y él suben al mirador es una noche de luna llena. Los objetos en el cuarto parecen más misteriosos bajo la iluminación suave y lechosa de la luna, a la cual la luz del candelabro agrega una dimensión mágica. Como en un sueño, el narrador encuentra los objetos familiares: el escritorio de Gustavo, sus libros y las fotografías, y más que nunca se enfrenta de cerca con aquel mundo ya perdido. El mirador de la casa es como la cueva de Alí Babá (241) donde le esperan sus recuerdos más apreciados. Con la descripción de este espacio, el tercer

capítulo entra en el momento de su apogeo porque es el momento cuando el narrador recupera todas las sensaciones de sus tiempos más felices y se completa la transformación de Gustavo y su mundo en el ídolo que llenará su vida. En ese momento y espacio, su relación con Fabricia llega también a su clímax, consecuencia a la vez del espacio romántico en el cual se encuentran las sensaciones experimentadas por el narrador.

Los espacios evocados en el tercer capítulo provocan en el narrador una nostalgia por los tiempos felices de su adolescencia y aquel mundo suntuoso que conocía, pero también sirven para señalar la decadencia. Bajo la apariencia suntuosa se nota la pobreza (191). A excepción de los objetos que contiene, los dueños de la vieja casa del tío Sebastián no tienen nada. Ahora, la figura dominante de este mundo es Estefanía, la que antes era como una sombra al lado tía Duma y ahora es la última guardiana de este mundo anticuado. En la decoración de este espacio se refleja claramente su intención de imitar a la tía Duma: los muebles dorados, arañas de titilantes caireles y las porcelanas sobrevivientes pero rotas. Su propio cuarto ofrece un espectáculo aún más significativo. Allí, entre los marcos de felpa, almohadones y lámparas, figura el retrato del marido muerto a quien todos ya han olvidado. Además, al lado de este retrato hay las fotografías de los amigos célebres de la tía Duma quienes no tienen nada que ver con Estefanía. La decoración del cuarto consiste en una acumulación de objetos que no tienen vínculos entre sí. El retrato de su marido advierte a todo el mundo que ella también es una mujer atractiva y transforma la imagen conventual de ella que antes proyectaba. Los amigos de la tía Duma son adoptados como amigos suyos y la presencia de sus fotografías en su cuarto eleva su posición social. Estefanía quiere reemplazar a Duma en el mundo de sus muebles, sus fotos y sus recuerdos, pero nunca ha vivido como ella.

Su vida ha sido vacía: antes, durante la vida de Duma, ésta se constituía en el centro de su existencia; después, cuando Duma ha muerto el incesante trabajo sobre el tapiz de Bayeux llenaba sus horas; ahora, cuando todo ha pasado, ella intenta vanamente duplicar el mundo de Duma, pero el resultado es ridículo y refleja la caída de su clase. El mundo creado por Estefanía y otros miembros de su familia no sólo provoca el recuerdo del narrador sino que también simboliza la posición de los restos de la vieja Oligarquía. Ellos intentan también recuperar su viejo mundo suntuoso pero no tienen remedio suficiente para recrearlo tal como era, sino que se engañan con los objetos residuales al fabricar algo para sostener su creencia en la perduración de su antigua posición social. El narrador se da cuenta de este autoengaño y pierde su interés por este mundo fingido. Después de tomar algunos fotos y el ejemplar de *Los ídolos* que había despertado su manía por Lucio Sansilvestre, no vuelve a entrar en la casa ni en el mundo decadente que representa.

Hacia el final del tercer capítulo, se recupera el espacio del parque, el lugar donde la historia contada en este capítulo había empezado. El movimiento circular que esto implica tiene connotaciones temporales además de su evidente simbolismo espacial, dado que, en vez de la mañana de bruma del comienzo del capítulo, es el crepúsculo al final. Esta elaboración del espacio sitúa el capítulo en una estructura más amplia al mismo tiempo que simboliza la conclusión de las experiencias del narrador. El lago, los cisnes, la estatua de Sansilvestre y el monumento a Gustavo no sólo evocan el comienzo del capítulo, sino que hacen que el narrador se recuerde de aquel mundo más lejano que ya es imposible recuperar excepto a través de la memoria. El monumento a los muertos corresponde, pues, a

aquel monumento que el narrador lleva en su interior: el recuerdo de Gustavo y los tiempos pasados.

A la luz de la relación que se establece entre el espacio y el narrador, es notable que el último espacio evocado en la novela sea el pequeño cuarto del narrador. El contenido de este espacio, el ejemplar de *Los ídolos*, las fotos de Sansilvestre, Gustavo y Duma, la lámpara y el propio narrador, forma un ambiente simple y aislado donde el narrador ve pasar en fila las imágenes creadas por su memoria como si se tratara de una película. Sin embargo, la sencillez del espacio que ocupa contrasta con la complicación de su mundo interior. Este espacio es el reflejo de una persona quien, según las apariencias, es un hombre normal, retirado y callado, pero en realidad refleja también los cambios complejos por los cuales ha pasado su personalidad hasta convertirlo en un hombre alienado. La situación final del narrador se asemeja a la de la tía Duma o a la del tío Sebastián, quienes terminaron su vida igualmente en un espacio restringido. Es decir que, habiendo seguido un camino como el que trazaron Gustavo y su familia, el narrador se encuentra al final en una situación parecida. Su idolatría no va a encontrar otra salida.

Los espacios que ocupa la familia de Gustavo, el campo, la estancia y su casa, la casa en la ciudad y el pequeño apartamento tienden a disminuir a medida que avanza su historia. El radio de acción de Duma se ve cada vez más pequeño: al principio viaja entre Europa y América, luego pasa las vacaciones en sus estancias y, finalmente, ocupa varias casas y un pequeño apartamento donde se muere; igualmente, el tío Sebastián vive en un edificio muy grande pero sus acciones se limitan sólo a su pequeño escritorio; los sobrevivientes de la familia sólo poseen una casa en el barrio del sur de la capital. Entre otras significaciones la reducción del espacio

señala que estos personajes, los cuales podían moverse por varios espacios cuando poseían un mundo privilegiado, han perdido también su territorio social y la importancia que antes tenían en la sociedad. En cuanto al narrador, la reducción espacial también refleja los cambios de su actitud. Antes, le interesaban todas las facetas del mundo de la familia de Gustavo e incluso investiga a "Las Rosas", una estancia abandonada; después, ya no se preocupa de lo que habrá pasado a los espacios que conocía. Sólo se interesa por la casa del tío Sebastián y la relación que puede relacionar con sí mismo.

Desde la perspectiva del narrador y la significación de la historia que cuenta, la dimensión de los espacios evocados en la novela son relevantes. En el primer capítulo, el espacio dominante es el campo inglés y el narrador presta mucha atención a su abertura y su brillantez; en el segundo capítulo, el espacio empieza con la descripción del campo argentino y pasa a los espacios interiores de la casa de Duma y de Sebastián; en el tercer capítulo, el espacio más importante es la vieja casa del tío Sebastián y termina con el pequeño cuarto del narrador que es aislado, oscuro y encerrado. Durante el desarrollo de la novela, el espacio pasa desde una dimensión más amplia a otra más estrecha, lo que corresponde al desarrollo interior del narrador, quien pasa desde la condición de un joven ingenuo, inocente y abierto a la de un hombre callado, aislado y oscuro.

En resumidas cuentas, nuestras observaciones sobre los espacios confirman su importancia en el desarrollo del argumento de la novela. Su función no es sólo crear un ambiente especial para la historia sino también proporcionar testimonios de nuestra conclusión sobre el tema de la novela, las características de los personajes y la intención del narrador.

## Conclusión

La tarea principal de mi tesis ha sido examinar cómo la novela *Los ídolos*, de Manuel Mujica Lainez, refleja la situación social argentina de la primera mitad de siglo XX. Como ya hemos seguido en nuestra Introducción, una buena obra literaria es el producto de los pensamientos del autor, pero un buen lector debe ser capaz de descubrir sus pensamientos y contextualizarlos y explicarlos en su contexto. Por eso un buen lector necesita tanto la perspicacia para ir más allá de la apariencia de los fenómenos, como la competencia para hacer análisis sintéticos. De esta manera, será posible superar lo meramente explícito en la obra y sacar los sentidos más profundos o implícitos, resolviendo las inquietudes o preguntas surgidas a partir de la lectura. Escribir una tesis sobre una obra literaria es, pues, un largo proceso de lectura mediante la cual se consiguen nuevos conocimientos y se organiza los pensamientos, con el propósito de elaborar una comprensión cada vez más profunda sobre la obra en cuestión. Incluso existe la posibilidad de sacar conclusiones imprevistas al principio.

Mi trabajo me ha proporcionado una oportunidad de conocer a la sociedad argentina, su historia y su cultura, ejercicio que me parece más importante que el mero hecho de haber leído la novela. De hecho, la tarea que he emprendido puede ser considerada como un cuchillo de doble filo: por un lado, me ha dado un método de conocer las sociedades, su estructura política, los conflictos entre sus clases y su tradición cultural; por otro lado, me ha entregado un contexto general que me ayudará a analizar otras obras literarias argentinas. Es cierto que *Los ídolos* me ha servido como punto de referencia para comprobar los datos históricos. Sin embargo, aquí

no me refiero a la historicidad de la novela ni a la narración de acontecimientos ocurridos realmente en la historia argentina. Como ya hemos dicho antes, el narrador de la novela no menciona ningún acontecimiento de la historia contemporánea sino que emplea una manera muy indirecta de reflejar la situación de la sociedad. En lugar de contar sucesos históricos, sólo anota unas pocas fechas, como si deliberadamente creara un vacío para que los lectores lo llenaran. Al analizar la novela, ciertos conocimientos históricos sobre la sociedad argentina constituyen la clave necesaria para descifrar los enigmas creados por su narrador. Al mismo tiempo, la novela también constituye un testimonio valioso para examinar la historia, especialmente la relación que media en Argentina entre las fuerzas conservadoras y la nueva clase media.

Mi trabajo también es un comentario sobre las semejanzas y divergencias entre la vieja Oligarquía y la clase media. Desde el momento de su emergencia social, la clase media parecía ser una clase dependiente de los élites dirigentes y tenía cierta tendencia a asimilar su ideología para que un día pudiera ocupar la misma posición social. En el período que abarca la novela, aunque había conflictos entre ambas clases, éstas no lograron diferenciarse en las cuestiones más fundamentales como señala Blas Matamoro:

Diseminada en las instituciones del país como cultura nacional, la cultura de la oligarquía funciona independientemente de su base económico-social (la clase, sus propiedades, sus actividades productivas, sus privilegios jurídicos, etc.) y es ejercida por los intelectuales del medio pero asimilado a la aristocracia, que juegan a ser aristócratas ellos mismos, a nivel, si no ya de clase social, al menos de estamento. Actúan en el plano del como-si oligárquico, poniendo el acento en el aristocratismo de las maneras y los módulos

del pensamiento, para compensar la efectiva ausencia de un ejercicio del poder y de la riqueza reales.<sup>1</sup>

La clase media imita a los viejos élites, aliándose con ellos y enfrentando con ellos a las masas populares. Por eso, no obstante el acceso al poder conseguido por la clase media y la formación de movimientos democráticos, el resultado, después del triunfo electoral de Yrigoyen, no es un régimen totalmente nuevo sino un gobierno basado sobre una combinación de las fuerzas tradicionales y las recién emergidas. La novela de Mujica Lainez nos proporciona, pues, un ejemplo de la relación que podría formarse entre la clase media y la vieja Oligarquía. A partir del argumento desarrollado en la novela, se ve que el narrador y su familia tienen la intención de asimilarse a la familia de Gustavo aunque ésta no los admite. A la clase media se puede considerarla como una parte subordinada a los élites dirigentes de la sociedad, y ambas partes se oponen juntos a las masas populares más pobres y desprivilegiados.

*Los ídolos* es una novela escrita y publicada en el apogeo del peronato cuando las masas populares habían empezado a participar en la vida política nacional. Como su oponente, las viejas élites y la clase media no simpatizan con el peronismo. Al contrario, forman una alianza, lo que proporciona a la clase media la oportunidad de acercarse a la vieja clase dirigente. El reencuentro del narrador con el resto de la familia de Gustavo manifiesta su intención de establecer una relación de igualdad con ella y representa el acercamiento de la clase media a las élites. Pero la situación rápidamente cambiada no permite a los élites aceptar la oferta de la clase media, la cual ya no es capaz de controlar la situación social. A consecuencia de ello, la vieja Oligarquía decadente busca otros aliados más poderosos, como el

---

<sup>1</sup> Blas Matamoro, *Oligarquía y literatura*, 68.

marqués italiano de la novela, y la clase media se queda aislada y marginada como, implica la situación final del narrador. Es, pues, en esta situación y lo que podría simbolizar que se encuentra, en nuestra opinión, el mensaje principal de la novela.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos, de Sarmiento a la vanguardia argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de Américalatina, 1983.
- Bal, Mieke. *On Story-telling*. Sonoma: Polebridge Press, 1991.
- \_. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Carisomo, A. Berenguer. *Literatura argentina*. Barcelona: Editorial Labor, 1970.
- Carreras, Maria Elena de las. *El uso de la primera persona narrativa en la novelística de Manuel Mujica Lainez*. Tucumán: Dirección General de Cultura, Departamento de Literatura Argentina, 1980.
- Carsuzán, María Emma. *Manuel Munica Lainez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Clews, Hetty. *The Only Teller*. Victoria: Sono Nis Press, 1985.
- Craig, Herbert. "Proust y Mujica Lainez: La memoria asociativa." *Cuadernos hispanoamericanos* 1984 Jul; 409: 101-106.
- Cruz, Jorge. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978.
- \_. "Manuel Mujica Lainez." *Historia de la Literatura Argentina Vol.5*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, 73-95.
- Domínguez, Mignon. (ed.) *Estudios de narratología*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1991.
- Etchepareborda, Roberto. *Tres revoluciones 1890-1893-1905*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968.

- Font, Eduardo. *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S.A., 1976.
- Foster, David William. *The Argentine Generation of 1880, Ideology and Culture Texts*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1990.
- Francés y Vidal, Sorkunde. *La narrativa de Mujica Lainez*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1986.
- Freedman, Robert. *Marxist Social Thoughts*. New York: Harcourt Brace & World, 1968.
- Gallo, E. y R. Cortés Conde. *Historia argentina, la república conservadora*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: PAIDOS, 1974.
- Harvey, W. J. *Character and the Novel*. London: Chatum & Windus, 1965.
- Hochman, Baruch. *Character in Literature*. London & Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Hodges, Donald C. *Argentina 1943-1976*. Albuguerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Jitrik, Noe. *El escritor argentino, dependencia o libertad*. Buenos Aires: Ediciones del Candil, 1967.
- Masiello, Francine. "La política de la marginalidad en la Vanguardia argentina." *Nuevo texto crítico*, 1988 (2), 301-314.
- \_. *Lenguaje e ideología, las escuelas argentinas de Vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Matamoro, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.
- Mazo, Gabriel del. *El Radicalismo*. Buenos Aires: Ediciones Gure, 1957.

- Mujica Lainez, Manuel. *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.
- \_. *Los ídolos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.
- \_. *La casa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- \_. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- \_. *Aquí vivieron*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- \_. *El brazalete y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.
- Novella Marani, Alma. *El renacimiento en Manuel Mujica Lainez*. Tucumán: Dirección General de Cultura, Departamento de Literatura Argentina, 1981.
- Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.
- Pavón, Alfredo. *El universo del relato literario*. Chapas: Universidad Autónoma de Chapas, 1984.
- Pinto, Juan. *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ed. La Mandragora, 1958.
- Puente Guerra, Angel. "Manuel Mujica Lainez, o el lector complice." *Cuadernos hispanoamericanos*, 1984 Jul; 409: 106-111.
- Ramos, J. Abelardo *Del Patriciado a la Oligarquía*. Buenos Aires: Editorial Centro, 1964.
- Randolph D., Pope. "La apertura al futuro: una categoría para el análisis de la novela hispanoamericana contemporánea." *Revista iberoamericana*, XLV, No.90 Jan-May, 1975, 15-28.
- Rennie, Ysabel F. *The Argentine Republic*. New York: The Macmillan Company, 1945.

- Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina." *Cuadernos hispanoamericanos*, 233, Mar, 1969, 423-39.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987, from Spanish Colonization to Alfonsín*. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- \_. *Authoritarian Argentina, The Nationalist Movement, Its History and Its Impact*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- \_. (ed.) *Argentina in the Twentieth Century*. London: Duckworth, 1975.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*. Stockholm: Hakan Ohlssons Boktryckeri, 1962.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Manuel Mujica Lainez, un narrador irresistible." *Insula*, 1984 May; 39(450): 10.
- Vázquez, María Esther *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.
- Villena, Luis Antonio de. "Manuel Mujica Lainez, entre la literatura y la vida." *Insula*, 1979 Jul-Aug, 34(392-93), 1.
- \_. *Antología general e introducción a la obra de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Ed. Felmar, 1976.
- Villordo, Oscar Hermes. "'Manucho', Manuel Munica Lainez." *Sur*, 1981; 348: 109-113.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1964.
- \_. *La crisis de la ciudad liberal*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973.
- \_. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973.
- Yulan, M. Washburn. "Mujica Lainez on Creativity." *Hispania*, May 1969, 324-28.