

**TRAVESÍAS DEL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO EN
ILUMINACIONES EN LA SOMBRA, DE ALEJANDRO SAWA**

**Autobiographical discourse crossings in *Illuminaciones en la sombra*,
by Alejandro Sawa**

Liliana Noemí Swiderski ¹

RESUMEN: El presente artículo analiza el discurso autobiográfico en la obra *Illuminaciones en la sombra*, del español Alejandro Sawa (1862-1909). El escritor asume diferentes roles (diarista, autobiógrafo, biógrafo o memorialista) gracias a los cuales forja una imagen de sí mismo en diálogo con su contexto de producción. Sawa utiliza, además, tópicos propios del Naturalismo y del Decadentismo para narrar sus propias experiencias, lo que genera particulares efectos en su discurso autobiográfico.

Palabras clave: autobiografía; diario; Alejandro Sawa.

ABSTRACT: This paper examines the autobiographical discourse in the work *Illuminaciones en la sombra*, by the Spanish novelist Alejandro Sawa (1862-1909). The writer assumes different roles (diarist, autobiographer, biographer and memoirist) through which forged an image of himself in dialogue with his social context of production. Sawa also uses topics of Naturalism and Decadentism to narrate their own experiences, creating special effects in his autobiographical discourse.

Keywords: autobiography; diary; Alejandro Sawa.

Illuminaciones en la sombra, última obra del novelista español Alejandro Sawa (1862-1909), fue publicada en forma póstuma en 1910 por editorial Renacimiento. Según Andrés Trapiello, prologuista de la reciente edición de Nórdica, puede ser definido como ñun libro

¹ Profesora, Magíster y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Investigadora y Docente de la misma Universidad. Miembro del área de Literatura y cultura europeas y del grupo de Investigación "Semiótica del discurso", actualmente como codirectora. Secretaria de la Revista del CeLehis (Centro de Letras Hispanoamericanas). liliswiderski@hotmail.com

misceláneo, en forma de diario, que es género donde cabe todo lo que no cabe en ningún otro sitio (p. 20). Los fragmentos que lo constituyen son de índole y extensión variadas. Entre ellos es posible encontrar pasajes fechados, dedicados al análisis de contextos sociales relacionados con determinadas efemérides - como el 1 de mayo de 1890 en París (p. 51 y ss.) o el aniversario de la Proclamación de la República en España (p. 84-85) -, y también reflexiones existenciales motivadas por acontecimientos de su vida personal. La renarración de historias que el autor escuchó por boca de sus amigos, en el marco de tertulias u otros eventos, posibilita la inclusión de relatos breves de tinte trágico. En otra línea, se ofrecen semblanzas de personajes de la época a los que Sawa mismo cataloga como «figuras de [su] museo interior» (p. 195). Finalmente, el libro incluye un autorretrato en el que se desgranar sugerentes apreciaciones, escrito en respuesta a una solicitud de la revista *Alma Española*.

A pesar de (o gracias a) su heterogeneidad, los diferentes pasajes tienen en común la exploración de posiciones asociadas con los géneros del yo (diarista, autobiógrafo, cronista, biógrafo o memorialista) mediante las que se diseña una figura de escritor en diálogo con su contexto de producción. A su vez, Sawa impregna su escritura autobiográfica con tópicos e iconografías propios de las corrientes naturalistas y decadentistas a las que adhirió, con impactantes resultados. En el presente artículo, seguimos esos derroteros para destacar algunos de los procedimientos más relevantes en la escritura del español.

EL DRAMA DE LA AUTODEFINICIÓN

Según Paul Eakin, es necesario «comprender la escritura de la autobiografía, no meramente como el recuerdo pasivo y diáfano de un ya terminado yo, sino más bien como una fase integral, y a menudo decisiva, del drama de la autodefinición» (p. 91). Pues bien, uno de los objetivos declarados del libro - y aquel que le ofrece mayor iluminación - concierne a la subjetividad del autor, por lo que su conquista es independiente de la reacción (o incluso de la existencia) de un lector: «un pensamiento me llena por completo, la formación de mi personalidad» (p. 38). Según José Luis Pardo, en su libro *La intimidad*, «la dimensión pública del yo es la que permite determinarlo como sujeto sujetado o sometido a una función social pública o privada, a saber, la que los demás le imponen, mientras que la dimensión íntima es aquella en la que el yo se libera de toda sujeción, de toda función y de toda sumisión para «hacerse a sí mismo» (p. 86). Resulta fundamental, en este sentido, la operación de autoconocimiento que Sawa lleva a cabo mediante la escritura, asociada con la formulación de propósitos orientados a «modelarse». Para ello pergeña diversos métodos, tendientes en su

mayoría a conjurar los déficits de la voluntad, ese õmal del sigloö que es moneda corriente entre los decadentistas, del cual el libro es claro heredero.

Fuertemente influidos por el idealismo voluntarista de Arthur Schopenhauer, expuesto en su obra *Die Welt als Wille und Vorstellung*, los artistas e intelectuales de la época experimentaban lo que se dio en llamar õfatiga culturalö, manifiesta en su atracción por el quietismo y la consecuente necesidad de sustituir la acción por la contemplación. El hastío se confunde con la ataraxia, es decir, con el cultivo de la imperturbabilidad, que es a su vez la contra cara de la hiperestesia o reacción exagerada ante los estímulos. La tensión entre opuestos se expresa mediante agudos contrastes: aquellos existentes entre versiones idílicas y versiones grotescas de la humanidad, o entre *spleen* e ideal. Las pretensiones excesivas y la intolerancia hacia la frustración sólo pueden conducir al fracaso: õY hoy, otro día más, lluvioso como el de ayer, con su amenaza de seguir buscando lo que ayer no encontré, lo que hoy, quizás, no alcanzaré tampoco. Y mañanaí y después de mañanaí y siempre, siempreí ö (p. 39). Toda la atmósfera del libro, salvo raras excepciones, está teñida por el agobio, por el dominio de õSu Majestad el Tedioö (p. 46).

La vida es aciaga por las patologías que sufre la voluntad y por la consecuente pérdida del rumbo: õComo todos los desastres de mi existencia me parecen originados por una falta de orientación y por un colapso constante de la voluntad, quiero rectificar ambas desgracias para tener mi puesto al sol como los demás hombresí [í] hay indiscutiblemente una higiene, como hay también una terapéutica para la voluntadö (p. 37). Esta õterapéuticaö (que articula un campo semántico con claras reminiscencias de la terminología médico-psiquiátrica, tan del gusto del naturalismo imperante) consiste en el diseño de planes destinados a conjurar la pasividad. Su éxito demandaría un estricto e imposible control de las pulsiones: õse curan los desmayos del querer y se aumentan las dimensiones de la voluntad como se acrecen las proporciones del músculo, con el ejercicio, por medio de una trabazón de ejercicios razonados y armónicosö (p. 37). Para ordenar el caos en el que se debate su existencia, el sujeto concibe actividades rutinarias que, gracias a su misma organización, estructuren al yo y lo salven de la entropía: õMe he levantado temprano í Lo mismo me propongo hacer todos los días; luego repartiré mis jornadas en zonas de acción paralelasí ö (p. 38). Higiene y gimnasia que, de modo análogo a las aplicadas al organismo, persiguen la curación de un sujeto que exhibe sin pudor sus patologías y su debilidad: son la última alternativa para escapar de la abulia y de la desorientación temporal, espacial y teleológica.

La escritura del diario, en tanto supone una tarea reiterada en el tiempo - en

condiciones ideales, cotidiana - parece funcionar por su misma índole como un antídoto contra la anarquía: "Quiero ensayar otra vez la emancipación por el trabajo" (p. 76). Pero tiene además otra ventaja contrapuesta y es que, debido a la flexibilidad compositiva propia del género, la indisciplina no afecta la calidad de la escritura. Lo señala con agudeza Silvio Mattoni:

La anotación en el diario funciona como una especie de remedio contra la acedia, un exorcismo del demonio meridiano por medio de una escritura que no precisa del pensamiento claro, del plan, de la argumentación convincente. La negligencia, el descuido, que traduce el griego *akedia*, se curan o se mitigan en el diario que implica una preocupación por uno mismo, un cuidado de sí. (p. 18)

El sujeto procura redimir su vida horra de sentido a partir de la consagración a la escritura como proyecto vital. Se vale del diario para inmortalizar el instante: selecciona determinados momentos de la deriva incesante de la vida, los aparta y los convierte en permanencia. Así, el aniversario adquiere una función destacada, estructurante: "Mes de San José para los devotos. Mes de los equinoccios para los navegantes. Mes de los equinoccios para mí. Si me fuere preciso probarlo me bastaría con decir [í] en un día 15 de marzo nació" (p. 88). Como recuerda Jacques Derrida en *Otobiografías*, texto consagrado a Nietzsche, "El cumpleaños es el instante en que el año gira sobre sí mismo, se cierra como un anillo, se anula y vuelve a empezar" (p. 41); es el día especial en el que "se puede mirar hacia delante y hacia atrás de una sola vez. Ha desaparecido la sombra de toda negatividad" (p. 42).

De modo análogo, las jornadas de Año Nuevo (sobre todo aquella que inaugura el siglo XX, acápite con el que se inicia el libro) resultan sumamente significativas. En un verdadero golpe de efecto, las primeras líneas de *Iluminaciones en la sombra*, escritas el 1 de enero de 1901, expresan la descolocación: "Quizás sea ya tarde para lo que me propongo: quiero dar la batalla a la vida" (p. 37). Afirmación deliberadamente provocadora, máxime por ser la que inaugura el texto: apenas comenzamos a leer, y ya es tarde. La apertura del año es un pretexto para expresar la angustia que provocan todas las formas de decadencia, desde la social hasta la natural, pues el autor mira hacia el futuro y sólo puede ver "¡Trescientos sesenta y cuatro días sin sol y sin dignidad! ¡Trescientos sesenta y cuatro días sobre el fango y entre hombres!" (p. 39). En el primer fragmento del libro, que concluye con una pregunta fundamental ("¿dónde está mi Oriente?") se concentran tópicos, experiencias y sobre todo, una particular sensibilidad cuyos ingredientes principales son la concepción de la vida como lucha, la conciencia del fracaso y la distancia respecto de los demás hombres (que es, a la par,

motivo de frustración y de jactancia).

La angustia del sujeto por vivir desubicado y a destiempo lo invade todo e influye en todo: «Yo no soy de aquí, y mi cronología no se mide en la esfera de los relojes» (p. 45). El aplazamiento constante es el resultado de su resistencia hacia los ritmos de la vida corriente. Se cumplen en su caso, acabadamente, las precisiones de Maurice Blanchot cuando afirma:

El diario señala que quien escribe ya no es capaz de pertenecer al tiempo por la fuerza ordinaria de la acción, por la comunidad del trabajo, del oficio, por la simplicidad de la palabra íntima, por la fuerza de la irreflexión. Ya no es realmente histórico, pero tampoco quiere perder el tiempo y como sólo sabe escribir, escribe, al menos a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días. (p. 23)

Todo ello repercute, como no podría ser de otro modo, en el mundo de relaciones del escritor: «Yo soy un extemporáneo (í) mis contemporáneos son, al estrechar sus manos, fantasmas inciertos de los que no sé sino que se llaman López, Martínez, Garcíaí No tengo la psicología de ellos, y frecuentemente me perturban al sentir que no conozco el idioma que hablan» (p. 45). Distancia respecto de la época que es corolario de intereses mutuamente excluyentes. Como afirma Jerome Bruner, «Si la complejidad «interna» de la autobiografía está dada por la disyunción entre el yo como narrador y el yo como sujeto, la complejidad «externa» está causada por este doble requisito de proclamar a la vez nuestra adhesión cultural y nuestra independencia en el acto de la autobiografía» (p.183). En el caso de los decadentistas, esta actitud se exagera porque la repulsa al ambiente es uno de los principales puntales en la constitución de la subjetividad y en la conformación de una mitografía autoral. Sintiendo forzados a tomar distancia de las multitudes y del burgués, su situación es aún más extrema: «No veo, digan lo que quieran los periódicos y por mucho que apano la mirada, nada que se levante espiritualmente una cuarta de medida sobre el haz burgués de nuestra vida intelectual» (p. 169).

Para llevar a su plenitud el movimiento introspectivo que, paradójicamente, se postula como la única alternativa posible para entrar en la historia, el protagonista fantasea con la soledad extrema y con la autocontemplación como único quehacer - anhelo que, debe añadirse, no se atreve a llevar a la práctica - : «Paz. Paz. El campo, un monasterio, la celda de una cárcel en que me dejaran libros, vivir solo en la porfiada y vaga contemplación de mis misterios personales, como un fakir que se mira al ombligo; solo, esto es, libréi ¡Paradisíaco espejismo!» (p. 51). Este pasaje evoca la función del «*omphalos*» que, de acuerdo con Sigmund Freud, constituye el punto donde todo sueño es insondable y puede conectarse con

lo desconocido (p. 287). Pareciera que cuanto menos se puede intervenir en el mundo exterior, es mayor la compulsión a llevar un diario, no sólo como instrumento para la necesaria catarsis, sino también porque la página en blanco se convierte en el único espacio sujeto a control. En esta búsqueda introspectiva opera en Sawa, quizás, el principio de la fascinación: según Pilar Rubio Montaner, un fenómeno inconsciente [í] de papel prioritario en el proceso creador, emparentado con el principio de actitud contemplativa del autor hacia el objeto de su creación y con el principio del placer (p. 192).

La búsqueda del autoconocimiento se espeja en la necesidad de caracterizar permanentemente los frutos de la escritura, de dirigir y regular el acto creador. Las abundantes autorreferencias son coherentes con la reversión del sujeto sobre sí mismo, y prueban que el texto es percibido como una proyección de la interioridad. En un movimiento centrípeto, se escribe incansablemente sobre la acción de escribir y sus resultados: "Este noble libro se empequeñecería si en él estampara los nombres que flotan ahora sobre la superficie de los vagos tiempos, de estas vagas semanas de inanidad que vivo" (p. 169); "Este pobre dietario! ¡Cuántos días sin manchar de negro una sola página!" (p. 112); "El otro día tuve la inconsciencia de mostrarle a mi madre algunos trozos ó fibras iba a decir ó de estos apuntes, y la hice llorar con su lectura" (p. 66). Tal actitud es posible porque el primer lector de todo diario es su autor, que se empeña en revisar y recapitular sus palabras con el fin de escudriñarse desde una posición exotópica. Según Jacques Derrida, el autobiógrafo "se cuenta su vida en el movimiento de la escritura (p. 43); en el caso del diario esto es, si cabe, aún más patente, por el simultáneo movimiento de relectura a que recién nos referimos: "Hoy, 18 de junio, reanudo, mejor, reabro esta monótona exposición de horrores. Releyendo lo que antecede, me he creído en una trapería y no en un museo" (p. 56). En tal sentido, la palabra provoca en el productor un efecto de extrañamiento, de distancia de sí, de experimentación. Como afirma Matías Serra Bradford, en muchos casos "el diario no funciona como crónica amarilla que devela claves ocultas o confidencias sino como campo de maniobras donde poner a prueba un modo de ser y pensar" (p. 38).

Porque la subjetividad se vuelca sobre un soporte externo a sí misma - ajeno al del pensamiento que permanece oculto, por así decirlo, dentro de los límites del cuerpo - esta introversión conduce, paradójicamente, a una cada vez más acendrada sensación de alteridad, en casos extremos, de alienación. Debemos recordar que, como señaló Georges Gusdorf en un artículo pionero sobre el género autobiográfico, "el sujeto que se toma a sí mismo como objeto invierte el movimiento natural de la atención" (p. 11). Podría decirse que, al mirarse, se

duplica, y por este motivo se vuelve exterior a sí mismo. Derrida aludió a este procedimiento y lo caracterizó como un paradigma para otras formas de comunicación. Así lo explica Jonathan Culler:

Esto es lo que Derrida llama el sistema de *søentendre parler*, de escuchar y a la vez entenderse hablando: mis palabras me dan acceso directo e inmediato a mis pensamientos, y esta forma de autopresencia, este circuito de autoentendimiento, se toma como modelo para la comunicación en general ó en lo que consiste la verdadera comunicación cuando no hay interferencias.²

El permanente análisis psicológico se adentra en las instancias subconscientes; el autor, particularmente susceptible a las contradicciones que lo laceran, se acerca cada vez más al célebre ðyo es otroö de Rimbaud.³ Lo expresa claramente Sawa como una especie de estribillo en su autorretrato: ðYo soy el otro; quiero decir, alguien que no soy yo mismoö (p. 231). La duplicación de la imagen produce un estremecimiento próximo a lo siniestro, tal como Sigmund Freud lo definió en el célebre artículo homónimo. De nuevo en palabras de Gusdorf, ðla imagen es otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terribleö (p. 11). Aunque desde un enfoque totalmente diferente, Paul de Man también afirma que ðla estructura especular está interiorizada en todo texto en que el autor se declara sujeto de su propio entendimientoö (p. 114). Tal duplicidad, en el caso de *Iluminacionesí*, no es tanto el fruto de una escisión interior, como de la tensión que sufren los binomios ðdentro/afueraö o ðvida privada/vida públicaö:

Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y, por fuera, en mi vida de relación, mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo.

Soy un hombre enamorado del vivir, y que ordinariamente está triste. Suenan campanas en mi interior llamando a la práctica de todos los cultos, y me muestro generalmente escéptico. Con frecuencia mis oraciones íntimas que, ledamente yo a mí mismo me susurro, rematan en blasfemias que, al salir de mi boca, revientan con estruendo. (p. 231)

² Citado en Paul Eakin, ðAutoinvencción de la autobiografía: el momento del lenguajeö, p. 82.

³ George Steiner analiza las consecuencias que este axioma produce en la categoría autoral: ð. . . el axioma de la disociación de Rimbaud es muy pertinente. Genera, justifica, la erosión y, siendo del todo consecuentes, la abolición del ðautorö. [...] Donde el ðyoö no es ðyoö sino una nube de Magallanes de energías momentáneas en continuo proceso de fisión, no puede haber autoría en ningún sentido único y estable, la voluntad e intencionalidad del hacedor ó poeta, pintor, compositor ó respecto a su obra puede no tener locus fijo. Se convierte entonces en una ficción lógica y psicológica [...] Cuando la ðotredadö encuentra la ðotredadö, cuando los fragmentos colisionan en inestables espacios de lectura, de visión pictórica o de experiencia acústica, semejante encuentro no puede comportar fiabilidad en ningún modo cartesiano o kantianoö (p. 126-127).

En tal sentido, resultan valiosas las palabras de Sergio Cueto cuando recuerda que el diario ño está cerrado sobre sí sino que comunica a través de pasadizos y aberturas secretas con todo el exterior, abre el afuera, que significa a la vez libertad e intemperie, en la intimidad misma de la casaö (p. 30). Para analizar esta experiencia de autoconstrucción del sujeto en diálogo con el mundo exterior, consideramos que resulta válida la noción de ñautoremasö, que incluye ñaquellos índices de autor en los que resulta perceptible el enlace con el contexto socialö (Swiderski, 37).⁴ Las imágenes de autor en el texto operan como proyecciones metafóricas que, por su recurrencia, adquieren gran valor. Así, por una parte, la marginalidad se vincula con la figura del novelista como ser enfermo y débil: ñEn mi escarnio físico, ciego, locoí ö (p. 116); en ocasiones, también bestial: ñal mirarme por dentro sin otra intención de análisis que la que pueda dar de sí la simple inspección ocular, me hallo, sino deforme, deformado; tal como una vaga larva humanaö (p. 38), ñYo amo, como una bestia carnicera la sangre, el magnífico color rojoí ö (p. 76). En otros momentos, en cambio, es el escritor quien descuella en razón de su salud: ñes que yo me noto aún sano eternamente en esta sociedad de leprososö (p. 57). La valoración de sí mismo es ostensiblemente pendular. Los aspectos más positivos se asocian con su ética social pero, por sobre todas las cosas, adquieren realce por sus padecimientos como escritor, que lo erigen como verdadero mártir del arte; pobre, bohemio, destruido por el mercado, su posición de víctima muestra la inadecuación de los artistas ante las transformaciones sociales, económicas y políticas del contexto de producción: ñYo me desangraría y me haría descuartizar, sobre todo, por evitarme el oprobio de, hoy como ayer y mañana como hoy, tener que solicitar del azar lo que por fatalidades de mi sino el trabajo no ha querido concedermeö (p. 47). Este modo de presentarse, así como los dramáticos testimonios de sus contemporáneos y la obra *Luces de bohemia*, de Valle Inclán (cuyo protagonista, Max Estrella, se supone inspirado en Sawa), han colaborado con su mitografía autoral.⁵

⁴ Los autoremas, tal como se expone en el libro *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*, abarcan, en referencia con la autorrepresentación autoral, los siguientes ejes: ña) las definiciones y caracterizaciones de ñautorö realizadas por un autor determinado; b) los ñautobiografemasö que, según el propio productor, tienen consecuencias en su obra; c) las imágenes y contraimágenes de autor presentes en los textos (figuras que operan como proyecciones metafóricas innominadas) y d) el diseño de personajes escritores, tanto aquellos que intervienen en las obras como aquellos que las firman (sería el caso de las personalidades literarias de diverso tipo: apócrifos, heterónimos, etc.).ö (37)

⁵ Para un análisis minucioso de la presunta identificación ñAlejandro Sawa/ Max Estrellaö, así como para un estudio pormenorizado del escritor, consultar el excelente volumen *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, de la especialista Amelina Correa Ramón.

Además de los comentarios sobre las propias peripecias, Sawa ofrece reflexiones sobre la vida entendida como experiencia universal, en este caso, con claras evocaciones de la filosofía de Schopenhauer: «La vida es el dolor, y toda emoción estética no es bella sino porque ahoga momentáneamente un quejido de la carne» (p. 90). Nos arriesgamos a decir que todo autobiógrafo realiza estos permanentes ejercicios inductivos dirigidos a extraer conclusiones generales a partir de sus vivencias personales; conclusiones que variarán, naturalmente, según su cosmovisión o marco de referencia. La aspiración a convertirse en un tratadista acerca de la vida y la consecuente enunciación de verdades, incluso dogmáticas, no son en modo alguno ajenas al gesto autobiográfico, que puede adquirir en estos casos un tono aforístico o sentencioso. Creemos que ello es así porque el punto más extremo de la subjetividad necesita encontrar canales de objetivación (o, al menos, de intersubjetividad). No olvidemos que *Iluminaciones* es un diario que Sawa estaba interesadísimo en publicar, y por eso la esfera de lo íntimo se abre a los posibles y desconocidos espectadores. Como afirma Pozuelo Yvancos, «El proceso, pues, en el que inscribir el espacio autobiográfico no es solamente el de la construcción de una identidad, en términos semánticos, es la construcción de una identidad como retórica de la imagen, como signo para y por los otros» (p. 220).

Podríamos decir que la concepción que se expone en las *Iluminaciones* tiene dos núcleos principales que, de nuevo, resultan antagónicos. Por un lado, la vida como irrealidad, como sueño, como levedad, como Misterio (clara herencia del simbolismo): «allá vamos peregrinos de lo Desconocido durante todo el tiempo que empleamos en reconocer la carretera de la vida, huérfanos de la Ilusión» (p. 89), «Las más bellas acciones de la vida, ¿no han surgido de un sueño, del sueño de Alguien?» (p. 47). Por otro, y en claro entronque con el naturalismo, la existencia se diluye en la más burda materialidad: «Allá vamos, con nuestros orgullos, con nuestras vanidades, a confundirnos con los ácidos de la carroña que son nuestro último aliento mortal» (p. 67). En medio de estos núcleos, quizás en el único punto de equilibrio, encontramos las menciones a las mujeres de la familia: su madre enferma; su mujer, Jeanne Poirier; y, por sobre todo, su pequeña hija Helena, protagonista de anécdotas escuetas pero significativas: «Llega en este momento mi hija del colegio. La enseñan a leer. La enseñan, cuando haga aplicaciones de esa enseñanza, a ver puntos de interrogación desgarradores por donde quiera que extienda la mirada» (p. 44-45).

Además de su tarea como filósofo o pensador sobre la vida, el diarista también suele adoptar las funciones de testigo y/o partícipe de una generación (rol que, por supuesto, sería a todas luces innecesario en el caso de un auténtico diario «íntimo»). Por ejemplo, al evocar el 1

de mayo de 1890 en París: òme vi formando parte, como un elemento cualquiera, de la muralla humana que se oponía rugiente y sublime al espantable asalto de infantes y centaurosö (p. 55). Los hechos que el autor compendia y las figuras que elige retratar son indicativas de sus circunstancias socioculturales y de su sistema de selección, y hasta constituyen imágenes de la subjetividad autoral a partir de interpósita persona: la trama de preferencias y afinidades electivas expresa sus intereses. Charles Taylor, en *Fuentes del yo*, explica con gran claridad la relación entre elecciones personales e identidad:

Mi identidad se define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso, lo que es bueno, valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo y a lo que me opongo. En otras palabras, es el horizonte dentro del cual puedo adoptar una postura. (p. 43)

Pero además, y en tanto que quien escribe es un autor (es decir, alguien que, como indica Foucault, ya ha publicado libros) su rol literario no queda fuera de los marcos a explorar, y ello con consecuencias relevantes. Como primera medida, el escritor necesita diseñar su imagen de autor e insertarse en una genealogía, justificando su posición en el campo intelectual y demarcando la cartografía de sus simpatías y rechazos; en esta línea puede comprenderse la confección de listados de sus poetas preferidos, aquellos que han encontrado sitio en sus òaltaresö: òmi Heine, mi Hugo, mi Campoamor y mi Verlaine yacen bajo bóvedas, altas como catedralesö (p. 94). En segundo lugar, también es el diario un campo de experimentación literaria; como afirma Maurice Blanchot, òlos escritores que llevan un diario son los más literarios, porque el diario se escribe por angustia ante las exigencias extremas de la literaturaö (p. 26). Sawa desgana reflexiones sobre su trabajo que, impregnadas por el tono finisecular y asociadas con la experiencia de la bohemia y el rechazo del sistema, adoptan la forma de acerbas críticas a los miembros del campo artístico: òYo no quiero escribir para la pobre generación española de que por la más mala saña de mi destino formo parteö (p. 169). Al igual que sus colegas, los críticos y el mercado resultan hostiles a la verdadera creación:

Notad que todos los críticos son miopes y usan antiparras. Acercándose demasiado a la nariz, por deficiencia del órgano visual, las páginas del libro que tienen entre las manos, ven los defectos tipográficos, las cualidades de la estampación, los poros y los granos del papel, no el alma del escritor, que ha necesidad siempre de los grandes horizontes para ser vista en su justa perspectiva. (p. 83)

Respecto del eje temporal, pueden realizarse diferentes señalamientos. Varias reflexiones, como en todo diario, son contemporáneas a los sucesos, por lo que carecen de la reevaluación que el sujeto realiza de los hechos a través del tiempo, y que todos los teóricos, desde Philippe Lejeune en adelante, señalan como un elemento clave de la autobiografía. En otras, sin embargo, la distancia temporal es evidente y los recuerdos se analizan desde una clara perspectiva. A horcajadas entre diario y autobiografía, *Iluminaciones* es un libro escrito en tres secuencias: el presente, el recuerdo, los planes para el porvenir.

BIOGRAFÍAS EN ENTREDICHO

En los pasajes que conforman la sección titulada *De mi iconografía*, el diarista se convierte en biógrafo/retratista; sin embargo, como ya hemos puntualizado, los personajes escogidos permiten inferir sus propias tomas de posición. Sawa apela a diversos modos de construcción de los biografiados, y todas ellas dicen algo de sí mismo. Su estancia en París como partícipe de la bohemia le permite contactarse con lo más granado del campo intelectual francés y posicionarse como testigo: *«[Baudelaire] halló en Bruselas lo que no había encontrado en París: un editor y un amigo, Poulet Malassis, el mismo a quien Baudelaire decía en carta que yo he tenido en mis manos y ante mi vista»* (p. 189); *«Tengo el modelo ante los ojos de mi deslumbrada memoria: un gran Musset»* (p. 195). Cuando presenta figuras encumbradas, pareciera que le interesa mostrar su proximidad con ellas, y así también abundan, por ejemplo, las alusiones a Rubén Darío o a Verlaine (las sensaciones que lo acosaron durante el velatorio de este último son magníficamente expuestas, p. 110). Cuando se trata de personajes de segunda línea o casi desconocidos, lo mueve la esperanza de hacer un acto de justicia, como expone claramente en otro pasaje referido a Nicomedes Nikoff:

«... su historia es curiosa, fuerte y bella, como una esfinge de pórfido tallada al sol por un escultor de genio. Y si yo consigo restablecerla desde estas páginas de sinceridad, poniéndola de pie y en su justa perspectiva, seré momentáneamente feliz, como un hombre que no ha perdido su tiempo durante un par de horas de trabajo.» (p. 190)

También es notable su identificación con algunos de los personajes que presenta, a los que caracteriza con adjetivos o líneas ideológicas que, en otros tramos del libro, aplica a sí mismo: *«Poe era extemporáneo y extranjero»* (p. 203); *«Yo sé de Teobaldo Nieva lo bastante para, siendo pintor, trazar a ojos cerrados su perfil y ganar por eso puesto de honor en una buena pinacoteca de la anarquía»* (p. 206). Las figuras de su *«museo interior»* son artistas

marginales o venidos a menos, rebeldes o locos; y también revolucionarios, como Cipriano o Luisa Michel. Por otra parte, es curiosa la variedad de registros a los que apela, por ejemplo, el de los cuentos infantiles para relatar la vida de Daniel Urrabarieta Vierge, un pintor que a causa de una hemiplejia debió aprender a dibujar con su mano no hábil: òÉrase que se era un niño a quien las buenas hadas que presidieron la fiesta de su nacer acordaron el don de magnificar su vida por medio de colores y líneasö (p. 201). Sawa explota así el contraste entre el registro cándido y el contenido dramático de lo que narra.

Finalmente, no pueden pasarse por alto los cuestionamientos al género biográfico que Sawa postula en *Iluminaciones en la sombra*. Desde su perspectiva, los elementos exteriores de la biografía no son importantes, sino que deben recuperarse las impresiones de la interioridad. De nuevo la función del testigo es fundamental para conseguir este efecto; el contacto directo con los biografiados permite capturar lo que es único de cada ser, más allá de los datos comunes a todos:

La biografía de todos los hombres, hombres y hominicos, es igual, monótona, desesperadamente igual en sus rasgos generales; nació en tal fecha y murió en tal otra. Fue amado en tal sazón y desamado en estas o aquellas circunstancias, hizo un cuadro, un poema, o ayudó a colocar un andamio o a poner unos ladrillos sobre otros; en tal época se casó, tuvo hijos, viajó o dejó de hacerlo, etc., etc. Decir de un hombre muerto que tuvo ojos y las mismas entrañas que los demás hombres, es no decir nada. Yo he querido dejar dicho de qué color eran los ojos interiores de Vicaire y cuáles el peso y la calidad de su corazón y su cerebro. (p. 215)

Por contraposición, en un emotivo fragmento, el narrador comenta una terrible noticia aparecida en los periódicos: la muerte por inanición de un obrero. Con toques naturalistas, da cuenta de la situación:

De ese desdichado no sé sino la mengua que expresa la escueta nota de los periódicos; pero no ha necesidad de gran fuerza imaginativa para reconstituir su vida; el proceso de la miseria es tan monocromo que todos sus esclavos tienen la uniformidad y llegaré a decir que la impersonalidad propia de los forzados. Pero ¿por qué no ha de tener ese hambriento trágico derecho a la biografía como otro mártir cualquiera? (p. 90)

Así, el narrador reconstruye una posible biografía de este ser anónimo, semejante a la de tantos otros marginales: òNació en un tugurio y podría jurarse que tuvo por nodriza un pecho seco, y por padres el diente de una rueda o la manivela de un motor en uno cualquiera de nuestros infiernos industrialesö (p. 92). Observemos la pervivencia de las iconografías y tópicos propios del naturalismo que Sawa cultivó en sus novelas (como *La mujer de todo el*

mundo, Crimen legal, Declaración de un vencido); y, además, su identificación con los desclasados y con el lumpen: «Murió de hambre. Un hermano nuestro ha muerto de hambre, en Madrid, en pleno día, sobre el empedrado de la calle» (p. 126). Su posición en el campo parece ubicarlo en la bohemia de los «intelectuales proletaroides» (p. 93), según la categoría de Pierre Bourdieu. Debe destacarse, asimismo, que en algunos de estos relatos suele valerse de un narrador interpuesto o de la cita de un discurso ajeno, tal vez como una forma de distanciamiento: «Entonces una voz, en la que patentemente se habían usado los recortes del entusiasmo, nos contó, sin más inflexiones que las que voy a intentar reproducir, la relación siguiente:» (p. 58); «Un amigo mío me contó ayer la historia que sigue:» (p. 116). El análisis precedente nos conduce a una hipótesis de lectura: mientras en los fragmentos autorreflexivos se orienta hacia el decadentismo, en las narraciones y en los comentarios de época tiende al naturalismo. Es más, pareciera que por huir de la sensibilidad naturalista, que le resulta intolerable, se guarece en el esteticismo. Así puede verse en este significativo pasaje:

Nievaí
Yo no quiero conturbar mi espíritu con horrendas visiones de miseria. Nievaí
Yo no quiero pensar en el niño huérfano, en la mujer viuda, en los pueblos hambrientos, en las lúgubres sentencias del destino.
Nievaí Y para cohonestar mi melancolía, doyme a pensar en todas las alburas que hacen soportable la jornada: en el azahar, en el nardo, en los vellones de las ovejas recién paridas, en los esplendores niveos de ciertas arquitecturas del cieloí (p. 115)

PALABRAS FINALES

En *Iluminaciones en la sombra*, Sawa explora diferentes modulaciones de lo autobiográfico: los roles de diarista, cronista, memorialista, autobiógrafo y biógrafo. Aunque la vida cotidiana familiar, con sus penurias y miserias, es uno de los lineamientos del libro, nos interesa destacar aquí, sobre todo, la importancia cuali y cuantitativa de los fragmentos en los que el escritor se presenta como tal, todos ellos signados por su posición de víctima de las circunstancias y del mercado. Sawa construye una mitografía autoral en la que sus mismas debilidades (la locura, la ceguera, la enfermedad, la pobreza) se convierten en indicios de singularidad; el aislamiento, aunque doloroso, lo mantiene «sano e incontaminado».

Su distinción como artista también se expresa por la trama de relaciones que ha forjado en el campo, pues no faltan menciones a su proximidad con figuras ponderadas, como Rubén Darío o Verlaine. Su discurso, que retoma tópicos decadentes y por momentos esteticistas, retorna a la imaginería naturalista cuando debe dar cuenta de la situación

colectiva. Las anécdotas puntuales delinean un abordaje casuístico de la sociedad, para el cual adopta la posición de testigo y documentalista, tan atractiva para el naturalismo. El autobiógrafo desplaza su interés, en esos casos, hacia la vida pública, gesto característico de las memorias. El escritor bascula entre el compromiso con los marginales, seres con los que recurrentemente se hermana o identifica, y el cultivo introspectivo de la experiencia estética como refugio ante una sociedad hostil que lo reduce al silencio y a la anomia. En estos contrastes y contradicciones que lo desgarran reside, así lo creemos, lo más valioso de estas *Illuminaciones*, pues Sawa da cuenta de una peculiar atmósfera y de los complejos estados de ánimo que embargaban a los artistas de fines del siglo XIX y principios del XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BLANCHOT, Maurice. «El diario íntimo y el relato». *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, p. 207-212, 1992.

BOURDIEU, Pierre. «La conquista de la autonomía. La fase crítica de la emergencia del campo». *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BRUNER, Jerome y WEISSER, Susan. «La invención del yo: la autobiografía y sus formas». En Olson, David y Torrance, Nancy: *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.

CORREA RAMÓN, Amelina. *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993.

CUETO, Sergio. «Kafka y el arte diario». *Boletín/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, p. 25-35, 2007-2008.

DE MAN, Paul. «La autobiografía como desfiguración». *Suplementos Anthropos 29: «La autobiografía y sus problemas teóricos»*, p. 113-118, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

EAKIN, Paul John. «Autoinvención de la autobiografía: el momento del lenguaje». En *Suplementos Anthropos 29: «La autobiografía y sus problemas teóricos»*, p. 79-93, 1991.

- FREUD, Sigmund. "La interpretación de los sueños (1900 [1899])". *Obras Completas*, Vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Suplemento Anthropos 29: La autobiografía y sus problemas teóricos*, p. 9-18, 1991 [1948]
- MATTONI, Silvio. "Charles Du Bos: rumor de pasos". *Boletín/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, p. 13-24, 2007-2008.
- PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1996.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- RUBIO MONTANER, Pilar. "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría literaria", *Castilla. Estudios de literatura* 15, p. 183-197, 1990.
- SAWA, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. Presentación de Andrés Trapiello, Prólogo de Rubén Darío. Madrid: Nórdica, 2009.
- SERRA BRADFORD, Matías. "Variaciones Wittgenstein. El arte de apuntar". *Boletín/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, p. 36-46, 2007-2008.
- STEINER, Georges. *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1991.
- SWIDERSKI, Liliana. *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM, 2012.
- TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996.

Recebido em 6 de setembro de 2012.

Aceito em 27 de setembro de 2012.