

CLAUSTROFOBIA EN LA ACADEMIA:  
«PAJARO MOSCA»

DEBRA A. CASTILLO  
Cornell University

En un epígrafe a *El trueno entre las hojas*, Roa Bastos explica el origen del título en una leyenda autóctona: «El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empleza a rugir como el trueno»<sup>40</sup>. Hay en la vida del hombre una violencia que tiene su fuente en el cosmos. Pero de la misma fuente, hay una conciencia que penetra en la vida del artista, y por él, en nuestra vida. Augusto Roa Bastos y José María Arguedas compendían como pocos escritores esta verdad, y la transmitieron, como el relámpago de la leyenda, en el centelleo intermitente lícido de estos espléndidos textos bilingües.

El cuento «Pájaro mosca», de Augusto Roa Bastos, nos detalla con una agudeza penetrante una situación seguramente conocida a todos los que trabajamos en la academia. Es una historia que hemos visto repetida en los corredores de las oficinas universitarias, en las conferencias profesionales y aun en las páginas de revistas respetadas. Es la historia de dos hombres de letras ligados hasta la muerte por una enemistad intensa y amarga, un odio que los confina como una prisión metafórica, una rivalidad que es, paradójicamente, toda vía más intensa por la trivialidad absoluta y la clara inmemorabilidad de la alteración que la ocasionó. Para los dos, sin embargo, su disputa antigua sobre la acusación de plagio que Ozuna ha hecho a la obra de Funes, representa una obsesión constante que guía los pensamientos y acciones de ambos hombres de letras, que en conjunción con la humillación y la vergüenza que los dos han experimentado a través del tiempo han acentuado el odio. Ambos actúan sin reparar en consideraciones de ningún tipo: ni sentido común, ni distinciones de justicia, ni reflexiones de proporción, ni deliberaciones racionales sobre el asunto. Su disputa tanto les ha absorbido la mente que preocupaciones propiamente humanas tampoco tienen lugar, y las consecuencias trágicas que siguen de esa ceguera son claramente detalladas en el cuento. Los dos son vívidos al empezar —ambas esposas perdidas durante los años del conflicto— y, al terminar «Pájaro mosca», los dos enemigos han perdido sus únicas hijas a la locura. El cuento, entonces, ofrece un comentario grotesco, lleno de humor negro, sobre las disputas insignificantes de la rivalidad de este par de bibliófilos, y ambos nos dan ejemplos perfectos del hombre de letras mediocre que Samuel Beckett desdenosamente llama el «¡Crítico!» y Friedrich Nietzsche describe como el hombre de teoría que permanece «eternally hungry, the critic without strength or joy, the Alexandrian man who is at bottom a librarian and a scholiast, blinding himself miserably over dusty

<sup>40</sup> *El trueno entre las hojas*, p. 9.

books and typographical errors» (112). A pesar de sus obvias diferencias superficiales y su rivalidad personal inexorable, en su meiodicidad feroz los antagonistas del cuento de Roa se asemejan en un grado inesperado. Cada letrado frustrado es un representante ideal del «critic», del hombre de teoría que describe Nietzsche: hambriento, ciego, insatisfecho (insatisfiable).

Este bosquejo de la trama central del cuento de Roa —la historia de antagonistas que se reflejan como imágenes en el espejo y que planean las estrategias de sus descuerdos desde los paraísos/pripciones encerrados de sus bibliotecas— nos recuerda inmediatamente los cuentos de Jorge Luis Borges. Ciertamente, como ha observado David W. Foster, hay otros cuentos en la colección *Moriscas* que evidencian experimentación técnica en el estilo de Borges (79), y «Pájaro mosca» adopta un tema que ha sido frecuentemente, si no exclusivamente, asociado con el escritor argentino. Se podría citar, por ejemplo, el cuento «Los teólogos», de Borges, que desarrolla el progreso de una rivalidad profesional similar al conflicto continuo y eterno entre Ozuna y Funes, una enemistad que, en el cuento de Borges tanto como en el de Roa, desenlaza con un destino único trágico para los dos viejos enemigos: la muerte en la hoguera en Borges; la destrucción accidental de las hijas en Roa. Es notable también que Funes caracteriza la autobiografía de Ozuna como «garrapatear tu pasado como quien recuerda un mal sueño» (152), una descripción muy similar a la frase de Borges, referente a «Los teólogos», donde dice que este cuento es un producto de «un sueño más bien melancólico, sobre la identidad personal» (182). En ambos casos la identidad se disuelve en las recreaciones auto-conscientes de un sueño literario, un sueño de espejismos de odio que cubre una identidad especular.

Estas semejanzas, aunque tentadoras para la exegeta, a un segundo nivel no son muy productivas en una discusión más amplia del cuento de Roa. Su intención es claramente distinta a la de Borges, y en «Pájaro mosca» el autor le da a su cuento un rasgo característicamente social en vez de tejer una fábrica metafísica como hace el cuentista argentino. Menos fantástico que los cuentos de Borges, en «Pájaro mosca» el aspecto humorístico se pervierte y el placer del lector con las artimañas que los viejos usan para encubrir su meiodicidad se cancela no sólo en el reconocimiento de un mundo que se acerca demasiado a la realidad cotidiana de la vida universitaria, sino también en el malestar indefinido producido por la implicación evidente de que los resultados inevitables de este cerrar de posibilidades en las permutaciones de una ceguera negligente y selectiva tienen que ser la locura y la muerte.

José María Funes representa más obviamente el hombre alejado del mundo desdeñado por Nietzsche. Un mirón en la vida, Funes está

efectivamente encarcelado en su casa-biblioteca por la enfermedad sumamente literaria del asma, asociada con escritores famosos como Proust, una aflicción que es, probablemente, como la hija de Funes le recuerda, «una enfermedad psíquica, más que otra cosa» (159). Pasa su vida miserablemente entre sus libros y objetos de museo, persiguiendo con una determinación concentrada en la adquisición de un *Quijote* sin precio, ya que contiene anotaciones del propio Cervantes y es, por añadidura, la niña del ojo de su enemigo, Ozuna. Funes es un personaje grotesco, un tipo codicioso, cuyo cuerpo enorme refleja su voracidad, con un carácter que inmediatamente le hace antipático al lector. La asociación de su nombre con la palabra latina *funus* seguramente fue reconocida por Roa, y Funes claramente representa un tipo fúnebre. Vive en una casa que parece un mortuario y su mayor logro en la vida ha sido un acto de neurofagismo intelectual. Se jacta de que «yo al menos publiqué un libro» (144), pero el lector muy pronto descubre que el viejo asmático ha alcanzado la inmortalidad literaria a través de su plagio infiel de la obra (*corpus*) de un filósofo menor llamado Cabanis. Es un plagio que, según Ozuna, es una calumnia al original; Funes es un empresario funerario o necrófago inexperto que destruye el cuerpo que toca. Así como la obra de Cabanis se ha deteriorado, corroída en sus manos, también las ediciones príncipes de libros y los valiosos artículos de museo que llegan a sus manos han tenido el mismo destino. Los objetos de su valiosa colección se hacen fungibles: preservados en exhibición, pero al mismo tiempo destruidos, objetos preciosos para la apreciación estética que se transforman en objetos de consumo, y que son consumidos por su contacto con el asmático goloso. Cuando pasan por las manos del coleccionista fúnebre, los objetos pierden su propósito original y se vuelven, como su dueño, inútiles, vivos-muertos, pavorosos. La casa-museo-biblioteca es también una «catacumba» (138), y se lee el inventario —la necrología— de sus posesiones como se pasa por los monumentos semi-destruidos de un cementerio descuidado:

... allí también se amontonaban armas, trofeos, muebles antiguos, tallas de santos con rostros *semi-comidos* por la penumbra y el polvo. Los huecos de las celosías dejaban entrever ... el patio interior lleno a su vez con piezas de museo: ... cureñas y proyectiles *corroídos* por la herrumbre, bloques de algún frontispicio *ennegrecido* por la *combustión* del tiempo o del fuego, restos de altares, de artesonadas, *mutiladas* estatuas... (énfasis míos).

En Funes, la adquisividad del bibliófilo se pervierte en una obsesión golosa y el lector se da cuenta con fastidio que para este coleccionista de objetos de museo, el *Quijote* no representa más que otro

objeto valioso para disecar, embalsamar y exhibir en una colección que se está desmoronando lentamente con el paso del tiempo. «Lo sometí a varios análisis», le dice a su hija, «Rayos X, carbono 14, peritaje caligráfico, todas las garantías. Hasta esa carta de Menéndez Pidal...» (139). Funes consume al *Quijote* sin apreciar esta obra viva de arte.

La perversión al nivel de la colección tiene, como sugiere Roa, consecuencias claras e inevitables en la esfera social también donde la aplicación de sistemas expertos sirve una función despiadadamente niveladora: armas, altares, estatuas de santos, un *Quijote* anotado por el autor; todos están sujetos a los efectos corrosivos de una similitud enforzada, un modelo de conformidad social y consistencia formulista. «No todo es comprar y vender», dice Delmira. «Claro que no», responde su padre con el egoísmo supremo del capitalista desenfrenado, «pero también debo cuidar mis bronquios...» (139). Con esta aseveración agresiva, Funes reformula la pobreza y estrechez de su visión en términos de un logro honorífico, una hegemonía merecida. Funes «se dedicó con fervor a la industria del "mito nacional"» (148), y el poder que manipula es una representación microcósmica del poder, igualmente ciego en aplicación, del estado.

Si Funes representa el académico estático y pomposo que trata de embalsamar obras vivas de arte y arreglarlas en las categorías rígidas de la biblioteca o el museo, a primera vista su enemigo y antagonista, Antonio Ozuna, parece ser su opuesto polar. Como el personaje representativo de la riqueza y el poder que proviene de la posesión de bienes materiales y artículos de consumo, Funes obviamente encarna (y Roa no es mezquino con sus carnes) la idea de la cultura oficial, un aprobado agente leal de los intereses del estado. Ozuna, por el otro lado, sintetiza los valores del ciudadano privado de derechos civiles, del rebelde cultural o social, del intelectual cuyas ideas sublimes trascienden la visión opresiva del mundo/museo del coleccionista materialista. Por su operación fuera de los órdenes oficialmente prescritos, se le silencia; ignorado por la multitud, se vuelve invisible. En contraste con la presencia física casi demasiado sólida de Funes, Ozuna lentamente desaparece entre los muebles polvorientos en el estudio de su enemigo: «la luz fuerte de la lámpara... lo volvía transparente, irreal» (135), una transparencia aumentada por la ropa y la postura física del viejo ex-profesor, «que le daban cierta consistencia, pero que al mismo tiempo aumentaban su irrealidad» (136). Simpatizamos inmediatamente con el viejo escolar; su evidente espiritualidad está en contraste tajante con la pesada mundanidad de Funes, la viva imagen del humanista vendido a intereses venales. Ozuna tiene el cuerpo y la apartencia física del estudioso intrachable de letras, del escolar

incomprendiblemente acosado por las fuerzas codiciosas de los me-diocres que le envidian su capacidad mental. Es una impresión confirmada por la descripción de Ozuna —«su cuerpo [es] magro, seco, menudo», su ropa raída (136)—, una descripción que recuerda la de Don Quijote. Además de eso, el ejemplar sin precio de *El Quijote* está todavía en sus manos al empezar el cuento, el libro que representa el último tesoro de su biblioteca desaparecida, y en contraste con el necrofagismo de Funes, con sus matanzas de objetos preciosos al servicio del museo indiferente, Ozuna preserva el libro como un ente vivo. «Es un libro que ya está bajo mi piel», dice Ozuna en su autobiografía ficcionalizada (151), y en las palabras del narrador anónimo del cuento los dos, hombre y libro, se acercan como una sustancia idéntica, anteriormente viva, ahora transformada por un efecto de la luz que los atraviesa: «el libro forrado... acaso por el efecto de la luz, tenía el mismo color de su piel [de Ozuna]; el color mate de una materia que había sido viva y ahora estaba inerte, tensa en la cubierta del libro, arrugada en la cara del hombre» (136). Si el libro ya está bajo su piel, parece cierto decir que su piel y sus carnes magras ya son parte del libro también.

La identificación metafórica del hombre (Ozuna) y del libro (*Quijote*) muy pronto toma un aspecto inesperado, sin embargo, porque Ozuna, a propósito o por equivocación (nunca se clarifica) no le ha dado a Funes la edición valiosa del *Quijote*, sino su propia autobiografía, que tiene una encuadernación semejante, y en vez de las anotaciones «de puño y letra del propio Cervantes» (136), Funes abre el tomo para descubrir «la letra menuda y caligráfica» (144) de su enemigo, el profesor quijotesco de literatura. Mientras Funes se adentra en la autobiografía de su enemigo, nosotros leemos la obra con el coleccionista, penetramos por primera vez al interior del caballero empobrecido y ganamos nuestras primeras impresiones no filtradas y distanciadas por la presencia abrumadora de su enemigo poderoso y su biblioteca agobiante. Irónicamente, lo que la autobiografía novelizada revela detrás de la máscara de un don Quijote es un hombre no menos desagradable, no menos mezquino que su antagonista.

Ozuna le llama a su vida ficcionalizada *El prisionero* para recordar, obviamente, su encarcelamiento real por «acción disolvente y subversiva, negadora de los verdaderos valores y del verdadero sentido de la nacionalidad» (148); en breve, por su anarquismo cultural. El Ozuna que sale de la autobiografía quiere que el lector simpatice con su encierro en otras prisiones metafóricas también: prisiones de convenciones corrompidas, de irrelevancias sociales, del Hado ineluctable, de circunstancias fuera de su control. Es prisionero del odio —supuestamente— demente de su antiguo enemigo,

un prisionero forzado a repetir constantemente los detalles del episodio definitivo que le ha proporcionado ese destino inmerecido, el episodio que dio forma (desformó) su vida; su acusación que Funes es un plagarió.

Sin embargo, en el análisis final, esos acontecimientos tienen mucha menos significación que el auto-encarcelamiento de Ozuna en una serie de actitudes y asociaciones que son, como empezamos a ver, tan derivativas como las de su enemigo. Si Funes se ha involucrado en la «industria» de traficar con libros raros, Ozuna ha comprometido sus ideales igualmente con su empleo como escritor de «la sección de compra y venta de libros viejos» (149); la única diferencia es que tiene menos éxito en el negocio. Además, a pesar de la centralidad de la acusación de plagio por Ozuna, es un cargo que, curiosamente, nunca se verifica. El artículo famoso que detalla las pruebas de Ozuna nunca se publica; «tuvo que inventar un enigma», dice (148), para explicar su negligencia de justificar una acusación pública de la deshonestedad intelectual de Funes. Es un enigma sumamente insignificante, y sin duda ese misterio trivial no merece el verter de tanta prosa vistosamente existencial que sigue la concesión de debilidad por el ex-profesor. Ozuna mismo reconoce su «pushtanimidad», la cual sugiere que la invención del enigma fue efectivamente un acto de cobardía de su parte, pero el exceso narrativo del existencialismo barato por parte del viejo escolar apunta a otra razón. ¿Por qué no se publicó el artículo? ¿Había de veras un artículo para publicar? ¿Era tan definitiva la evidencia callada por Ozuna como indica en su auto-justificación?

Al mismo tiempo, si Funes es realmente un plagarió, Ozuna lo es también en su autobiografía derivativa, una recreación literaria y no literal de su vida. Ozuna subraya su similitud con Cervantes (150, 151), e insinúa también su relación con los personajes Polonius (140) y Shylock (150), de Shakespeare. La estructura del episodio central en el café, con su ironía mordiente y su humor forzado, recuerda inmediatamente una escena parecida en *La comedia nueva o el café*, de Moratín, y la prosa portentosa de Ozuna está llena de ecos y alusiones, algunos obvios, otros más disfrazados. Es una tendencia que Ozuna reconoce en su novela: «siempre mi manía de repetir frases, de sacar analogías y símbolos de los libros; el hombre es lo que hace, dicen, y yo no había hecho en mi vida otra cosa que leer» (151). Una frase contexto. Se puede comparar las palabras de Anatole France, en *The Crime of Sylvestre Bonnard*, para otra versión del mismo sentimiento («My world is wholly formed of words» [94] y «Our passions are ourselves. My old books are me» [183-184]), y otras variaciones sobre este tema podrían multiplicarse. La literatura, como dice Gabriel Saad en un

artículo provocativo sobre «Pájaro mosca», «nace de una apropiación. ... Está condenado a ser un robo prometico» (499). Sin embargo, en este caso el robo no es, como quiere Ozuna, una apropiación prometico, un acto de valor para capturar un elemento vivo y precioso para donarlo a la humanidad, sino el robo de algo que nadie quiere, de lo que es ya un lugar común, una frase hecha can-sada, un acto muy semejante al (alegado) robo de Cabanis por Funes.

La acusación del plagio va y viene entre los antiguos enemigos, otra frase hecha, el lugar común de su odio desde hace 40 años. Hasta el ensayo sentimentalista de su muerte en la obra de Ozuna es, como Funes indica, un lugar común, un plagio tan obvio y tan mediocre que a nadie más que a su enemigo le interesa: «Era uno de tus temas preferidos, tu obsesión del tiempo que se muerde la cola, sacada de los presocráticos de Lao-Tse, de tantos otros, porque la originalidad, mi querido Ozuna, no es precisamente tu fuerte» (152). El punto clave en la obra de ambos autores no es, entonces, una problemática de un plagio intencional y consecuente, sino la repetición inconsciente del pensador mediocre en cuyas obras el orgulloso chorro de ideas «de tantos otros» resulta en la sustitución de clichés literarios muertos por una realidad viva y tajante. Y más: esas frases gastadas se vuelven el único campo abierto a sus imaginaciones; de ahí desemboca la tragedia.

La clausura claustrófica de Funes dentro de las paredes de su casa-museo y de Ozuna y su autobiografía novelizada representa, quizá, la única manera en que estos dos antagonistas pueden mantener su cordura, su única defensa para aislarse del progreso de los acontecimientos fuera de la biblioteca, fuera del libro, en el mundo social. Ozuna y Funes se asemejan en su adherencia inflexible e intrínseca a la cultura de la frase gastada que representan. Los dos hombres se han vertido completamente hacia el interior y reflejan perpetuamente auto-percepciones trilladas y derivativas. Sin embargo, en el cuento se revela esta excentricidad o apoteosis de lo mediocre como la más peligrosa locura, como los dos egoístas en fuerza la clausura no sólo en sí mismos, sino también en sus hijas inocentes cuando obligan a las mujeres a jugar papeles en el guiñón evolucionado a través de los años. No es sorprendente, por eso, que Delmira y Alba heredan, en una forma intensificada, la locura implícita en las ilusiones de sus padres, una locura ya sin pretensiones literarias cuando el «pájaro mosca» de sus espíritus vivos se agita para escapar del arte malo y objetos podridos de museo que definen sus vidas.

La locura literaria de los padres ejerce una presión que aumenta sobre las hijas (y sobre el lector) mientras el ambiente claustrófico del cuento se comprime del cuarto polvoriento sin vista para

afuera a las reflexiones solipsistas del profesor en su autobiografía. «Aquí acabaremos todos locos», dice Delmira. «... Una vida de enterrados vivos de la que no se puede escapar» (141). La comprensión constante nos advierte de la explosión violenta al final del cuento; el libro que Ozuna vende a Funes, la presunta fábula del bibliófilo loco Alonso Quijano, presagia la transmisión de la locura de Alba (hija de Ozuna) a Delmira (hija de Funes) con la transferencia paralela del pájaro mosca invisible que come granitos de luz.

La novelización presuntuosa y sentimentalista por Ozuna de su propia muerte violenta por el suicidio, «el final copiado de esos melodramas de Vargas Vila que ahora ya no leen ni los pe-rros» (153), se borra en la presentación de las realidades más brutales de la violación de Alba y la postración mental de Delmira, acontecimientos que ocurren al final del cuento y que ofrecen un comentario implícito sobre el pseudo-misticismo esterilizado de la versión literaria de la anticipada muerte romántica del ex-profesor. Su verdadero fin en el desenlace del cuento, con una caída a la borraquera vil e ineffectual, ofrece un fuerte comentario irónico sobre esos sueños tan llenos de compasión de sí mismo.

Con el auto-ennoblecimiento consciente de Ozuna en su autobiografía tanto como en la manía coleccionista y anatomista de Funes, el ejercer de la profesión de la crítica se marginaliza y las bellas artes se prestan solamente a usos inocuos. Nosotros, los lectores y exegetas académicos, sentimos el impacto fuerte de esta marginalización rigurosa en el cuento y nuestro orgullo profesional nos lleva a retirar nuestra simpatía y nuestra identificación de un mundo ficcional que se asemeja demasiado al mundo real en el que vivimos y trabajamos. La trayectoria misma del cuento nos fuerza a preguntar con Domínguez, «¿quién te manda repetir esas trasnochadas ideas...? ¿Cuándo comprenderemos que la cultura universal sólo sirve si nos hace comprender la realidad concreta y tajante que nos aprieta las costillas en cada momento?» (147). Al contestar estas preguntas, tendríamos que dejar atrás las complejidades fáciles y cómodas de la crítica académica practicada por los Funes y los Ozunas de nuestro mundo para adoptar una práctica crítica radical y comprometida con la vida social. Si el cuento de Roa inspira solamente los principios de tal sentimiento de revulsión contra la mediocridad atrincherada del sistema, si su retrato de la locura comprimida de las rivalidades irrelevantes solamente sugiere la posibilidad de una crítica verdaderamente humanista, Roa nos habrá proporcionado una contrabalanza al «crítico» ciego y estérilmente ocupado y nos habrá señalado una salida de la claustrofobia insalubre de la academia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé, 1971.  
FOSTER, DAVID WILLIAM: *Augusto Roa Bastos*, Boston: Twayne, 1978.  
FRANCE, ANATOLE: *The Crime of Sylvestre Bonnard*, traducido por Laticadio Hearn, New York: Dodd-Mead, 1918.  
NIETZSCHE, FRIEDRICH: «The Birth of Tragedy», en *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, traducido por Francis Golffing, New York: Doubleday, 1956.  
ROA BASTOS, AUGUSTO: *Moririencia*, Caracas: Monte Ávila, 1969.  
SAAD, GABRIEL: «"El pájaro mosca": Palabra de la madre, escritura del padre», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 375 (1981), 490-503.