LOS CONFLICTOS PSIQUICOS Y RELIGIOSOS DE «EL HERMANO ASNO»

(I)

POR

A. M. VAZQUEZ BIGI

Los personajes y temas de Eduardo Barrios son los más ricos en contenido psicológico de la literatura castellana de este siglo. Silva Castro, Torres Ríoseco, J. R. Spell, Carlos Hamilton, Manuel Gálvez, Ned J. Davison y otros han captado en gran parte la importancia de Barrios, y sus novelas fueron siempre recibidas con juicios consagratorios —Barrios figura entre los primeros «clásicos» de la ficción hispanoamericana.

Pero hay hechos y situaciones adversos para el enfoque de la atención, el estudio en profundidad, la sedimentación de opiniones, la jerarquización de valores en la literatura en castellano —aún más en América—, lo cual conspira contra el reconocimiento universal de las obras superiores. A un autor de la talla de Baroja, por ejemplo, apenas si se lo ha estudiado —a pesar del aporte de las tesis doctorales en otros idiomas—. Los estudios extensos son pocos en proporción; sólo aparecen en tres o cuatro centros importantes. A la crítica literaria en la mayor parte del mundo hispano todavía se la equipara al comentario o breve reseña periodística, de ordinario basados en impresiones subjetivas —estos sí son abundantes—, y no queda tiempo para disciplinarse y volver al estudio de fondo; muchas veces lo prolífico y superficial se debe a factores sociológicos (que también influyen en la literatura creativa): la existencia de un mercado literario relativamente pequeño, que ni es tan pobre que impida ganar algo con la pluma, ni tan rico que permita ayudarse a vivir lo bastante con una obra de mayor importancia.

En los países de América esta situación desfavorable al reconocimiento de jerarquías y a la consagración de clásicos de valor universal se complica debido a un celoso nacionalismo, cuando no a intolerancia política dentro de la misma nación. Así resulta normal que las grandes famas crezcan en otros continentes —tal el caso de Cortázar o, últi-

mamente, Carpentier, y hasta el de Borges, que si bien es extremo, no deja de ser típico.

Ocurre, pues, con Barrios que el entusiasmo y atención inicial se mantienen hoy en día —después de medio siglo de existencia de algunos de sus libros importantes— principalmente en dos áreas: el público lector de Chile (hecho significativo para avalar el juicio literario) y los críticos y profesores estadounidenses o que residen en los Estados Unidos.

Si enfocamos las obras separadamente, con ninguna la crítica ha andado más vacilante y contradictoria que con *El hermano asno*. El relato del imitador del Pobrecito de Asís —el presuntivo santo que se consume en un ascetismo inmoderado mezclado de escrúpulos de que su fama de santidad sea inmerecida o un obstáculo para la humildad franciscana y termina sorpresivamente atacando a una muchacha en el templo— confundió primero a los lectores y luego a los críticos. A los lectores, naturalmente, les bastó intuir un sentido gozando la novela. Pero los pobrecitos críticos estamos obligados a dar juicios, y así surgieron opiniones aún más sorprendentes que el final de la novela, como aquella de que «cae perfectamente dentro de los cánones cristianos» el que un fraile trate de violar (o viole, que importa lo mismo) a una señorita en la iglesia siempre que el tal acto le sirva a ese fraile para salvar su alma (1). Y aunque hay opiniones menos arriesgadas por cierto, cuando el tema de *El hermano asno* surge en conversaciones de profesores y ensayistas de literatura hispanoamericana, las dudas más simples siguen en pie y la perplejidad se mantiene, lo cual señala repetidamente ya la escasez de crítica informada hasta la fecha y la necesidad de la misma, ya la calidad desconcertante, enigmática y psicológicamente compleja —rica— de la obra de Barrios.

La búsqueda por *El hermano asno* puso en descubierto un gran número de claves. La mayoría sobre fray Lázaro, naturalmente. Y fray Rufino, María Mercedes y los demás personajes se nos mostraban por el cristal —nada claro— de la visión de Lázaro, lo que no deberíamos dejar de tener en cuenta de allí en adelante aun cuando aceptáramos como «contacto inmediato» el diálogo y la acción informados por Lázaro. Es la estricta delimitación que el relato en primera persona impone sobre el autor al sustituir la omnisciencia épica por una

(1) Luisa Luisi: *A través de libros y autores* (Buenos Aires: Nuestra América, 1925), pp. 195 y ss. No traeríamos este ejemplo si no fuera porque fue citado como autoridad y encontró cabida en más de un libro posterior —alguno de gran utilidad y difusión, excelente por otros motivos—. Las opiniones críticas sobre *El hermano asno* las consideramos en la monografía que complementa a la traducción inglesa de esta novela, *The World, the Devil, the Flesh, and Two Friars Minor* (New York: Las Americas Publishing Company).

perspectiva rigurosamente prefijada (en términos de Wolfgang Kayser), lo cual exige también una actitud de alerta por parte del lector —atención que se le pide a cambio del efecto de verismo e inmediación y fuerza dramática que él obtiene de la narración en primera persona.

Nos formaremos una idea más precisa del método de Barrios y su posición relativa en la historia de la ficción moderna, si empezamos por considerar la variedad que puede darse dentro de la llamada «narración subjetiva» según el número de puntos de vista y otros recursos del arte narrativo. El punto de vista analítico de un único personaje relator, en tanto que excluye la imagen en relieve que producirían las varias impresiones subjetivas de otros personajes (a veces en tiempos separados), tiende a alejarnos de una visión sintética, objetivada de la realidad; esta limitación del «método subjetivo unipersonal» la observó Erich Auerbach al comparar a Virginia Woolf, Proust y James Joyce (2). Para que nadie caiga en confusión (debida a usos indefinidos o variantes de algunos de los mismos términos en casi todos los estudios especializados), señalemos que para Auerbach la técnica —tanto como la novela— «subjetiva» es aquella en la cual el autor desaparece por completo del relato, en el que sólo quedan las reacciones subjetivas de los personajes (para otras posiciones críticas, en esto consiste precisamente la «objetividad»). Leon Edel, en su conocido libro *The Modern Psychological Novel,* usa de manera análoga el término «subjetivo» —que es allí sinónimo de «psicológico»— y deslinda en capítulo especial la novela subjetiva de la autobiografía. Lo que primero observan estos autores es la distinción entre el «antiguo» monólogo de un personaje, que tiende a la organización lógica de sucesos, y el relato que trata de elaborarse y a veces da la ilusión de confundirse con la corriente psíquica misma.

Ahora bien: mal procederá el crítico que frente a la obra nueva parta de las distinciones preexistentes, por muy «modernas» que sean, y por muy claras e innegables que luzcan en abstracto; el hecho artístico auténtico es siempre único y más bien que tolerar fórmulas establecidas se convertirá a su vez en fuente de nuevas distinciones. Ese es el peligro siempre presente en estos estudios: que el intérprete inadvertidamente trate de encasillar una obra de arte —o cubrirla de rótulos o, aún peor, circunscribir los recursos del arte—. Observemos que no es más fácil relacionar en todos sus aspectos la obra de Proust con *Ulysses,* por ejemplo, que hacerlo con *Adolphe* —por algo, críti-

(2) *Mimesis,* estudio que lleva el número 20, sobre el episodio de *The brown stocking* en la novela *To the Lighthouse,* de Virginia Woolf. Hay versión castellana, del Fondo de Cultura Económica.

cos franceses se han limitado a hablar de novelas «analíticas» (la antigua o clásica y la nueva)—. Ya veremos cómo hay otros modos de desdoblamiento en Barrios que apuntan de inmediato, fuerte y decididamente, a una objetividad, y que en *El hermano asno* no estamos de ninguna manera frente a un enfoque estrictamente unipersonal —en un solo plano— de la realidad.

En el relato de fray Lázaro las palabras clave pueden agruparse fácilmente, hasta que se destacan por lo menos treinta pasajes en los que el viejo símbolo del «mundo» —el mundo enemigo de nuestra alma— aparece expresamente vinculado al carácter y lucha de fray Lázaro. Otros pasajes lo muestran presa de la lujuria de la carne, pero dejan entrever una debilidad de Lázaro —o Mario (su nombre anterior en el «mundo»)— precisamente en esa pasión que lo ocupa tanto: una flaqueza en su masculinidad. Esto no debiera sorprendernos puesto que Barrios lo ha hecho más de una vez: el protagonista que cuenta *su* historia justificándose más o menos conscientemente, si bien nosotros podemos percibir sus monstruosas distorsiones (como en el magistral *La antipatía,* que el mismo Barrios consideraba su mejor cuento) o una neurosis o psicosis (como en la novela corta del niño enamorado, o en *Los hombres del hombre,* su última novela). Mario no está loco, pero fray Lázaro —inclusive *su* Mario constantemente rememorado— es la máscara de la neurosis sexual. La batalla con el mundo es parte de *su historia.* Mas el mundo es de todos modos el mayor obstáculo de esa alma en su camino de perfección cristiana.

Esto nos hace ver en seguida cómo las categorías a que nos referíamos hace un momento pierden toda esperanza de validez a menos que se las atribuya cautelosamente y no se intente prescribir el número de «métodos» de la creación en sentido alguno. Cuando los pensamientos y sentimientos conscientes del personaje relator no revelan sus verdaderos motivos, los cuales se le ocultan a él mismo, cuando esos pensamientos sistematizados (que aquí resultan sintomáticos, es decir, realistas en otra relación) son una ficción neurótica a la que corresponde una distinta realidad interior que fluye irreprimible, inexpresada pero potente, entonces a lo polifacético se suma el desdoblamiento en planos, y la impresión plural con la resultante visión en relieve de la realidad se plasman en un personaje único. Y cae de su peso que sólo un autor de la mayor orientación y penetración objetiva tratará de hacer que un personaje se nos exprese de este modo, en dos planos simultáneos, explícito el uno —que es ficción dentro de la ficción novelística— e implícito el otro, el de la verdad, y que sólo un artista superior logrará lo que así dicho parece imposible: que algo se nos revele y permanezca oculto al mismo tiempo.

Hay dos narraciones breves de Henry James *The Sacred Fount* (1900) y especialmente la más conocida *The Turn of the Screw* (1898), con este doble plano de discurso organizado —demasiado organizado— que deja transparentarse en un estrato profundo el desconcertado fluir psíquico de la neurosis o psicosis. Leon Edel se refiere al *general critical bafflement* que produjo la novela corta *The Sacred Fount;* el crítico que por fin observó cuidadosamente su estructura y supo interpretarla, Edmund Wilson, la describió como *mystifying, even maddening* —desconcertante, enloquecedora— con lo cual, sin querer, reconoció y valoró la intención artística de James de «desconcertar». *The Turn of the Screw* —la fantástica, obsesionante, trágica historia de una joven institutriz de dos niños en una solitaria mansión inglesa que se esfuerza por salvar a sus pupilos de la maligna influencia de dos espectros de ultratumba— por muchos años fue interpretada literalmente como un cuento de aparecidos, sin que los críticos se percataran de que el autor no había movido en ningún momento a las apariciones de la consciencia de la institutriz; James hasta se valió de otro recurso narrativo, cuidadosamente dosificado, de una introducción a cargo de otros dos narradores que no hacen sino ganar la confianza del lector para que caiga más inadvertidamente en la trampa, aunque por otra parte el juego de puntos de vista es perfecto, no hay ni un asomo de «mala fe» narrativa, y un lector culto y atento no *debiera* pasar por alto el aspecto primordial de la fábula que es la insania de la institutriz que narra lo acaecido. Pero lo cierto es que la última edición (4.ª, 1965) de *The Oxford Companion to American Literature* —donde se tienen en cuenta *new attitudes toward literature* que se desarrollaron posteriormente a la primera edición de 1941 y hay cambios en más de nueve páginas de cada diez (vii-viii)— todavía en el artículo general sobre Henry James se menciona *The Turn of the Screw* simplemente como *the fine tale of the supernatural* (p. 417). Y hace dos años era para Leon Edel aún tiempo presente la «larga y más bien tediosa controversia originada en una discusión sobre indicios en el relato, en la que los participantes no cumplen con examinar la técnica narrativa, lo cual hubiera hecho innecesaria gran parte de la disputa» (3). Vemos, pues, cómo la creación de James tardó también alrededor de medio siglo en rendir su secreto a pesar de la situación mucho más favorable para los trabajos de investigación en el ámbito de la literatura en inglés y del auge de los estudios sobre «perspectiva» en el arte narrativo. ¡No nos extrañemos entonces de que ningún crítico haya conocido —o analizado, o descrito— todavía el mundo ficticio de fray Lázaro!

Prosigamos nuestro enunciado. De lo que fray Lázaro nos cuenta

(3) León Edel: *The Psychological Novel* (New York, 1955), p. 38.

de fray Rufino surge claramente, por lo menos en una interpretación directa de los hechos y del diálogo, que el frailecillo es víctima de un deseo sexual irreprimible, y pronto se transparenta que la soberbia está en la raíz de sus males (no es sólo una tentación posterior traída por su fama de santo tal como lo vio a nivel superficial la crítica), valiéndose de lo cual el diablo acaba por destruirlo. Hay un buen número de pasajes que señalan esa dirección de manera incontrovertible. Y sin embargo, la historia del falso o malogrado santo es un gran interrogante. Su caso puede interpretarse de acuerdo a la teología del misticismo, y precisamente se trataría entonces del típico mal monje con un orgulloso, tenso, insensato anhelo de perfección humana —el tipo de religioso que la Iglesia teme más porque de su estofa están hechos los que acaban en escándalo o inician nuevas herejías— y su convento también, el convento de la novela, falla debido a que no provee una dirección espiritual prudente (y los frailes franciscanos de Santiago de Chile estaban acertados y tuvieron motivo para enojarse con Barrios por cuanto éste presentó a su convento como el escenario, sacado de la vida real, de la mala dirección espiritual y del escándalo y la farsa) (4). O el caso de fray Rufino puede interpretarse desde un punto de vista luterano, y el frailecillo resulta así la víctima de un esfuerzo imposible por llegar a la pureza ascética —y el convento, y el sistema todo, merecen ser el blanco de los satíricos dardos de fray Lázaro—. O la discusión teológica queda a un lado porque fray Rufino es un paranoico y los hechos de un loco no pueden invocarse como ejemplos. O —por si el interrogante aún no bastara— la locura, la ironía, el insensato esforzarse de fray Rufino, todo es producto de la visión de ese exquisitamente imaginativo, fantasioso, trastornado testigo que es fray Lázaro, y Barrios ha suavizado las aristas de la crítica y la sátira o se ha dejado abierta una escapatoria haciendo que tanto Lázaro como Rufino permanezcan sin recibir el orden sacerdotal: Lázaro, por los escrúpulos acerca de su pasado mundano y pecador y por la vacilante depuración de su alma; Rufino, porque a causa de su vivir penitente no pudo concluir los estudios (5) (lo cual trae a la mente el recurso similar de que se vale Thomas Mann con su polémico personaje Naphta en *La montaña mágica,* quien

---

(4) Barrios estuvo alojado en el convento franciscano de Santiago, estudiando y tomando notas del natural para esta novela, y es de imaginar la reacción de los frailes —que le habían brindado una hospitalidad incondicional y lo miraban como amigo— cuando se publicó. Durante las misas se distribuyeron volantes en que se denunciaba al autor, y a esto siguió una polémica, la cual pronto se apaciguó —por lo menos en la superficie.

(5) Razones textuales que aduce fray LÁZARO: *El hermano asno* (Buenos Aires: Losada, 1953), p. 16. Las citas sucesivas corresponderán a esta edición y se harán en el texto con sólo el número de la página entre paréntesis.

es un jesuita, pero no un sacerdote: no ha podido ordenarse debido a su poca salud).

Mas, cualquiera sea la interpretación que prefiramos, una impresión se reafirma: Barrios ha encarnado en sus personajes a los tres enemigos del alma —Lázaro no puede cortar las amarras espirituales que lo sujetan al mundo; Rufino es presa de la carne y del demonio (6).

Ahora bien: por muy clara que nos parezca nuestra visión, la prueba tendrá que ser concluyente. Las opiniones críticas hasta el presente han sido interpretaciones literales —a ras de las palabras o de la acción— de un aspecto parcial de la novela. Algunos no perdieron de vista los hechos (más significativos que las palabras también en novela) y acertaron en general, aunque no vieron ya la soberbia en fray Rufino, ya la carencia de deseo heteroxesual en Mario-Lázaro y el carácter neurótico (disfraz, racionalización) de su renunciamiento. Otros se atuvieron literalmente a las palabras de fray Rufino y fray Lázaro y en consecuencia aceptaron como auténticos el anhelo de éste y la santidad de aquél, así como la ejemplaridad de la vida conventual —opinando a veces en nombre de la mística y la teología, pero sin tratar de aplicarlas en lo más mínimo al estudio del caso novelístico.

Pero también encontramos apoyo en otras direcciones. Silva Castro, en el denso y bien orientado estudio de página y media que dedicó a *El hermano asno* en su libro *Panorama literario de Chile,* afirmó categóricamente la locura de fray Rufino y señaló a Barrios como «llevado del apetito de creación y con cierto propósito, no por subconsciente menos preciso, de hacer la caricatura de aquella negación de sí mismo que debe caracterizar a todo mínimo» (7). La locura del frailecillo la reconoció el mismo don Eduardo Barrios durante una entrevista en 1960, y

---

(6) La doctrina según la cual los enemigos del alma son el mundo, el demonio y la carne está en los catecismos, se basa en textos de la Escritura y se encuentra en las enseñanzas de los padres y doctores de la Iglesia, así como en Lutero. Las diferencias se limitan al orden e importancia relativa de los enemigos. San Agustín acentuó o consideró preferentemente la concupiscencia de la carne y en particular la lujuria (pues aquélla es el amor desordenado de uno mismo y de todas las posesiones perecederas, y «carne» como enemigo está en la pereza y gula y cobardía tanto como en la lujuria). Santo Tomás puso claridad reduciendo la importancia relativa del mundo y la carne a la de ser meras causas instrumentales del pecado —puesto que la concupiscencia o deseo no es pecado (contrario a como lo vería después Lutero); el pecado resulta del desorden del deseo—. Con respecto a esta novela, interesa contrastar la visión de Lutero —que en el párrafo 263 de su catecismo habla de nuestra «carne leprosa» cuya enfermedad rabiosamente consume todo a su alrededor— con la actitud franciscana ilustrada en las *Florecillas,* que se oponía principalmente a las vanidades del mundo mientras que a la carne difícil de gobernar la llamaba, compasiva y humorísticamente, «hermano asno». Este punto de los «enemigos del alma» lo desarrollamos extensamente en nuestro ensayo mencionado en la nota 1.

(7) Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961, pp. 250-251.

también reveló que la tentativa de violación iba en serio (8). Y en cuanto a los matices protestantes de la novela, su abuelo materno Hudtwalcker —que desempeñó el papel de padre desde que Eduardo Barrios quedó huérfano a los cinco años de edad —era protestante, y de él dijo Barrios: «El influyó como nadie en mi conformación anímica; de su espíritu me reconozco descendiente genuino. Gracias a que de él viene mi "célula permanente", he logrado mantenerme en todos los medios por los cuales la vida me ha hecho rodar después» (9).

Claro es que las intenciones del autor no nos revelan necesariamente la verdad de una obra de arte. Pocos negarán la plausibilidad de que Mario-Lázaro pueda representar el mundo, pero el carácter ficticio de sus memorias y tentaciones podrá sorprender a muchos, y por cierto no habrá acuerdo sobre quién ejemplifica la concupiscencia de la carne. En cuanto al demonio —sin que olvidemos que mete la cola en todo—, se presenta al final en su papel de Acusador (διαβολος), y la apariencia exterior del capuchino, en la que persisten los accidentes infernales, como el olor a azufre.

Aunque habrá que probar también esto último (porque una visión confinada al aspecto «psicológico» verá allí únicamente una crisis en que un contenido de conciencia moral en función de autocastigo y exigencias de reparación aparece a nivel consciente en un delirio o alucinación, con patológico pánico resultante), en principio no debiera sorprendernos. El que el diablo se haga pasar por un monje no es nada nuevo en las leyendas y la literatura. O por un fraile franciscano —en el drama de Marlowe, el doctor Fausto le dice a Mefistófeles, que acaba de aparecérsele:

> *Go, and return an old Franciscan friar;*
> *That holy shape becomes a devil best.*

Mefistófeles reaparece de inmediato como un fraile franciscano.

Y la elección de un capuchino —en lugar de un agustino o carmelita o dominico— no es casual y probablemente obedece a otro rasgo de la imaginación y el carácter de Barrios: su poder de observación sutil y espíritu finamente irónico y malicioso. Hay un bien docu-

---

(8) Ver breve diálogo reproducido en nuestra disertación doctrinal; *La verdad psicológica en Eduardo Barrios* (Universidad de Minnesota, 1962 [University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 62-3103]), p. 303. Con respecto al hecho de fray Rufino, don Eduardo habló del conflicto de encontrados anhelos y pasiones y terminó con las siguientes palabras: «¿Quién lo empuja? El hermano asno, que todos llevamos dentro; la fuerza del macho que grita y empuja.»

(9) «También algo de mí», *Y la vida sigue...* (Buenos Aires, 1925), pp. 84-85. Este y otros aspectos biográficos importantes —como la ascendencia e influencia germánica por el lado materno y su fuerte chilenismo— se desarrollan en nuestro ensayo mencionado en la nota 1.

mentado antecedente de humanos celos entre las órdenes religiosas, cuya intensidad aumenta en proporción a la importacia del vínculo histórico —como en el caso de los Frailes Menores Capuchinos, que se separaron y constituyeron en rama autónoma de los Franciscanos Observantes en el siglo XVI—. Un capuchino que se aparece milagrosamente en un convento de observantes, tiene algo de cómico-histórico, que incide en el matiz de comicidad que hay en el terror que siente fray Rufino y se refuerza con la repetición del solo término «capuchino» con que el desdichado fraile nombra a la aparición; la elección artística de un capuchino intensifica, pues, el elemento de terror en una atmósfera tragicómica y contribuye a sugerir el diablo —no una pura idea filosófica de lo ético y la conciencia o un fantasma del recóndito superego freudiano (por más que el diablo pueda valerse de la verdad para engañar, por más que la conciencia moral, disfrazada en una alucinación, pueda precipitar una crisis decisiva en un loco)—. Lo cierto es que la circunstancia que estamos señalando fue lo que primero nos trajo la asociación mental diabólica.

¿Será Barrios el malicioso? Porque hay otra razón menos finamente irónica y sutil por la cual pudo Barrios haber elegido esa orden religiosa —razón vinculada al hecho de haber estado expuesto a la influencia protestante europea—, y la coincidencia que hemos apuntado en el párrafo anterior puede deberse al genio que acierta inconscientemente. Los frailes capuchinos se distinguieron en la acción, en la que sólo puede comparárseles la Compañía de Jesús, y al igual que ésta fueron objeto de los peores ataques dirigidos contra las órdenes religiosas durante los siglos XVII y XVIII —e igualmente hay libros y otros escritos infamatorios que pintan a los capuchinos con los más negros tonos—. Mas observemos que aun en caso de que fuera ésta la circunstancia que informó la elección de Barrios, la asociación mental implícita de «capuchino» sería también lo diabólico y no la *idea* de conciencia moral.

Pero es que apenas nos desprendamos de una actitud mental estrecha o confinada repararemos que ni siquiera hay una disyuntiva conciencia-diablo: la conciencia moral es precisamente una provincia, en la que el diablo ha tenido siempre principal jurisdicción y una actuación de primer orden. Claro es que habrá muchos literatos y psicólogos y demás gentes hipersensibles al diablo (que a otros no parece irritar gran cosa) y se resistirán, por tanto, a considerarlo seriamente, tanto más a reconocer un papel tan preponderante de lo diabólico en la zona del imperativo ético, de la conciencia y el ideal del *ego*, del amor propio al igual que el remordimiento, de la introyección del padre —y del Dios paternal—. Por su parte, la religión ha visto, o creído ver, esa

relación diablo-conciencia desde la Biblia hasta la más actual teología de nuestro siglo: el Acusador aparece en el Salmo 108, 6-7 (Salmo 109, en la *Scofield Reference Bible* [Oxford, C. 1917]), «[...] diabolus stet a dextris ejus. Cum judicatur [...]»; Reinhold Niebuhr vuelve a señalar el papel del diablo como acusador y enjuiciador ético, «[...] la tentación surge del *análisis* de la situación humana que hace la serpiente» (10); Paul Tillich, más que ningún otro —aun cuando lo haya presentado con una terminología más pasadera para el gusto moderno—, ha denunciado lo «demoníaco» en la distorsión de la verdad por la sociedad y en las pretensiones y reclamaciones de las leyes éticas. No, al diablo no puede ignorárselo ni tampoco considerarlo únicamente como la encarnación de las fuerzas instintivas recluidas en el inconsciente (que sería un diablo de tantos, un mero diablejo, el íncubo de las señoras burguesas de fines de siglo, de las beatas de Viena), al hacer lo cual, a la vez se magnifica el aspecto negativo de lo sexual y no se echa de ver al viejo diablo donde se encuentra. Y si alguien todavía pudiera arrogarse el derecho de ignorarlo, no sería ciertamente el crítico literario —quien carece del derecho de ignorar cosa alguna y debe señalar tanto la realidad como el mito, tanto un mito como el otro.

La gran literatura europea ha relacionado siempre al diablo con la conciencia moral independizada de la caridad y esperanza; esto no es difícil de comprender, pues la estimación de los propios actos es susceptible de desvirtuarse por la soberbia, y el contrario remordimiento, si no se acepta con humildad, resulta en una tortura y destrucción diabólica —que es justamente el caso de nuestro fray Rufino. Ese es el significado de que los pecadores tengan que lavarse en el río del Olvido para poder entrar en el Purgatorio de la *Divina Comedia:* todo el «infierno» es una serie de testimonios de la conciencia y el remordimiento del mal en los mismos condenados, y en el más profundo círculo, la ocupación de Lucifer —«lo 'mperador del doloroso regno» con tres cabezas y sendos pares de alas de murciélagos, cuyo batir mueve los helados vientos del mal— es *morder* eternamente a los pecadores más terribles. (Hay una coincidencia imaginativa en fray Lázaro, que teme los insomnios y se acuesta tarde, porque «en la sombra de mi celda está siempre despierto el murciélago del remordimiento» [114]). El agudo Quevedo, claramente lo expresa en *Las zahurdas de Plutón:* «¡Y cómo se echa de ver que esto es el infierno, donde, por atormentar a los hombres con amarguras, les dicen las

(10) Lo conocemos de la versión inglesa: «[...] the temptation arises from the serpent's analysis of the human situation». *The Nature and Destiny of Man: A Christian Interpretation* (New York: C. Scribner's Sons, 1941, 1943), I, 179.

verdades!»; un alma desesperada se queja amargamente del «gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba: vesme aquí, miserable y perpetuo alimento de sus dientes.» En *Paradise Lost* se transparenta la inconsciente simpatía del autor por el gran rebelde, Satanás: «The tempter, ere the accuser, of mankind»..., cuya «conscience wakes despair», y así continúa atormentándose en el extenso pasaje que inicia el libro IV, hasta decidirse por regenar —y liberarse— una vez más de la esperanza, y junto con ella del miedo, y del remordimiento: «So farewell hope, and, with hope, farewell fear, / Farewell remorse!» Asimismo la literatura contemporánea de calidad nos da nuevos testimonios —a veces en reconocimiento de los antiguos—, como en el sermón de los castigos infernales en *A Portrait of the Artist as a Young Man:* «It is they, the foul demons, who are made in hell the voices of conscience.» O en una visión nueva, como en la obra maestra de Chesterton, la parábola del misterio del mal, *The Man Who Was Thursday.* Sí, pues, hay que mantener los ojos bien abiertos para reconocer al diablo —por lo menos en la literatura.

La creación artística de Barrios parte de elementos producto de la observación e intuición objetiva —esencialmente científica («ciencia» los llamó Barrios)—, elementos que se «subjetivizan» al captarlos el temperamento creador, para en una tercera etapa del proceso quedar ocultos —según lo reveló el mismo Barrios— «en la serenidad suprema de la forma externamente objetiva», resultado de lo cual es que la obra «se nos presente como un espontáneo milagro, como la verdad sencilla de un niño, como la ingenuidad de un simple» (11). Más de un estudioso de literatura ha quedado suspendido en esa red de «subjetivismo», hechizado por la aparente simplicidad e inocencia. Pero el examen crítico pronto descubre la sólida base de observación e investigación objetivas: desde un principio varios detalles de esta novela muestran que Barrios leyó temas franciscanos y doctrinales relacionados con la misma, además de las *Florecillas* de San Francisco, que fueron su principal fuente de inspiración, según lo que él mismo declaró (12) —no por nada ha hecho que el personaje relator sea quien está a cargo de las clases de historia franciscana en el convento— (16, *et passim*). Barrios también debe haberse dado cuenta o informado de aquel antecedente histórico de celos dentro de la orden fran-

(11) Citado en nuestro estudio «Los tres planos de la creación artística de Eduardo Barrios», *Revista Iberoamericana,* XXIX:55, enero-junio 1963, p. 128.

(12) En una de las entrevistas a que nos referimos en nuestra tesis (ver nota 8), lo cual resulta evidente a la lectura de ambas obras. Barrios fue invariable en sus declaraciones: en este caso ver «*El hermano asno* y otros plagios», *La Nación* (Santiago de Chile), 24 de agosto de 1922. (El «plagio» se refiere aquí a una acusación, increíblemente absurda, de plagio de otra obra —la cual no tiene nada en común con la de Barrios.)

ciscana (las mismas *Florecillas* son un testimonio de tales celos entre los dominicos y franciscanos cuando estos últimos estaban llamando la atención de la cristiandad por su incondicional exigencia de absoluta pobreza).

Pasemos al texto de *El hermano asno.*

Ya en la primera página fray Lázaro se refiere al «desencanto hastiado a que conducen todos los caminos del mundo» [9]. A la página siguiente reconoce su descontento de sí mismo y que indudablemente no es un buen franciscano, y tal vez nunca lo sea, y enumera las causas: «El mundo, las gentes [es decir, el mundo], aquel descalabro... [el mundo], ¡sobre todo aquel descalabro!..., asentaron en mí excesiva experiencia [otra vez el mundo]» [10]. Lo enoja fray Elías, porque «es un fraile sin ensueños [ilusiones, fantasías, cosas vanas], sin pasado [siempre el mundo], sin escrúpulos», que «ignora cómo se languidece por ansias del alma» [19]—un aspecto de *acedia* (13), la vieja plaga

(13) Forma del latín patrístico adoptada del griego ακηδια (apatía, decaimiento de la voluntad); latín medieval *accidia.* Se dividen estas voces en castellano: «acedia» para «desabrimiento» (lo que por estas latitudes llamamos «mal humor»), y «acidia» para «pereza» (sinónimos del pecado capital), aunque el concepto originario es bien complejo y ambas acepciones son aspectos de la misma actitud básica; así, Dante coloca a los *accidiosi* en la misma ciénaga con los iracundos. Nuestro arcipreste se detiene en el aspecto de hipocresía: la acidia se hospeda en casa del amor, y Cejador señala el blanco a que apunta el verso, «El clérigo hipócrita enamorado [...] anda triste y ensimismado» (Clásicos Castellanos [Espasa-Calpe], I, 118). Notemos que la tristeza en la Edad Media es siempre muy mala señal y se la considera un vicio, como se ve en todos los escritos de los místicos y de la vida monástica; igualmente «melancolía» incluye originariamente la acepción de «desabrimiento», y sólo más tarde fue corriéndose hacia «tristeza» y «desánimo» para, finalmente, llegar a la tierna y pensativa actitud romántica («melancolía» = latinización «atrabilis», negra bilis [de allí «atrabiliario»], humor que se suponía originado en el bazo, *spleen* en inglés [de allí «hipocondría»]; observemos que en los países de habla inglesa *spleen* se usa en el sentido de «mal humor», «irritabilidad», mientras que en el resto del mundo, probablemente debido más que todo al uso romántico baudelairiano, se ha fijado en la acepción de «melancolía triste», «desánimo»). Petrarca es el más importante o primer factor de estos cambios—no en vano se llama «el primer hombre moderno»— y sólo la *acedia* o *accidia,* que es el tema de su *Secretum,* nos da todos los aspectos y matices de esa actitud básica (puesto que alcanza al temperamento) que encontramos reflejada en fray Lázaro a la vez que encaja a la perfección en el marco conventual. Esta palabra y concepto creció y se mantiene con mayor vigor en italiano, el idioma en que más se leyó *De secreto conflictu curarum mearum* (en que el poeta no puede dejar de complacerse en la languidez [mejor *languore* de la melancólica *accidia* a pesar de que San Agustín le señala la corrupción de su voluntad), así como *De otio religioso* (en que se exalta la paz y seguridad del convento por sobre los vanos afanes del mundo, tema que todavía encuentra un eco en las ansiedades de fray Lázaro). En cambio, en castellano, tanto en el idioma como en la literatura, no se entiende o no existe la compleja *acedia* o no se admite el «conflicto» o sólo se ve como fingimiento, es decir, como en el ejmplo del Arcipreste de Hita, hipocresía: será el carácter más aristado de lo español—que en su tipo tan bien ejemplifica fray Elías en la novela que estudiamos— que no va con las medias tintas. A España por fin llegó un aspecto (el fundamental) de la *acedia* con la noción adoptada de la psiquiatría francesa del siglo XIX, «abulia»—nueva fase, aunque secularizada y parcial, de la vieja *acedia,* como que su objeto había sido la psicología romántica—. En Barrios se percibe la influencia de la genera-

espiritual de los conventos. A través de las críticas de Lázaro podemos ver que fray Elías da en el clavo: éste recuerda «la parábola de la alegría perfecta» *(Florecillas),* y que San Francisco llamó a la melancolía (acrimonia, nostalgia del mundo, *acedia),* «la enfermedad de Babilonia» (Babilonia, el mundo). Un acento neurótico se agrega cuando Lázaro *ve* que el otro fraile «bajaba sus ojos irónicos, fijándolos en los dedos de mis pies, cosa que me pone siempre muy nervioso» [19]; recordemos que hasta hace una generación ningún caballero respetable andaba por ahí mostrando los dedos de los pies. Todos los sentimientos que se expresan en esta página corresponden a los vanos cuidados del mundo.

El súbito penoso darse cuenta de sus pies descalzos vuelve cuando fray Lázaro se encuentra ante María Mercedes [77], y así también la vanidad y vergüenza mundana sobre su tonsura y la fealdad del hábito —peor aún, su edad— o tan sólo su agudo sentido del ridículo [46, 72, 73, 77, 142], o su vano estar pendiente de aficiones demasiado humanas y de las opiniones ajenas o de su propia importancia o sentimientos heridos [65, 66, 99] que pueden ocasionarle «pueriles ganas de llorar» [106], o «una loca alegría» [100], o la esencial vanidad de «un alma romántica» [143].

Fray Lázaro está —o parece estar— pendiente de los demás de un modo vano y desgobernado que se toca con el extremo contrario de perder contacto con la realidad, como cuando dice que no puede (o no debe) tratar a María Mercedes «fríamente, y menos con dureza», y *decide* guardar silencio y esconder su emoción como una culpa, y que ella jamás verá lo que pasa en el corazón de él; luego conversa con la muchacha (lo que no podría ocurrir si él no buscara la ocasión continuamente), y hasta tiene pensadas las palabras que le va a decir: «No conviene, María Mercedes, seguir viéndonos a ocultas de la señora Justina...», para terminar anotando. «Y no pude» [111]. ¿Pero es que hay alguna posibilidad de que María Mercedes se dé cuenta siquiera de lo que pasa *por la mente* del fraile? Este sigue anotando: «Se recapacita a solas, se proyecta...»

La inercia, la indolencia y blandura, el vago anhelar, el fastidio y la crónica tristeza de la *acedia* persisten por todo el relato: «[...] a ratos divago [...]» [57]; «Yo escucho, divago, sueño...» [62]; «Me va enviciando, Señor, este goce de disolverme entre las sensaciones apa-

---

ción del 98 (ver nuestro estudio «El tipo psicológico en Eduardo Barrios y correspondencias en las letras europeas», *Revista Iberoamericana,* XXIV: 48, julio-diciembre 1959, nota 39); asimismo la blandura de fray Lázaro, sus divagaciones, sus dudas, su sensual melancolía corresponden a una psiquis más compleja —o en conflicto consigo misma—, de raíces abiertas, y sobre ellas preside, a través de los siglos, el espíritu de Petrarca.

cibles» [64]; «mi abandono a las sensaciones suaves y vagas...» [69]; «Pero aquí, desocupado, no sé qué me entra. Una melancolía, una pesadumbre, un miedo, un desasosiego incómodo...» [73]; «Mato el tiempo» [80]; «mi dolor parecía derivado en una sensual melancolía» [99]; «[...] un gran desaliento» [116 y 117]; «una infinita melancolía cayó siempre sobre mi corazón» [117].

Los pares opuestos Mario/Lázaro, pasado/presente (futuro), hombre de mundo/hombre de Dios, así como la noción de «vida» —el «hombre que tanto ha vivivo», «con experiencia»—, aparecen constantemente [44, 50, 58, 67, 73, 74, 78, 106, 116]. Lázaro se sonríe «interna y profanamente» cuando otro fraile lee en las *Florecillas* la anécdota sobre los méritos de la cortesía —que «es una de las cualidades de Dios, quien da el sol y la lluvia a los justos y a los injustos por cortesía» [41]; esa palabra «interna» ilumina al «profanamente», que más que «irreverentemente» (que se avendría mejor con lo externo), señala la resistencia interna de Lázaro a la impresión que a pesar de él mismo le produce el «franciscano candor», es decir, lo «profano» = secular, opuesto a lo sagrado (primera acepción como adjetivo); «profano (adjetivo o sustantivo) = «libertino o muy dado a las cosas del mundo» (Academia). La insistencia con la palabra misma «mundo» por todo el texto, así como con el adjetivo «mundano», es evidente [24, 25, 41, 46, 48, 50, 54, 58, 62, 67, 116, 138, etc.]. Si no perdemos de vista el hecho de que «mundo» y todas las nociones relacionadas al mismo que hemos observado se dan únicamente asociadas con fray Lázaro, resulta claro e incontrovertible que Barrios lo hizo con deliberación artística y que es una clave en la composición y para la inteligencia de la novela. Al mundo lo encarna, pues, exclusivamente —con toda claridad— fray Lázaro.

A fray Lázaro se lo ha considerado un exponente del imperativo deseo sexual —simple, fuerte, consciente atracción sexual por la joven hembra María Mercedes—. Una lectura atenta basta para ver que lo contrario es la verdad: el fraile —tanto como el mundano Mario— es el exponente de una neurosis con carencia de necesidad o impulsos sexuales, preocupación sintomática, y un complicado mecanismo de justificación y escape. Barrios era plenamente consciente de la compleja psicología de su personaje, y al respecto dejó claves disimuladas, aunque innegables. Y al igual que en las obras que recordamos de Henry James, la perspectiva es perfecta, y no hay ni un asomo de «mala fe» narrativa; es decir, que todas las señales apuntan en la misma dirección, y ningún transeúnte que hubiese tenido ojos para ver se hubiera equivocado de camino.

Fray Elías le dice a Lázaro, al principio de la novela, «con airecillo

de aburrida sorna»: «Déjese de tonterías, hermano. Se entra en el sayal en definitiva, y se canta misa, y se sirve a Dios con sencillez, con alegría, con fuerza, *como un hombre*» [19] (subrayado nuestro); tiempo después, Lázaro, en una circunstancia muy significativa [100], recuerda sólo esa parte —«como un hombre»— de la opinión de fray Elías. Hacia el final, después de su interminable alegar que sufre y debe cuidarse de la tentación carnal, Lázaro vuelve a expresar sus sentimientos heridos, basado en meras suposiciones, y agrega: «Yo no soy peligroso. Aunque María Mercedes estuviese enamorada» [129], lo cual suena como un pretexto de moralidad o sentimentalismo que disfraza una confesión. Lázaro debiera ser un buen fraile y no vivir obsesionado por la atracción femenina; pero si en verdad lo impresionara y excitara tanto la mujer, entonces mejor le valiera ser por lo menos «peligroso».

El primer encuentro con María Mercedes es revelador: «Todo mi ser tembló de súbito. La sangre se me detuvo en las venas, dejándome flojos los miembros, saltante el corazón, el cerebro oscurecido» [44-45]. Podría tratarse de una reacción algo anormal, que sería más típica o posible en un adolescente —bien documentada en libros de psiquiatría y de la personalidad (14)—, y aun podríamos pensar que tiene que ver con el impacto de una violenta excitación sexual. Pero continúa: «Aquella lanzada, cuyo golpe relampaguea para iluminar repentinamente la memoria del dolor, despertó una vez aún mi tragedia.» El sexo ha desaparecido del cuadro —si es que alguna vez estuvo en él—, y entonces su tragedia misma, y hasta la reacción psicológica excesiva, parece la *historia* que encubre, palia y cohonesta el malogro total de la personalidad. Lo que queda en el párrafo confirma la impresión de anormalidad psíquica: «Y balbucí algo, confuso, sin poder, no obstante, articular una palabra completa.» Observar esas cuatro comas y un punto para sólo doce palabras: cómo el fondo psiquiátrico objetivo, a través de la identificación subjetiva, llega a su forma más adecuada —que es a su vez potencia de expresión y sugerencia— en los elementos estilísticos. (No olvidemos que Barrios usó este mismo rasgo psicológico en obras anteriores para completar con correspondencias somáticas adecuadas y contrarias a su propio caso «subjetivo» un cuadro esquizofrénico perfecto en *El niño que enloqueció de amor* y otro

(14) Fray Lázaro está bien encuadrado en un «temperamento», en el cual cabe este rasgo. Ver ejemplos literarios del mismo en otros autores y coincidencias con estudios científicos, en nuestra tesis citada en la nota 8 *supra*, páginas 62-63, 128, 248-249.

neurótico con visos de esquizofrenia en *Un perdido* (15). Barrios no hacía las cosas por casualidad.)

Abajo, en la misma página, fray Lázaro está descubriendo el notable parecido de las facciones de María Mercedes con las saturadas de sensualidad que corresponden a la antigua amada —el retrato es bellísimo y excitante—; mas unas pocas palabras saltan de golpe y el cálido retrato se nos enfría sin remedio: «¡Pero, Señor, si también *descubro* en ésta repetido el *afán* por escotarse!» (subrayado nuestro).

---

(15) Las combinaciones de rasgos tales como se observan en literatura, que coinciden con lo observado en psiquiatría médica y teoría de la personalidad, las hemos mostrado en nuestro artículo sobre *Un perdido* que acabamos de citar en la nota 13, ampliado en nuestra tesis doctoral; en ésta también hemos estudiado página por página el progreso de la locura en el «niño», citando autoridades en psiquiatría, sin encontrar una sola desviación (pp. 125-152). Hay un rasgo central que en Lázaro llega a lo patológico: su permanente indecisión y deliberación previa a cualquier acto —«algo que a cada paso me exige preguntarme: "¿Qué iba yo a hacer? ¿Qué iba yo a decir? ¿Qué estaba yo pensando?"» (69)—. José Ignacio Arcelu, el personaje espiritualmente afín a Baroja, en *El mundo es así* nos deja penetrar en la organización de este carácter en un corto párrafo, claro como un esquema: «Cualquier cosa que otro resuelve instintivamente, yo tengo que resolver por razonamiento. Desde ponerme los pantalones hasta salir a la calle, he de ir calculando todos los días si sería mejor hacer o no hacer» (Colección Austral, 1943, p. 126). La literatura aquí anticipa con exactitud uno de los «componentes» del temperamento cerebrotónico de W. H. Sheldon: «Everything always has to be decided anew. He must needs entertain the alternative of *whether or not* to go to bed, to get up, or to have a bowel movement. Matters do not reduce readily to routine» *(The Varieties of Temperament* [Harper, 1942], página 80). En el ejemplo anterior de Barrios, Lázaro continúa: «Y luego veo que no era nada, sino continuar mi soledad, mi abandono a las sensaciones suaves y vagas...» —y nosotros vemos que es un aspecto de *acedia*—. Lázaro no hace nada espontáneamente; todo son propósitos, todo tiene que *decidirlo* —por ello subrayamos esta palabra más de una vez— como en la significativa serie siguiente, en que se transparenta lo patológico: «Decidí enmudecer [...]. Y resolví que hablara sola [...] La dejé concluir [...] pasé a otro punto con naturalidad [...]», etc. Es decir, que hasta resuelve refractadamente fingir la espontaneidad. Todo mezclado con «[...] me resultó sospechoso [...] se me antojó premeditado [...]. Mi suspicacia redobló [...]» (56), en que Lázaro proyecta sus propias premeditaciones sobre María Mercedes hasta llegar al borde de la manía persecutoria. Ese refractado deliberar y decidirse de Lázaro aparece por todo el relato, como en los siguientes ejemplos: «No debo» (repetido, 96); «Iré a ese pueblo, lo he querido» (98); «No sé qué me indujo» (repetido, 103); «Creí forzoso negarlo» (105); «Hube de ir» (118); «He de enmendar» (143); «Debo contenerme» (148). A veces se nota el prurito de autojustificación o el típico remordimiento (la *manie de rumination).* O el rasgo deriva desfavorablemente: «Me revestí de beatitud» (140), seguido a dos páginas de «Yo me había calado ya la máscara de la beatitud nuevamente [...] Y fui yo, de nuevo yo, el dueño de la situación» (142) —sentimientos tanto más anormales cuanto que ocurren durante una conversación con su antigua novia Gracia—. Las oraciones brevísimas y la frecuentísima enálage de presente implican aquí el mismo rasgo: «Me voy» (73). «Vamos allá» (86). «Voy» (97). (La singular densidad verbal por su parte apunta a un cambiante, continuo sucederse de ocurrencias y acciones, el cual se integra en un cuadro de la personalidad con las notables alternancias del estado de ánimo que parecen regir la conducta tanto como las opiniones y sentimientos de Lázaro: observar que sus juicios de los demás y del convento oscilan de desfavorables o irónicos en su totalidad a favorables o exaltados en su totalidad, lo cual señala una tendencia maníaco-depresiva.) En este análisis también se nos reveló de inmediato la anormalidad sexual de Lázaro-Mario —su obsesión y miedo de la mujer complicado con el mecanismo de la manía persecutoria—

Luego: «Para vencer mi trastorno, preciso que ella me repusiera en la *realidad presente*» [45]. ¿Dónde estaba Lázaro mientras esa muchacha hermosa y terriblemente atractiva lo miraba y le hablaba insistentemente? ¿No era que le hacían tanto efecto ese óvalo puro del rostro, ese pelo broncíneo, esa garganta suave, alta y llena, ese color de nardo, esas cálidas ojeras que envuelven los ojos pesados de pestañas, esa tierna morbidez? ¿En qué «realidad» estaba desterrado Lázaro mientras usaba la cara y el cuerpo de María Mercedes para hacer comparaciones mentales y reflexiones pedantes? Ciertamente, Lázaro no da ninguna muestra del deseo espontáneo, *conectado,* macho, y Barrios lo sabía.

Y todo esto puede observarse siguiendo nuestro método de investigación que permanece adherido al texto y admite parte de las convenciones propias de la ficción. Fuera de nuestra disciplina, la interpretación iría de inmediato mucho más lejos: en la vida real —es decir, en el consultorio psiquiátrico— un escrito como el que estamos estudiando lo haría a su autor, el seudo-fraile en cuestión, sospechoso de deformación mentirosa. Nosotros también podemos ver que María Mercedes no se da cuenta de las situaciones y sentimientos inventados y descritos por Lázaro, y que lo más probable es que Lázaro la esté induciendo a decir lo que justifique sus fantasías de hiper-erotismo «normal», y es verisímil que Barrios mismo lo haya advertido por lo menos como posibilidad y lo haya querido así, pero la prueba literaria se estiraría demasiado. La psiquiatría en cambio no vacilaría tanto. Y en seguida observaría otras cosas; por ejemplo: Lázaro sugiere un episodio de erotismo homosexual entre María Mercedes —como contado por ella— y una compañera de escuela [119], que tomado separadamente no pasaría de ser una pasajera manifestación de sexualidad adolescente, pero que recogido por Lázaro se carga de otro significado —el de una proyección de lo que está reprimido en el inconsciente de Lázaro. Y esta observación (en realidad todo el conjunto de ma-

---

anormalidad que de acuerdo a la concepción freudiana está a su vez directamente vinculada a la hipersensibilidad, la suspicacia, los celos, y las razonadas y obstinadas ideas del personaje. Las variadas asociaciones de esquizotimia, ciclotimia, personalidad paranoide, con cerebrotonia, etc., que muestran los personajes de Barrios en esta y otras novelas, se acercan a la complejidad de la vida liberándose de toda rígida sistematización científica o de las intuiciones caracterológicas del mismo Barrios y otros autores. Ya empezamos a observar lo precario de las sistematizaciones —por más que nos ayudaran en nuestra búsqueda—, así como las amplias coincidencias intuitivas, en la nota 19 de nuestra tesis (pp. 52-53 y 230-237). El caso de fray Rufino, evidentemente más grave que el de Lázaro, tan sólo lo esbozaremos más adelante. Al desarrollar en esta novela la personalidad paranoide (que enriquecería veintiocho años después con *Los hombres del hombre),* Barrios completó el triángulo de las básicas tendencias temperamentales o estructuras de la personalidad que reconoce la psiquiatría moderna.

nifestaciones neuróticas de Lázaro) se refuerza con la repetida invocación a la madre—cuando ocurre explícitamente [50, 83-84-85-86], y aún más cuando se halla contenida implícita o inconscientemente en una fantasía [62]. En este punto la disciplina literaria presta su apoyo: el tema de la madre «débil» que destruye el carácter de su hijo es uno de los preferidos de Barrios y aparece en las otras dos novelas de esta época—con enorme intensidad en *El niño que enloqueció de amor*. A un artista como Barrios no se le escaparía por casualidad—o «inconscientemente»—una cuádruple mención de apego a la madre en una novela, y es igualmente indudable que supo o intuyó los posibles significados de que fray Lázaro clamara: «Madre mía, ¿qué te has hecho? [...]. ¡Ah, desearía ser de nuevo yo el niño! Necesito de ti; decirte, no madre, sino mamá, y entibiar mi corazón en tu regazo. ¿No puede ya ser?» [84-85]. El contenido autobiográfico de este largo pasaje de página y media es esencial para comprender el método y proceso creativo en Barrios y su fase central de la identificación subjetiva con el personaje; hay que leer todo el pasaje, que es bellísimo. Hasta aquí estas observaciones han sido fructíferas, pero preferimos no adentrarnos por la interpretación psicológica amplia, que aplicada a las ficciones de la literatura con exclusión de otros aspectos (sociológico, filosófico, etc.), y sin el método de la disciplina literaria, puede llevar a extremos inexactos cuando no risibles. No en vano cierta crítica llamada «psicológica» o psicoanalítica, de la que se abusó—y todavía se abusa—tanto, ha caído en descrédito (16).

Ciñámonos al texto, que aún puede reservarnos revelaciones decisivas. Fray Lázaro se encuentra en su celda, en un estado de completa indecisión mezclada con sus pruritos de ridículo y de impureza. Le entra la consabida melancolía y una pesadumbre y un miedo y desasosiego que le «impiden» acostarse. «Se me figura que tan pronto me acueste comenzaré a oscurecerme. Siento un ansia inexplicable

---

(16) Ver S. Stephenson Smith y Andrei Isotoff, «The Abnormal from Within: Dostoievsky» *(The Psychoanalytic Review,* XXII: 4, octubre 1935), donde se muestra un eminente ejemplo de inexactitud crítica debida a desatención de fuentes, unilateralidad incompatible con una actitud perceptiva ante la literatura, etc. Cuando el analista trata de descubrir basado en asociaciones libres más de lo que el escritor habría querido poner, puede llegar al ridículo de estarse psicoanalizando a sí mismo sin darse cuenta; sin embargo, prestigiosas revistas especializadas han aceptado análisis sobre autores muertos hace siglos, con método insuficiente e inobservante de las mínimas precauciones exigidas por el mismo psicoanálisis—como por ejemplo el de Ella Freeman Sharpe, «From *King Lear* to *The Tempest*» *(International Journal of Psycho-Analysis,* XXVII, 1946), que a partir de las obras dramáticas creyó descubrir una incontinencia fecal («rebelión anal») de Shakespeare cuando era bebé, y otras revelaciones no menos sorprendentes—. Por otra parte, dudamos que pudiera hacerse una crítica exacta y acabada de una novela como *El hermano asno* sin el aporte serio de la psicología y psiquiatría (sin descuidar los diversos enfoques científicos)—algo más que la jerga a la moda (un discernimiento psicológico ingenuo es lo esencial).

de huir, de huir de mí, de esquivar la presencia de este yo recóndito que diríase que va a acusarme en cuanto nos encaremos...» [73]. Aunque no quiere y teme enfrentarse, reconocerse con él, se le alcanza conscientemente —por lo menos de momento— que hay un otro yo recóndito, otro yo que es un acusador, es decir, la verdad. Pero las defensas neuróticas se restablecen en seguida: «¡A acusarme en cuanto nos encaremos! ¡Dios mío! ¿Cómo escribí esta frase?» Está claro como el agua que Barrios sí sabía muy bien por qué escribía estas frases para su personaje —y por si todavía hubiera algún escéptico, tener en cuenta que éste no es un caso aislado, sino uno de una inacabable serie comprobada en nuestros trabajos citados más arriba, y que cientos de indicios ya concurren para producir una evidencia incontrovertible—. Por supuesto, el yo recóndito acusador no es Mario. Mario no tiene nada de recóndito, y menos aún de acusador: Mario es un pelele con el que Lázaro se encara y a quien a su vez acusa —y condena y ajusticia— todos los días. Y así vuelve a hacerlo en esta ocasión, si bien ha restablecido la ficción neurótica: «Debo coger las disciplinas, debo azotarme. ¡Sí! ¡Hay que matar a Mario!»

Ya la primera vez que nos acercamos a Barrios observamos que su extraordinario interés y poder de observación psicológicos daban ocasión, por suerte muy pocas veces, a que se le escaparan al texto novelístico expresiones propias de la intuición científica. En *Un perdido* señalamos algunas observaciones de naturaleza científica originales para la época, y otras que apuntaban a la influencia de la psiquiatría francesa de fin de siglo (17). Otra coincidencia muy significativa e indicio que se suma en forma abrumadora a los demás que venimos enumerando es el hecho de que Barrios se refiera por primera vez en forma seudo-científica al inconsciente —por boca del mismo Lázaro— tres líneas más arriba del pasaje que estudiamos en el párrafo anterior. Lázaro teoriza, y sus nociones de «instinto» y de «inconsciente» («subconsciente» pone Barrios) no tienen nada que ver con las de Freud, para quien el instinto está lejos de ser un sabio (como que es en gran parte inaceptable, tanto desde el punto de vista social como del personal, y es el objeto de la represión), y aún menos es el inconsciente madre nutricia de sabiduría (como que está lleno de monstruos reprimidos); lo que teoriza Lázaro nos recuerda concepciones anteriores. Una coincidencia notable:

> Barrios (Lázaro): El instinto, ese viejo sabio, que se nutre en la oscuridad con las experiencias asimiladas en lo subconsciente, aprendió a temer el mañana.

---

(17) *El tipo...*, pp. 295-296. Tesis, pp. 246 y ss.

> AMIEL: El instinto, la naturaleza, la actividad divina e impersonal nos curan de nuestras locuras personales [...]. La base esencial, maternal, de nuestra vida consciente es nuestra vida inconsciente [...] (18).

Esta es la concepción del inconsciente —con numerosas variantes— que predomina en el siglo XIX y cuyo principal antecedente es Goethe. Para nosotros, el hecho de que Barrios se separe de Freud (lo ignore) en teoría refuerza el significado y transcendencia de que se encuentre con él en los casos enfermizos concretos de sus personajes.

Al estudiar *El niño que enloqueció de amor* establecimos una cronología de la influencia de Freud y creemos haber demostrado que Barrios, sin conocer las teorías de Freud en 1915, desarrolló un caso novelístico auténtica y notablemente freudiano (19). La publicación de *El hermano asno* en 1922 coincide con los años de explosión de la moda intelectual vulgarizada —y sensacionalista— de Freud en Europa, que empezó en la posguerra y siguió de allí en adelante. En esa época muy pocos tenían una noción no equívoca del término «inconsciente» —o «subconsciente», como se lo designaba con imprecisión característica (los diccionarios españoles más recientes todavía revelan esa imprecisión)— y se confundían aspectos de la concepción de Freud con otros que provenían de ideas también en boga, como las de Schopenhauer y von Hartmann. El pasaje a que nos hemos referido en *El hermano asno* muestra que la información teórica de Barrios no debía pasar de la corriente curiosidad intelectual y adivinanza, la cual se daba junto con su genial intuición de la patología del inconsciente *en sus personajes*, en la que coincidía con la visión de Freud. Esta coincidencia puede tener que ver con circunstancias susceptibles de producir efectos similares en las vidas del hombre de ciencia y del novelista. Un inteligente, objetivo estudio biográfico de Barrios podría resultar iluminador (20). De Freud, naturalmente, hay varias biografías, y la etapa actual es de revisión de las biografías, en la que se acentúan los hechos de su vida y características temperamentales que pudieron haber influido en su particular visión del inconsciente; un estudio tan penetrante como el de Erich Fromm (21) podría servir de ejemplo y a la vez ayudar a establecer un paralelo con Barrios y a

---

(18) «9 de agosto de 1862», *Fragmentos de un diario íntimo* (Buenos Aires, Sopena, 1941), I, 86. Tomamos ex profeso una traducción ajena, que cotejamos con el original francés.

(19) «El medio, los sucesos, las pasiones, en el origen de la locura del "niño"», tesis doctoral, pp. 153-200.

(20) Iluminador de la obra, tanto como de una vida singularmente novelesca. Ojala los estudiosos de la nación hermana no lleguen demasiado tarde para recoger los datos necesarios.

(21) *Sigmund Freud's Mission* (Harper & Brothers, 1959).

explicar las notables correspondencias que se observan en sus personajes, en cuyas neurosis predomina siempre el aspecto sexual. *El niño que enloqueció de amor* es la más asombrosa ilustración del complejo de Edipo (tal como lo concibió Freud) que nosotros hayamos encontrado en literatura —no tenemos en cuenta los ejemplos, de dudosa autenticidad, aportados por novelistas como Hermann Hesse y muchos otros posteriores que se nutrieron de la teoría freudiana antes de escribir.

En *El hermano asno* ya hemos visto converger la visión psicológica (y en seguida veremos la teológica) con la estructura temática. Lo cual se confirma en lo que queda de la novela; así, cuando Lázaro teme por la salud de su alma en episodios relacionados con María Mercedes, sus fantasías se resuelven en preocupaciones mundanas y aun en exponer el otro enemigo del alma: el mundo. Por ejemplo, cuando «ha surgido en mí, presto, en pie, violento, Mario» [116], ¿se trata de espontáneos celos carnales ante la sospecha de que otro hombre se cite con María Mercedes? Sus palabras podrían hacérnoslo pensar, pero tan pronto como desaparece la pretendida sospecha todo el episodio se convierte en ocasión para acusarse de «mundano», aun incurriendo en la misma vanidad del mundo —«mis sienes tonsuradas, mi aspecto "tan así"...»—, y entonces nos percatamos de la poca naturalidad de las palabras mismas, de la hoquedad ampulosa de ese «en mí, presto, en pie, violento, Mario», que está cubriendo la carne viva de una psiquis (la hipersensibilidad de otros celos siempre alerta, sintomáticos). El mismo trastrocamiento ocurre cuando fray Lázaro, para precaverse contra las presuntas intenciones de la antigua novia Gracia [56], le revela a su hermana María Mercedes la significación franciscana de la simplicidad —que no es lo opuesto de la tentación carnal, sino de las complicaciones, de la vanidad, del amor a las riquezas del mundo.

(Concluirá.)

A. M. Vázquez Bigi
Northern Illinois University
De Kalb, Illinois 60115
Estados Unidos de América