Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

VICTOR MASSUH	**Feuerbach, Marx y Nietzsche: del humanismo ateo a la religión**
VICTORIA OCAMPO	**La condición inhumana**
ALBERTO GIRRI	**Valores diarios**
JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ	**Treno**
CINTIO VITIER	**Ezequiel Martínez Estrada**
SILVIA MOLLOY	**Borges y la distancia literaria**
JORGE ANDRÉS PAITA	**Acto quinto**
JEAN STAROBINSKI	**Psicoanálisis y crítica literaria**
JAWAHARLAL NEHRU y VICTORIA OCAMPO	**Correspondencia**

CRÓNICAS Y NOTAS

Buenos Aires, Juan José y Ansermet, por Rodolfo Arizaga • La ciudad de Eduardo Mallea, por Jorge Cruz • Causalidad y casualidad, por Eduardo González Lanuza • LIBROS por Julio Crespo, Eduardo González Lanuza, Beatriz de Nóbile, José Luis Sáenz, Alfredo Veiravé, Luis Justo, Miguel E. Dolan, Miguel A. Guérin, Luis María Gatti, Florinda Friedmann, Luis Heriberto Rivas, Mario A. Lancelotti, Basilio Uribe y Enrique Zuleta Álvarez • CINEMATÓGRAFO por Victoria Ocampo • ESPECTÁCULOS por Luis Justo.

318

MAYO-JUNIO DE 1969

BUENOS AIRES

Correo Argentino
Suc. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración

VIAMONTE 494, 8º piso

T. E.: 32-5148

BUENOS AIRES

Jefe de Redacción

ENRIQUE PEZZONI

COMITÉ DE COLABORACIÓN

MILDRED ADAMS
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
ALBERTO GIRRI
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
SILVINA OCAMPO
ERNESTO SÁBATO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número simple ..... $ 300.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:

Anual ..... $ 1.500.—

Número simple: $ 300.—

Otros países:

Anual ..... 7 dólares

Número simple: U$S 1.20

S1CJ.15.1.2 32

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

Col. 201.551

H0008109

NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Miguel Angel Asturias: *Maladrón*

Eduardo Gudiño Kieffer: *Para comerte mejor* (2ª edic.)

Eduardo Gudiño Kieffer: *Fabulario*

Boris Vian: *El otoño en Pekín*

Jorge Amado: *Doña Flor y sus dos maridos*

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO PENAT
Precio $ 12.000
Fecha - 7 OCT 1998

CRISTAL DEL TIEMPO

Franz Josef Strauss: *Desafío y Respuesta* (2ª edic.)

Jean-Françoise Revel: *Contracensuras*

COLECCION PRISMA

Enrique Anderson Imbert: *Una aventura amorosa de Sarmiento*

José Viñals: *Entrevista con el pájaro*

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 1.500.—

EXTERIOR ..... u$s. 7.—

Sr. Administrador
REVISTA SUR
Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de ..... AÑO (..... números) a partir del próximo número. A tal fin acompaño.

CHEQUE O GIRO Nº

por valor de ..... pesos m/a.
..... dólares U. S. A

a la orden de REVISTA SUR.

.....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Nombre y apellido .....

Domicilio (Calle y Nº) .....

Localidad .....
Provincia o FF. CC. .....

País .....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

Giro Postal / Cheque por $ 1.500, a partir del número .....

ASOMANTE

Revista trimestral literaria

Fundada en el año 1945

La edita la
ASOCIACION DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Directora

NILITA VIENTOS GASTON

Subdirectora

MONELISA L. PEREZ MARCHAND

Número 3 de 1968

Homenaje a
Miguel Angel Asturias

LUIS DE ARRIGOITIA: *Leyendas de Guatemala*

AGUSTINA G. DE GAZTAMBIDE: *El señor presidente*

CONCHA MELENDEZ: *El mito viviente en "Hombres de maíz"*

ANGEL LUIS MORALES: *La trilogía bananera*

ADELAIDA LOHAND DE OLAZAGASTI: *Mulata de Tal*

JUAN SAEZ BURGOS: *Nunca en el mismo sitio*

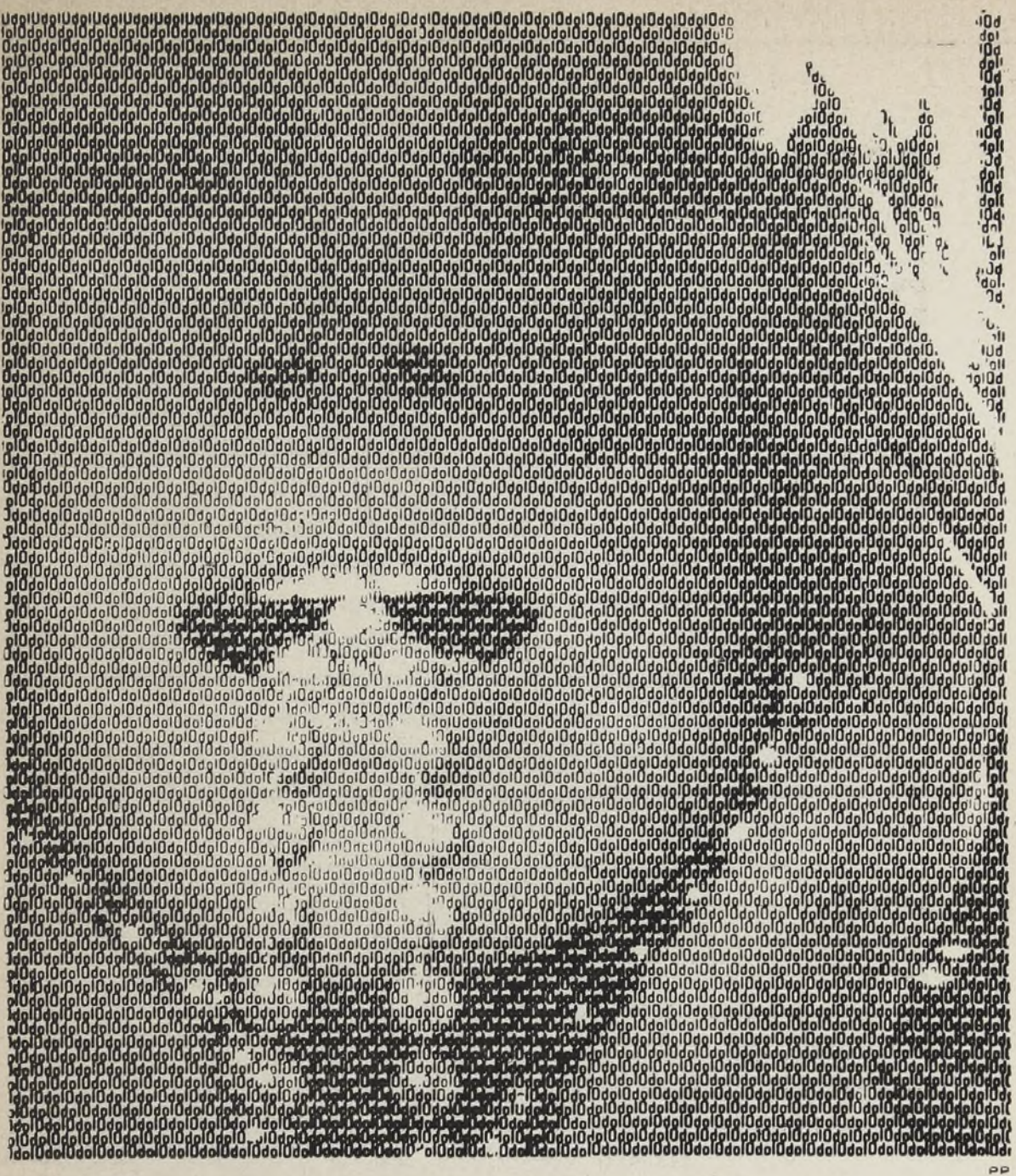
SUSCRIPCIONES

Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos ..... $ 5.00
Otros países ..... „ 6.00
Ejemplar suelto ..... „ 1.50

Dirección:

APARTADO 1142

San Juan de Puerto Rico



Odol

VICTORIA OCAMPO

DIALOGOS CON BORGES

Ha escrito Victoria Ocampo en uno de sus libros: "Cuando desde lo alto de la vida miramos, absortos, el pasado que ha crecido detrás de nosotros y se extiende hasta perderse de vista; cuando miramos hacia un porvenir forzoso aunque invisiblemente limitado, cada cosa parece cobrar su valor real. El tiempo no nos permite ya una equivocación, una infidelidad a nosotros mismos". Ahora Victoria Ocampo inicia una aventura singular: se propone suscitar en los demás esa fidelidad implacable con respecto a sí mismos. Victoria inicia una apacible conversación con Jorge Luis Borges, frente a un grupo de fotografías que les sirve a ambos de punto de partida para emprender el viaje hacia la recuperación de una vida, de una ciudad, de una época.

En su poema "Arte poética", Borges sentenciaba: "A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara". Tal es el propósito que encamina el diálogo entre estos dos grandes escritores argentinos: dar con ese reflejo cuyo fulgor proviene de los rasgos del yo más verdadero, y también de los rasgos de tantas otras personas fundidas en la historia íntima, intransferible, de cada ser humano.

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

OBRAS DE INTERÉS

MOORE: *Las aguas subterráneas.* Enc. (DESTINO)	$	1.875.–
CESBRON: *Teatro.* Tomo II. Enc. (DESTINO)	„	938.–
OLDENBOURG: *Barro y cenizas.* Enc. (DESTINO)	„	2.063.–
MATUTE: *Algunos muchachos.* Enc. (DESTINO)	„	750.–
BAEZA LINARES: *Al otro lado de la mañana.* Enc. (DESTINO)	„	938.–
GLEGG: *La casa de nuestra madre.* Enc. (DESTINO)	„	1.313.–
MURDOCH: *La muchacha italiana.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
CUNQUEIRO: *Un hombre que se parecía a Orestes.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
AGUSTIN: *Inventando que sueño.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	945.–
LAFOURCADE: *Frecuencia modulada.* Rúst. (J. MORTIZ) ..	„	1.515.–
ELIZONDO: *El Hipogeo Secreto.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	710.–
DAVALOS: *Papeles de Abundo.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	714.–
ZENER: *La espiral.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	952.–
DONOSO: *Este domingo.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	855.–
DE GAMEZ: *El yugo y la estrella.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	1.190.–
LEWIS: *La Vida.* Rúst. (J. MORTIZ)	„	2.840.–
FERRATE: *Dinámica de la Poesía.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..	„	1.425.–
GONZALEZ LEON: *País portátil.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
GUIMARAES ROSA: *Primera Historia.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
SUNDMAN: *Expedición.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
WILSON: *Que me llamen tarde.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.350.–
PRIETO: *Mensajes y Señales.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.200.–
ROBBE GRILLET: *La casa de Hong-Kong.* Rúst. (S. BARRAL)	„	825.–
ECO: *Obra Abierta.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.800.–

distribuidor:

IBER-AMER ARGENTINA

BOLÍVAR 260 **T. E. 30-4036** **BUENOS AIRES**

MUNDO NUEVO

Sumario del nº 36 (junio 1969)

BERTRAM D. WOLFE: *León Felipe, poeta español del éxodo y del llanto*

MARINO BENZI: *El mito de la Creación del Sol*

PEDRO GAMARRA DOLDAN: *Rafael Barret y la magia de la ayollo en México*

VILA SELMA: *El pesimismo del hombre español de hoy*

Polémica: ¿Qué es América Latina? (A. Coutinho - G. Germani - G. Freyre - N. Rodríguez Bustamante - J. Casimir)

●

Suscripción anual: América Latina: 6 $ USA - Estados Unidos: 8 $ USA.

●

Solicite un ejemplar de muestra a:

MUNDO NUEVO
23, rue de la Pépinière
Paris 8 (Francia)

BAICA DAVALOS

INTERREGNO

Relato de las horas de infancia, *Interregno* es también la biografía de un primo apócrifo nacido en un territorio caprichoso que linda con Potosí, Arequipa, Cochabamba, Salta y Jujuy, y poblado de personajes de Geo Mac Manus, Chaplin, oficinistas municipales, tías que no serán madres, muchachos sin abuela...

●

EDITORIAL SUR S. A.
Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:

EDITORIAL SUDAMERICANA
Humberto 1º 545 - Bs. As.

estudio
VIRASORO

proyecto | Arq. A. VIRASORO
dirección | Arq. J. VIRASORO
construcción | Arq. R. VIRASORO

CERVIÑO 3227
83-0194 - 4574 - 7387

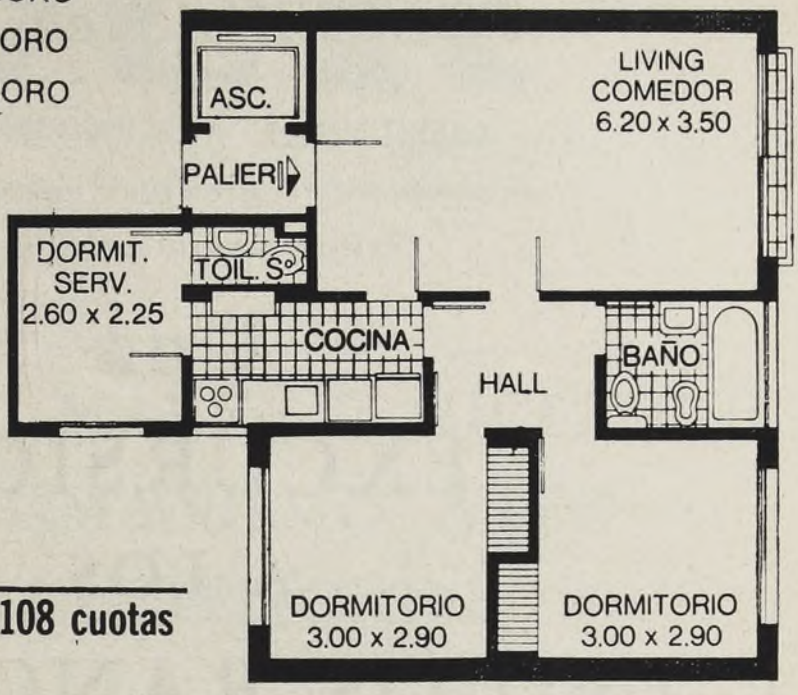
precio total

$ 5.120.000

$ 200.000 al boleto

60% en 108 cuotas

French 3072 a | 1 cuadra Av. Cnel. Diaz
3 cuadras Av. Santa Fe
3 cuadras Av. Las Heras



COLLECTION "ARGUMENTS"

Deux ouvrages qui viennent de paraître:

KOSTAS AXELOS

ARGUMENTS D'UNE RECHERCHE

Arguments philosophiques, psychologiques, sociologique, historiques et esthétiques d'une recherche novatrice.

et

LE JEU DU MONDE

Le déploiement du jeu à travers le langage et la pensée, l'être en devenir de la totalité, Dieu-problème, le monde cosmique, l'homme dans le monde, l'histoire mondiale, la poésie et l'art.

AUX EDITIONS DE MINUIT
7, Rue Bernard Palissy, Paris 6e.

Una asombrosa VISION de las TOLDERIAS en 1870

CULTURAL ARGENTINA S. A.
se complace en presentar una brillante y extraordinaria edición de

Una EXCURSION A LOS INDIOS RANQUELES

por LUCIO V. MANSILLA

en dos tomos regiamente encuadernados.

Prólogo del laureado escritor
José Luis Lanuza

Profusamente ilustrada a todo color y pluma por
Eleodoro E. Marenco

CULTURAL ARGENTINA S. A.

MONTEVIDEO 666 **BUENOS AIRES**

SUR

NÚMERO 318 MAYO-JUNIO DE 1969

FEUERBACH, MARX Y NIETZSCHE: DEL HUMANISMO ATEO A LA RELIGIÓN

Se puede hablar de puntos de contacto entre los pensamientos de Feuerbach, Marx y Nietzsche sobre la religión, a pesar de sus enormes diferencias. Digo enormes porque Feuerbach legitimó imprevistamente la religión al reconocer que sus contenidos verdaderos pueden ser asumidos por una "filosofía del hombre". Nietzsche fue un espíritu sacudido por accesos místicos y hondas intuiciones de lo divino. Marx, todo lo contrario de un espíritu religioso: a lo sumo, llegó a ser el profeta irreligioso de un redentorismo social que proclamó la rebelión del "gran número". Nietzsche, en cambio, vaticinó el advenimiento de una cerrada minoría de "señores de la tierra" que mantendría a las clases bajas en la servidumbre con el auxilio de la religión. Hay en su pensamiento un aristocratismo tiránico que contrasta rudamente con el plebeyismo socialista del primero.

Pero los tres coincidieron en anunciar grandes cambios apocalípticos que plasmarán la suerte de la humanidad futura. La principal comunidad de ideas radica en sus interpretaciones sobre el *origen humano* de la religión. Nietzsche habló del "extravío de la razón", de las "necesidades humanas y del temor", como fuentes de aquélla. De igual modo, Feuerbach y Marx pensaron que la religión es el producto de un "hombre alienado" que no se posee a sí mismo, sumido en el último grado de la deshumanización. Para unos y otros, la religión es una "ilusión" que enmascara el verda-

dero rostro de la realidad; las creencias religiosas constituyen un modo de fuga y rechazo de este mundo concreto.

También coinciden en que la religión es expresión de impotencia, ya que no posee una fuerza autónoma capaz de modificar el mundo, e insisten en su carácter de justificación ideológica de las clases dominantes: hace posible que el esclavo se resigne a su propio estado y contribuye a neutralizar todo intento de rebelión. Feuerbach decía que "el hombre pobre tiene un Dios rico"; Marx y Nietzsche admiten que la religión es un instrumento de apaciguamiento en manos del Estado y de las clases poderosas. Hablan, con fórmulas parecidas, de sus efectos "narcotizantes". Coinciden en que la acción antirreligiosa implica no sólo un esclarecimiento teórico, sino también una acción radical. Trataríase de un vasto fenómeno de cambio que, abarcando otras dimensiones del hombre, provoca el fin de la religión: para el filósofo del comunismo, se trata del agotamiento de una clase que está próxima a su "entierro" y del acceso de una clase nueva que reemplaza a la antigua en el turno de la creatividad histórica. Para Nietzsche, toda una cultura corroída por la decadencia debe ser sustituida por nuevas formas vitalizadas de la voluntad de poderío. En los dos casos, la religión será barrida por el vértigo de estos cambios inexorables. Y en ambos, el fin de la religión viene a señalar la instauración del reino del hombre como *ser supremo*. Esto último no será muy nítido en Nietzsche por su teoría del Superhombre. Pero aun así, la realidad humana cobra valor fundamental como simiente de aquella persona superior.

Feuerbach, Marx y Nietzsche echaron las bases de un ateísmo imbuído de supuestos humanistas. Fundan las formas del *humanismo ateo,* ese humanismo que no puede afirmar la suprema excelencia del hombre sin rechazar y negar la excelencia de Dios. Los tres filósofos negaron la metafísica. En tanto pensar dirigido a un objeto sobrehumano, suprasensible, unificador de la realidad, la metafísica ha caducado. Feuerbach insistió en definirse como el pensador que transforma todo el ciclo metafísico que va de Spinoza a Hegel: en lugar de la teología especulativa de Hegel, propone la *antropología* como ciencia universal. Se abandona lo abstracto y se vuelve a lo concreto. "El comienzo de la filosofía es lo finito, lo determinado, lo real" sentencia Feuerbach.[1]

Marx extrema su repudio a la metafísica al punto de creer que

1 **Kleine philosophische Schriften, Meiner, Leipzig, 1950, pág. 55.**

con su reinmersión en la *praxis* no sólo asistimos a su fin, sino también al de la filosofía como teoría pura. Recordemos aquellas conocidas palabras de *Contribuciones para una crítica de la filosofía del derecho de Hegel:* "Vosotros no podéis suprimir la filosofía sin realizarla".[2] En virtud de su concepción dialéctica, esencialmente dinámica, Marx está convencido de que el fin de la filosofía, su caducidad, implican su reinmersión en lo concreto, su disolución en la práctica. El propio Nietzsche no escatima reproches y ataques a la metafísica en cuyo intento especulativo ve un esfuerzo por desprenderse de la realidad y ser infiel al cuerpo, la tierra, los instintos y la vida. En los tres autores campea una furiosa afirmación de lo concreto. "Lo real, lo finito, lo determinado": he aquí el recurso contra toda metafísica.

Feuerbach, Marx y Nietzsche, vivieron además la íntima intuición de estar protagonizando revelaciones decisivas que los colocaba en las fronteras de un período y en el comienzo de otro. Esto hizo de ellos unos visionarios que con igual certeza hablaban tanto del presente como del porvenir. En esta última "tierra de nadie" —el futuro— se movieron con insistencia abusiva y como en terreno familiar. Feuerbach fijó los "principios de la filosofía del porvenir", creyó firmemente que la filosofía absoluta había terminado y que consigo comenzaba la "nueva filosofía". Consideraba Marx que su nombre estaba ligado a acontecimientos que marcarían el fin de la prehistoria y el comienzo definitivo de la verdadera historia del hombre. Durante toda su vida vislumbró la arquitectura de la sociedad futura. Para este gran realista, el porvenir tenía una corporeidad mucho más carnal que la de su azaroso presente. Nietzsche tuvo ojos para "auroras" que todavía no habían despuntado y creyó que su nombre se cernía sobre la historia para dividirla "en dos mitades". De cualquier modo, estos tres fundadores del humanismo ateo se sabían comprometidos en un acontecimiento decisivo. Sentíanse los ciudadanos de una época que termina y de otra que comienza. Es como si dijeran: Dios y la religión han terminado, estamos en su estación final. Ahora el hombre es, en tanto ser supremo, un nuevo punto de partida.

Pero también puede pensarse que el futuro les reservó un destino insospechado de no menor grandeza. Puede pensarse que ellos fueron los precursores de un proceso en virtud del cual el *fin* de la religión que se propusieron hace posible un nuevo comienzo. La

2 K. Marx, **Die Frühschriften,** Kröner, Stuttgart, 1953, pág. 215.

muerte que anunciaron está grávida de resurrecciones. Si un renacimiento de lo sagrado es posible en nuestro tiempo, si es posible una liberación del impulso religioso, el despertar de una auténtica sensibilidad para lo divino libre de formas fijadas, de trabas institucionales y opresivas, tendremos que agradecerlo al titánico esfuerzo desenmascarador realizado por estos fundadores del humanismo ateo.

El comienzo (Nietzsche)

Una vez arraigado en el humanismo ateo, Nietzsche da un paso más, se desprende de sus compañeros y transita hacia un humanismo religioso de tipo místico. Esta transición, a mi juicio, es coherente si la comprendemos desde una perspectiva dialéctica. Es cierto que Nietzsche enjuicia la religión en nombre de la historia, la vida, la razón y la voluntad de poderío. Una vez reducida a mero producto humano, concluye que la religión *ya no es posible* como un orden espiritual autónomo. Estamos frente a una forma agotada para la cual no hay supervivencia. "Ya no existirá en adelante un horizonte de vida y de civilización limitado por la religión. Quizás también el tipo del santo no sea posible ya más que en una cierta servidumbre de la inteligencia, por lo que parece que ha pasado".[3] La humanidad vivió una experiencia milenaria, un largo estilo de vida, que ahora se desvanecen. El hombre llega a su mayoría de edad, ha cobrado conciencia de sí mismo, alcanza la edad de la inteligencia.

Pero también es cierto que en el momento mismo en que Nietzsche anuncia ya la *imposibilidad* de la religión, comienza a percibir que no todas las consecuencias de este hecho son positivas. En el mismo libro donde inició sus ataques más rudos contra la religión, reconoce que el pasado religioso de la humanidad no es una etapa totalmente inútil. De pronto advierte que junto al fin de la religión otros mundos espirituales están amenazados. La religión se nutre del temor y la mentira, pero ocurre que estos mismos alimentos vivifican el arte y la poesía. Si aquella toca a su fin, ¿no están estos últimos también amenazados? A Nietzsche no se le escapa esta consecuencia inquietante: el derrumbe de la religión arrastra consigo todas las fuerzas primigenias que condicionan el arte: "el placer de la mentira, de lo impreciso, de lo simbólico, de la embriaguez, del éxtasis, podrían caer en el menosprecio".[4] *Podrían* caer en el menos-

3 F. Nietzsche, **Menschliches, Allzumenschliches**, Kröner, Stuttgart, 1954, **pág. 191.**
4 **Menschliches...**, pág. 192.

precio, escribe Nietzsche. Pero en otra parte también se insinúa esta duda, esta misma preocupación. ¿Qué perspectiva brindará al desarrollo del arte aquel mundo sin religión del futuro que habría suprimido condiciones espurias pero necesarias, como el placer de la mentira, la embriaguez y el éxtasis? El mismo Nietzsche, que supo vaticinar auroras apocalípticas, ahora se inquieta ante la posibilidad de un mundo perfecto que sería, precisamente, la más alta cristalización de la "edad de la inteligencia": "Si la vida llegase a organizarse en un Estado Perfecto, no habría asuntos para la poesía, y únicamente los hombres atrasados pedirían una ficción poética. Estos echarían entonces melancólicamente una mirada retrospectiva a los tiempos del Estado imperfecto, de la sociedad semibárbara, a nuestros tiempos...".[5] Y "nuestros tiempos" no son otros que los "del placer de la mentira", de "lo impreciso", la "embriaguez y el éxtasis", aquellos en donde no se cumplió aún el fin histórico de la religión! En suma, Nietzsche se inquieta ante una supresión que, lejos de ser una obra de la vida, puede producirse por acción del Estado o por una ética social represiva. Teme que la religión caduque no por el ascenso exaltado de la voluntad de poderío, sino por el avance del *progreso,* por la creciente asepsia moral y el ordenamiento rígido de un perfecto hormiguero. De pronto Nietzsche advierte que la religión puede ser barrida por las mismas fuerzas filisteas que él se empeñó en combatir.

De cualquier manera, el proceso de autodestrucción de la religión se cumple y su supervivencia aparecerá como un anacronismo. El hombre que permanece fiel a la religión no está ya dotado para enfrentar las exigencias de los tiempos modernos. Quien se abraza a la fe, vive en sentido opuesto al de la historia y vuelve la espalda al futuro, sobre todo, "comienza a luchar con los demás hombres modernos en condiciones desfavorables".[6] Pero lo curioso es que bruscamente advierte Nietzsche que tal desventaja desaparece cuando el hombre renuncia a su condición antigua, abandona su religiosidad y se lanza a aquel combate creador que le espera *más allá* de la religión. Quien ha experimentado fuertes "sentimientos religiosos", dice, se halla preparado favorablemente para asumir un nuevo destino creador y actuar positivamente en un medio irreligioso. El mundo ateo se alimenta de fuerzas sagradas y saca partido de los que se acostumbraron a aquel clima de gran tensión espiritual: "...Por lo mismo que (el hombre religioso) está confinado a una religión

5 **Menschliches..., pág. 192.**
6 **Menschliches..., pág. 222.**

en que el ardor y la energía se han desencadenado, en que la potencia se precipita continuamente como una corriente volcánica de una fuente invencible, basta que salga a tiempo de estas regiones para que pueda avanzar entonces más de prisa: su paso es alado, su pecho ha aprendido a respirar más ampliamente, más tranquilamente, más duramente".[7] Nietzsche valoriza el combate interior de una auténtica conciencia religiosa: quien se ha fortalecido en este ejercicio, está maduro para actuar en un mundo que ha cerrado las puertas a la religión.

Dialéctica del ateísmo y la religión

Una vez realizado el fin de la religión ¿cuál es, según Nietzsche, la exacta valoración de esta última desde la perspectiva de un porvenir esencialmente irreligioso? ¿Cómo será interpretado el pasado religioso de la humanidad, desde el horizonte de un presente o un futuro secularizados? ¿De nada habrán servido las religiones para el cumplimiento y realización de aquel futuro? ¿Serán consideradas meros lastres cuyo recuerdo el hombre deberá borrar o, por el contrario, serán interpretadas como un *ejercicio de autofortalecimiento espiritual del hombre* cuyo sentido pleno se manifiesta, paradójicamente, en el momento mismo en que se lo abandona? Más claro: ¿entrevió Nietzsche, acaso, como parecería hacerlo suponer las preguntas que hago, que las experiencias religiosas del hombre pueden ser incorporadas positivamente a una dialéctica irreligiosa? ¿Es la religión la etapa inicial de una dialéctica del hombre cuyo enriquecimiento progresivo exige, no obstante, que ella misma sea superada? En distintos momentos, Nietzsche responde afirmativamente. En un aforismo de *La gaya ciencia* nos dice que es bastante probable que en "fecha lejana" la religión se nos aparezca como "ejercicios y preludios" para que un hombre pueda llegar a "gustar toda la autosuficiencia (Selbstgenügsamkeit) de un Dios y toda la fuerza de su autosalvación".[8]

La suficiencia de un Dios: esta fórmula es inquietante. La esperanza de que el hombre alcance a vivir esta "suficiencia" nos lleva al ápice del humanismo ateo, pero también nos pone en los umbrales de una nueva perspectiva religiosa. Si la exaltación atea de Nietzsche culmina siempre en la necesidad de que el hombre se

7 **Menschliches...**, pág. 222.
8 **Die frohliche Wissenschaft**, Kröner, Stuttgart, 1950, pág. 199.

considere divino, ¿no nos encontramos ante un curioso ateísmo transido de religiosidad? ¿Vendría Nietzsche, entonces, a justificar el pasado religioso de la humanidad en función de una dialéctica atea que proclama el "fin de la religión", puesto que este mismo hecho cobra sentido dentro de una dialéctica religiosa? Es cierto que Nietzsche nos habla del fin de la religión para la afirmación del hombre. ¿Pero tendrá este "fin" el carácter de "ejercicios y preludios" del hombre que se convertirá en Dios? Suprimir la religión, ¿es el requisito para la autodivinización del hombre? Pienso que Nietzsche quiere decirnos, en suma, que toda la vida religiosa de la humanidad fue haciendo posible que el ser humano cobre la final conciencia de su realidad divina. La etapa del humanismo ateo fue necesaria para el despertar de su autoconciencia, para el reconocimiento de la dignidad creadora del hombre, para su fortalecimiento espiritual. Por esto es preciso suprimir la religión. El hombre debe resplandecer en su mayor excelencia, nada debe disminuirlo. Pero este humanismo es la *condición* del futuro reconocimiento del hombre divinizado. La total *secularización* del mundo y de la cultura es, asimismo, la condición ineludible de una nueva religiosidad. "Y podríamos preguntarnos —escribe Nietzsche— si, verdaderamente, sin esta escuela y esta prehistoria religiosa, habría aprendido el hombre a tener hambre y sed de su propio yo, satisfacerse y fortalecerse consigo mismo. ¿Fue preciso que Prometeo creyese primeramente haber robado la luz y fuera castigado para descubrir finalmente que él había creado la luz, que él tendía hacia la luz; y que no solamente el hombre sino también Dios habían sido la obra de sus manos, arcilla entre sus manos?".[9]

Esta dialéctica entre un mundo religioso que "prepara" al hombre en la máxima conciencia de su "yo", aun cuando se trate de una conciencia alienada, y un humanismo ateo que "prepara" la autoconciencia divina y "prometeica" del hombre, cobra, en la obra de Nietzsche, muy variadas elaboraciones. La coexistencia de elementos ateos y religiosos que pueden encontrarse con gran frecuencia en las obras pertenecientes al tercer período, a partir de 1882, siempre podrán integrarse armónicamente en el seno de una dialéctica de lo sagrado. Si las religiones "mueren", no es para que se instaure un humanismo de la existencia finita, un existencialismo ateo o un materialismo; tampoco para que viva el hombre "enfermo" torturado por el "temor", el hombre de la "plaza pública" impulsado por los

9 **Die fröhliche...**, pág. 199.

instintos del rebaño. La religión toca a su fin para que cobre realidad definitiva el hombre "pleno", creador, aquel que gusta "la suficiencia de un Dios" y que posee en sí mismo la "fuerza de la salvación". Es abandonada como una propedéutica que se deja de lado cuando ya no se necesita, una vez logrado el pleno conocimiento; o como aquel barco —según cuenta la vieja sabiduría— que se deja al alcanzarse la *otra orilla*. Las religiones mueren cuando el hombre alcanza la actualidad desbordante de lo sagrado.

Con bastante frecuencia percibimos, en la obra de Nietzsche, las notas de un humanismo ateo empeñado en señalar el momento en que la religión se vuelve una "imposibilidad" histórica. Pero una vez logrado este límite, una vez que se lanza a recorrer las tierras secularizadas de un mundo sin Dios, Nietzsche experimenta siempre la necesidad de sobrepasar el ateísmo accediendo a una nueva forma de lo sagrado. ¿Qué nos indica, acaso, su referencia a Prometeo? Quiere señalar, en primer lugar, que el hombre, como Prometeo, vive una etapa inicial en la que cree haber *robado* la luz. La luz no le pertenece, la considera de una grandez *extraña y distante* que sobrepasa su propia dimensión. Prometeo es aquí el símbolo del hombre alienado. Pero también vive una segunda etapa en la que cobra conciencia de que él *ha creado* la luz, que ella le pertenece puesto que ha nacido de sus manos. La luz divina no es una realidad lejana y trascendente, sino aquello que está fundido con su propio ser, es su ser mismo, la proyección de su autonomía, de su afán creador. ¿Objeta Nietzsche lo sagrado sólo en la medida en que no es pertenencia del hombre ni su creación, en la medida en que se trata de una realidad *distante* que impera por encima suyo, humillándolo y castigándolo? ¿Quiere decir, en consecuencia, que nada objetaría a una religión que rescatara el poder creador del hombre y suprimiera aquella *distancia* que se abre entre el hombre y lo divino? En efecto, pienso que Nietzsche nada tiene contra una actitud religiosa que reconozca la dimensión prometeica del hombre, lo libere de la sombra del pecado original y de la culpa, restablezca la "inocencia" divina de su condición y exalte la naturaleza lúdica de su actividad creadora.

En segundo lugar, al referirse a Prometeo, Nietzsche quiere decirnos que hay dos momentos decisivos en la historia religiosa del hombre: aquel en el cual crea Dioses que son hijos del "temor", las "necesidades humanas" y los "errores de la razón", y aquel otro en que el hombre los crea a partir de un estado de plenitud humano-divina. ¿Se podría decir que hay una conciencia religiosa del *hombre*

alienado y otra del *hombre prometeico,* la del que configura Dioses en un acto de temor degradante y la del que los plasma como una proyección de su plenitud? Si estas preguntas tuvieran una respuesta afirmativa —y creo que la tienen—, Nietzsche aparecería como el creyente en una religiosidad prometeica de netos caracteres místicos. Pienso que en el acto mismo de la "muerte de Dios" quiere anunciar el abandono de la religión del hombre alienado y la decisión de volver sus miradas hacia formas religiosas que pertenecen al hombre que ha conquistado su plenitud.

VÍCTOR MASSUH

LA CONDICIÓN INHUMANA

A veces se juntan acontecimientos, lecturas, películas que ponen en relieve ante nuestros ojos hechos irritantes (aunque de inadvertida monstruosidad por sus características cotidianas). Comprobamos, por ejemplo, que tal novela, aparentemente inverosímil por lo descabellada y absurda, lo es menos que la realidad diarias. O nos salta a la vista que el *way of life* feudal, humillante, tiránico, cruel, intolerable, especialmente para la mujer, no está tan lejos del siglo xx como nos halagaba suponer. Que Occidente no puede achacarle a Oriente, ni viceversa, comportamientos que tienen equivalentes en ambas partes del mundo.

¿A qué vienen estas reflexiones, dirá el lector (si lo hay)? A una película, una lectura, la muerte de una amiga y el hojear una magnífica antología de la UNESCO titulada *El derecho a ser hombre.*

* * *

Empecemos por la película japonesa, dirigida por Masaki Kobayashi, en la cual trabaja Toshiro Mifune. Se trata de una tragedia de amor (esto no tendría nada de singular, pues ¿qué amor no es tragedia en un momento dado?) complicada por una Rebelión contra las costumbres feudales. De ahí el título del film. El punto central del drama (visto desde *mi* butaca) es Ishi, la protagonista. A los vasallos del gran señor —estamos en el período feudal— se los trata mal, como corresponde a las costumbres y legislación exclusivamente masculina de esos tiempos. No es una situación envidiable la de esos varones. Pero la mujer se ve reducida a objeto que cambia de manos; tiene que abandonar a su primogénito cuando se lo ordenan; al hombre que quiere y al segundo hijo, sin chistar. Ella jamás elige: se somete. La historia de Ishi no es la de un ser humano, sino la de una cosa. Si agrada, bien; si no agrada, fuera. Su señor la toma, le hace un hijo y la despacha sin el hijo. La casa con un vasallo, cuando le

conviene. La obliga a regresar, sin el nuevo hijo (y el nuevo marido, por supuesto) cuando le conviene. No le queda más recurso a Ishi para afirmar su derecho a la vida que quitársela.

Ya sabemos: esto ocurría allá en épocas feudales superadas y allá en Oriente. Ahora estamos en otra cosa. No somos tampoco orientales. Somos occidentales civilizados. Sin duda... Pero ¿qué pasa, aun ahora, hasta con mujeres privilegiadas por su posición social, su educación, su talento?

* * *

Examinemos un poco el *Diario* y las cartas intercambiadas entre Vita Sackville-West (mujer de letras, creadora de jardines célebres en Inglaterra, descendiente de una de las familias inglesas de más abolengo) y su marido, Sir Harold Nicolson (diplomático, periodista, autor de treinta y cinco libros, miembro del Parlamento).

Para mí, el principal mérito de este hombre es el de haberse hecho querer por una mujer extraordinaria, y el de haberla querido desde el día en que decidieron casarse. En la pareja, la que valía era ella. Y creo (esto le hace honor) que Nicolson lo sabía.

Esta Vita Sackville-West fue quien inspiró *Orlando* a su amiga Virginia Woolf. Es un dato, ya que nadie ha escrito aún la biografía de Vita, y puesto que parte de ella está en este *roman à clef* (obra traducida hace más de treinta años por Borges, para SUR).

El *Diario* de Sir Harold Nicolson y la correspondencia entre marido y mujer está editada y publicada por Nigel Nicolson (hijo de ambos). Nigel es hombre verídico. No se pueden pedir mayores garantías de autenticidad.

El 8 de agosto de 1946, Vita, que está como de costumbre en Sissinghurst Castle, componiendo sus jardines, cuando no compone poemas o novelas, le escribe a su marido, en vísperas de reunirse con él en París: "Descubro que necesito un nuevo pasaporte y he estado llenando un formulario que me han dado. Esto siempre me saca de quicio [estaba, naturalmente, obligada o inscribirse con el nombre y apellido de su marido, como Mrs. Harold Nicolson]. Ya sabes que te quiero más de lo que nadie puede querer a nadie en el mundo. Pero me rebela que me traten como si fuera tu perro. Todo eso es un insulto a la dignidad humana. Y tiene que cambiar. A uno no le conceden [se refiere a la mujer en general] existencia propia; sólo existimos dependiendo de quienquiera que sea el marido. ¿Por qué no comprarme un collar con tu nombre y dirección?"

Esta rebelión de Vita contra una costumbre que siempre me

repugnó es muy importante. Importante porque adoraba a su marido en tal forma que en marzo de 1955, cuando se enfermó y ella, aterrada, creyó que se moría, se pasa la noche pensando cómo podría eliminarse, discretamente, si ocurre lo temido. Sin Sir Harold no puede vivir. A pesar de eso, en varias ocasiones comprobamos que se rebela contra aquello del nombre: *un collar de perro.*

Así es. Esto del apellido debería ser optativo. Y si hay cambio, ¿por qué no habría de cambiar también el hombre? Los hijos tendrían que poder elegir legalmente (si no quieren quedarse con dos apellidos).

Cuando nace la primera nieta de la ilustre pareja y Vita echa una mirada, en el hospital, hacia la etiqueta atada al bebé: "Hembra, Nicolson", pega un brinco interior. No se menciona a la madre. Esta omisión es una afrenta. Quien no entienda que no se trata de falta de amor al padre no entiende, lo sospecho, lo que es "un insulto a la dignidad humana".

Entre los caballos de carrera (no soy experta en la materia) creo que el nombre de la yegua se menciona e importa.

Carta de Vita a Sir Harold, septiembre de 1956: "He estado en el colmo de la furia con motivo de los formularios que he de llenar para conseguir el pasaporte. Tengo que proporcionar toda clase de informaciones sobre tu padre. *Tu* padre, date cuenta, no el mío. Me parece que ha llegado el momento de que el Ministerio de Relaciones Exteriores (Foreign Office) cambie su actitud victoriana respecto de las mujeres. Esto es como la etiqueta que le ataron a Vanessa [nieta de Vita] en el hospital." Y con razón. ¿En qué consiste la participación del hombre en la procreación, y en qué la de la mujer? ¿Son comparables como importancia?

* * *

Atravesemos el Atlántico, cambiemos de raza, de clima, de panorama. Hace uno o dos años, un 19 de abril, *La Prensa* de Buenos Aires (sección tribunales) publicó un fallo de la Cámara de Apelaciones en lo Civil, decretando por diez votos contra siete que la mujer, después del divorcio, no puede siquiera usar su apellido de soltera, incluso *con la venia* (!!!) del ex marido. Una escritora (si mal no recuerdo fui yo) mandó una carta de protesta a un diario. No se la publicaron.

Que estemos en vísperas de alunizar y que un ser humano (suponiendo, con optimismo, que la mujer sea considerada como tal en la práctica) no tenga derecho para usar *su* apellido es una prueba más

de que por un lado los adelantos científicos y técnicos son pasmosos, y de que, por el otro —el lado de la justicia más elemental—, permanecemos a nivel de la edad de piedra. Sí. Llegarán a la Luna cosmonautas heroicos. Pero son hombres de la edad de piedra, bajo ciertos aspectos.

Conviene recordar (y yo lo recuerdo, por escrito, cada vez que toco el tema) que el apellido de cualquier mujer (hija legítima) es ya el de un hombre. En caso de divorcio (en la Argentina se limita el divorcio o la separación), si el marido se casa por otras leyes en el extranjero, dos mujeres llevarán su apellido.

¿Y a quién, lo repito, le molestaría hoy que José Ortega y Gasset se hubiera firmado Gasset y Ortega, o Gasset, sin más? ¿Y que su padre, Ortega y Munilla se hubiera firmado Munilla y Ortega, o Munilla sólo? Si a justicia vamos, sería más justo que el hijo llevara, ante todo, el nombre de quien ha estado físicamente ligado con él nueve meses. No hay discusión posible.

* * *

Volvamos ahora a las Islas Británicas, y pasemos de Kent a Devonshire, de Sissinghurst a Dartington Hall. Aquí no se trata sólo de un castillo respetuosamente restaurado (y habitable gracias a sus modernas transformaciones internas), se trata de todo un mundo que rodea al parque y al antiguo edificio: colegios, teatro, sala de conciertos, departamento donde se estudian los problemas de la agricultura, fábrica de tweed, bosques y aserradero. Todo esto fue creado por Dorothy Whitney y su marido, Leonard Elmhirst. Dorothy, que acaba de morir, compró la propiedad en 1925 y la convirtió, invirtiendo en ello su inmensa fortuna, en un refugio de las artes, en escuelas experimentales. Nacida en Washington, en 1887, era hija de Willard Whitney, secretario de la armada de U.S.A. bajo la presidencia de Cleveland; militó entre las mujeres que hacían campaña para obtener el voto, y también luchó a favor de las *Trade Unions*. Con su primer marido (fallecido en Francia, durante la primera guerra mundial), fundó *The New Republic*, en cuyo comité de colaboración figuraba el nombre del entonces joven Walter Lippmann. La ayuda a las artes dada por Dartington y *en* Dartington, es universalmente conocida. Los méritos y el buen funcionamiento de esta obra se deben, exclusivamente, a Dorothy y a su marido Elmhirst (que tiene gran sentido de la organización). La he visto desarrollarse, desde sus comienzos, y pienso que su éxito se debe, principalmente, a la colaboración de dos personas que se completaban. Cada uno, en esta

pareja unida, tenía sus cualidades propias y las ponía al servicio de una tarea compartida con entusiasmo, y llevada a cabo sin regatearle tiempo, dinero ni esfuerzos.

Recibo, desde Dartington Hall, unas palabras pronunciadas por Elmhirst después de la muerte de su mujer. Sólo recojo estas: "Cuando Dorothy quiso venir a Inglaterra, una vez terminada la primera guerra mundial, llegó a este país un mensaje de las autoridades de U.S.A. Decía lo siguiente: *Desaconsejamos que se dé entrada a Mrs. Willard Straight. Peligrosa agitadora* [*troublemaker*]. He tratado de averiguar a qué respondía esta advertencia. Dorothy me dijo: *Es cierto que encabecé una marcha a lo largo de la Quinta Avenida* [*New York*], *reclamando el voto para la mujer. Y que trabajé para que se reconocieran las Trade Unions en U.S.A. En muchos casos no se las tomaba en cuenta y nosotras hicimos una campaña para que se votara una ley*".

Esto contó Elmhirst, el día de Navidad, a sus colaboradores y empleados de Dartington, refiriéndose a la personalidad de su mujer. Y agregó que treinta años después de estos acontecimientos, se encontró en la Universidad de Harvard con un anciano que le dijo: "Creo que usted se casó con la viuda de Straight. Dígale de mi parte que aquí la extrañamos todavía cuando se trata de sacar de la cárcel a algún muchacho... Ella era la persona que sabía manejar estas cosas".

Por haber manifestado a favor del voto de la mujer y a favor de las *Trade Unions,* Dorothy, la pacífica Dorothy que he conocido, tuvo dificultades para conseguir su pasaporte. Pero una mujer no podía ocuparse del voto sin merecer la desconfianza y el castigo de la sociedad... y hasta su burla.

* * *

Muchos años después (ni los contemos) aparece en *El Correo de la UNESCO* (órgano de difusión, una selección de pensamientos de *El derecho de ser hombre.* Y me encuentro enseguida con Sarmiento y Gandhi. El primero dice (y a menudo he citado esa frase) : "Puede juzgarse el grado de civilización de un pueblo por la posición social de sus mujeres". El segundo: "Comprendí que la mujer no es la esclava de su marido, sino su compañera y colaboradora, y una asociada que comparte sus penas y alegrías en pie de igualdad con él, *tan libre como él para escoger su propio camino*". (El subrayado es mío.)

Dando al asunto toda la importancia que tiene (y que durante siglos se le negó) *El Correo de la UNESCO* publica, en su número de noviembre de 1968, estas declaraciones que deseo destacar en SUR, pues las he esperado desde que tengo uso de razón:

IGUALDAD DE DERECHOS PARA LA MUJER

"Si bien las mujeres han logrado registrar progresos estimulantes en su lucha por obtener derechos iguales a los de los hombres, son relativamente pocas las naciones, aun entre los países industrializados, en que el factor sexo no determina ya su posición en la sociedad. Aunque la humanidad se haya sentido más que bien dispuesta a adoptar nuevas ideas y puntos de vista en otros terrenos, en el de los derechos humanos sigue aferrada frecuentemente a una serie de conceptos anacrónicos que no corresponden —y en puridad de verdad no correspondieron nunca— *a la realidad.*

La Declaración sobre la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer, adoptada hace un año por las Naciones Unidas y reafirmada en abril de este año por la Conferencia Internacional sobre Derechos Humanos reunida en Teherán, constituye una acusación contra las injusticias de que la mujer sigue siendo víctima en el mundo.

Al llamar implícitamente la atención general sobre las leyes, costumbres, reglamentaciones y prácticas todavía discriminatorias contra la mujer, la Declaración insta a que se proceda a la abolición completa de todas ellas y a que se cree una protección legal efectiva de los derechos iguales de hombres y mujeres.

Al estipular, por otra parte, la necesidad de que se garanticen por ley los plenos derechos políticos de la mujer, la Declaración constituye una advertencia y un reproche para todos aquellos países en que se le niega el derecho a votar, a ocupar cargos oficiales y a desempeñar funciones públicas.

En muchas partes del mundo las mujeres que se casan con ciudadanos de otro país se ven forzadas a adoptar la nacionalidad de su marido o a perder la que tenían; las desigualdades del derecho civil les prohiben muchas veces adquirir, administrar y heredar propiedades; la diferencia de condición social de maridos y mujeres sigue siendo un obstáculo implacable para la consecución de iguales derechos, y las prácticas de matrimonio entre menores y la de prometer a niñas púberes en casamiento son comunes todavía en ciertos lugares. Al enumerar todos estos abusos, la Declaración sobre Eliminación

de la Discriminación contra la Mujer traza una pauta positiva para acabar con ellos.

Puesto que aún existe una serie de barreras legales y tradicionales que impiden que la mujer ejerza su derecho a la educación y disminuyen así el aporte que la mujer pueda hacer a la sociedad, la igualdad de derechos es imprescindible en todos los niveles de la educación, inclusive el de tener idéntica oportunidad que los hombres para gozar de becas y beneficios en sus estudios. A la mujer se le niegan a menudo hasta las demandas más fundamentales, como la de participar en los programas de alfabetización de adultos.

La Declaración insiste en que se deben tomar medidas enérgicas en todos aquellos sitios en que la mujer no goce de la facultad de elegir libremente su ocupación, no reciba igual paga por igual trabajo, sea objeto de discriminación por causa de matrimonio o de maternidad (como el despido cuando llega ésta) o goce de ventajas sociales insuficientes.

El Secretario General de las Naciones Unidas, U Thant, al dirigirse a las organizaciones no-gubernamentales de todo el mundo reunidas recientemente en una Conferencia sobre Derechos Humanos que tuvo lugar en la sede de la UNESCO en París, dijo: 'La discriminación contra la mujer, que persiste todavía, y las incapacitaciones de la mujer —sean políticas, legales, sociales o económicas— no llegarán a superarse sin la cooperación activa de hombres y mujeres, que deben aunar fuerzas para persuadir a los gobiernos y a la sociedad de que garanticen el acceso de la mujer a la plena igualdad y la pongan en condiciones de participar plenamente en el desarrollo y progreso de su país.'"

VICTORIA OCAMPO

VALORES DIARIOS

Cuando asientes o niegas

Cuanto asientes o niegas
en un cabeceo, sin hablar,
y cuando saludas extendiendo la mano,
y cuando eres el gato, ejecutas
el ritual de los gestos del gato
cortésmente al acecho
de su porción de pescado,
y cuando eres el perro
arañando la puerta
a manera de llamada,
y cuando eres el cuervo,
sobre todo cuando eres el cuervo,
que parece hablar
y en rigor gesticula,
vocaliza, no verbaliza,
y cuyos graznidos componen gestos
para repetir, incesantes,
"Cuidado, cuidado..."

Las alegorías de los gestos
son más inteligibles, precisas,
que las de las voces,
se adaptan mejor, sin violencia,
a tus envolturas,
te consienten
desde el clisé absoluto
hasta la extrema fantasía.

En tu cuarto, sentado

En tu cuarto, sentado,
eres tú mismo
y lo que te acompaña,
un hombre sentado en su cuarto
y una mujer mirándolo, rutinariamente,
sin fortuitos entusiasmos,
y el zumbido de lo privado, la muy
privada percepción de ser tú,
el ti mismo de ti
que desde un cuerpo, recuerdo
de lo visto y lo leído,
se distrae en trasformar, convierte
a la mujer en una hoja, un guijarro,
y al hombre sentado, tú,
en un viejo emergiendo de un relato.

Al cabo, sin embargo,
desvaneces lo hecho, vuelves
a la inmovilidad, inmóvil
de la inmovilidad que oculta cambios,
y de tu cotidiano dudar
sobre qué camaleón es en ti el rojo,
cuál el azul,
y de estar como perdido, muerto,
aguardando que sucesivos cambios
terminen por librarte de cambios,
así como tres milagros bastan
para una beatificación
y cinco para una canonización.

Con una de tus manos trabajas

Con una de tus manos trabajas,
con la otra pides, te confías
a la liberalidad, el sostén
que completa tu esfuerzo,
firme
corazón que colma
tu buche de granos,
y donde eres
puesto a prueba mediante dádivas,
no, ciertamente, dádivas
al acaso, regalo
de Júpiter benéfico,
sino el proceso, incitación
a dirigir las dádivas
a lo excepcional,
al no corruptible por dádivas, aquel
indiferente a si las dádivas
lo toman en cuenta a él, su persona,
o son casuales,
y a quien le seduzca recibir
admitiendo que la buena dádiva viene de lo alto,
y la ofrecida en secreto calma
furias, desconfianzas.

ALBERTO GIRRI

TRENO

—¿Sabe la novedad, cumpa? El Rengo ha desaparecido. Algunos dicen que se fue de viaje; otros, que está preso. ¿Usted qué opina?

—Vaya uno a saber.

—Entre nosotros, si el Rengo se hizo humo, mejor.

—Mejor.

—¿Hará seis meses que llegó a la villa?

—Algo más. El Rengo ya vivía con el Viejo la noche de la redada.

—Cierto. Ibamos al baile de los cerveceros cuando cayó la policía con camiones, metralletas y perros. Llevaron a todos los hombres jóvenes, menos a él.

—Por eso desconfiamos del Rengo, aunque según decían era sobrino del Viejo. Apenas nos soltaron empezamos a espiarlo. Salía de noche con su prima, la Rosa.

—Nos tranquilizó que saliera con la Rosa. Pensamos que tenía la misma escuela del tío.

—Como resultó, nomás.

—Pero el Rengo no es zonzo. Según usted, la Rosa le sirve de pantalla para ocultar sus verdaderas intenciones. ¿Se acuerda que al poco tiempo de la redada volvimos a sospechar del Rengo?

—Fue el día que lo encontramos bien empilchado paseando por la plaza de la estación. Pasó a nuestro lado sin mirarnos. Rengo consentido.

—Vea, cumpa: el Rengo será buen mozo, tirando a rubión, pero qué quiere que le diga, el hocico es de negro. Sí, volvimos a pensar que sería policía porque en la plaza de la estación se le acercaron dos tiras y él, sonriendo, sacó una tarjeta del bolsillo. Los tiras miraron la tarjeta y en el acto se fueron, tranquilitos.

—Días después, en el cumpleaños de la Rosa, el Rengo contó la verdad. Usted entonces le dijo que le envidiaba la suerte.

—Para sondearlo un poco le dije que si yo tuviera como él una

pensión de la Marina iría a vivir en un hotel del centro, lejos de este chiquero.

—El Rengo, muy vivo, le contestó que aquí se sentía cómodo, rodeado de comprovincianos, y que su deber era cuidar a su tío pobre y enfermo. Mientras tanto, ya le había echado el ojo a la Estelita.

—Es un artista, ese Rengo.

—Labia tiene, no puede negarse. Si hasta a mí se me saltaron las lágrimas cuando contó el accidente. ¿Qué era eso que lo había golpeado?

—La maroma. Un cable de acero que le dio un chicotazo en la cubierta del barco y lo desmayó. Al despertar vio que le habían rebanado una pierna. La Marina le regaló otra de lata, con resortes.

—Una pierna postiza, más pesada que la verdadera.

—Gracias a la maroma el Rengo cobra una buena pensión.

—Está visto que no le basta con la pensión. Aunque quiera negarlo, ha venido a la villa atraído por la fama de la Estelita.

—Es prima de él, como la Rosa.

—No me vengan con historias. Aquí, de algún modo, todos somos parientes. Uno escarba un poco y descubre que la mujer de fulano es viuda de zutano, primo segundo, que a su vez era primer marido de la suegra que crió a sus hijos y a los de la comadre entreverados, hermanos de leche entre sí. Para volverse loco. Seguro que ni el propio Viejo sabe si la Rosa y la Estelita son sus hijas o sus nietas. Y a nadie le importa. Nosotros, en cambio, tenemos derechos sobre la Estelita. Sin nuestra ayuda andaría aún con las traperas del basural; habrían muerto de hambre, ella y el Viejo.

—Así es, cumpa. Y cuando estamos por ser recompensados, aparece el Rengo. No es justo.

—No. No es justo.

—¿Ha visto cómo hasta hace poco el Rengo buscaba congraciarse con nosotros?

—Tenía miedo.

—Convidaba cigarrillos, cerveza; nos palmeaba la espalda.

—Daba asco. Fingía emborracharse y hablaba de su próximo casamiento con la Rosa, como si ignorásemos la verdad.

—Que la Rosa trabaje para él, eso a nosotros no nos va ni nos viene, pero que deje tranquila a la Estelita.

—Nosotros hemos hecho el arreglo con el Viejo. No vamos a permitir ningún intruso.

—Pierda cuidado, cumpa. Será como el año pasado. Usted y el

Viejo harán la colecta, yo cuidaré de la Estelita. ¿Sabe lo que de ella me ha dicho el Rengo? Que es un ángel inocente, una flor pura.

—Rengo farsante, tirado a galán de cine. Pañuelito de seda al cuello y anillo en el meñique, como el Correntino.

—Ya se quisiera el Rengo tener las agallas del Correntino, que en paz descanse. En el pabellón lo menospreciaban, igual que a nosotros; lo llamaban Cantinflas, aprendiz de cafisho, cabecita. Después, cuando se armó el despiole, esos mismos pendencieros lloraban como magdalenas lamiendo las botas de los guardianes.

—Me acuerdo. El Correntino con otros presos pudieron escapar y encerrarse en el despacho del director. El capellán, desde un altoparlante, les pidió que se rindieran. Giles. No bien entregaron las armas fueron cocinados a balazos por los guardianes. Nosotros obramos con astucia, nos indultaron.

—¿Para qué recordar? Lo importante, cumpa, es estar afuera, vivito y coliando.

—¿Sabe lo que he oído decir? Que la Rosa y el Rengo se proponen raptar a la Estelita, llevarla con ellos a la ciudad donde la clientela es más rica. Grave error. ¿Nunca le conté el caso de una chica de mi pueblo que curaba haciendo una cruz de ceniza mojada en saliva sobre la frente de los enfermos? Era jorobada, silenciosa y arisca como la Estelita. Un día la trasladaron a la ciudad, la bañaron, le enseñaron a leer y a escribir. Perdió sus poderes.

—Pero la jorobadita suya no había resucitado a nadie.

—Vea, sobre el asunto del tordo siempre tuve mis dudas. El pájaro estaría desmayado de hambre, nomás, como casi lo estaban el Viejo y la Estelita. Ilusos: en vano esperaban el giro que les había prometido la Rosa antes de marcharse con aquel turco de Acheral.

—¿Desmayado, ha dicho? ¿Y el olor, cumpa? Usted fue el primero en sentirlo. Haga memoria. Estábamos en la pieza que le alquilábamos al Viejo, aburridos de tanta lluvia, cuando usted me dijo: ¿De dónde viene ese perfume? Interrumpimos el truco y fuimos al cuarto de la Estelita que en ese momento estaba acurrucada junto al brasero, tiritando a causa de unos chuchos que le habían venido por la humedad. Usted señaló la jaula con el tordo sobre un banquito de paja.

—El tordo piojoso y medio ciego, inmóvil en un rincón de la jaula.

—Usted, cumpa, le dio una patada al banquito. Tiren esa inmundicia de bicho, gritó. La Estelita ¿se acuerda? sacó al tordo de la jaula, le rascó la cabeza. Malos, no está muerto, dijo. Y el pájaro

empezó a aletear. A la mañana siguiente la villa estaba enterada de lo ocurrido. No tardaron en afirmar que el resucitado había sido un hombre, no un tordo.

—Así fue. Pero el barullo vino después, con el invento de la señora que conversaba con la Estelita.

—No fue un invento, se lo juro, cumpa. Le pregunté a la Estelita por qué miraba hacia lo alto y suspiraba. Porque arriba está la señora, contestó: Mírela. En el sitio que me indicaba sólo vi el laterío de costumbre, telarañas, hollín. Cuando pase la lluvia la señora se irá, agregó muy seria la Estelita.

—Llovió diez días sin parar.

—Durante ese tiempo todos querían ver a la Estelita, que con los ojos en blanco y arrodillada en el piso de tierra murmuraba palabras confusas. Algunas mujeres de la villa rezaban, se persignaban; después decían que gracias a la amiga de la Estelita, que no era otra que la mismísima Virgen María, habían curado de una eczema rebelde, o de una úlcera. Yo puedo asegurar que la Estelita jamás habló de ninguna virgen o santa: decía simplemente la señora. A veces creo que ella, en su delirio, recordaba a la patrona de una casa donde había estado ocupada de niñera. Un día le pregunté cómo era la señora tan mentada. Blanca, muy blanca, me contestó.

—Con el Viejo hacíamos la colecta dentro de la pieza y afuera, bajo la lluvia. Qué risa. Nos llenábamos los bolsillos de monedas, medallas, cadenitas de plata y otras chucherías. Hasta que paró de llover.

—Justamente. Una mañana el cielo se despejó y la Estelita no volvió a mencionar a la señora; la respiración se le suavizó; quería acostarse, dormir. El Viejo y yo tratamos de reanimarla, le dimos ginebra mezclada con mate cocido, aspirinas. No hubo caso. La señora se ha ido, repetía la Estelita. Ha dicho que volverá el año que viene, para el mes de las lluvias. Hay que estar preparados, cumpa. A mediados de septiembre empiezan los aguaceros. Esta vez convendría poner un cerco de alambre alrededor de la pieza. El año pasado muchas mujeres se empeñaban en llevar un recuerdo de la Estelita: unas hebras de pelo, una zapatilla, o un delantal usado. Yo tenía miedo que algunas de esas viejas santurronas se arrojara de pronto sobre la Estelita y la despedazara.

—Quién sabe si las cosas ocurrirán como el año pasado. El murmullo de los rezos hacía vibrar las latas del rancho como el zumbido de un montón de guanqueros. Usted no se movía del lado de la Estelita; le secaba la boca con un pañuelo, se inclinaba para oir

mejor sus palabras. Yo miraba la cara menuda, de monito tití, y por momentos tenía la certeza de que estaba burlándose de todos nosotros. ¿De qué hablaba mientras caía la lluvia?

—Era difícil saberlo porque a menudo interrumpía la frase para repetir en voz baja, ay madrecita, o bien abría la boca y permanecía un rato con la lengua afuera, los ojos entrecerrados, sonriendo como si fuera a recibir un caramelo. Hace algún tiempo traté de que me explicara no sé qué rareza que me había contado sobre el vestido de la señora, lleno de flores que brillaban como vidrios de botellas rotas en el basural. La Estelita me miró en silencio; luego se echó a llorar. Eso era antes; ahora ya no llora. Al contrario, se enoja. La semana pasada, como quien prepara el terreno, volví a hablarle de la visita que la señora le había prometido para el mes de las lluvias. ¿Qué señora? ¿Qué visita? No diga tonteras, me contestó.

—La Estelita está muy cambiada.

—La culpa es del Rengo. Además de la pensión de la Marina y de los pesos que le trae la Rosa, quiere apropiarse de la Estelita, la malquista con nosotros.

—¿Y el Viejo qué dice?

—Naranja. Como no puede vender de nuevo a la Rosa, hace la vista gorda a las alevosías del Rengo que para la olla y se divierte con sus primas.

—¡Rengo de porquería! Seducir a una criatura. Oigame bien: mejor arrojar tierra sobre el asunto y olvidar el negocio de la Estelita. Yo sé lo que le digo. El daño está hecho y es irreparable. El domingo de madrugada pasé frente al rancho del Viejo. Había luz. Por la ventana que da a la calle pude ver a la Estelita. Me costó reconocerla; tenía la boca pintada, el pelo ondulado como la Rosa. ¿Sabe lo que hacía?

—¿Qué hacía?

—Planchaba unos pantalones del Rengo.

—¿Quiere decir cumpita que el Rengo se ha ido de viaje, que va a volver?

—¿Volver? Espere que le cuente. Planchaba los pantalones y canturreaba feliz. Trabajo inútil, pensé, salvo que repita la brujería del tordo. ¿Usted vio alguna vez la pierna postiza del Rengo? Yo sí. Igualita a la verdadera, pero más pesada. Lo bastante pesada para mantenerlo inmóvil en el fondo del río.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Parecía extenuado, pero
los brazos extrañamente fuertes
saliendo de la camisita humilde
que la disnea abomba,
la cabeza aplastada embutida en el tronco,
las sandalias ancianas,
los ojillos salvajes, invencibles, rendijas
de un fulgor hosco, tierno y travieso, le daban
la inenarrable majestad poderosa de un hombre.

"Estoy cansado, *muy* cansado", me decía,
y esas palabras suyas, levemente asqueadas,
hostilmente soñadoras,
dichas con aquella expresión triturada, exquisita, minuciosa,
casi visionaria,
que la muerte tendrá que matar como uno de los últimos
rescoldos de la luz, eran una revelación inexplicable,
igual que un árbol
o un crepúsculo.

CINTIO VITIER

BORGES Y LA DISTANCIA LITERARIA

Hablar de caricatura o de parodia ante la obra de Jorge Luis Borges es incurrir en una forma leve del sacrilegio. Se lee a Borges con respeto (o con resentimiento, que es otra forma de respeto) pero no con el respeto que merece: el de la irreverencia. En general se lo lee —según su propia definición del término— como a un clásico: "Clásico es aquel libro que una nación o grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera liberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin términos".[1] Entre las interpretaciones de su obra sorprende, sin embargo, la ausencia de una interpretación humorística, siquiera irónica. Es comprensible que el lector no se ría de Borges; pero tampoco se ríe *con* Borges, cuando le sobran razones para hacerlo. A lo sumo se lo permite ante textos desembozadamente cómicos —los que escribió Borges en colaboración con Bioy Casares— pero relegándolos con frecuencia a una "zona secundaria de su obra", como textos destinados "a los que ya saben".[2]

Es indudable que sólo el lector "que sabe" podrá captar la distancia que imponen las caricaturas de Borges y Bioy Casares. Todos los personajes de los *Seis Problemas para Don Isidro Parodi* —por citar sin duda el mejor ejemplo del género— viven (se componen) en un medio donde lo implícito y el chiste privado resultan indispensables para la comprensión del texto. Nada queda librado al azar en esa suerte de carnaval donde cada palabra denuncia implacablemente a quien la emite. "Cada personaje tiene el estilo de su alma", escribe Néstor Ibarra;[3] pero también y sobre todo tiene el estilo de su condición, como el farmacéutico de Flaubert que al ofrecer azúcar al doctor Larivière gorjeaba: "¿*Saccharum*, doctor?".

1 En "Sobre los clásicos", **Sur** Nº 298-299, enero-abril 1966.

2 Paul Bénichou, "Le monde de José (sic) Luis Borges", **Critique** Nº 63-64, août-septembre 1952.

3 "Borges et Borges", en **L'Herne**, París, 1964, pág. 430.

No en vano se llama Parodi el genial estudioso de intrigas policíacas que sirven de pretextos —en el sentido más literal del término— al libro: las intervenciones de Mariana Ruiz Villalba son, *mutatis mutandis*, las de Madame Verdurin, la indumentaria de la Pumita, por lo significativa, es comparable a la de la tía del pianista, siempre vestida de negro "porque creía que de negro siempre se estaba bien". La descripción por el discurso —ya sea en Flaubert, en Proust o en Borges y Bioy— no obedece en absoluto al deseo, por parte del autor, de un acercamiento entre lector y personaje: la complicidad que se pide, más aún, que se exige al lector, sirve para criticar al personaje, no para defenderlo.

Pero no siempre es fácil ser cómplice de un texto cuyos chistes obligan a la vigilancia excesiva. En los *Seis Problemas* abundan las referencias locales —más aún, familiares— que señalan un *folklore* específicamente argentino, hermético para el lector extranjero. Sin embargo, nada es más extraño al propósito de los *Seis Problemas* que la simple sátira local. Para que ésta lograra sus fines tendría que respetar los límites que se habría impuesto a sí misma, es decir, controlar esa complicidad establecida con el lector para quedar siempre sometida a la intención crítica o a la condena del autor. En los textos de Borges y Bioy Casares, por el contrario, no hay control y no hay condena: no hay, sobre todo, límites.[4] La caricatura es gloriosamente gratuita: sirve más que nada como defensa para proteger la libertad de los autores, a la vez del lector y del texto. Porque el lector más alerta —y si se quiere más cómplice— debe confesar su fracaso: a medida que cree penetrar esa vertiginosa red de referencias locales siente que el texto se le escapa. El camino de la complicidad se sigue hasta cierto punto: más allá, ésta se vuelve no sólo contra el personaje —ése era el punto de partida— sino contra el mismo lector. Al reconocer, o creer reconocer, se conoce cada vez menos, y una vez descifrado, el texto se vuelve impenetrable. Más que de parodia, habría que hablar de la parodia de una parodia, lo que bastaría para sacarlo, creo, de esa "segunda zona" tan discreta donde a menudo caen los textos incómodos.

Sin embargo, sería un error considerar la caricatura practicada con Bioy en los *Seis Problemas* como una suerte de *felix culpa* en el itinerario de Borges. El libro se mantiene fiel a una actitud que es fácil rastrear a lo largo de toda su obra, y si es posible definir a los *Seis Problemas* como la parodia de una parodia, es porque se encargan de revelar *a giorno* ciertos procedimientos que se encuentran a cada minuto en la lectura de Borges.

4 "En realidad no son parodias de nada. Simplemente hemos llevado algo a sus últimas consecuencias". En la entrevista con Ronald Christ, **The Paris Review** Nº 40, winter-spring 1967.

Por vocación y por destino, Borges se impone como un marginal, como alguien que ante todo reclama distancia. Lo primero parece obvio en la elección casi obsesiva que hace de la periferia en desmedro del centro, en esa necesidad a la vez literaria y vital de la *lateralidad* que se observa en toda su obra. El lugar topográfico borgeano por excelencia es esa línea vaga que marca el límite entre la ciudad y el campo y que permite, por un lado, la nostalgia de la ciudad y, por el otro, esa perspectiva segura —esa libertad— que brinda el alejamiento. (Las noches de Borges son a menudo *laterales*, los arrabales *últimos*, y la preferencia por las *orillas* ya es visible en su primera poesía.)

Para fundamentar lo segundo, no es inútil recordar que Borges reclama la marginalidad, justificándola plenamente, para toda la literatura hispanoamericana. Como los judíos, como los irlandeses, los hispanoamericanos "sobresalen en la cultura occidental, porque actún dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial":

> "creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas". [5]

La irreverencia parece consecuencia inevitable de esa marginalidad aceptada y asumida: declararse marginal —es decir excéntrico— equivale a constituir un centro en la misma circunferencia, a reconocer la existencia del centro tradicional y definirse con respecto a él, pero también a alejarse deliberadamente de ese centro, para verlo mejor y —si fuera necesario— para burlarse de él.

Dado el respeto que despierta en el lector (preferentemente europeo) la obra de Borges, quizá parezca irreverente —no hay otra palabra— hablar de irreverencia al discutir aquellos textos suyos que cierta crítica considera intocables. Por halagadora que sea, la admiración beata corre el riesgo de empobrecer una obra demasiado móvil. Sobre todo, corre el riesgo de negar a esa obra el derecho a la distancia y a la marginalidad que reclama por parte del lector.

Los dudosos beneficios de ese respeto más desubicado que desmesurado parecen concentrarse en la erudición de Borges. "Hay que conocer toda la literatura y toda la filosofía para descifrar la obra de Borges", escribe Jean Wahl,[6] que se equivoca al proponer el desciframiento cultural de

5 "El escritor argentino y la tradición", en **Discusión**, Emecé, 1964, **pág. 160.**
6 Jean Wahl, "Les personnes et l'impersonnel". **L'Herne**, París, 1954, **pág. 258.**

una obra cuyo propósito manifiesto es tomar distancia con respecto a esa cultura. La "autenticidad" de la erudición de Borges —referencias exactas, de segunda mano, más o menos heréticas o simplemente inventadas— constituye un problema secundario. Ya señalaba Etiemble, hace varios años, que Borges se refería al Hong Leou Mong, "pero de tal modo que habría que ser muy astuto para saber si lo ha leído (en una época en que pocos lectores de extremo occidente habrían podido citar los títulos exactos de *dos* novelas chinas)".[7] En realidad poco importa que Borges hable de obras que ha leído o que aproveche los textos de quienes han leído las obras de las que quiere hablar. Basta comprobar con qué ligereza se desentiende del tradicional prestigio de la erudición. Al hablar del "predestinado Ulises de Joyce" remite al lector al "examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, [al] de la vertiginosa novela".[8] En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* acepta tranquilamente la posibilidad de que las referencias a un artículo de la *Anglo-American Cyclopaedia* hechas por Bioy Casares en el curso de una discusión sean "una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase"; lo que obliga al lector a aceptar, con tranquilidad considerablemente menor, que todas las referencias en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* no sean sino una ficción improvisada por la modestia —o la malignidad, o la lucidez— de Borges para justificar un texto. En *Pierre Menard, autor del Quijote* no vacila en saludar a Menard como aquel que "(acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas". El simpático desprecio con que en general premia los respetuosos despliegues de erudición a veces llega, en Borges, a la condena evidente:

> "Pensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será".[9]

7 Etiemble, "Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite", en **Littérature dégagée** (1942-1953), París, Gallimard, 1955, pág. 133.

8 "El arte narrativo y la magia", en **Discusión**, Emecé, 1964, pág. 91.

9 Borges atribuye el juicio citado a Pierre Menard. El hecho de que éste, después de haber proclamado: "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será", escriba un Quijote que coincide palabra por palabra con el de Cervantes a pesar de ser (o porque es) un libro **distinto**, parece denunciar irónicamente el final de la cita. Si por un lado es posible tomar distancias con respecto a la cultura es imposible, por otra parte, prescindir de ella.

Sería pues un error acoger las referencias y las citas eruditas que Borges utiliza tan generosamente con ese "estupor incrédulo" que el mismo autor condena. Pero es igualmente falso —e igualmente inútil— someterlas a la duda sistemática. La falta de respeto y la ironía que apuntalan esa erudición no son necesariamente pruebas de su ilegitimidad. Por otra parte, Borges no pretende reivindicar en ningún momento la autenticidad: va más allá y hasta parece cortejar el descubrimiento del fraude, justamente porque ese descubrimiento no significa, para él, fracaso alguno. Lo verdadero y lo falso, desde un punto de vista cultural, carecen en su obra de todo valor: inútil es intentar una clasificación ética para agotar una erudición que pretende ser —y en el sentido más rico del término— literaria. [10]

Al discutir la erudición de Borges, Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz [11] toman la precaución de clasificar las citas y referencias a las que está acostumbrado el lector, en citas *ornamentales* y citas *argumentales*. Son ornamentales aquellas citas que, intercaladas prestigiosamente, tienen por finalidad la pausa significativa en el texto, el inevitable alarde. A menudo gratuitas desde el punto de vista de la información pura, son como una manía de estilo. Son argumentales, por el contrario, las citas que se proponen informar al lector y que con frecuencia desbordan en el pesado sistema crítico y bibliográfico de notas y apéndices: en este caso la mera decoración desaparece ante un fin claramente utilitario.

Hecha la distinción, los autores se ven obligados a reconocer que las citas de Borges, si bien se acercan "por su índole razonadora, discutidora" a las de tipo argumental, no pueden ser clasificadas satisfactoriamente en esa categoría; tampoco, por cierto, en la otra. Después de concluir que "en la elaboración estética Borges se mueve ya en una materia de citas", deciden prudentemente que "la cuestión es sobremanera delicada y no conviene, por un afán de ingenio, sobrepasar los límites de lo comprobable".

Las dificultades que propone todo intento de clasificar la erudición

10 Borges habla de su propia erudición en la entrevista con Ronald Christ de la **Paris Review** Nº 40:

R. C.: ¿Pretende usted que los numerosos lectores de su obra comprendan las alusiones y referencias?

J. L. B.: No. La mayoría de esas alusiones y referencias sólo están allí como un chiste privado.

R. C.: ¿Un chiste **privado**?

J. L. B.: Un chiste que no se compartirá con los demás. Quiero decir que si lo comparten, tanto mejor, pero si no es así me importa un bledo

R. C.: Entonces es un enfoque de la alusión opuesto, digamos, al de Eliot, en **La Tierra Baldía.**

J. L. B.: Creo que Eliot y Joyce querían mistificar un poco a sus lectores para que se preocuparan buscando el sentido de lo que ellos habían hecho.

11 **Borges, enigma y clave**, Buenos Aires, Ed. Nuestro Tiempo, 1955, pág. 17.

de Borges según pautas tradicionales parecerían indicar que las citas, referencias y alusiones reclaman allí una interpretación nueva. Como occidental culto, Borges habría podido contentarse con citas argumentales; como inquisidor lúdico de esa misma cultura occidental, habría podido utilizar sólo citas ornamentales. El hecho de que sus citas y referencias no sean ni lo uno ni lo otro, que no refuercen el texto desde afuera pero que tampoco lo decoren, que se muevan en una perpetua *insatisfacción* —la materia misma de la obra borgeana— y que, conscientes de esa insatisfacción que las engendra y que a la vez engendran en el lector, se abstienen en multiplicarse y repetirse, muestra que están animados por un espíritu diferente.

Pocas citas y referencias luchan tanto como las de Borges contra el desarrollo lineal del texto. Toda cita tradicional implica distancia y espera, pero permanece de alguna manera cómplice del texto: ya sea para argumentar, ya sea para adornar, si desorienta por un momento al lector lo tranquiliza inmediatamente confirmándolo en sus sospechas. La distancia creada de este modo no es sino ilusoria, ya que tiene por propósito, en resumidas cuentas, la confirmación del lector en una certidumbre que ya las líneas anteriores —las que precedían a la cita— le habían permitido hacer suya. La insolencia con que Borges maneja citas y referencias muestra sobradamente que la tranquilidad del lector es la última de sus preocupaciones. Después de todo, nadie conoce al lector mejor que el autor: Unamuno acumula referencias en su obra pero de tal modo que, a pesar de intranquilizar o querer intranquilizar al lector, no intranquiliza, por así decirlo, al texto. Texto y cita o referencia apuntan en una misma dirección, ya que éstas confirman a aquél. El citante y el citado se confunden y el lector percibe el mensaje, ya sea porque comprueba que la cita —las palabras citadas— confirman el texto del citante, ya sea porque el nombre mismo del citado desencadena el reconocimiento, en resumen, la tranquilidad.

Si Borges acumula citas y referencias lo hace más bien con un propósito diferente: porque ¿qué reconocimiento puede esperarse de la lectura de un texto que cita —por dar un ejemplo— los nombres de Chesterton, Estanislao del Campo, von Sternberg y James Joyce?[12] O más aún —ya que el ejemplo anterior quizá parezca inofensivo a un lector hispanoamericano— de la lectura de un texto donde se mezclan los nombres de Nils Runeberg, Lars Peter Langström, Axel Borelius, tres de los cuatro evangelistas, San Pablo, Erik Erfjord— de quien se nos dice, con piedad o perfidia, que era hebraísta danés,[13] Euclydes da Cunha y Antonio Con-

12 "El arte narrativo y la magia", en **Discusión**, Emecé, 1964, págs. 90 y 91.
13 "Tres versiones de Judas", en **Ficciones**, Emecé, 1963. Perturba encontrar

selheiro.[14] El lector argentino, orgulloso de penetrar una complicidad aparente, quizá se regocije al ver el nombre del autor del *Fausto* junto a los de Chesterton y Joyce; el lector escandinavo reconocerá las referencias a los eruditos citados en el segundo texto —si es que existen— pero ignorará los nombres argentinos o brasileños; todo lector reconocerá los nombres de Chesterton, Joyce, San Pablo y los cuatro evangelistas. A lectores distintos corresponderán sectores diversos de estas enumeraciones aparentemente prestigiosas. Ninguno logrará reconocerlas plenamente, pero los dos o tres nombres que sí reconozca servirán a manera de señuelo para embarcarlo en una empresa inútil: la de querer reconocer —o identificar— todo.

En los textos de Borges las citas introducen no sólo la distancia que habitualmente da el prestigio, sino la distancia provocada por la desconfianza y el malestar: irreconocibles, las citas no aceptan, sin embargo, la reducción a lo meramente decorativo, y el lector oscila entre la tentación de gozar bárbaramente de las exóticas sonoridades y la de descifrar, como lo pretendía Jean Wahl, el fundamento de esa erudición. Por el hecho mismo de que esas citas y referencias surgen de las fuentes más inesperadas, el lector siente, o siente que se le quiere hacer sentir, que se establece entre ellas una misteriosa dialéctica que supera sus fuerzas, y una parte del placer que provoca esa lectura justamente proviene del alejamiento vertiginoso que lo inmoviliza, como lector, en una impotente admiración.

La distancia —la dosis de inseguridad, de equívoco— aumenta aún más por el hecho de que entre las referencias y las citas eruditas se insinúan como jirones de "realidad": por ejemplo, en la serie de nombres y referencias que ocurren a lo largo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se observan, de vez en cuando, irrupciones de la vida cotidiana argentina en los nombres de Bioy Casares, Mastronardi, Enrique Amorim o la Princesa de Faucigny Lucinge. El lector inocente leerá esos nombres como lee los de Gunnar Erfjord o Silas Haslam, pero quien tiene de los personajes nombrados un conocimiento que no se limita a la obra de Borges se sobresalta al verlos citados en el texto y "padeciendo de irrealidad" por el hecho mismo de integrar una enumeración vertiginosamente literaria.[15]

---

a un pariente —quizá fictivo— del hebraísta danés en **Tlön, Uqbar, Orbis Tertius**: "En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de **Gunnar Erfjord** en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe".

14 "Tres versiones de Judas", **Ficciones**, Emecé, 1964, págs. 171 y 173.

15 El mismo sobresalto provoca el descubrimiento de ciertos parentescos eruditos, secretos y sin duda deliberados. Cuando traduje un texto de Shaw, **Shakespear and Bunyam** elegido por Borges para el Nº 289-290 de **Sur** de homenaje a Shakespeare, leí las palabras de Valiant al luchar contra Wild Head, Inconsiderate y Pragmatic: "... and when the blood ran through my fingers, then I fought with most courage". Meses

En la obra de Borges, la referencia erudita, legítima o inventada, suele disimularse púdicamente en el paréntesis, recurso estilístico que desempeña funciones no del todo tradicionales. En lugar de intercalarse como mera explicación o precisión, el paréntesis borgeano discute, matiza, corrige y hasta contradice el texto, llegando a burlarse de él cuando es necesario.[16]

Es el caso del paréntesis puramente erudito, con el que Borges añade una dimensión irónica al texto anterior con referencias aparentemente gratuitas:

> Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
> La mano que esto escribe renacerá del mismo
> Vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
> (El filólogo Nietzsche dijo la misma cosa.)[17]

La ironía del paréntesis es obvia, en este caso, por el uso de la palabra *filólogo* en lugar del *filósofo* que cabía esperar (y que ciertos traductores franceses no vacilaron en introducir).[18] Pero se hace aún más patente en la nueva versión del poema,[19] donde la estrofa permanece igual con la excepción del último verso:

> (David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa.)

La ligereza con la que Borges baraja los nombres y los vuelve intercambiables parecería indicar aquí el valor que adjudica a las citas y referencias *per se*. Tanto o más frecuentes en la poesía de Borges que en su prosa, los paréntesis parecerían subrayar de manera más visible la ironía que anima este fantasioso despliegue de erudición.

Si la risa franca de los *Seis Problemas* implica (y fortifica) la distancia —distancia entre el autor y el texto, distancia entre el texto y el lector— la ironía de las otras obras de Borges, aparentemente desprovistas de intención paródica, se proponen un fin muy semejante. Pero mientras que los *Seis Problemas* se empeñan en señalar la máscara que llevan, asegurando al lector, mediante una verdadera red de signos, que

---

más tarde, al releer **la Biografía de Tadeo Isidoro Cruz**, encontré: "...cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca". Sospecho que no es una simple coincidencia; en todo caso, la sensación que provoca el descubrimiento es bastante inquietante.

16 Ver Ana María Barrenechea, **La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges**, El Colegio de México, 1957, pág. 139 y siguientes.

17 "La noche cíclica", primera versión, en **Poemas** 1923-1953, Emecé, 1954.

18 "Le philosophe Nietzsche"... en la versión de Félix Gattegno y Hellén Ferro, **Cahiers du Sud** Nº 321, janvier 1954.

19 **Obra Poética** Emecé, 1966, pág. 142.

se encuentra en pleno carnaval, los otros textos de Borges, para marcar la misma distancia, recurren a métodos mucho más sutiles.

Hay en Borges la imperiosa necesidad de alejarse de aquello que la tradición, demasiado generosamente, coloca bajo el signo literario. Ya en sus primeras ficciones disfrazadas de historias "reales" o viceversa —las de la *Historia Universal de la Infamia*— era posible observar una distancia "patética", la que le impedía al lector reconocerse en un texto que no quería transformarse en la proyección psicológica de quien lo leyera. Aquellos "ejercicios de prosa narrativa", como los definía Borges en 1935, "abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento «Hombre de la Esquina Rosada».) No son, no tratan de ser, psicológicos".

Este prólogo es de 1935: resulta válido, sin embargo, para definir a los personajes de las ficciones, cuya psicología —si cabe emplear el término— no sirve en absoluto para establecer lazos "personales" entre texto y lector. Es inútil querer simpatizar o identificarse con el Fergus Kilpatrick del *Tema del traidor y del héroe*, o con el Vincent Moon de *La forma de la espada*. La condena, en esos casos, es igualmente superflua: los dos personajes sirven para ilustrar no una conducta humana típica (ni atípica) sino una simetría, como lo hace Red Scharlach en *La muerte y la brújula*. En los *Seis Problemas*, la exageración misma del lenguaje acaba por impedir cualquier reconocimiento psicológico: nadie habla (ni hablaba) como las marionetas que presentan Borges y Bioy. Ese deseo de huir de la "realidad" psicológica se manifiesta hasta en la poesía de Borges. El hecho de que ese alejamiento sea consciente y deliberado no impide, sin embargo, que ciertos críticos le achaquen, inexplicablemente, esa falta de realidad (o de una mal llamada historicidad) como una falta imperdonable.

La expresión "propósito visual", que utiliza Borges en el texto citado para criticar y reemplazar el propósito psicológico que rechaza, podría hacer creer, erróneamente, en la finalidad "estética" de su obra. Borges no escapa, por cierto, a la tentación de lo deliberadamente bello; así se piensa, al menos, ante la estudiada belleza de ciertos *gestos* —Cruz al sacarse el quepis para seguir luchando junto a Martín Fierro, Red Scharlach que inventa un enigma cabalístico para apresar a un adversario que odia por razones puramente personales— y sobre todo ante el rigor de una lengua poco acostumbrada, en general, al ejercicio al que la somete Borges.

Sin embargo, Borges es el primero en denunciar esa tentación de lo bello, sobre todo del lenguaje "bello" que se mantiene gracias a la beata

complicidad de quien lo lea: la "vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección".

> "La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios de lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página 'perfecta' es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta".[20]

Es constante en Borges esta desconfianza ante las trampas de la literatura. Formulada explícitamente en muchos de sus textos, configura una actitud permanente de toda su obra, a tal punto que puede decirse que forma parte de su escritura. Y de esa desconfianza —de esa distancia, de esa ironía— que los textos predican y reclaman y que se les brinda con tal dificultad, las referencias y las citas de Borges son signo tan evidente como fiel; tan evidente, en resumen, y una vez que se ha vencido ese "estupor incrédulo" que provoca su erudición, como los chistes privados de los *Seis Problemas*.

¿Qué sentido dar, de otra manera, a ese vasto sistema erudito al que recurre Borges para hablar de cualquier cosa —hecho que desprestigiaría inmediatamente a la cita si se la tomara en serio— sino el de señalar una distancia con respecto a un texto que el lector arde en deseos de domesticar? Por eso parece particularmente apropiado hablar de caricatura para definir un procedimiento que pretende desenmarcarar —con cierta desvergüenza, por cierto, pero es lo propio de toda caricatura— la buena conciencia literaria. Citar a Chesterton y a Joyce, uno tras otro, es confirmar la cultura del lector occidental; añadir a estos nombres los de Estanislao del Campo y Almafuerte, o los de Erik Erfjord, y su problemático pariente Gunnar, no es, como podría creer el lector devoto (de la cultura occidental, no de Borges) un llamado a un humanismo fecundo, ni siquiera a una escala universal: es simplemente reírse del (con el) lector. Las referencias a Chestorton y Joyce no se refuerzan ni se enriquecen porque Borges añade el nombre de un autor argentino, o de un hebraísta danés, o del autor de un diccionario filosófico alemán, o, eventualmente, de alguna *femme de monde* que misericordiosamente encuentra, gracias a él, el don de la palabra. Su prestigio —el de Chesterton y Joyce, es decir el de la cultura de Occidente— queda si no destruido por lo menos gravemente afectado por los nombres añadidos.[21] Dar refe-

20 "La supersticiosa ética del lector", **Discusión**, Emecé, 1964, págs. 47-48.

21 Comparar con el texto de Brecht sobre los efectos del distanciamiento en Breughel el Viejo: "Cada vez que se instala un pico alpino en un paisaje flamenco o que los viejos trajes asiáticos se enfrentan con los trajes europeos, los unos denuncian a los otros y señalan su carácter extraño. [...] Aunque Breughel logra siempre equi-

rencias reconocibles es permanecer dentro de los límites tradicionales del decoro literario; es dar más intensidad a una idea que se considera propia pero cuya pertenencia a la tradición literaria se comprueba con cierto regocijo.[22] La cita reconocible es como una convocación que reúne, por un momento y bajo el reconfortante signo de la Cultura, al autor de la cita, al que lo cita y al que lee. Pero citar irrespetuosamente como lo hace Borges, que sacude entusiastamente el problemático andamiaje de la erudición reuniendo con sabio desorden citas y referencias conocidas, desconocidas e inventadas, es más que discutir los límites de esa cultura: es suprimirlos. No con una condena directa sino justamente con la exageración de los procedimientos habituales de esa cultura libresca, con la caricatura de esos procedimientos. Así como Brecht, al hablar de los actores chinos, decía que "*a priori* su arte se reduce a citar al personaje", puede decirse del arte de Borges que, *a priori*, se reduce a citar la literatura.

Por sorprendente que parezca, el propio Borges ha aplicado la palabra caricatura a su obra. A una parte de su obra, por cierto: es difícil pedir a un autor semejante —fragmentario, en el mejor sentido del término— una definición global de lo que ha hecho.[23] En el prólogo que añade en 1954 a la *Historia Universal de la Infamia* intenta precisar lo que entiende por el "carácter barroco" de sus textos: "Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura". Y agrega una líneas más abajo:

> "*Barroco* (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística".

"El excesivo título de estas páginas[24] proclama su naturaleza barroca", concluye Borges. De la misma manera puede decirse que la escritura *excesiva* de toda la obra de Borges, bajo una fachada engañosamente simple, proclama su naturaleza barroca, es decir —y según la definición que da Borges del término— hace alarde del abuso, el derroche, el inte-

---

librar sus contrastes no los fusiona nunca [...]." (Traducción de la versión inglesa: "Alienation effects in the narrative pictures of the Elder Breughel", en **Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic**, New York, Hill and Wang, 1964).

22 Baste el ejemplo de Gide al hablar de "esa costumbre que tengo de citar siempre a aquellos escritores cuya mentalidad se asemeja a la mía": "Se cree que me he apropiado un pensamiento ajeno; eso es falso; ese pensamiento vino a mí libremente; pero cuanto más osado es, más me agrada pensar que ya habitó otras mentes". **Journal**, París, Gallimard, 1948, pág. 752.

23 Aunque probablemente aceptara definir su obra con la palabra **alusión**.

24 Las de la **Historia Universal de la Infamia**.

lectualismo y el humor a que recurre para agotar sus posibilidades y lindar "con su propia caricatura".

Queda por saber con qué fin recurre Borges a esa caricatura que sus textos repiten de manera diversa pero incansablemente. Que esa caricatura, sostenida por el rechazo del psicologismo y del esteticismo literarios, anuncie "la etapa final de todo arte", el mismo Borges se encarga de afirmarlo. Ya en 1931 demuestra que no se deja engañar por el espejismo de la eternidad literaria:

> "Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin". [25]

Sería inútil, sin embargo, pedirle una formulación más explícita de esa "etapa final", o indicaciones —si acaso es posible darlas— de lo que podría caracterizar una etapa nueva. [26] Los textos de Borges se limitan a señalar, como Marcellus, que algo se pudre en el reino. Pero van aún más lejos: cortejan esa disolucción y hasta se enamoran de ella.

Si sólo se tratara de un aviso contra las trampas y los peligros de la literatura, la obra de Borges no tendría sino un interés secundario: el periodismo y el panfleto pueden disfrutar del mismo y dudoso privilegio. Lo que importa es que, entre la denuncia de la cultura y la atracción que ésta provoca, entre la caricatura y la obediencia, esa obra logra crear un espacio intermedio donde existe como literatura, sostenida precisamente por la oscilación entre los dos polos. Así como puede definirse a Borges como un marginal —el periférico sudamericano que siente nostalgia del centro europeo pero que, gracias a esa marginalidad, toma distancias con respecto a ese centro— puede decirse que su literatura toda se encuentra al margen, en una periferia que, por definirse con respecto al centro, no pierde por eso la posibilidad de criticarlo.

Los textos de Borges, a la vez que forman parte de lo que llamamos literatura, se empeñan minuciosamente en denunciar los procedimientos más evidentes que se acostumbra atribuir a ese ejercicio. Al hacerlo, quizá echen los cimientos de una literatura que ha tardado en encontrar una formulación adecuada: una literatura que toma en la misma literatura y no en una "realidad" —por real o imaginaria que fuera— la materia misma que la constituye.

SYLVIA MOLLOY

25 "La supersticiosa ética del lector", recogido en **Discusión**, Emecé, 1964, pág. 49.

26 Error en que incurre Georges Charbonnier en una de sus entrevistas a Borges (París, Gallimard, 1967, págs. 40-55).

ACTO QUINTO

¿Esperabas el Sol, la Luna,
de esta tarde asaltada
desde el sepulcro
de otras tardes?, ¿cobrar aquí
desprendidas perlas del alma,
esa borracha eterna que habla con pompas
y pretende eludir altas leyes? Sí,
para ella somos nosotros
y aquí están aún sus quimeras,
dominio de inquietas islas
emergentes de nuevo desde el abismo
de tu lengua, Calipso, Circe,
aquí los muchos semblantes
que se abren paso en tu rostro
de criatura capciosa. Acaso
¿la desdicha te cegó, el miedo?,
¿te movió la impudicia
de así conjurar rincones,
trasmutando música en ecos
tan tristes, sin un asombro
de tu pulcro don de la escena,
sin habernos adivinado,
tú, Casandra prudente,
en una ribera y otra
de un dilatado río,
fatigando clamores? Antes
de llegar al umbral, la puerta,
antes de que el llamado
levantara mi frente
como un vuelo de pájaros aturdidos,
¿nada viste al cruzarte

con cambiadas calles y esquinas?,
¿no detuvo un instante tu paso el cielo,
que declina por estas tardes
nuevamente en matiz, en calor?

Diez años
se agolparon sobre el cadáver
de aquella sola pregunta,
una pregunta, un hombre
sin conciencia, que sonreía
su estupor simiesco en las lianas,
su delicia por las bellotas
devoradas en el regazo
de la muerte, rey de los piojos,
que al quedarse otra tarde aquí,
frente a frente con todo el silencio tuyo,
su infortunio en los años clamó. Y ahora
tan perfectas razones,
de pronto sobrevenidas
a mi puerta, como el oleaje
de un alzado y remoto mar en suspenso,
me robaron al punto la voz. Absuelto
de mi sangre, de mis sentidos,
me quedé, contemplando,
siguiendo los deslumbrantes
giros, pasos, figuras
de tu pura verdad. Tú misma
lo sentiste un instante, cuando tu gesto
perdió el compás de la frase,
que en el aire desnuda
tembló, cuando en un suspiro
levantado entre ambos silencios
bruscamente murmuró nadie:
¿de quién la voz, a quién nombra,
hay aquí quién replique? Débil,
desmentida, remota,
como las pocas hojas vivas afuera
te agitas con tus palabras
cuando callo, y si digo
también yo mi verdad, querida,
la que tú definiste, la verdadera

historia de un doctor Fausto
que dejó de escrutar abismos
y va al templo cada semana,
la de un Jasón retirado
que prospera en importaciones,
ya lo ves, soy un golpe
de viento que abre la puerta
donde yace una ausente
señora
con un fantasma.

(Abrazos
sombra de abrazos,
que no anudan
ni desanudan,
torrentosos besos sepultos
por boca y boca —ah, vivían
y obraban en sellados jardines
del sueño— tersas
facciones sobre la almohada
trocadas en mascarilla
bajo un ojo espantado, bodas
de estertor y vagido,
que en silencio y silencio cambia
con presencia brusca el pasado,
como todo el cielo al mostrarse
hiere reliquias
desveladas de arborescencias
y animales radiosos).

He tratado de persuadirte
de que no hay milagro. La luna,
veleidosa matriz del alma,
nos induce a mentirnos, pero en su ser
indiviso cada cual sabe
que el milagro es la realidad
cuando apenas despunta,
todavía con un extremo
semioculto en la mano de Dios, y en vano
procuraste decir que es eso
lo que nos pasa. Accede

por una vez a lo cierto. Rozan
la ventana ramajes
de otro invierno cercano. Nubes
van obrando silencio
y olvido sobre esas calles
presurosas. En suma,
con final y leve aquiescencia,
hágase audaz tu paso
de nuevo sobre la alfombra,
y no extrañes si no me vuelvo
de este sitio que ampara
la última luz del día:
no he creído del todo
que hayas venido:
conozco
tu manera de irte,
sólo
tu manera de irte.

Aún
un instante: déjame esto
y esto guárdalo mientras quieras,
y verás que luego, al mirar
los trocados emblemas de esta jornada
nos parece aún increíble,
estarán así, en nuestras manos,
y serán asombradas flores
arrancadas de un sueño. No,
oh no vuelvas la espalda ahora
suponiendo que aquí
de nuevo se despidieron
aquél y aquélla,
no desandes las calles rumbo a la noche
descontando que conocemos
quién y quién
así se saludan: no,
el que habla no es el que escuchas.
Esta vez nos quedamos detrás del drama,
nos eclipsa un protagonista
que al saberse mirado,
como un tigre que se tendiera

con astucia a lamerse,
apacigua con su supremo disfraz de instante,
el que al vernos así, confusos,
¿no lo sientes?, de un leve salto
nos posterga y avanza,
como si sutilmente
nuestra acción asumiera
y, de pronto, también nuestra voz. —Mañana,
más tranquilos, ¿qué pensaremos
—me preguntas— los dos
de toda esta historia?
—Si hubiera que recordarlo...
Se podría decir: andada la tarde,
cuando el último sol salía
de entre aquellas graves paredes,
parpadearon los dos
y fue todo en extremo real, los ecos
de tan extrañas palabras,
como entonces
volver
de nuevo,
fueron aire en el aire joven,
y en el límite de ese instante
fueron los dos transidos
fugaces rostros
disperso deslumbramiento,
como de aguas heridas
que en silencio a cerrarse vuelven.

JORGE ANDRÉS PAITA

PSICOANÁLISIS Y CRÍTICA LITERARIA

En 1907 Freud publicaba, en el primer fascículo de los *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, su estudio *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de Jensen*. En el período en que aún elaboraba los elementos principales de su teoría, el psicoanálisis se dirigió hacia las obras literarias. ¿Acaso procuraba que, desde el comienzo mismo, el método analítico se convirtiera en un instrumento de crítica literaria "desinteresada"? No, por cierto. Freud se complacía más bien en aportar nuevas pruebas sobre la validez de su teoría. Había partido de una explicación de la histeria y pasando por el estudio del sueño, los lapsus, las frases de ingenio y la sexualidad, arribaba a una doctrina unitaria, sujeta a modificaciones, pero en principio tan aplicable —según él— al hombre normal como al neurótico. Muy pronto los psicoanalistas (y en primer término Freud) llegaron a la convicción de que sustentaban una posición clave, que hacía posible una interpretación general de todos los aspectos de la cultura. Lo cual explica su empeño en probar la eficacia del método, aplicándolo con provecho a todos los ámbitos en que parecía necesaria una explicación psicológica: las obras de arte, los mitos, las religiones, la vida social del hombre primitivo, la vida cotidiana de los hombres civilizados. Ninguna actividad humana, ninguna institución, ningún producto de la imaginación debía escapar, por principio, de un saber que se remonta a las fuentes de la conducta, a las primeras determinaciones, y que cree conocer acabadamente lo que, en el hombre, hace actuar al hombre.

Gradiva, la breve novela de Jensen, está jalonada de sueños: Freud se propone demostrar que todos esos sueños son psicoanalizables y que se desarrollan como si el novelista hubiera conocido intuitivamente los procesos del sueño enunciados en la *Traumdeutung*, de 1900. La novela, la ficción, constituyen, pues, un testimonio para la psicología. Testimonio tanto más valioso cuanto que toda connivencia parece excluida. Aunque Jensen des-

conocía los trabajos de Freud, supo establecer, entre las imágenes del sueño y el deseo latente, esa relación a la vez encubridora y reveladora sobre la cual Freud insistió tanto. De ese modo, el psicoanálisis encuentra una confirmación suplementaria. Pone en evidencia su valor "operatorio" en un campo que está muy alejado de la clínica para los enfermos nerviosos. El beneficio alcanza tanto al psicoanálisis cuanto a la literatura. Y lo mismo ocurrirá cuando Freud aplique su método a los problemas de la antropología o de la sociología: entonces mostrará que es capaz de arrojar una luz nueva sobre la evolución de la sociedad o sobre la crisis actual de la civilización. Más aún, mientras elabora su teoría, acudirá a conceptos de la sociología y de la etnología que luego incorporará a la teoría psicoanalítica. La imagen de la "horda primitiva" (que los especialistas consideran hoy poco verosímil) no es sólo un dato que requiera explicación; representa, ante los ojos de Freud, el principio arcaico de una *explicación histórica* (filogenética) de la aventura edipiana que en adelante (en el curso de la ontogénesis) habrá de repetirse en cada individuo. Desde el momento, pues, en que el psicoanálisis comienza a buscarse aperturas más allá de su dominio (la histeria, la neurosis), no se conforma con proponer explicaciones o sugerir interpretaciones: escoge previamente los materiales para su propio edificio, se enriquece, *se instruye* a sí mismo al tiempo que ilumina el objeto desconocido...

Así, en el momento de preguntarnos cuál es la contribución que el psicoanálisis puede aportar a la crítica literaria, sentimos la tentación de invertir el planteo para preguntarnos qué elementos, en el curso de su elaboración, ha tomado el psicoanálisis de la literatura para asimilarlos a su propia estructura doctrinal. Si es cierto que la literatura fue, siquiera en mínima medida, una de las fuentes del psicoanálisis, éste, convertido en instrumento de la crítica literaria, se limitaría a devolver a la literatura los préstamos obtenidos de ella. No sería un intruso (como se lo ha acusado), pero quizá tampoco podría atribuirse la autoridad del saber científico, cosa que hace con frecuencia: el psicoanálisis hablaría, sin lugar a dudas, la lengua de la literatura.

Sería pueril objetar la originalidad del pensamiento psicoanalítico. ¿Qué movimiento ideológico no tiene sus fuentes, sus antecedentes o sus precursores? Examinados de cerca, los sistemas más revolucionarios revelan que a menudo se limitan a reorganizar con audacia elementos preexistentes, dispersos en ámbitos distintos de la cultura.

De hecho, el psicoanálisis nace en un clima cultural en el cual la parte que corresponde a la literatura no puede aislarse de un contexto de ideas científicas y de ideas sobre la ciencia. Tales ideas, de tendencia

antimetafísica, se formulan, no obstante, en tal grado de generalidad que tienden a convertirse en una filosofía sustitutiva. Es imposible ignorar el influjo ejercido por el darwinismo y sobre todo (en países de lengua alemana) por la presentación que de él hizo Haeckel. Tan intenso fue el atractivo de la ciencia, tan seductora la doctrina evolucionista, que un Ferdinand Brunetière (en Francia) llegó a creer que el principal deber de la ciencia literaria era establecer la historia de la evolución de los géneros. En la obra de Freud, la teoría evolucionista sirve de fondo histórico a una psicología genética de la afectividad. Freud se propone continuar —en lo que respecta a la psique— la revolución "copernicana" emprendida por Darwin en el orden zoológico: quiere avanzar en el saber, aunque esto cueste al orgullo humano. Al término de una larga historia, al darwinismo se suma la idea del inconsciente. Es bien conocido el papel que esta idea ha desempeñado tanto en la psicología jansenista como en la de Leibniz; no está ausente de la filosofía de las luces y aparece insistentemente en las obras de sus enemigos, es decir, los románticos alemanes, y después en Schopenhauer, von Hartmann, Nietzsche. En suma, a lo largo del siglo XIX, los médicos y los psicólogos, interesados en los fenómenos hipnóticos, los estados segundos y las alteraciones de la personalidad, no dejaron de invocar al inconsciente y al subconsciente. Se ha podido sostener, no sin razón, que el psicoanálisis es uno de los pináculos de la literatura romántica del siglo XIX. Pero es preciso aclarar que el "romanticismo" de Freud está protegido por la sólida coraza del racionalismo positivista. Estamos frente a un singular complejo doctrinal en el cual el optimismo epistemológico (la ciencia progresa, nuestros conocimientos aumentan) se superpone a una metafísica pesimista (las fuerzas primitivas que nos mueven son oscuras, ciegas, bárbaras, violentas, insaciables). La lucidez es posible, pero el fondo de las cosas es irracional; no es seguro que la vida gane. Esta visión del mundo, en realidad, es propia del positivismo postrromántico de la segunda mitad del siglo XIX, y la convicción de Freud se parece notablemente a la que llevó a Renan a decir (para escándalo del joven Claudel) que "la verdad es quizá triste".

Habría mucho que decir sobre esta curiosa coexistencia del gozo de descubrir y el sentimiento trágico despertado por el aspecto sombrío del objeto descubierto. No estamos lejos de un cierto quietismo pesimista —contemplación impotente del mal— que caracteriza a un buen número de obras "fin de siglo". Bastaría con evocar el clima del "naturalismo" literario... Sin embargo, por tentado que haya podido sentirse, Freud se libera de esa delectación morosa: desde el comienzo, es un practicante interesado en el éxito de sus "curas"; no se resigna a asumir una actitud de comprensión pasiva. El saber, para él, debe conducir a un poder acre-

centado. A fuerza de reflexión especulativa sobre los obstáculos, los fracasos, las resistencias que debe vencer, el saber teórico en Freud se construye sobre el objetivo pragmático de una eficacia terapéutica. Persuadido de la importancia determinante que tiene el instinto, el psicoanálisis se propone transformarlo, educarlo, obrando con astucia y transigiendo con él, de modo tal que la vida del individuo sea compatible con las exigencias de la naturaleza y con las de la cultura. Así se desarrollará una viva unidad —la de un ser dotado a la vez de energía vital y de saber— en la cual se equilibraría esa contradicción, que nos había sorprendido, entre la claridad del saber racional y la peligrosa opacidad de la energía que el saber descubre en el fondo de las cosas.

La teoría freudiana se caracteriza, pues, en su "estilo intelectual", por un desgarramiento entre el vivaz imperativo del conocimiento y la negra evidencia del instinto, desgarramiento que procura superarse en una *práctica*. Es imposible ignorar aquí la analogía estructural que emparienta en sus procedimientos a Freud y Marx. Ambos, resueltos a hacer obra de sabios, se proponen descubrir en el hombre, en la sociedad, un fondo *latente*, algo disimulado, enmascarado, pero esencial: la substancia elemental, el material primigenio, los vínculos concretos mediante los cuales el hombre se relaciona con el mundo y con sus semejantes. Tal desenmascaramiento nos revela, más acá de las superestructuras ilusorias, algo simple, universal y aparentemente innoble: la necesidad —tanto en su sentido económico como en el relacionado con el instinto. El error de la civilización del siglo XIX es, para ellos, engañar al hombre de la necesidad (*homo economicus, homo natura*) con falsas respuestas: la civilización, al satisfacer la necesidad elemental, debería ayudarlo a transformarse (a sublimarse, dirá Freud). Pero, al contrario, lo frustra, y esto hace que la necesidad, lejos de transformarse, conserve su aspereza elemental, su peligrosa energía desordenadora, bajo las apariencias tranquilizantes de un mundo "civilizado". Es preciso denunciar esta escandalosa oposición entre el ser y el parecer, entre la superestructura y las "fuerzas reales", entre la conciencia y los impulsos inconscientes. Es preciso cambiar al hombre o cambiar la sociedad: no exactamente para dar primacía al instinto ni para hacer de la sociedad un instrumento que satisfaga las necesidades primarias, sino con el objeto de que instinto y necesidad satisfechos puedan al fin elevarse por encima de lo elemental y el hombre pueda lograr la plenitud (yo diría casi, con la teología, el *pleroma*) en vez de caer en la división... Vemos, pues, que es posible andar un buen trecho describiendo el marxismo y el freudismo en los mismos términos, para arribar, como es de esperar, a fórmulas religiosas secularizadas...

Y ya que hablamos de temas religiosos secularizados, no omitiré una influencia que, según admite Freud en su Autobiografía (*Selbstardstellung*, GW. XIV, p. 34), contribuyó a orientarlo hacia el estudio de la medicina. Poco antes de salir del liceo, se sintió impresionado por la lectura de un texto atribuido a Goethe sobre la Naturaleza. Ese pasaje famoso, que Haeckel cita al comienzo de su *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, no se debe a la pluma de Goethe: es una página del teólogo suizo Tobler.

Vale la pena echar una ojeada al texto al cual esa falsa atribución volvió prestigioso. La visión de la naturaleza que despliega es de orden mítico; y en él se acumulan las antítesis (las cuales nos hacen sentir que el hombre está inmerso en la naturaleza, que está sometido a su ley, pero excluído de ella por su reflexión consciente, incapaz de comprender los secretos inscritos en los subsuelos de la vida orgánica).

> *"¡Naturaleza! Rodeados por ella, absorbidos en ella, somos incapaces de salir de ella, y también de penetrar más profundamente en ella. Sin que nos demos cuenta, nos arrastra en las evoluciones de su danza y nos lleva con ella hasta el momento en que, fatigados, huimos de sus brazos.*
>
> *Crea formas eternamente nuevas; la realidad presente aún no ha existido; la realidad pasada jamás se recuperará: todo es nuevo y, sin embargo, la antigua fuerza no ha cambiado.*
>
> *Vivimos en su seno y somos extraños a ella. Nos habla sin cesar, pero no nos revela sus secretos. Trabajamos sin pausa para vencerla, mas no tenemos ningún poder sobre ella...".*

In eo movemur et sumus. Aquí encontramos la imagen de una naturaleza omnipresente, pero que se niega al hombre; su fuerza generatriz es el sentido, la razón suprema, pero nuestra razón no tiene acceso a ella. La naturaleza nos extravía y nos ilumina con una revelación que nos deja a oscuras. Busca a través de nosotros sus propias satisfacciones.

> *"Provoca necesidades porque se complace en el movimiento... Cada necesidad es una utilidad rápidamente satisfecha, pero que renace con igual rapidez. Si produce una de más, resulta una nueva fuente de placer: pero la naturaleza procura alcanzar en poco tiempo el equilibrio...".*

Querríamos poder citar y confrontarlo todo, tantas son las coincidencias entre el entusiasmo lírico de este texto de 1780 y las especulaciones "metapsicológicas" de Freud. Para Ludwig Binswanger, el pensamiento de Freud, pese a sus arrestos "positivistas", permaneció secretamente

sumiso a la influencia de las grandes imágenes de la energía natural que habían entusiasmado a los filósofos y a los poetas del siglo de las luces (y a sus continuadores románticos: Binswanger llega a decir que Freud fue durante toda su vida fiel a ese texto descubierto en la adolescencia. Nunca renunció a esa sagrada reverencia a una Naturaleza mítica, todopoderosa, pero velada y llena de misterio.

La Naturaleza que evoca Tobler no carece de analogía con aquella de la cual nos habla *El sueño de d'Alembert*. En verdad, Freud siempre sintió viva admiración por Diderot. Le agradece la franqueza con que habló del instinto y de la realidad del deseo. Muchas veces Freud puntualizó que toda la teoría del complejo de Edipo está prefigurada en un pasaje del *Neveu de Rameau:*

> *"Si el niño salvaje quedara abandonado a sí mismo, de modo que conservara su imbecilidad y combinara la escasa razón del niño de cuna con la violencia de la pasión del hombre de treinta años, le retorcería el cuello a su padre y se acostaría con su madre".*

Estas líneas se encuentran en el artículo *Hobbisme* de la *Enciclopedia*. Y esto que suena como una prefiguración de Freud es, en realidad, un comentario de la famosa fórmula de Hobbes: *Ita ut vir malus idem fere sit quod puer robustus, vel in animo puerili.* El perverso es un niño robusto... Ni Freud ni aun Baudelaire fueron, pues, los primeros en afirmar que la infancia no es inocente.

Esta breve investigación sobre el origen (o el contexto) filosófico y literario del pensamiento de Freud nos ha permitido recordar algunos de los aspectos esenciales de esta psicología.

Luego veremos que esos aspectos se harán más precisos cuando procuremos definir la intención del psicoanálisis (sobre todo el de Freud) a la luz de la literatura.

En primer lugar, yo subrayaría el prejuicio de someter al arte a una lectura (casi diría a una reducción) positivista y racionalista.

Si bien Freud nunca dejó de rendir homenaje a los escritores y a los artistas que le abrieron el camino, procuró siempre señalar la distancia que los separaba y que estaba resuelto a conservar para salvaguardar el carácter científico de su empresa. Se ha citado con frecuencia la observación que hizo, en su septuagésimo aniversario, cuando un orador lo saludó como el descubridor del inconsciente: "Los poetas y los filósofos han descubierto el inconsciente antes que yo; lo que yo he descubierto es el método científico que permite estudiar el inconsciente". Esta decla-

ración es importante en más de un sentido; si acaso creemos ver en el psicoanálisis una empresa conducida *en favor de lo irracional*, tal declaración nos recordaría que, para Freud, lo importante no era tan sólo afirmar la existencia del inconsciente, y menos aún proclamar su primacía y reclamar para él un derecho de expresión sin límites: lo que le importa es someterlo a una exploración metódica, examinarlo con el mayor número de conocimientos racionales. El inconsciente, rasgo humano universal, comparece ante una conciencia objetivante que no se erige en tribunal; la conciencia, al menos por una vez, no quiere juzgar el deseo, se ha propuesto respetar y aclarar su objeto. Freud descubre la sombra interior, pero con la intención de echar luz sobre ella, de descifrar su configuración. No se trata de acrecentar, pero sí de reabsorber la parte de misterio, después de conceder la más amplia atención a los aspectos oscuros del individuo.

En una palabra, se trata de elaborar el claro discurso de la ciencia por encima de los murmullos confusos del inconsciente y por encima de los conflictos interiores ocultos en el silencio y las tinieblas. Se trata de hacer oír el sobreentendido psíquico. En esta oposición se deslindan recíprocamente los ámbitos del sabio y del artista. Los poetas otorgan una voz particularmente elocuente a la aventura del deseo, pero sin formular su ley interior: ofrecen al "sabio" un material privilegiado, puesto que acentúa a tal punto el mecanismo del deseo y le confiere valor ejemplar. Así, la literatura se convierte en abastecedora de paradigmas que el vocabulario psicoanalítico explotará: narcisismo, sadismo, masoquismo, complejo de Edipo no son plenamente inteligibles sino a partir del mito, del escritor o de la obra literaria señalados como arquetipos de un determinado modo de comportamiento. La palabra poética se sitúa en el intervalo que separa al sabio de esa *naturaleza* enigmática cuyos impulsos deben ser descifrados. El poeta es comparable al soñador despierto, o al soñador dormido; pero posee, en mayor medida que los demás hombres, el poder de manifestar la vida afectiva y este privilegio lo convierte —y Freud lo presintió— en una suerte de mediador entre la oscuridad del impulso y la claridad del saber sistemático y racional. Por el don de experiencia que lo caracteriza, y que resulta de la supresión (momentánea o permanente) de ciertas resistencias internas, está mucho más cerca de las "fuentes del inconsciente" que la mayoría de los hombres menos "dotados". Y por el don de expresión que le pertenece en grado eminente, es capaz de enunciar en forma figurada la verdad que el sabio se empeñará en formular claramente, considerándose el único poseedor de la verdad discursiva y lógica.

¿Es esto humillante para los poetas? Sin duda, esa superioridad

acordada al "discurso científico", ese intento de reducir al poeta a ser apenas el proveedor de una turbia "materia prima" que la exégesis elucidará, parece implicar una premeditada descalificación de la palabra poética en beneficio de la palabra razonadora de la psicología. En este sentido, el poeta es sólo un productor de sueños y de fantasmas, sin diferencias con el soñador, el neurótico o el hombre corriente. Y sería una mezquina compensación agregar que si el psicoanálisis despoetiza el arte, en cambio poetiza la vida cotidiana y habla a su manera de una poesía que estaría "hecha por todos", ya que todo el mundo sueña... Sin embargo, las cosas presentan otra faz: los poetas se declaran intérpretes de una "boca de sombra"; por designio propio, deciden no ser sino instrumentos animados por el soplo de una fuerza misteriosa. Se complacen en definir la poesía como una palabra dicha por un solo hombre que habla por todos. "Cuando hablo de mí, os hablo de vosotros. ¿Cómo no lo sentís? ¡Ah, insensato, que crees que yo no soy tú! (Víctor Hugo: prólogo a las *Contemplaciones*). "Lo característico del surrealismo es haber proclamado la igualdad absoluta de todos los seres humanos normales en el mensaje subliminal, y haber sostenido constantemente que ese mensaje constituye un patrimonio común cuya parte corresponde a cada uno reclamar". (André Breton: "Le message automatique", en *Le point du jour*). Freud no hace otra cosa, pues, que tomar al poeta (y sobre todo al poeta romántico) por lo que él mismo cree ser; pero si el poeta es una voz de *la naturaleza*, el psicólogo, no sin ciertas precauciones, desea aplicar al lenguaje poético los métodos de exploración propios de su disciplina, que se cree obligado a vincular con las *ciencias de la naturaleza*.

En realidad, la actividad racionalista del psicoanálisis, cuando se orienta hacia el sueño o hacia el síntoma neurótico —y con más razón cuando se vuelve hacia las ensoñaciones de los poetas— consiste en una lectura y en una traducción: se trata de pasar de un lenguaje a otro, del lenguaje enigmático de los símbolos al diáfano lenguaje de la interpretación. Esto supone un arte de descifrar o de revelar caracteres secretos, con el auxilio del conocimiento del vocabulario, la gramática, la sintaxis, la retórica de la lengua mediante la cual —en el límite entre la conciencia y el inconsciente— se expresa el deseo. A medida que esa lectura progrese, la parte de misterio irá disminuyendo. En suma: no existe el azar en la vida psíquica; todo se reduce, en definitiva, a las operaciones de las fuerzas elementales. El análisis persigue la exégesis del sentido más allá de las apariencias provisionales del sinsentido, del absurdo o de la maravilla. Sus resultados son a veces falsos. En sus momentos más felices, sin embargo, los análisis freudianos no llegan a ser reducciones de lo complejo a lo elemental, de lo noble a lo vil: ponen

en evidencia intenciones, relaciones, propósitos numerosos y complejos. Sólo falta que Freud se proponga desnudar el símbolo —contrariando el consejo de Goethe, que recomendaba dejar que el símbolo viviera como símbolo. Puesto que el freudismo asimila el símbolo al síntoma de la histeria (ambos son "formaciones de compromiso", traducciones materiales del deseo que se ha desviado de su objeto real por exigencias de la censura), el esfuerzo del análisis se concentra en obtener una *desimbolización.* A su entender, el símbolo es una "expresión oblicua" tras la cual hay que reconocer el sentido primero del deseo, su dirección y propósito originales.

Así, después de un primer momento en que el analista ha rastreado, acogido, suscitado las expresiones míticas y simbólicas del individuo, se aplica a despejarlas mediante la revelación de las verdaderas intenciones que se manifestaban a través de desviaciones. Sólo entonces, en el marco preciso del procedimiento analítico —asociaciones libres, descripciones de sueños y de alucinaciones— Freud invita al analizado a abandonarse a su inconsciente. Todo el trabajo ulterior consistirá en la recuperación de la conciencia a partir del inconsciente, operación que Freud compara al desecamiento del Zuiderzee. En la práctica, la libre expresión de la fantasía es deseable, pero sólo para dar el texto o el pretexto para una lectura explicada, que esclarezca el sueño y enfrente poco a poco al soñador con la realidad de los deseos que él confundía. Esto explica que Freud no haya concedido gran interés al surrealismo, que se apoyaba en él (a partir de una lectura desatenta o de un malentendido).

Emile Benveniste ha advertido agudamente que las artimañas de expresión que Freud atribuye al deseo reprimido corresponden de manera asombrosa a las figuras de estilo y los tropos de la retórica clásica: lítote, antífrasis, preterición, eufemismo, sinécdoque, elipsis. "Los símbolos del inconsciente extraen de una conversión metafórica su sentido y a la vez su dificultad". La lectura analítica de la metáfora implica la reducción del lenguaje figurado al lenguaje literal. No bien se descubre la metáfora, se la reconduce a su origen; la condensación se descondensa; el desplazamiento se reubica; las inversiones se reinvierten, etc. El psicoanalista, experto en retórica inconsciente, no quiere ser a su vez un retórico. Desempeña el papel que Jean Paulhan, en *Les fleurs de Tarbes,* asigna al terrorista: quiere que se hable claro. Ha aprendido el lenguaje de lo oculto para lograr la conversión de lo oscuro en claridad, así como los misioneros jesuitas del siglo XVIII aprendían a ejecutar ritos paganos para convertir a los paganos... Sin duda, un espíritu receloso se preguntará si la lengua peculiar atribuída al inconsciente —con su gramática y su retórica— no será simplemente la forma en hueco, la sombra proyectada,

la figura sobreimpuesta del procedimiento interpretativo que sigue el analista.

En un primer momento, Freud no pedía a la literatura más que ilustraciones y confirmaciones de sus hipótesis clínicas. Después hubo un segundo momento en que, entusiasmado, se volvió hacia el proceso creador mismo, con la esperanza de aprehender un secreto medular de la obra de arte. Los textos más tardíos muestran, sin embargo, un repliegue —como si Freud se hubiera atemorizado ante las aserciones de algunos discípulos— y lo encontramos preocupado por circunscribir prudentemente el radio de aplicación de su método, por asignarle límites. Al iniciar su estudio sobre *Dostoievski y el parricidio* comienza por distinguir en la personalidad de Dostoievski cuatro facetas diferentes: el poeta, el neurótico, el moralista (*der Ethiker*) y el pecador. Y se apresura a agregar: "Desdichadamente, el análisis debe deponer sus armas ante el poeta". Frente a la obra, el análisis se declara incompetente para definir la esencia del arte. Sólo podrá hablar de la personalidad del autor, es decir, de una realidad psicológica subyacente a la obra misma, anterior a ella, cuyo conocimiento, sin embargo, no permitirá iluminar todos los aspectos de la obra. "Ahora comprendemos cuántos rasgos de la obra estuvieron condicionados por la personalidad del hombre... Tales búsquedas muestran qué factores la suscitaron y qué tipo de materia prima le fue impuesta por el destino. Es una empresa particularmente seductora la de estudiar las leyes de la psique humana en individualidades que escapan de lo común". Freud se repliega sobre su propio campo —las leyes del psiquismo humano— pero deja voluntariamente sin explicación "el genio de los creadores". (Algunos de sus herederos creerán que es una laguna por llenar). Semejante declaración justifica la rápida fórmula de Gaëtan Picon: "Freud ha renovado la psicología, no la estética". Aunque aprendamos a ver claro en la prehistoria de las obras, no aprendemos a comprenderlas y a juzgarlas en su calidad de tales.

Freud limita la jurisdicción del análisis. A costa de limitar, recíprocamente, el alcance del arte. Parece desear una suerte de armisticio o pacto de no agresión. El análisis no usurpará los dominios del genio literario; pero en compensación el arte no competirá con el psicoanálisis en su propio terreno. En la *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Freud menciona el Arte, la Filosofía y la Religión como los eventuales adversarios de la ciencia. El enemigo menos temible es el Arte. "El Arte es casi siempre inofensivo y benéfico; no pretende otra cosa que la ilusión. Con la excepción de un reducido número de individuos poseídos, según se dice, por el Arte, éste no intenta ganar

terreno en el ámbito de la realidad". He aquí, pues, el arte desterrado de la realidad, como si la "fuente inconsciente" de que procede no fuera una realidad. Porque según el criterio de Freud, el arte es la expresión de un deseo que no procura satisfacerse en el universo de los objetos tangibles. Es un deseo desviado hacia la zona de las ficciones y, en virtud de una definición esta vez muy estrecha de la realidad, Freud atribuye al arte sólo poder de *ilusión*. El arte es el reemplazo de un objeto real, que el artista es incapaz de alcanzar, por un objeto ilusorio.

Pareciera que Freud nunca abandonó la teoría del arte considerado como una satisfacción compensadora, casi como algo con que contentarse a falta de algo mejor. En su ensayo de 1909 sobre las *Relaciones entre el poeta y la fantasía*, escribía: "El escritor se conduce como el niño al jugar; crea un mundo de fantasía que toma muy en serio". El arte es una actividad lúdica de tipo arcaico y narcisista. En *Totem y tabú*, Freud relaciona el arte con la magia, porque ambos dependen de la omnipotencia del pensamiento para conseguir la satisfacción del deseo. Pero es en la *Introducción al psicoanálisis* donde encontraremos las declaraciones más claras y tajantes sobre el carácter sustitutivo del placer estético: incapaz de afrontar directamente la realidad y de conquistar en ella las ventajas que ansía, el artista se refugia en un universo de fantasmas que le evitan acudir a la acción. Si la obra resulta, si logra tener éxito, el artista habrá obtenido por vía indirecta lo que no era capaz de alcanzar directamente: "El honor, el poder y el amor de las mujeres". En forma simplificada, Freud nos dice lo que otros declaran con más sutileza: que la obra de arte suele tener una función mediadora entre el artista y sus contemporáneos, que es una relación indirecta con los demás, que se origina en una experiencia de fracaso y se desarrolla fuera del mundo, en el espacio de la imaginación. El arte es quizá —al menos a partir del romanticismo— un intento de reparar una relación desdichada con las cosas y las personas, un diferido desquite.

¿Por qué Freud extrema la interpretación positivista del arte hasta llegar a semejante grado de dureza cínica? Aquí desearía convertirme a mi vez en psicoanalista y explicar esa agresión contra el artista: ocurre que Freud, que quiere mantenerse dentro de la ciencia rigurosa, conoce la fragilidad de su propia posición. El psicoanálisis sólo puede proponer su *modelo* antropológico mediante una construcción de palabras y Freud sabe que todo lo expone a que lo traten de literato y de "poeta". Le hace falta calcular las distancias y nada le servirá mejor que ese tono de condescendencia con respecto al poeta. Su aparente desprecio por el arte no sería sino un mecanismo de defensa destinado a enmascarar y rechazar el "complejo literario" ligado a los orígenes mismos del psicoanálisis.

Decíamos que el psicoanálisis quiere desplegarse como el discurrir consciente de la razón acerca de lo irracional, el inconsciente, lo no discursivo; nada nos autoriza a dudar de la sinceridad de esta intención. Pero hemos llegado a suponer que el psicoanálisis es *mythopoiesis*, lenguaje mítico o, al menos, lenguaje figurado, metafórico. Entre los antecedentes del pensamiento psicoanalítico hemos visto figurar en lugar destacado una imagen mítica de la Naturaleza, común a los poetas del romanticismo y a Freud.

Aun cuando no conviene asignar al texto lírico de Tobler más que una importancia anecdótica en la formación del pensamiento de Freud, un simple examen del lenguaje que usa Freud nos probará que en él priva la figura, que el espacio no está menos alegorizado que en el *Roman de la Rose* y la dramaturgia de la conciencia aparece en él tan "vivida" como "descrita". Ante todo, conviene tener presentes los términos que Freud ha tomado en préstamo a la literatura o que ha forjado después de reflexionar sobre ella: no se trata por supuesto de enjuiciarlo por una cuestión de vocabulario. En última instancia, era libre de utilizar el mito de Narciso o la aventura de Edipo para hacer de ellos siglas psicológicas. Sabía perfectamente qué había de arbitrario y aproximativo en el hecho de recurrir a esos términos. Freud fue explícito y no tuvo dificultades para reconocer que su terminología era mitológica. "Estamos obligados a trabajar con los términos científicos disponibles, es decir, en nuestro caso, con la lengua rica en imágenes (*Bildersprache*) de la psicología. Si no fuera así, de ninguna manera podríamos describir los procesos correspondientes, y tal vez ni siquiera habríamos sido capaces de percibirlos. Las fallas de nuestras descripciones desaparecerían, probablemente, si tuviéramos desde ahora la posibilidad de emplear los términos de la fisiología y de la química en lugar de los psicológicos. Estos, es verdad, pertenecen a una lengua poblada de imágenes, pero es una lengua más simple, a la que nos hemos acostumbrado desde hace mucho".

El testimonio es importante y permite entender —un examen más cercano nos lo mostraría mejor aún— que el elemento mitológico del psicoanálisis no reside sólo en su vocabulario y en su terminología, sino también en su sintaxis y su retórica misma. No sólo el material verbal es de esencia metafórica: también lo es en su totalidad, en su estructura, el discurso psicoanalítico. Las líneas que acabamos de leer nos colocan en una situación embarazosa, y Freud se mostró en ellas menos prudente que de costumbre. El lenguaje metafórico de la psicología (con sus elementos míticos, sus alusiones literarias y, sobre todo, su representación alegórica de los "lugares psíquicos" y de la repartición "económica" de la energía libidinal) es *de hecho*, según Freud, el único capaz de describir los fenómenos afectivos. Pero *en derecho*, a corto o breve plazo, deberá ser reem-

plazado por el lenguaje puramente cuantitativo de la fisiología y de la química. Sin embargo, Freud nos dice a la vez que no sólo la descripción de los fenómenos, sino hasta su descubrimiento mismo hubiera sido imposible fuera del lenguaje figurado —el lenguaje mitológico— del que se vale. Por sincera que haya sido en Freud la intención de hallar el sentido *literal* del deseo bajo las imágenes y símbolos que lo enmascaran, no puede sino acudir, en esa búsqueda, a un lenguaje cargado de imágenes. Su "metalenguaje", que se pretende rigurosamente científico, está contaminado por su objeto. De este hecho surge la más estrecha connivencia entre la retórica psicoanalítica y los fenómenos que ella investiga e interpreta. Ya no podemos hablar, pues, de una descripción provisional, transitoriamente metafórica. Debemos preguntarnos si los fenómenos de que habla el psicoanálisis no están *constituidos* por el estilo mismo del cual elabora su propio discurso.

Es éste, en verdad, un hecho que hoy se corrobora con frecuencia en el campo de la ciencia: con la diferencia de que la ciencia recurre a un control experimental y se somete a la decisión de la medida. El psicoanálisis, por su lado, quiere ser discurso científico en un lenguaje no cuantificable. La única referencia posible es la experiencia "clínica", siempre única, irreductible a las coordenadas de un diagrama. Es imposible considerar al lenguaje psicoanalítico como reemplazable, a menos de ver desvanecerse el objeto al cual ese lenguaje pretende corresponder, o sea, todo "el tópico" de la personalidad, toda la "economía" de la energía psíquica. De ese modo, los fenómenos designados por el psicoanálisis con la ayuda del lenguaje figurado, que es su instrumento de investigación, se disiparían en el momento mismo de pasar de un lenguaje a otro. Este apuntará y acaso establecerá nuevos fenómenos que le corresponderán.

Tal es la dificultad central: el discurso psicoanalítico, que quería ser un discurso científico sobre la vida afectiva de los hombres, no puede sino convertirse en una dramaturgia expresiva y corre en todo momento el peligro de ser arrastrado por la pendiente inventiva de su propia retórica. Sin duda, una cosa compensa la otra. A partir de Freud, el psicoanálisis, invariablemente, se ha visto ante el riesgo de estrecharse, de estrangularse al acentuar su compromiso con el objetivismo racionalista, pero también ha conocido el peligro inverso: el de ceder al llamado de la retórica de las imágenes y transformarse en una especulación que se franquea un camino fácil en la maraña complaciente de las metáforas. Sin caer en la sequedad "científica" ni en la gárrula invención que caracterizarán a algunos de sus sucesores, en diálogo constante con sus pacientes, Freud mantuvo su mitología (su *mythopoiesis*) a mitad de camino

entre el lenguaje expresivo de la poesía y el lenguaje cuantitativo y fuertemente convencional de las ciencias.

Estas ambigüedades dan idea de la seducción ejercida por Freud, a la vez sobre los críticos que quisieron hacer una labor científica y sobre los escritores (los surrealistas) deseosos de liberar el más profundo lenguaje del hombre.

Las reservas que acabo de plantear y que no me permiten asumir pura y simplemente la función del psicoanalista frente a las obras literarias, no me impiden reconocer, sin embargo, el valor del aporte del psicoanálisis y sentirme su deudor. Encuentro en él, y sobre todo en Freud, una lección de técnica de la exégesis.

Tanto en la relación terapéutica con el paciente como en el análisis de una obra literaria, debe existir un primer tiempo: el de la experiencia. En una neutralidad vigilante, la mirada va al encuentro de la realidad que se le ofrece, sin apresurarse demasiado por reconocer en ella las estructuras definitivas: intentará imponerle las suyas. Se trata, en lo posible, de abstenerse de interpretar: se acopian los datos que servirán para la interpretación. En la obra literaria, todo está presente de entrada; nada puede agregársele. Frente al analizado el psicoanalista puede volver a la carga, obtener nuevas asociaciones, vencer resistencias. Por evidentes que sean las diferencias, la crítica literaria se beneficiaría si aplicara el principio psicoanalítico de la *atención flotante* —el suspenso atento, la favorable disposición hacia las emboscadas. Entonces se verían apuntar los temas más insistentes; se repararía en lo que se ha callado, en la calidad de la entonación, en los ritmos, en las diversas manifestaciones de la energía verbal y de su organización: de esa manera comenzarían a dibujarse, como por sí mismas, las estructuras, las conexiones, las "redes" de relaciones. (Ch. Mauron), una compleja presencia cuyos lazos orgánicos habrá que reconocer.

El psicoanálisis replantea el viejo problema de las relaciones entre la vida y la obra. Nos prohibe contentarnos con una biografía que sólo sería un conglomerado de anécdotas. La historia "interior" de un hombre es la historia de su relación con el mundo y con los demás: para el psicoanálisis, es la historia de las etapas sucesivas del deseo. La biografía se convierte, así, en la historia de los actos a través de los cuales el ser natural (cuerpo y conciencia) se presenta a sí mismo apuntando hacia aquello de lo cual carece. En este nivel, obra y vida están ligadas sin interrupción posible, ya que la obra, sostenida por el ser que la produjo, es también un resultado del deseo, una intención manifestada. No siendo ya la vida y la obra (la una junto a la otra) dos realidades inconmensurables, el psicoanálisis nos pone en presencia de un conjunto significan-

te, de una larga melodía ininterrumpida que es a la vez vida y obra, destino y expresión, la vida que adquiere valor de expresión, la obra que se hace destino. Ya no es concebible explicar la obra a la luz de la vida, desde el momento en que todo es obra y todo es, al mismo tiempo, vida.

Aun así, el psicoanálisis no aconseja borrar por completo los límites entre la obra y la vida. Pues en la obra, el deseo vive de manera singular: sigue un camino indirecto, trasponiendo la realidad en imagen y la imagen en realidad. Aun cuando no aceptemos en todos los casos la fácil teoría de la compensación, resulta verosímil que el deseo se ha desgajado del mundo para convertirse en el deseo de la obra y, en cierta medida, en deseo del deseo, deseo de sí. Cada obra desempeña, con referencia a su autor y en su relación indirecta con el mundo, una función diferente. El psicoanálisis nos incita a la busca de lo que ha sido la función vital de la obra: lo que el escritor ha querido manifestar en ella, u ocultar, o salvaguardar, o simplemente aventurar.

Sin duda, desconfiaríamos de un psicoanálisis que se contentara con remitirnos a los antecedentes de la obra, a un universo de memoria en el que se acumulan elementos cumplidos. Su misión es descifrar los símbolos en dirección regresiva, retrocediendo desde lo actual al antecedente, de la palabra literaria al deseo subyacente, como si se tratara de una máscara que hay que arrancar. Sigue en sentido contrario el camino recorrido por el artista. Cree explicar la obra, cuando en realidad no hace más que poner en evidencia una u otra de sus condiciones indispensables. Sólo anulando la obra de Baudelaire en ese análisis regresivo se puede hablar, como lo ha hecho René Laforgue, de un "fracaso de Baudelaire". Semejante método se limita a buscar la causa instrumental y material, y descuida la causa final de la obra, lo que llamaríamos, con un término de moda, su proyecto. Quien procede de este modo, pierde la obra para hundirse en un "trasmundo". Al recomponer hipotéticamente la experiencia previa del autor y al dejar la realidad por la apariencia, se corre el riesgo de olvidar que la obra es por sí misma experiencia y, con frecuencia, es la única experiencia vivida sobre la que tenemos dominio. Es útil, desde luego, conocer la historia "interior" que precede a la obra, si se pretende descifrar su intención. Pero las grandes obras literarias manifiestan de tal manera su eje de intenciones, que basta con saber leerlas, prestando atención a las significaciones de que están colmadas. Su sentido está por delante de ellas, porque está íntegro en ellas.

El sentido sobreabunda; es necesario saber acogerlo. El psicoanálisis tuvo el mérito de sostener, precisamente, que no existe el azar en la vida psíquica y que, bajo la mirada del observador perspicaz, los accidentes

que puedan parecer absurdos a un espíritu poco sagaz, están colmados de rica significación. Los símbolos emergen, insospechadas conexiones se vuelven evidentes.

Aquella famosa distinción que *La ciencia de los sueños* establece entre el contenido manifiesto del sueño y su contenido latente no me parece que pueda ser provechosa en literatura, si se la interpreta como una distinción entre lo aparente y lo oculto. Cuando en la obra de arte queremos objetar el sentido manifiesto en nombre de un significado latente, nos condenamos a tener entre manos sólo una prehistoria conjetural; el analista se satisface entonces con la reconstrucción, en torno de los incidentes de la biografía, de una secuencia coherente (demasiado coherente) de deseos, fijaciones, represiones y sublimaciones. Habla él, en lugar de la obra, la priva de su realidad, la considera como una pantalla, para otorgar fuerza de realidad a una trama de hipótesis. Lo latente, mejor definido, es lo implícito, es decir, lo manifiesto —presente *en* la cosa dicha, no *detrás* de ella— pero que no habíamos sabido descifrar al primer vistazo. Lo latente es una evidencia que espera ser puesta al descubierto. En este sentido, Merleau-Ponty podía escribir: "Fenomenología y psicoanálisis no corren paralelos; antes bien: se dirigen ambos hacia la misma latencia". En crítica, la operación convergente de la fenomenología y el psicoanálisis podría llamarse estilística. Aun cuando hay que admitir con Freud que el símbolo es lo que disimula o enmascara el deseo subyacente, también es lo que lo revela y designa. Y no vemos por qué habría que hacer desaparecer el símbolo (como si se tratara de una pantalla interpuesta) para internarse en una región situada más allá o más acá de la obra literaria. Reconozcamos al símbolo el derecho de vivir su propia vida. En ese momento habremos alcanzado la oportunidad de una interpretación realmente completa: la obra no dejaría de representar una experiencia actual, la expresión conservaría su legitimidad, la mirada del crítico podría convenir a las formas que se le ofrecen desde las páginas del libro. Por cierto, la obra incluye en su significación el pasado y la historia personal del escritor, pero es una historia que ha sido trascendida, una historia que está orientada —ya no es posible olvidarlo— hacia la obra, que se anuda en ella; un pasado en adelante inseparable de la representación que ofrece, de manera implícita o explícita, la vida presente de la obra, donde ya empieza a forjarse un futuro. Entendida así, la obra se halla al mismo tiempo bajo la dependencia de un destino vivido y de un futuro imaginario. Elegir como principio explicativo sólo la dimensión del pasado (la infancia, etc.) es hacer de la obra un resultado, cuando es con mucha frecuencia para el escritor una forma de anticipación. Lejos de constituirse únicamente bajo el influjo de una experiencia original, de una pasión previa,

la obra podría considerarse, en sí misma, como un acto original, como un punto de ruptura en que el ser, que deja de estar sometido a su pasado, intentaría inventar con él un porvenir imaginario, una configuración sustraída al tiempo.

Al completarse la investigación analítica, nos preguntaremos si finalmente ha sido alcanzada la *comprensión*. Karl Jaspers, para quien la comprensión es, por principio, inalcanzada e inalcanzable, reprocha al psicoanálisis que se entregue a la ilusión de haberlo comprendido todo, cuando no ha hecho más que reducir y traducir los problemas en los términos de un vocabulario preestablecido. A lo sumo, esa podría ser una comprensión hipotética (*als ob Verstehen*). Pero se puede responder, con Ludwig Binswanger, que se trata de una "experimentación hipotética" que tiende a poner en evidencia, progresivamente, las "relaciones significativas" que ligan los hechos suscitados (o revelados) por el análisis: la meta es una comprensión adecuada, es decir, el hallazgo del sentido viviente.

Un último interrogante: el imperativo de inteligibilidad ¿debe poseer el mismo rigor para la crítica literaria que para el análisis clínico de los neuróticos? ¿En el caso de la literatura, no habría un margen de "misterio" que debe respetarse? Esta última es una opinión muy corriente. A decir verdad, no veo por qué el conocimiento de las obras literarias debería ser más discreto, más vacilante, o más precavido. Si condeno los excesos de los analistas que tratan la obra como un síntoma, no lo hago para adherirme a los que hacen de la obra literaria un absoluto sin historia, el producto de una inmaculada concepción. La ambición de la crítica literaria ¿no se distinguirá porque quiere saber más aún que aquello con lo cual se satisface el psicoanálisis? No basta con conocer, más acá de las obras, al hombre como ser natural y como ser social: es necesario conocerlo en su facultad de superación, en las formas y los actos creadores mediante los cuales cambia el destino que padece como ser natural y transforma la situación que la sociedad le ha asignado, y con los cuales, a la larga, modifica a la sociedad misma.

Se alegará que es nefasto querer conocer demasiado. ¿No es peligroso exagerar la exploración metódica de una realidad que los poetas consideran abordable sólo por la intuición? ¿No hay en el psicoanálisis y en la crítica una presunción racionalista, nociva a los auténticos intereses del espíritu?

La respuesta a estos interrogantes la dará el lenguaje del mito, ya que el psicoanálisis no teme recurrir a él. Psiquis, que no soporta desconocer el rostro de su abominable esposo, cede al apremio de su curiosidad:

se inclina sobre el cuerpo dormido de Eros... La falta merecerá un castigo cruel: Psiquis, desterrada al yermo reino de la muerte, es condenada a pruebas infinitas, a trabajos absurdos y, sobre todo, a la separación. Pero el mito acaba con una reconciliación a plena luz y con los esponsales definitivos. Psiquis es perdonada porque no ha dejado de amar. La mirada del conocimiento era, al mismo tiempo, la mirada del amor. El mito de Psiquis, en este aspecto, es el inverso del de Acteón. La mirada que el cazador dirige hacia el baño de Diana no es sino la de la indiscreción sacrílega. No hay amor. La mirada es agresión. Por eso Acteón, transformado en animal, muere desgarrado por su propia jauría. Que críticos y analistas conserven encendida la lámpara de Psiquis, pero que también reflexionen sobre el destino de Acteón.

JEAN STAROBINSKI

(Traducción de Isabel Siracusa)

CORRESPONDENCIA

Carta de Victoria Ocampo a Jawaharlal Nehru

San Isidro, 24 de agosto de 1953

Jawaharlal Nehru:

Su solo nombre resume tantas cosas para mí que no puedo, sin disminuirlo, agregarle ningún otro título.

Sé que usted se ha interesado por mi suerte, y quiero decirlo yo misma, sin intermediarios, cuánto me ha conmovido... Mis veintiséis días de cárcel no merecida (o merecida, puesto que para las dictaduras totalitarias la libertad de pensamiento, mi único delito, es un crimen político) no son sino un episodio insignificante si lo comparo con lo que tantas otras personas tan inocentes (o culpables) como yo han padecido en estos *temps du mépris* (desprecio de la justicia y la verdad). Entre las mujeres encerradas en el mismo lugar que yo, dos habían sido torturadas (la picana eléctrica). Y sabe usted mejor que nadie lo que es una cárcel. Me daría vergüenza quejarme de nada ante usted. Pero tal vez no hubiera sido capaz de soportar con calma esos veintiséis días insignificantes (desde el punto de vista de la duración, no de la iniquidad que representan) si desde hace treinta años no hubiese venido meditando sobre la vida de ese Gandhi de ustedes y si esa frecuentación espiritual no me hubiera preparado, insensiblemente, para acontecimientos que no podía prever. Le quedo, pues, doblemente agradecida: por su buena voluntad y por la enseñanza preciosa que me viene de su país. Un país del que es usted el envidiable guía.

El día del asesinato de Gandhiji, no sabiendo a quién comunicar la sensación de desamparo y de pérdida terrible que me angustiaba, le telegrafié a usted. Pero, ¿cómo iba a saber quién era yo? Es decir, ¿cómo hubiera podido adivinar que tenía un título para compartir su dolor y el de la India en ese momento trágico de su historia: la admiración, la amistad que me ligaban a Tagore (Gurudev) desde 1924? Algunos meses antes de su llegada a Buenos Aires, después de

haber leído el libro de Romain Rolland, no veneraba a hombre alguno en este siglo como veneraba a Gandhiji. Las palabras *swaraj, satyagraha, ahimsa* se me habían vuelto tan familiares como los poemas de *Gitanjali:*

> *"Allí donde el espíritu no conoce el temor y donde se lleva la cabeza alta;*
> *allí donde el conocimiento es libre;*
> *allí donde el mundo no ha sido dividido entre estrechas paredes medianeras..."*

Pero no me contenté con el libro de Romain Rolland y conseguí un ejemplar de *Young India* [artículos de Gandhi publicados por S. Ganesan, en Madras, 1919-1922]. Publiqué en *La Nación* (amordazada hoy; *La Prensa* ha sido confiscada) un artículo sobre el Mahatma a través del ensayo de Romain Rolland. Nadie había abordado aún ese tema en nuestros diarios —que yo supiera— y la omisión era incomprensible. La aparición de Gandhiji me parecía uno de los acontecimientos más importantes de nuestra época.

Poco a poco, y no sin desgarramiento, tuve que reconocer, después de un examen de conciencia y meditaciones sobre la doctrina del Mahatma, que no podía aceptarla en su totalidad, por admirable que fuera. Desde mi adolescencia, estaba en rebeldía contra ciertos dogmas de la Iglesia Católica de la que me había apartado, y creí ver resurgir en "the rules and regulations of Satyagraha Ashram" el espectro de ese pensamiento por mí rechazado. Cosa singular, lo encontraba, sin embargo, menos inaceptable al llegarme desde esa nueva fuente. Veneraba tanto a Gandhiji que me dolía no poder estar completamente de acuerdo con él, y de buen grado hubiera querido darle la razón en contra de mí misma.

Pero no podía cerrar los ojos a la divergencia de opiniones y con el ardor de la juventud tomaba la cosa a lo trágico. Por el hecho de no dar mi adhesión a TODO lo que Gandhi pensaba y practicaba, me parecía que perdía el derecho de invocar su testimonio y de regocijarme por su existencia. Quizá no fuese exactamente *eso*; no encuentro otra manera de expresarlo. Mi veneración por el Mahatma subsistía a pesar de cualquier divergencia; pero me dolía que me decepcionara bajo ciertos aspectos.

En diciembre de 1931, cuando pasó por París [llegaba de una mesa redonda en Londres] tuve ocasión de oírlo hablar, de verlo de lejos en Magic-City, donde organizaron una conferencia. Su presencia, lo que irradiaba, su palabra directa y despojada de elocuencia vacía

me traspasaron de emoción y todo desapareció, excepto el fervor que me inspiraba. No dormí aquella noche, atormentada por el deseo de dejar plantados mis proyectos (salía a la mañana siguiente para Londres, de donde Gandhi llegaba) y de seguirlo para tratar de conocerlo, de oírlo, de aprender a vivir mejor a su lado. La sola idea de que un hombre semejante pudiera existir era un bálsamo.

Demasiado tímida o demasiado tontamente razonable, frené mi impulso. El destino me ofrecía una ocasión que no supe aprovechar: la de conocer al hombre más grande (en mi sentir) de estos tiempos turbios. Teníamos amigos comunes... No me atreví a hacer el gesto, a dar el paso decisivo y todavía me arrepiento con vehemencia. Sin duda la timidez me perdió. No me gustaría que pudiera de nuevo en esta ocasión inducirme a error y por eso resuelvo mandarle a usted esta larga carta, casi confidencial. Usted representa la prolongación de dos seres que me hicieron descubrir en la India una patria espiritual. Usted es el heredero de ellos. Cuando su *Autobiografía* se publicó, cinco años después de aquella noche memorable en que oí por primera vez a Gandhiji, la leí de un tirón, con alegría. Usted también había sufrido por el hombre que yo respetaba y admiraba fervorosamente; no podía estar totalmente de acuerdo con él: "Sentí que me alejaba cada vez más mentalmente, a la deriva, a pesar de los fuertes lazos espirituales que me ataban a él".

Me reconfortaba esta confesión suya, y me sentía menos culpable, puesto que estaba en su compañía. Como usted, me decía: "Pase lo que pase, mi amor y mis pensamientos estarán con él". Y mi amor y mis pensamientos han permanecido con él y lo siguen aún.

Su libro fue mi tercer encuentro con la India. No creo necesario agregar nada, puesto que mis otros dos encuentros fueron Tagore y Gandhi.

Usted escribe, en un momento dado, en su *Autobiografía* "Me sentía solo y sin hogar, y la India, a quien había dado mi amor y por la que había trabajado, me parecía una tierra extraña que me dejaba perplejo..." Es exactamente lo que yo podría decir hoy de mi Argentina.

> Vagabundeando entre dos mundos, el uno muerto,
> el otro impotente para nacer,
> sin lugar donde apoyar la cabeza.

Pero es también un bálsamo (como la noche en que oí las palabras de Gandhi en un inmenso local lleno de desconocidos) saber qué

usted se interesó por mi liberación, como si mi querido Tagore hubiera estado ahí y se lo hubiese pedido. Ese bálsamo bien vale semanas de cárcel injusta e indignante. Su gesto no hubiese podido existir sin el otro gesto. Y debo, pues, agradecimiento a los que deseando castigarme me han colocado al alcance de su mirada y en el mismo mundo que usted. Me han hecho un favor al acercarme a los que siempre admiré y quise, a los que elegí libremente como Maestros y como hermanos.

Que sea larga su vida, Jawaharlal Nehru, usted que ocupa hoy entre los vivos el lugar de muertos tan grandes y tan queridos.

VICTORIA OCAMPO

Carta de Jawaharlal Nehru a Victoria Ocampo

New Delhi

30 de octubre de 1953

Muy estimada señora:

Hace pocos días, he recibido su carta del 24 de agosto de 1953. Por motivos que ignoro, tardó mucho en llegarme. Quizás iniciara su travesía mucho después de escribirla usted.

¿Necesito decirle qué feliz me siento por haber recibido esa carta suya y, a través de ella, haber establecido cierta forma de relación con alguien a quien admiraba?

He leído y releído su carta porque me ha hecho usted el honor de escribirme acerca de sus sentimientos íntimos y porque en ella muchas cosas nos acercan: el vínculo que nos une a Gandhiji, y también el conflicto de algo que no concuerda del todo con la línea del pensamiento de Gandhiji. Al fin y al cabo, no importa demasiado que no coincidamos por completo, intelectualmente, en cuanto a algunos aspectos. A veces nos arrastra alguna urgencia interior. Esa clase de atracción me llevó hacia Gandhiji, aunque no entendía algunas de las cosas que él hacía o decía, y no podía obligarme a estar totalmente de acuerdo con ellas. Pero la urgencia era mucho más poderosa que el frío calcular de mi mente.

Hace ya casi seis años que Gandhiji ha muerto, y cuando pienso en él tengo una sensación curiosa. Por un lado, parece una vaga figura histórica y aun mitológica; por el otro, parece estar muy presente y alerta, como un centinela que vigila y da la alarma. Se ha

incorporado al tapiz de la India que ha venido tejiéndose desde hace muchos miles de años; sin duda, será adorado por generaciones de nuestro pueblo, que pensarán en él. Y sin embargo me pregunto en qué medida pensarán en las cosas que él representaba, o en qué medida procurarán seguir sus enseñanzas. Algo perdurará en la más íntima conciencia de nuestro pueblo, e irá moldeándolo lentamente. Al mismo tiempo, Gandhiji se convertirá en un ideal distante al que se reverencia y luego pasamos de largo.

En la situación actual del mundo, con todo su odio, su violencia, sus conflictos, mi mente se dirige incesantemente hacia Gandhiji: pensar en él me da fuerza y alivio, pero también me entristece, porque siento qué lejos estamos de lo que él deseaba que fuéramos.

Usted ha pasado veintiséis días en la cárcel. Pero como usted dice, no es el período lo que cuenta, sino lo que le ocurre a uno durante ese período. Por mi parte, si examino mi propia vida no querría modificarla en nada: y la parte más importante de esa vida es la que mucha gente llamaría desdichada. Sin embargo, no fue en modo alguno desdichada, en el verdadero sentido de la palabra, porque lo individual quedó en ella olvidado en gran medida.

Me daría un gran placer conocerla, si fuera posible. Nunca he estado en Sudamérica, y me gustaría visitarla; pero soy un prisionero de mis obligaciones y responsabilidades y no puedo ir adonde quisiera. Usted debería venir a la India: será usted muy bienvenida.

En su carta se refiere usted a mi *Autobiografía*. No sé si conoce usted otros libros míos. Me tomo la libertad de enviarle dos de ellos: uno es *El descubrimiento de la India*, que en cierto sentido es una continuación de la *Autobiografía*. Lo escribí enteramente en la cárcel. El otro se llama *Mahatma Gandhi*. No es una obra original; consta de una serie de extractos sobre Gandhi tomados de otros libros y discursos míos. Quizá le interesen.

Le envío mis más afectuosos saludos.

JAWAHARLAL NEHRU

CRÓNICAS

Buenos Aires, Juan José y Ansermet

"De todas las innumerables temporadas de que está hecha mi carrera, las que han quedado más hondamente grabadas en mi memoria (si dejo de lado mi actuación en Ginebra), son las de los años en Buenos Aires y esos años, naturalmente, están llenos de rostros que permanecen vivos en mi corazón; el de Juan José Castro ocupa un lugar particular, porque está vinculado al origen de mi actividad en la Argentina y siempre la ha acompañado". Efectivamente, cuando Ansermet escribió estas líneas 44 años después de haber hecho su debut en nuestro país como director musical de los Ballets Russes de Serge Diaghileff en el Colón, en 1961, documentaba la estrecha comunicación que tuvo con Castro. Se conocieron en aquella temporada de 1917; Juan José, de 22 años, tocaba el violín en la orquesta del teatro. El conocimiento, como es lógico, no tuvo otra distancia que la que puede llegar a unir a un director con uno de sus súbditos. Pero pocos años más tarde, en 1923, se presentó la ocasión de un trato más personal. Castro vivía en París. Había ido a estudiar con Richter y con D'Indy en la Schola Cantorum. Hacía un año que sus compañeros músicos se habían unido a raíz de un conflicto de carácter gremial en torno al directorio de la A. P. O. y acababan de crear el primer organismo sinfónico que tuvo la Argentina: la Filarmónica. Necesitaban un director que compartiese el podio con Ernesto Drangosch. Nada más oportuna, entonces, que la opinión de quien vivía en el centro musical más importante de Europa en ese momento. Y Castro sugirió el nombre de Ansermet. Fue así como por segunda vez el maestro suizo viajó a Buenos Aires. El éxito de aquella memorable temporada de 1924 hizo que Ansermet volviera al país los dos años siguientes, protagonizando así uno de los capítulos más trascendentes (aunque mal conocido) de nuestra corta vida musical. Buenos Aires contaba entonces con una intensa actividad lírica, centralizada en el Colón, salpicada fugazmente por conciertos o recitales de artistas importados. La Wagneriana —recién fundada— y Amigos del Arte, apenas tenían la posibilidad de contribuir con algo, por valioso que esto fuera. Pero faltaba quien nos hiciera ver —u oir, que es más preciso— la música que se estaba escribiendo en esa época, mostrándola de una manera orgánica y decidida, valientemente. Faltaba también quien tuviera la curiosidad de conocer el talento de los argentinos para la música y dar la oportunidad a cada cual de desarrollarse dentro de un medio adecuado, sin que debiera vivir (como ocurría a muchos instrumentistas) por ejemplo tocando en las orquestas del

cine mudo, mientras el Colón contrataba en el extranjero a los profesores de la suya. Y Ansermet fue ese enviado providencial. En esos tres años dio a conocer obras como la *Iberia* de Debussy, el *Sombrero de tres picos* (que hacía un año había estrenado en el Alhambra de Londres, con Diaghileff, Picasso, Karsavina y Massine), los *Ocho Cantos Populares Rusos* de Liadow, el *Poema* de Chausson, *Pelléas et Mélisande* de Fauré, las *Impresioni dal Vero* de Malipiero, *La Valse* de Ravel, *Stenka Razine* de Glazunoff, la suite de *El amor por tres naranjas* de Prokofieff, *La Pisanella* de Pizzetti, *La Demoiselle Elue, Schéhérazade* de Ravel, *El retablo de Maese Pedro,* y no pocas de las ya consagradas obras de Honegger: *Pastorale d'été, Cantique de Pâque, Pacific 231,* el *Concertino para piano* y *Le Roi David,* el 29 de agosto de 1925, con la colaboración de los coros de la Asociación Cultural de Conciertos y la participación como solistas de Victoria Ocampo, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Antonieta Silveyra de Lenarhson y Carlos Rodríguez. Pero Ansermet no se detuvo en el repertorio europeo. Trabajando aquí aprendió a tenernos fe y apoyó los premios que a partir de su primera visita instituyó la A.P.O., premios de estímulo a la creación local en los que él intervino como jurado. Y de allí nacieron los primeros nombres de una generación que tiene el derecho de considerarse fundadora de la moderna escuela argentina: Juan José Castro, en otro encuentro con el maestro, y con él, su hermano José María, Juan Carlos Paz, Jacobo Fischer, Luis Gianneo, nombres totalmente desconocidos por la platea del Colón y subestimados por sus regentes, que reverenciaban el negocio en detrimento de una verdadera acción cultural. Fue en esta época cuando nació la versión sinfónica de *Huella y Gato* de Aguirre. Ansermet había sido invitado a comer en casa del músico, ocasión en la que éste le hizo conocer —a su pedido— sus composiciones más recientes. Ocurrió en julio de 1924. Aguirre tocó al piano su *Gato* con esa elegancia y ese señorío que le era tan peculiar y Ansermet no vaciló en exclamar que se trataba de una hermosa pieza para orquesta. Pocas semanas después don Julián moría de un ataque cardíaco en el Círculo de Armas a donde solía ir a jugar ajedrez. Un año más tarde, Ansermet demostró que su entusiasmo de aquella noche no era un cumplido circunstancial; a su retorno de Europa trajo la orquestación del *Gato* con la *Huella* que él mismo había seleccionado y juntas las hizo conocer en aquel imborrable ciclo del Politeama en homenaje al primer estilista que dio el país en el ámbito de la música.

Y así fueron transcurriendo los años. Ya Ansermet nos había dado mucho de lo suyo, había dejado establecida una escala de valores bien definida, había roto el hermetismo de la tradición, había originado un estado de conciencia no sólo en el músico profesional, sino también en el oyente aficionado, había establecido las formas de una actividad musical independiente con apoyo del público. La música en Buenos Aires, después de él, puede decirse que dejó de ser un lujo, un pasatiempo social o un deporte nocturno. Y esto es necesario que se diga y se repita para que nunca lo olvide nadie; será el mejor homenaje que pueda tributársele a quien en forma tan desinteresada inauguró la realidad de que hoy todos gozamos.

En 1931 Ansermet volvió por quinta vez a nuestro país contratado por el

Colón para dirigir el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy con Ninon Vallin y André Gaudin en las partes protagónicas. Hace siete años le escuché por primera vez su versión de esta obra en la Ópera de Roma y la experiencia me ha persuadido de que nadie llegó como él a profundizar tanto la magia casi voluptuosa de esta música que roza el misterio y la alucinación. Y el secreto de esto tal vez radique en una aguda observación de Strawinsky: "El valor del ejecutante —dice— se mide, precisamente, por su facultad de ver lo que en rigor se encuentra en la partitura y de ningún modo por su obstinación en buscar en ella lo que él querría que fuese. Y ésta es la mayor y más preciosa virtud de Ansermet". Porque en realidad existen dos maneras de leer una partitura: una, siguiendo prolijamente el contexto, respetando hasta su menor detalle gráfico, para luego poder exigir una ejecución impecable; la otra es mucho más compleja y a veces inalcanzable, porque consiste en la "facultad de ver lo que en rigor se encuentra en la partitura", más allá de la simbología de los signos convencionales de la escritura musical. Y este privilegio era uno de los tesoros más ricos del patrimonio de Ansermet: esa posibilidad de ver lo que el músico no puede llegar nunca a escribir por las limitaciones del lenguaje o a consecuencia de su propia ofuscación febril en el acto de la concepción. El papel escrito está impregnado de esa pasión indeleble que sólo le hace visible ante quien pueda verla con los ojos de la inteligencia y la sensibilidad. Y esta virtud siempre fue suya. En este quinto viaje que realizó a la Argentina, Ansermet dirigió algunos conciertos sinfónicos con la orquesta estable del Colón. Confirmó entonces su entrañable vocación por lo nuevo sin que esto le impidiera abordar con la misma autoridad el repertorio: hizo conocer aquí por primera vez los tres *Nocturnos* de Nebussy y repitió, casi como una novedad, el *Retablo* de Falla, que como su trujamán tenía apenas ocho años de vida. Y alternando con Haendel y Mozart transitó con magia por la segunda suite de *Daphnis et Chloé*. Una vez más el nombre de Castro se cruzó con el suyo: en esta ocasión Ansermet hizo conocer la primera *Sinfonía* del maestro argentino, primera de las cinco que llegó a escribir, en la que ya evidenciaba una sólida sensibilidad orquestal y una dinámica concepción del color sonoro. No iría a ser ésta la última vez en que ambos músicos se encontraban. En 1954 Castro estaba en la cresta de su carrera internacional como compositor y director. El Premio Verdi lo había encumbrado dos años antes con *Proserpina y el Extranjero* llevándolo al privilegio de la Scala de Milán con el voto unánime de un jurado volcánico: Honegger, Strawinsky, De Sabata, Cantelli, Ghedini. En el 54 otro premio internacional, esta vez en Caracas, consagraba sus *Corales Criollos* de cuya edición se ocupó nada menos que la Universal Edition de Viena. Y ese mismo año Ansermet, director de la orquesta de la Suisse Romande de Ginebra, lo invitó a conducirla. Poco después, Nueva York conocería los *Corales* de Castro en una brillantísima versión del maestro suizo, que la hizo escuchar también en Buenos Aires en su último viaje, en 1958. La pesadilla argentina había pasado y el exilio de Castro carecía ya de sentido. Se le ofreció entonces la dirección estable de la Orquesta Sinfónica Nacional y fue el momento en el que Castro se empeñó, tenazmente, en lograr que

Ansermet visitara nuevamente nuestro país. No lo hizo de inmediato porque sus obligaciones se lo impedían, pero reservó con tiempo en su carnet este compromiso que para él, tanto como para nosotros, tenía una significación que rebasaba los límites de la cortesía. Eran muchas y muy sólidas las ligaduras que ataban estos nombres con el del país como para que una nueva actuación de Ansermet en Buenos Aires, después de veintisiete años de ausencia, pasara como un simple y postergado retorno. Y aquel lunes 19 de mayo se vivió con unción una fecha memorable en la que por extraña coincidencia los dos músicos volvieron a juntarse: en este primer concierto del Colón Ansermet programó *La Mer* de Debussy, lo mismo que hizo Castro dos años antes cuando regresó del exilio, en la misma sala y con la misma orquesta. Y como un homenaje anticipado el maestro suizo incluyó en su programa de presentación los *Corales* del maestro argentino. Esta fue la última vez que sus nombres se imprimieron juntos. La muerte ha vuelto a pronunciarlos para siempre.

RODOLFO ARIZAGA

La ciudad de Eduardo Mallea

Hay libros que se van desvaneciendo mientras se los lee y hay libros, al contrario, que van creciendo más y más. *La Red*,[1] de Eduardo Mallea, depara esta sensación de crecimiento hasta el asombro y la desazón, la desazón de advertir que su riqueza desborda y se torna difícil de abarcar. Como tantos otros libros de Mallea, *La Red* ostenta en su generosidad y en su constante solicitación al lector, el rasgo definidor de las grandes obras: ese margen de movilidad constante en el cual hay un enigma que nunca se concluye de develar. Aun teniendo en cuenta que la obra de Mallea es muy vasta y que sus últimos libros de ficción son de una sostenida maestría, no faltan razones para considerar a *La Red* como el mejor de cuantos ha publicado en estos años. No son razones de eficacia artística, pues en tal sentido *La barca de hielo* puede comparársele. La superioridad consiste en su sentido dentro de la obra total de Mallea. A mi modo de ver, *La Red* resume los elementos fundamentales de ese conjunto admirable.

Comienzo por señalar la presencia de la ciudad, constante en las novelas y cuentos de Mallea, pero aquí enunciada de manera ostensible. Es la ciudad, Buenos Aires por supuesto, la que da unidad a los relatos de *La Red*. En su atmósfera alientan todos los personajes. Entre cada grupo de dos narraciones, textos compuestos en bastardilla retoman una y otra vez la referencia a la ciudad, y cinco intermedios, dentro de esa especie de "comedia humana", completan la sólida estructura. Pienso que con esa presentación arquitectónica (aparte de la delectación auténticamente artística que ella supone) Mallea ha

1 Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

querido aludir a lo urbano como construcción humana, por oposición al desorden "natural" de lo que no es urbano. Y sin embargo, en ese gran edificio donde lo geométrico es inexcusable, la vida fluye y rompe los límites. Es en la ciudad, precisamente, donde las contradicciones del hombre se desatan con mayor fuerza.

Mallea ve a Buenos Aires como un ser humano. Su contorno físico es el de una pequeña esclava asiática o africana. "Pero esa cabeza de niña —asiática y africana— que aparecía dibujada perfectamente en el gráfico de su perímetro, engañaba, mentía sobre la violencia, dureza, reserva, mutismo y cruel encanto de la verdadera mujer que disimulaba, de la soberana despótica acostada sobre el río turbio o inmóvil". Es la Medusa y también la Esfinge. "El suyo era aquel nombre físico casi abstracto —demasiado blando y demasiado promisorio— que no correspondía a su soberbia abstracción desprovista de aires blandos". "De puro no llorar se la oía llorar subrepticiamente en bandoneones, en bailes y cantos tristes, en la sinuosa lentitud de sus actitudes apenas dotadas de movilidad, interiores, intensas, pausadas, melancólicas".

Esa es la ciudad de Mallea, la ciudad honda y total; no la ciudad de los pobres o los ricos ni la ciudad de los suburbios o de algunos barrios. Esa realidad subyacente da a todas las historias de *La Red* el matiz especial, a veces imperceptible, algo así como un rasgo familiar que se repite y las identifica fraternalmente.

Otro elemento fundamental son los personajes. De los que pueblan este libro podría inferirse una suerte de teoría de los personajes de Mallea. Son muchos y sin embargo se los reconoce, como a los barrios de la ciudad, como a miembros de una misma familia. Seres que no se arrojan en la corriente de la vida, sino que se contienen, se miden, se contemplan y se analizan. Tal actitud los destina casi fatalmente a la soledad y en la soledad acendran su altivez, su orgullo, su dominio de sí mismos y de los demás. Esa índole entraña un elemento de esterilidad y al mismo tiempo un elemento de nobleza, de lucha, de resistencia a las fuerzas ciegas, a la propia debilidad. A veces el orgullo linda con la soberbia, otras veces es la entrega a un ideal de la persona humana superior al nivel común e incluso a la naturaleza. El hombre o la mujer no siempre están solos, los acompaña la mujer o el hombre, aproximación que a veces es una perfecta coincidencia, una soledad compartida, y a veces una oposición.

Se imponen, estética y moralmente, los hombres altivos, aun los que se recluyen en una impotencia sin remedio. Los hombres "que no saben decir que no" (como el personaje de uno de los cuentos) están señalados para ser juguetes de los demás y aparecen como los extremos menospreciables de los otros. La protagonista de *La mujer que perdió su cara,* fuera de sí, enajenada en su antiguo amante, va perdiendo sus facciones y tomando las del hombre que ahora odia con encono. Pereda, el personaje de *La carta,* se ha enajenado extrañamente en Cristián Ruano, el ex prometido de su mujer ya muerta, al cual privó de felicidad. Mario, el hojalatero de *Interrupción,* es una víctima de haber cedido interesadamente, de haber escuchado al amigo astuto que lo deshonra. La pobre Vera Magailoff de *El error* se anonada cuando la fama del

autor a quien ella ha sorprendido una falla, decrece. El veterinario Riquet, en *La cabeza velada,* muere desesperado a causa de un misterioso fenómeno, luego de haberse unido a una mujer por codicia. La obsesión de que su esposa lo engaña provoca la infelicidad definitiva de Salvador, en *La revelación.* Fenelón Calibas es el prototipo de estos seres inferiores, en *El hombre que no sabía decir que no.* Muere de un balazo en un turbio episodio de desfalcos.

En oposición a estos seres menores están los solitarios altivos. Unos y otros se enfrentan en *Por qué no se quejará nunca:* la mujer reservada, distante, y el hombre pequeño, "un poco libertino, un poco misterioso". La galería de estos personajes es muy variada, desde Villalba (en *La casa de Villalba*) solitario y vano e insoportable dominador o el aristócrata y solipsista doctor Plo de *La daga egolátrica,* que afirma: "Mi imagen de mí mismo se funda en un desdén activo por los otros" o "mi vida era un pensamiento sobre mí"; desde el Nazario de *El desacuerdo* o el Guardia de *Destiempo;* desde el Juan Sims Paladán de *El cazador* o el Señor Lobre de *Nupcias* o el protagonista de *Muerte de Benigno,* versiones delicadas y sensibles del solitario, hasta la Chantal de *Cafard,* que no cede "la eterna vencedora contra ella"; hasta las versiones más altas y virtuosas, de estoicismo o sabiduría oriental en Gunte de Silva y Murtagal Singh, y casi de evangelismo en el personaje de *Magnificat,* el hombre "loco de exaltación", en cuyo homenaje un grupo de niños entona un himno, "el inmenso voleo melódico" que asciende y asciende "ardiente y solemne como la misma beatitud".

Esta narración me parece de las más hermosas del libro por la tensión de su "climax". Es el "climax", justamente, uno de los elementos del relato mejor manejados por Mallea, y *La Red* ofrece ejemplos singulares de ello: la intensificación de la calumnia en *El rumor;* el "paulatino crecer de aquel remordimiento", en *Cafard;* el horror creciente de Riquet, porque "su cabeza no salía, no quería o no podía salir en los retratos"; la obsesión de Salvador en *La revelación;* el dominio de la muerta y desconocida Folkie de Kittertong sobre Alsina, para culminar en el espléndido "climax", progresión e intensificación, de *Magnificat.* Tal elemento, lo mismo que el desenlace inesperado o impresionante, y a veces los dos a la vez, son las cualidades esenciales de la narración breve o que no llega a desarrollos novelísticos. De las dos la primera me parece de mayor jerarquía artística, puesto que el desenlace sorpresivo suele ser una mera habilidad combinatoria, en tanto que el proceso del "climax" en todos sus matices no puede realizarlo sino el auténtico escritor.

Mallea llega a verdaderos desenlaces (no simples cortes pretendidamente sugestivos) avanzando por la más consumada forma de progresión de la intensidad. Sus procedimientos narrativos no son deliberadamente modernos o clásicos, sino los propios de cada narración. También el lenguaje de Mallea se identifica con la índole de su estilo de escritor, en correspondencia de lenguaje y de pensamiento, de lenguaje y vida. Ciudad, personajes, procedimientos, lenguaje, son naturalmente una sola cosa, un organismo vivo nacido de una imaginación ni fantástica ni fotográfica, sino una imaginación recreadora de nuestra realidad.

JORGE CRUZ

Causalidad y casualidad

A propósito de *62, Modelo para armar,* de Julio Cortázar *

Si no hay lugar a duda que la narrativa hispanoamericana está en uno de sus grandes momentos luego de haber superado el predominio ejercido sobre ella por la poesía desde comienzos de siglo, menos cabe el menor titubeo para señalar el nombre de Julio Cortázar como uno de sus más eficaces y osados cultores. Por eso sus nuevos libros son aguardados con el intéres que suscita su condición de significativos, tanto por los méritos que en ellos se descuenta hallar como por los improbables errores que allí alcanzarían mayor gravedad. Pero ya estamos a tales alturas —o profundidades— en materia de arte que huelgan esos calificativos de la crítica tradicional, hasta el punto que lo de "mérito" y "error" pueden aplicarse simultáneamente a una idéntica cosa. Se nos ha habituado por igual al gozoso sufrimiento de los erróneos méritos y de los meritorios errores descontando hasta tal punto el masoquismo del lector que se puede sub-titular a un libro con fines de incitación para su venta, "modelo para armar", transfiriéndole desde la tapa el engorro de tan difícil operación hasta ahora reservada al autor.

¿Qué tal si un sastre nos hiciera la tentadora oferta de obligarnos a cortar nuestros propios trajes? Es evidente que si recurrimos a la intercesión de su artesanía es porque la descontamos muy por encima de la nuestra y a los no-novelistas lectores de Cortázar nos ocurre exactamente eso.

Con un mediocre escritor podríamos ir ganando al tratar de sustituirle en el más grave de los riesgos de su profesión, pero con uno de su talla iremos a pura pérdida: a quien le corresponde la tarea del armado es a él. Eso de que nos acerquemos a un excelente arquitecto para pedirle que nos haga una casa donde habitar, y que nos salga ofreciendo un montón de ladrillos y unos baldes de mezcla, no podría ser considerado sino como una broma. Por suerte, como no podía ser de otro modo, el tal sub-título "modelo para armar" no deja de serlo, con la diferencia sobre el ejemplo citado de que, como no puede dejar de hacer el autor de toda adivinanza, comienza por anticipar en su plan de trabajo la solución, para luego urdir en su torno las apariencias crípticas que la enmascaren.

Así este libro ha sido paciente y sapientísimamente armado por su autor, organizado teniendo en cuenta su desorganización posterior, calculando el efecto de cada una de sus triquiñuelas desorientadoras a fin de que parezca de entrada lo suficientemente confuso para que sus lectores experimenten el ya considerado imprescindible relente caótico capaz de sumirlos en el tan acredi-

* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

tado desasosiego existencial. Un libro en el que se supiera quién es quién, qué papel desempeña, por ejemplo, Feuille Morte, aparte de repetir su invariable: "Bisbis bisbis" o si Frau Marta era o no una vieja vampiro, resultaría impertinente. Su autor cometería la grosera desconsideración de suponer a sus lectores del nivel intelectual que cada uno de ellos tenga, sin permitirles sospecharse más inteligentes de lo que en realidad son. Como en toda caja de "meccano" Cortázar tuvo la gentileza de proveernos del consabido folleto explicativo, configurado en este caso por la primera página del libro en cuyo final nos dice:

"El sub-título «Modelo para armar» podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer".

Claro está que nos encontramos frente al resultado de "fijeza causal", mal que le pese a quien la utiliza, del procedimiento seguido desde su notable *Rayuela,* donde se limitó al barajado cronológico de los diversos capítulos siguiendo los pasos del método propuesto, para mal de nuestros pecados, por el admirable Huxley en su ya clásico *Punto y Contrapunto,* y que, según mi modesto entender ya sería hora de jubilar por haber rebasado con creces el tiempo en que pudo ser considerado novedad. Hoy se limita a ser tan soportado como gratuito y envejecido engorro.

Ya no basta —el propio Cortázar nos lo dice— con alterar el montaje del relato, mostrándonos al viejo del capítulo anterior cuando hace la primera comunión o acongojándonos con la agonía de quien siete capítulos más adelante veremos engendrar. Ahora se nos pide a los lectores que demos un paso más adelante, como decían los periclitados guardas tranviarios, o más atrás —atrás está vacío— según afirman sus actuales mutaciones, los colectiveros. Y se busca "liberar de toda fijeza causal" para reducir a polvo el tercero de los conceptos apriorísticos de don Emmanuel Kant.

Por suerte ello no sucede en este libro, sino en muy soportable medida, y en consecuencia resulta excelente y muy legible pese a los aviesos propósitos de su autor. La fijeza causal actúa en el grado necesario para que su contenido no resulte un loquero, y permanece oculta lo suficientemente como para que el desprevenido lector se lo parezca de entrada.

En definitiva la opción generosamente ofrecida al lector "para el montaje personal de los elementos del relato" continúa siendo la que sin ninguna necesidad de ofrecimiento ejerce todo lector inteligente sobre cada libro. Es más, heraclitianamente puede asegurarse que nadie lee dos veces el mismo libro por las inevitables relaciones que en cada lectura atenta se establece entre sus partes. En ese sentido, tan "modelo para armar" es la *Divina Comedia,* que vero-

símilmente sea el libro escrito con mayor propósito de establecer "fijezas causales", como este "62"

Y en mi personalísima y autorizada tarea de armado, del subtítulo pasaré a ocuparme del no menos agresivo título: "62".

Ni el propio Champollion hubiese sido capaz de descifrarlo sin el auxilio del ya citado folleto explicativo. En él se nos aclara que proviene de sus propósitos coincidentes con "las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela,* que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso."

Título numeral tan honestamente egocéntrico como el "8 y ½" de Fellini, que nadie desentrañaría fuera de su autor, incluso entre el creciente círculo de los cortazarianos entre los que tengo el inmerecido honor de considerarme incluido. Claro que no hasta el punto de recordar de memoria los párrafos finales de cada uno de los capítulos de *Rayuela,* pero sí hasta el de poder alargar la mano hacia el volumen y comprobar que dicen:

"Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta."

La pobre causalidad, esta vez psicológica, parece ser lo que debe archivarse con mayor urgencia para ser reemplazada por la azarosa casualidad, que acaso sólo se distinga de ella en ser el resultado de una errata de tipografía metafísica. En verdad tan poco sabemos del funcionamiento de una como de otra. De la causalidad lo que podemos decir es que cuando creemos que nos falta, nos sentimos infinitamente desventurados. Dígalo Kafka. Claro que tal desventura puede tener también su expresión humorística y constituir como tal un apetecible propósito literario.

Cuando la causalidad psicológica logra ser abolida, el "individuo" pasa a ser "dividuo", al que ya me referí, justamente en el comentario del anterior libro de Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos.* Me estremece pensar en los tremendos resultados, más soporíferos si cabe imaginarlo, que los de las novelas llamadas objetivistas, a que se podría llegar con semejantes propósitos en manos de alguien menos estupendamente dotado para el hábil manejo de las tales causalidades psicológicas que Julio Cortázar.

Por suerte, al menos para mí, se mantiene tan alejado de la mutación final que incluso uno de los principales protagonistas de este libro —que en realidad para ser consecuente debiera carecer de ellos— el llamado Juan aparece como evidente autorretrato. ¿Y qué mutación final es esa, que lleva al hombre a ser lo que siempre ha sido desde que comenzó a ser merecedor de tal nombre: proyecto de sí mismo, como tan bien como Cortázar supo ya Ortega?

Y eso es lo que son los siempre problemáticos personajes que pueblan este libro, y lo que dejarían de ser de inmediato si el propósito de prescindir de su causalidad psicológica se hubiese seguido al pie de la letra.

Lo que en él sucede es de tan confusa apariencia como meridiana claridad final: acaso sea el libro más deliberadamente armado por su autor como no puede dejar de advertirse después de una segunda lectura. Pero aunque así no fuese poco importaría, porque Cortázar siempre ha sido y sigue siendo muy superior como cuentista —fenómeno muy difundido en la actual narrativa hispanoamericana— y eso hace que la suma de excelencias de cualquiera de sus libros esté muy por encima de la excelencia del libro como tal. Cada capítulo aislado, o si así lo prefiere su autor, cada elemento combinatorio puede burlarse de los posteriores resultados del montaje librado a manos menos expertas, porque es válido de por sí y suele configurar un cuento ejemplar: la escena de amor entre Celia y el laudista Austín, de calidad antológica, hábilmente contrapuesta al manoseo homosexual de que acaba de ser víctima ella, bastaría para ejemplificar la sabiduría de montaje de este supuesto "modelo para armar".

Incluso cuando en algunos pasajes el interés decae, lo hace sin consecuencias demasiado desagradables, y hasta nos cabe la sospecha de que el irónico relojero que es Cortázar se divirtió por anticipado con la perplejidad del concienzudo armador cuando comprobó que sin los clásicos cuatro o cinco tornillos que "sobraban" el artefacto funcionaba mejor.

Entre las numerosas artimañas técnicas utilizadas para superar el obstinado funcionamiento de la causalidad psicológica, el autor utiliza una sorpresivamente eficaz en este libro —dejaría de serlo en su reiteración— consistente en el empleo de lo que podría llamarse el diálogo— monologado, mediante el cual el relato, que continúa ininterrumpidamente en primera persona, salta de uno al otro interlocutor, sin pausas ni nada que lo indique. En el entrevero físico de las escenas amorosas, el procedimiento logra en el ánimo del lector, como consecuencia del inicial desconcierto, la sensación nada desdeñable de asistir a la fusión y confusión de dos seres en uno solo, como si contemplara el milagro de la recuperada unidad platónica alcanzada por la incandescencia de la pareja incapaz ya de discernir entre la abolida diferencia entre el tú el yo.

Justamente, y que Cortázar me perdone, para que ello se verifique con el grado de eficacia alcanzada, es imprescindible como nunca su sagacidad ordenadora de ambas influencias de "causalidades psicológicas".

Con lo cual se va al diablo el propósito del tal Morelli, por cuenta de quien van las notas del capítulo "62" de *Rayuela,* de alcanzar: "un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori." Pues nunca es tan persona el ser humano, y jamás tan personal su tragedia, como cuando se entrega sin reservas y lo dramático surge justamente a posteriori del compromiso de su conciencia. En ese sentido, le cedo la palabra al pobre Edipo.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

LIBROS

Ficción

SILVINA BULLRICH: *Mañana digo basta.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

El título alude a una decisión, siempre postergada, de la protagonista: sustraerse a los atractivos requerimientos del mundo que la rodea y buscar la felicidad fuera de marcos convencionales. Próxima a los cincuenta años, se aisla en un balneario uruguayo para dedicarse a su trabajo —es pintora y crítica de arte— y dar una nueva orientación a su vida. La novela tiene la forma de un diario en que el personaje registra sus experiencias. Viuda, madre de tres hijas adultas, da la espalda a un pasado del cual una y otra vez surgen las figuras de su marido y de un amante. A su alrededor, el egoísmo implacable de las hijas, la cordialidad de algunos vecinos y los galanteos de dos jóvenes y un hombre maduro no le ofrecen ningún apoyo ante un porvenir incierto. A lo largo de cuatro meses de soledad interrumpida con frecuencia por visitas más o menos inoportunas, la mujer prolonga sus dudas acerca del rumbo que tomará en el futuro.

La capacidad para opinar en forma rápida e inteligente sobre los temas más diversos y cierta comprensión cálida y simpática de algunos sentimientos parecen ser las virtudes más notorias de Silvina Bullrich. Las primeras páginas describen con acierto los movimientos de una soledad pronta a esfumarse ante un encuentro o una expectativa, para reconstruirse inmediatamente después. Una serie de observaciones sagaces, expresadas con la concisión de una periodista eficaz, contribuyen a caracterizar a la protagonista y definen sus relaciones con otros personajes: "Eramos una generación femenina atacada de verborragia como una generación masculina víctima de las enfermedades venéreas" (...) "En los países donde existe el divorcio las mujeres legítimas no tienen la menor protección; basta constituir una sociedad en comandita para dejarlas en la miseria, pero en los países donde no hay divorcio las leyes, la sociedad, todo se confabula contra la intrusa."

Esta relativa solidez se resquebraja, más adelante, en una serie de situaciones equemáticas. La intromisión —más bien caprichosa— de dos personajes femeninos da motivo para intercalar una confusa y nada atrayente historia de amor y brujería. Las tres hijas ejemplifican rígidamente tres tipos diferentes: la

casada burguesa, la independizada, la bohemia. En inverosímiles reuniones de familia cada una recita sin matices su parte. Estos detalles contribuyen a poner en evidencia fundamentales fallas de estructura: *Mañana digo basta* parece concebida, más que como una novela, como una serie de fragmentos aislados que no siempre dejan de contradecirse. En un mismo párrafo, la protagonista afirma ser perito mercantil y no saber escribir a máquina más que con un dedo; más adelante, informa que su diario lo escribe a máquina. Después de aludir continuamente a un pasado en el que hay un padre diplomático, sirvientes, alhajas y vajilla de valor considerable, evoca repentinamente: "Andábamos siempre escasos de dinero pero millonarios de tiempo, y las pizzas o las salchichas que comíamos después tenían un sabor que nunca mi paladar pudo encontrar en las mejores comidas de Maxim's." Estas incoherencias restan convicción a un conflicto inicialmente bien planteado; vuelven cuestionable cualquier designio de verosimilitud.

Cierto apresuramiento parece manifestarse también en el lenguaje. Galicismos desmañados y diálogos artificiosos resultan menos censurables que expresiones como "sueños lúbricos", "la vendo a vil precio", "solía saciar sus afanes libidinosos" o "la crueldad de un filósofo curtido". Altibajos y desaliños contribuyen a acentuar en el libro cierto carácter de boceto abandonado con impaciencia. Es inevitable lamentar que la cabal expresión de algunos estados de ánimo finamente captados y cierta simpatía humana que la autora trasmite queden como virtudes aisladas en un relato ameno pero trivial, que no aburre ni entusiasma.

JULIO CRESPO

MIJAIL A. BULGAKOV: *El Maestro y Margarita,* Madrid, Alianza Editorial, 1968.

Por una de esas supuestas paradojas que ya han dejado de sorprendernos, quien desee descansar de las audacias revolucionarias de las novelas escritas en los países capitalistas puede recurrir al tradicionalismo narrativo imperante en las producidas bajo el comunismo. Confieso mi pueril felicidad al encontrar en el "Epílogo" de este libro de Mijail A. Bulgakov, *El Maestro y Margarita,* que su autor pormenoriza el destino posterior de cada uno de sus personajes. Desde los tiempos de Feodor Dostovieski no se cumplía con ese requisito de modo tan cabal en obra de tanta jerarquía literaria, y me pareció satisfactorio que un autor de esa calidad no considerara desdoroso tener en cuenta la ingenua curiosidad del lector.

Claro está que en un país revolucionario, ser tradicionalista debiera constituir una forma de revolucionarismo a la inversa, al menos dentro de lo estético, aunque hoy todos sabemos que en la práctica está muy lejos de ser ese el caso, así como tampoco ignoramos que dentro del mundo capitalista ciertos revolucionarismos esconden un ánimo acomodaticio en lo social y económico.

Además podría observar algún prevenido que, en un país donde es doctrina

oficial que "la religión es el opio del pueblo", un libro cuyo protagonista es el Demonio —tal como aquí ocurre— podría ser considerado como antídoto. Pero no es eso lo que sucede. Nada hay de conformista en este libro, ni de este ni del otro lado de la cortina, y Voland, como el Mefistófeles de Goethe citado en el apotegma inicial, "es una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y siempre practica el bien". Es antídoto, sí, del opio del pueblo, pero no en el sentido religioso, sino en el literario, pues a todo lo largo del desarrollo de esta extensa novela, se atropella el interés del lector ante la repetida inminencia de lo insólito, que arranca desde la idea inicial, la de introducir al Diablo en persona, una persona no exenta de dignidad majestuosa, en el mundo uniformado dentro de un mediocre racionalismo, sin otras alternativas de prodigio que no sean las derivadas de la mecánica científica, tal como lo es el del Moscú Soviético. La novela se convierte así en una caja de sorpresas ininterrumpidas, sin el menor respeto por "compromiso" alguno fuera del derivado de la fantasía libremente ejercitada, debajo de la cual se adivinan intenciones satíricas contra ciertos aspectos del régimen (esta edición castellana contiene unas setenta páginas suprimidas en la soviética) y en especial del mundillo literario moscovita, del que nos ofrece evidentes caricaturas, pero siempre con su posible pozo de acritudes, cediéndole lugar al regocijo.

Debo aclarar que en todo ello ya no hay una rigurosa actualidad, puesto que su autor murió en 1940, o sea en el apogeo del hoy vilipendiado stalisnismo, una de cuyas víctimas fue el propio Bulgakov, que se vio postergado hasta el punto de no alcanzar a ver publicada tan notable novela, cuya primera edición rusa debió esperar hasta 1966.

Su tono de sostenido humor proveniente de la contraposición entre las bufonadas de los diablillos menores Koróviev y el gatuno Popota, del séquito de *messere* Voland y el aburguesadísimo buen sentido común cuyo orden alteran, sirve de telón de fondo a mucho más ambiciosos propósitos. Tampoco el Maestro se limita a ser una versión soviética de Fausto, y su Margarita dista de la operística. Las fuerzas demoníacas que manejan, o mejor dicho, que los manejan, y que algo chestertonianamente terminan por salvarlos, se expresan técnicamente por medio de la ambición creadora de él, apoyada en el apasionado amor de ella.

Al modo del "teatro dentro del teatro", encontramos aquí a la "novela dentro de la novela", no a la manera de "El curioso impertinente" cervantino, encerrada dentro del Quijote por puro deleite de creador excesivo, pero sin hacer que se entreveren sus significados, sino con mayor semejanza al caso de *Hamlet,* en el escenario de cuyo escenario se representa, compendiada, la totalidad del drama.

El Maestro escribe, destruye, y mefistofélicamente rescata la novela de esta novela, cuyo protagonista es Poncio Pilatos y su tema la condenación de cierto vagabundo judío contemporáneo llamado algo así como Joshuá. Las páginas más admirables son sin duda las que reproducen las de ese libro dentro del libro. El demonismo resalta con mayor evidencia en el ánimo de quien condena a quien sabe inocente, y hacia quien experimenta una simpatía contrapuesta a

la repulsión experimentada hacia quienes le solicitan su pérdida. El apartarse de la literal versión evangélica, da al relato una mayor verosimilitud realística y a la vez una punzante religiosidad.

Pero de la presencia del procurador de Judea, el lector es llevado a la oficina administrativa —tengo ganas de escribir *administrativísima*— del director estatal de un teatro de Varietés moscovita. Los centuriones y los ciudadanos de la URSS no conviven ni se interfieren, pero con toda la distancia que media entre realidad y ficción, de alguna manera comparten su condición de títeres temporales frente a la eternidad demoníaca.

Asistimos a dos versiones de *walpurgisnacht,* una de ellas en el escenario de ese teatro, desde donde el Voland-Mefistófeles actúa como profesor de magia negra desencadenando efectos menores pero espectaculares de sus irracionales potencias, y la otra en su baile, al que acude en calidad de bruja adicta la propia Margarita, volando desnuda en su clásica escoba. En ambas escenas, por curioso influjo de la pudibundez circundante, todo desborde hacia la sexualidad está cuidadosamente evitado.

Pero la fuerza imaginativa del autor actúa ininterrumpida, con una fecundidad que va del regocijo al dramatismo, superponiéndolos a veces, en sus mejores efectos.

Su momento de máxima amenidad lo alcanza en los esfuerzos de los Representantes de la Instrucción, y sus psiquiatras auxiliares, para reducir las subversivas evidencias diabólicas, desquiciadoras del orden constituido, a meros fenómenos catalogables dentro de las normas oficiales.

Su más conmovedora escena es, sin duda, la final liberación, luego de la diabólica cabalgata del Maestro y Margarita, al puro amor desasido de apariencias por el que penetran a un Nirvana alejado por igual de los miembros del Komsomol y de la estatuaria figura del quinto procurador de Judea, el cruel jinete **Poncio Pilatos.**

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

IVERNA CODINA: *Los guerrilleros.* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1968.

En la espesa trama de esta novela nada sucede que no haya sido previsto por el lector detrás de su título. Hay, como es de suponer, guerilleros inmolados en la empresa de salvar la Patria desde refugios solapados entre montes, cañadas y sierras. Además, los consabidos contactos capitalinos y el conjunto de asombrados e indecisos aldeanos que juegan a dos puntas, porque no saben a ciencia cierta por quién definitivamente apostar. Todo casi como en las crónicas periodísticas.

La narración tiene tres partes —literalmente "Uno", "Dos", "Tres"— que eslabonan un crescendo desde la concepción hasta el nacimiento y madurez de un grupo heterogéneo de hombres y mujeres que, de una manera u otra, son o serán los ávidos buscadores de un sistema político-social sobre el cual la mayoría

no tiene ideas muy claras. En *Los guerrilleros* se abrazan topologías distintas: la cordillera mendocina, ciertos lugares porteños, el noroeste con su paisaje implacable para los asediados protagonistas. Por todos Iverna Codina se ha paseado con soltura, marcando el compás lingüístico, físico y moral de sus personajes con hábil realismo, sin titubeos en el dibujo de un giro regionalista, de un rostro difícil o una personalidad torturada.

La historia o las historias que van enredándose tienen su soporte en la historia real del país a partir de 1955. Los sucesos y los hombres de la Revolución de ese año y algunos hechos y nombres posteriores adquieren su importancia como apoyatura argumental. Pero la novela está hecha con seres anónimos —héroes o antihéroes— igualmente tocados por el rayo del sufrimiento que se agazapa "detrás del grito", rebelde, sordo de tan aislado, con que sienten justificar su existencia. Perfilados para siempre en el rincón más explosivo de la sociedad, muchachos como "el Cordobés", "el Gringo", "el Tordo", "el Cubano" (apodos genéricos característicos e infaltables en estos casos) que se desangran de valor, muertos de miedo en la selva para reeditar la azarosa y reverenciada imagen del "Che", imponen un color violento al relato. La simpatía llega fácil hacia quienes tienen el supremo coraje de "vivir muriendo". Pero, como piensa uno de ellos sobre el final, "ahí quedan las camisas en el suelo, dos trapos rotos y ensangrentados, miralas Cordobés, que esa es la triste imagen de nuestro sueño revolucionario." Testimoniando ese valor frustrado, Iverna Codina logra páginas de un verismo sin reservas. Cuando llega a los lindes más altos de la realidad, las pinturas acertadas del ambiente en la montaña, en la ciudad, en la selva, asume la perspectiva lírica de tanta desolación humana ("Y los pájaros comenzaban con revoloteos y cantos indecisos a probar la luz.") Otra razón para que la novela pueda leerse sin las aprehensiones que suscita el título. Hay recreación, permanente belleza descriptiva, que concilian la obra ideológica con la literatura. Si no corriera esa savia quedaría el puro esqueleto de la denuncia, de la protesta.

BEATRIZ DE NÓBILE

HERNANDO TRACK: *Mis parientes*. Monte Avila Editores, Caracas, 1968.

Este libro nos llega de Venezuela. Nada sabíamos de su autor. Pero ya desde la primera página advertimos que estamos ante un conquistador del lenguaje, de estilo propio e imágenes renovadoras. *Mis parientes* es un libro de rigor lozano, de viva sabiduría, que lo aleja tanto de los caminos ya amojonados cuanto de la experimentación alambicada, arbitraria y estéril. Si Hernando Track va en busca de nuevas posibilidades en prosa no es por mero afán de novedad, sino por necesidad imperiosa. Y, además, es evidente que conoce las formas que transgrede. "Para reformar, hay que saber" decía Téophile Gautier; en ese sentido, Track tiene capacidad para ser reformador (privilegio éste de unos pocos, que hoy se ha desorbitado en derecho general de escribir lo ilegible).

Relato alucinado, hermético, a menudo limítrofe con la parafrasia. Se puede

intentar comprenderlo, pues no carece de claves en sus obsesivos *Leitmotive*. Pero es más atinado navegarlo, dado su clima febril y alienado, su galería de esperpentos, y sobre todo, esa fuerte sensorialidad que fluctúa entre lo cotidiano y lo atávico, para partir siempre desde allí rumbo al misterio.

Sí; no conviene seguir *Mis parientes* como relato, pues en él Track no ha logrado solventar el tan difícil balance entre prosa narrativa y prosa poemática, y ha asignado a aquélla el "deber", y a ésta el "haber". No podía hacer menos, ya que se trata del relato de un loco en primera persona, donde es forzoso diluir en sus delirios las circunstancias. Y de ahí también que la lectura pueda tornarse monótona, y aun fatigosa, en la primera parte. Después, en la segunda mitad, logra mejor balance. Afortunadamente, porque —insistimos— se trata de un libro que merece la más esperanzada de las bienvenidas.

JOSE LUIS SAENZ

SAUL BELLOW: *Carpe diem (Coge la flor del día)*. Seix Barral, Barcelona, 1968.

Es ésta la primera edición en castellano de *Seize the day*, la cuarta novela de Saul Bellow, aparecida en 1956. Pero alguien (ignoramos si el editor o el traductor) se permitió la extravagancia de traducir el título no al castellano, sino al latín. De ahí eso de *Carpe diem*, que se pretende justificar en la solapa diciendo que la novela "actualiza, para un neoyorquino de nuestro tiempo, el tópico secular que expresó Horacio en la fórmula egregia que... etc.". Pero, indudablemente, no se reparó en dos detalles. Primero, que si la intención de Saul Bellow hubiese sido la de acercarse a Horacio, el título original de la novela sería *Carpe diem* y no *Seize the day*, pues no sólo en los países hispánicos se sabe el poco de latín necesario como para reconocer la archiconocida frase. Y segundo, y esto es mucho más grave, que el título en latín tan sólo valdría como ironía, dado que la novela no es más que el balance de frustraciones que hace su protagonista a lo largo de un "día de echar las cuentas". Pero si hay una actitud que Bellow no muestra en esta producción es precisamente la irónica. En suma, la alusión al venusino es una ostentación de latines fuera de lugar, muy digna de quien acabase de aprenderlos.

Vayamos entonces a *Coge la flor del día*. Y alertemos a quienes gustan dividir las novelas (como nos gusta a nosotros) entre las "escritas con talento" y las "escritas con tesón": estamos frente a una de estas últimas. Un protagonista con médula, un plan general llevado a cabo con mucho rigor y con costuras muy notorias, un autor demasiado celoso en prefijar las peripecias de sus criaturas y en prohibirles que cobren vuelo al margen de sus carriles, y una prosa eficaz, pero siempre previsible.

Así, el mayor estímulo para seguir leyendo es el de averiguar si Bellow confirma en su desarrollo argumental las sospechas que el lector ya tiene desde las primeras páginas. Bellow no defrauda nunca, siempre da la orden sensata. Dilación más, dilación menos, la página sospechada llega. Y cuando eso ha sucedido varias

veces, el lector está ávido de sumergirse en algún cuento de Chesterton aún virgen, para no atrofiar su capacidad de sorpresa.

La flor que podemos coger en este libro no es, pues, el argumento, que es mera excusa; ni su veta de sátira social (los yanquis que sólo piensan en el dinero...); ni el pensamiento del autor, escaso y trivial. Todo se reduciría al retrato psicológico del protagonista, su mujer, su padre octogenario, y algún personaje secundario (principalmente un psicólogo de bolsillo, entregado a las especulaciones de la bolsa).

Pero aquí cabe una pregunta: ¿Cuántas toneladas de volúmenes sobrelleva ya sobre sus espaldas la literatura actual con esos mezquinos mapas de frustraciones y neurosis, con esos análisis fenomenológicos de personalidades incapacitadas o marginadas de la vida? ¿Qué clientela se busca con esos plañideros desahogos más o menos autobiográficos del "sindicato de suicidas", como decía Ferruccio Busoni hace no menos de cincuenta años? ¿No es hora ya de indagar en personajes que sepan navegar este mundo, que den pautas y rutas nuevas, intentables? ¿O la alegría y la eficiencia vital se han tornado un tabú en literatura?

Bien sabemos que somos injustos al descargar esta protesta genérica sobre Saul Bellow, que al fin de cuentas es sólo uno, y no tan significativo como para recibirla toda. Pero sucede que en él hemos visto un ardid: vendernos como *Carpe diem* lo que a lo sumo es un *ínfimo fugit irreparabile tempus* que tiene por toda poesía aquella "melancolía de la impotencia" de que hablaba Nietzsche, y que sólo es conmovedor "cuando se compadece de sí mismo". Y eso es muy poco, aunque esté bien escrito.

J. L. S.

Poesía

OCTAVIO PAZ: *Discos Visuales* (con dibujos de Vicente Rojo). México, Ediciones Era, S.A., 1968.

Al principio causa asombro su presentación, porque esperábamos un libro de poemas y no esta carpeta roja de tapas duras, con cuatro discos dentro. Pero no debería hablarse de presentación, sino más bien de "representación" de una poesía actuante que ha comenzado por dinamitar, precisamente, la idea de libro de poemas. Estamos en el plano de la paradoja y el juego (que se acepta o no) ante estos cuatro objetos circulares realizados por Vicente Rojo que contienen las palabras de los últimos poemas de Octavio Paz. Cuatro objetos circulares que son el fruto de una conciencia poética cada vez más acendrada. ¿Cómo explicar la forma *física* de estos cuatro soles rituales? Digamos que son cartones abrochados

(unidos) en parejas, con flechas guiadoras, con números que indican el principio del poema, con huecos que van dejando leer arriba y abajo, esas unidades de palabras que giran en el vacío abierto. Para acercarnos más a su topografía, digamos que en el reverso, los discos visuales tienen un número y un nombre: I) Juventud, II) Pasaje, III) Concorde, IV) Aspas, los cuales participan de esa idea de ceremonia, puesta al servicio de la voluntad del lector en potencia y a través del acto que pondrá en movimiento cada objeto. Los textos son los siguientes: I) *El salto de la ola / más blanco / cada hora / más verde / Cada día / más joven / La —Muerte;* II) *Más que aire / Más que agua / Más que labios / Ligera— Ligera / Tu cuerpo es / la huella de;* III) *Arriba el agua / abajo el bosque / el viento / por los caminos / quietud del pozo / el cubo es negro el agua es firme;* IV) *ASPA Una jaula de sonidos / abierta / en plena mañana / más blanca que tus nalgas / en plena noche / tu risa / o más bien tu follaje / tu camisa de luna / al saltar de la cama / luz cernida / la espiral cantante / devana la blancura / Fijeza plantada en un abra Aspa / Fijeza plantada en un abra Aspa / Fijeza plantada en un abra Aspa / Fijeza plantada en un abra Aspa.*

Esta, es claro, podría ser una de las formas de los textos que aparecerían delante de los ojos del lector (ya agredido, solicitado o encantado con la tipografía y el color de las palabras) si éste ejecutara o interpretara con los discos en cierto orden lógico, cerrado, tratando de apresar la correlatividad sintáctica, la relación conceptual. Sería una traducción, una forma de participación ocasional que no excluiría el azar y la voluntad o la imaginación del participante, del protagonista que hace girar las agujas de esas palabras para ordenarlas, según su propia mecánica, ortodoxa o no. Libre o no. Conviene en cierto sentido aplicar la palabra *traducción,* porque entre los discos y los textos existe una correlación de lenguajes que deben ser recreados o vertidos. A veces esos círculos se cierran en sí mismos y recomienzan una y otra vez (Pasaje) o pueden ser traducidos en sentido inverso, o quedar fijos, arriba y abajo "La / Muerte" (Juventud). Todas las experiencias de estos textos con sus proposiciones son válidas y pueden conducir al fracaso o al triunfo, sin término medios, porque las direcciones de su movimiento han sido indicadas dentro de una libertad que transfiere al lenguaje un vaivén de espejos cambiantes.

"Para nosotros el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas de los conocidos." Estas palabras de Octavio Paz en su *Corriente Alterna* (simpatía por los Inventores y Maestros en las categorías Poundianas) pueden servir para introducirnos en estas invenciones opuestas al discurso. Ellas forman parte de esas experiencias (aunque en dirección contraria) recogidas en sus *Topoemas,* fechados en Delhi y publicados en la Revista de la Universidad de México (Vol. XXII, Nº 10, 1968). Topo-poemas. "Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal", aunque ahora ese espacio acepte también el movimiento de un Tiempo circular. Parábolas, imágenes, ideogramas, fusión de la palabra dentro de la palabra, vinculados con las experiencias de esos "antiguos y nuevos maestros de poesía" homenajeados en los comentarios de los topoemas: José Juan Tablada, Matsúo Basho y sus discípulos y sucesores,

R. H. Blyth y sus cuatro volúmenes de haikú, los poetas y calígrafos chinos, Apollinaire, Arp y Cummings, los jóvenes poetas del Brasil del grupo *Noigandres e Invençao* con Haroldo de Campos a la cabeza. Signo y Sino. "Todo lo que nombramos —ha dicho Paz— ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación."

Coherente como pocos intelectuales en su afán de clarificar los objetos de su arte (poesía y pensamiento, poemas y ensayos, arqueología y mitos) Octavio Paz se sitúa como creador, teorizador y crítico, dentro de la corriente moderna de una literatura ejercida como disciplina totalizadora, exigiendo de sus lectores la exégesis de su obra cada vez más rica y honda. Se podrá advertir entonces en ella, de qué manera va realizando su tránsito fiel, sin saltos en el vacío, desde una concepción cada vez más madura del arte a la obra, como una revisión radical del lenguaje. Junto con sus *Discos Visuales,* abrimos su reciente trabajo sobre Marcel Duchamp [1] y allí leemos este ahondamiento de aquella idea de las significaciones del lenguaje: "El valor de un cuadro, un poema o cualquiera otra creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de *significar*..." Sí, quizá, algo de máquina contengan en su esencia estos discos poéticos, que admiten esa "pluralidad de lecturas" solicitadas por Mallarmé, aquí transformadas en objetos dedicados al consumo inmediato y al desgaste además. Su idea de una crítica del lenguaje (que es a su vez, una crítica de la realidad) como esencial en la literatura moderna, parece clara cuando se observa a través de la poesía hispanoamericana, de qué manera los grandes nombres continentales han revisado con pasión (trágicamente como en el caso de César Vallejo) las retóricas que no sirven para delinear lo que el autor de *Trilce* llamaba "un espíritu propio, hecho de verdad de vida..."

Palabra en juego con la palabra dentro del poema, la poesía de Octavio Paz es una dialéctica entre aquellas significaciones y las formas que a su vez crean las visiones del mundo.

Piedras sueltas, diría en 1955, a través de una "lección de cosas" animadas, vertientes de relieves y soles capturados para siempre en templos y máscaras de Tláloc o Uxmal, o en el espejismo de esta Visión: *Me vi cerrar los ojos / espacio, espacio / donde estoy y no estoy.* Espacios que son el campo de batalla inicial de estas significaciones o ideogramas nuevos, ahora recolectados del tiempo y luego arrojados al tiempo, con una trágica conciencia de la precariedad de las palabras en movimiento.

Consagrado como un maestro (es una forma inútil de decir) Octavio Paz, es también cabeza de nuevas direcciones revitalizadas que sienten el peso de su adhesión, como el caso de los jóvenes concretistas del Brasil, y, sin descansar de sus invenciones y clarificaciones, engrandece cada vez más su obra de intelectual que ejecuta en todas direcciones una toma de conciencia singular en la poesía hispanoamericana de hoy.

ALFREDO VEIRAVÉ

1 Octavio Paz, **Marcel Duchamp o el castillo de la pureza**, México, Ediciones Era, 1968.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: *La ciudad sin Laura,* Buenos Aires, Losada, 1968.

Diversos sentimientos, encaminados con creciente firmeza hacia un mismo e inequívoco punto luminoso, suscita en el lector este libro de Francisco Luis Bernárdez. No bien cerrado el volumen, una benigna paz emana de esas páginas, reclinadas ahora sobre las rodillas, una dulzura que, si la hora es apropiada o están las persianas algo entornadas, y si el día es por otra parte convenientemente otoñal, impide por el momento al lector discernir con claridad de qué se trata. Sus tentativas de discernimiento son poco tumultuosas; por lo demás, en poemas puede no haber mucho que discernir. De cualquier modo, ¿por qué este milagroso sosiego? ¿De dónde viene? ¿De otros tiempos? El poeta ha puesto sus versos bajo la siguiente advocación de Petrarca: "Ove l'aura si sente", y suave es el roce de esa antigua ala. Desde el fondo de los siglos, ese texto tiende al poeta una mano generosa sin pedirle nada en cambio; desde tanta distancia sólo se puede amparar infinitamente, y *La ciudad sin Laura,* pues, desarrolla en paz sus ritmos y armonías, conocidos hace treinta años, aniversario que motiva esta reedición, una más de muchas. Un coro de sombras poderosas y augustas —¿por qué no, entre otros, Platón?— presumiblemente celebra la reaparición con voz inaudible en las calles de la ciudad, pero de cuyo eco ofrecen pruebas fehacientes las bibliotecas del mundo. Después de todo, ¿qué mal hay? El túmulo funerario tórnase en techo, la urna en caja de resonancia, la lápida en pedestal. Duraderos materiales son el mármol y el bronce.

Paulatinamente invadido por tanta quietud, el lector se arrellana en su nicho —perdón, su silla— y se entrega a severas meditaciones. Los siglos no transcurren en vano, los valores eternos perviven. Craso error la poesía moderna, y sabio el refrán "a piedra movediza nunca moho la cobija". Porque la poesía moderna parece empeñada en ilustrar con su letra la afirmación de que lo poético es indefinible. ¿Qué otra cosa suponen el conocimiento de la tradición y no obstante la ruptura con el pasado? A juicio del moderno, si la poesía fuese un lugar definible se la podría encontrar con certeza en algún libro. Pero como el moderno no admite que la poesía sea definible, prefiere encontrarla por la calle. Lo cual significa que rechaza el amparo de la Historia y busca el riesgo de la experiencia. ¡Ah, errátil guijarro agrietado por tanta actitud, teoría y manifiesto! ¿Por qué negarse a la protección que brinda la sombra impresa? ¿Por qué problemas y no el sereno jardín del soneto? Pretensión jactanciosa y además vana, puesto que, como se puede advertir en los museos, aquellos siglos han contado con el beneplácito de la Historia. ¿Puede dudarse hoy de que el futuro de esos siglos no corrió peligro alguno? En efecto, piensa cada vez más lentamente el lector, nada tiene tan asegurado el futuro como el pasado.

Remuévese en su silla y, tras agregar a estas otras reconfortantes divagaciones, divisa por fin en la penumbra un busto de Dante y exclama: "Poesía... ¡eres tú!"

LUIS JUSTO

RODOLFO E. MODERN: *Levántate y canta.* Buenos Aires, Emecé Editores, 1968.

No está mal decir que la poesía, en un medio en el cual numerosos "artífices" de algún modo se ocupan de ella —por el ejercicio, por la experimentación, por el estudio y la enseñanza—, hace las veces de puente de sí misma entre períodos sobresalientes —la actualidad sería, en opinión nuestra, un llano en la fluctuación temporal—, y también de muestrario de las diversas tendencias que coexisten con más o menos adeptos, las cuales, por pertenecer a un ámbito cultural, se influyen recíprocamente. Las vanguardias de todas las épocas son siempre las experimentadoras, las cambiantes, las que persiguen lampos que parecen alumbrar horizontes para los fatigados "conocedores", dicho esto sin disminuir en nada su gran mérito en la exploración y la apertura de espacios poéticos. Del otro lado quedan los meros repetidores de fórmulas que no necesariamente deben ser "antiguas", porque es sabido que todo renovador puede ser imitado en sus exterioridades, aunque sin el "genio" que es la magia transmutadora de la palabra. Tan viejo puede parecer un poema de falso esquema vanguardista o de atomización del formato "tradicional", como un remedo de Espronceda o de Lugones. Estas reflexiones, reavivadas por una reciente exposición de "poesía concreta" efectuada en Buenos Aires, que coincidió con nuestra lectura de los poemas de *Levántate y canta* de Rodolfo E. Modern, parecen indicar que, por esa recíproca influencia del ambiente, lo rotulado como originalísimo —quizás poco conocido entre nosotros, no así en Brasil—, puede ostentar antepasados tan lejanos como los trazos rupestres y los jeroglíficos, a la vez que estos poemas, eminentemente líricos, de tono uniforme, de verso denso y, a veces, mal cortado, tienen mucho que ver con la limpieza y el relieve del genuino alumbramiento poético. En "Inspiración", el poeta, sin llegar a una total elocuencia, señala la importancia (y la prioridad: "Y dijo Dios: Sea la luz...") de la palabra como objeto de exteriorización del mundo interior: "Un dios me ronda a veces, / mortal que soy, sonoro barro / o estatua futura de ceniza. / ... / Y pone las palabras en mi boca, / las palabras".

De manera muy amplia, podríamos distinguir en este libro dos grupos de poemas: los que han sido elaborados con imágenes culturales —es evidente el trabajo que subyace a la inspiración prístina—, y los que surgen de la profundidad del espíritu del poeta por introspección psicológica. Entre los primeros se cuentan "A un pirata sepultado en el fondo de mar", que rememora a Morgan, "A Fray Luis de León", escrito en liras de fulgor barroco, y el "Monólogo séptimo de Hamlet". Este poema, ajeno quizás al conjunto, incluso por su gran extensión, trae una buena evocación del *blank verse* y participa de la mente del angustiado personaje shakesperiano; no obstante, sufre de una excesiva cerebralidad que, si bien es propia del príncipe de Dinamarca, a veces deriva hacia un lenguaje cuya prolijidad y opulencia oscurecen otros versos de exquisita factura. Véase la contraposición de los dos ejemplos siguientes: "Ah, comparación bien triste, a fe de Hamlet. / Pero la acción, el golpe varonil / al mentiroso corazón de Claudio, / ese bufón postizo, ese guiñapo, / ¿no me será otorgado? Y horror dos veces: qui-

zás / por maternal lascivia seducido, / mi propio padre sea mi pútrida simiente"; "¿Recuerdas el lago de cristal / en cuyas verdes / márgenes sobre florido lecho / un nudo fuimos de brazos y una sola boca? / Allí donde tu pelo castaño es tu corona, / oh fúnebre novia de este loco. En ese fango / cubierto de lágrimas y de viscosidades, / reposará tu cuerpo alguna vez precioso". Los entrecortados y difíciles versículos del primer ejemplo ceden, a juicio nuestro, al encanto lírico, a la sencillez y comunicatividad del segundo. Sea como fuere, el poema, como totalidad, resulta importante muestra de las posibles direcciones futuras que es capaz de recorrer el autor.

En la vertiente de hondura subjetiva pueden agruparse a su vez los otros poemas, que componen la mayor parte del libro, con una mención aparte para los sonetos de notable distinción. El paisaje interior en casi todos esos poemas encuentra su contrapartida en una "expresión" de la naturaleza, en ocasiones eglógica, a veces romántica, y en cuya singularidad se advierte el conocimiento que tiene Modern de la lírica alemana, según lo avalan sus ensayos sobre el tema. Así, en "Asociaciones" dice: "Cuando el viento / dobla las ramas de los sauces / un niño llora y está solo. / ... / Sueños dorados de la siesta / discurren por tus párpados oscuros / cuando el oboe suena entre las amarillas margaritas. / ... / Ante un espejo como hielo / se quiebra la imagen del anciano / y una puerta se cierra lentamente. / ..." O en "Leitmotiv" clama: "Los ojos son lobos famélicos / con que nos miramos los extraños / antes de mordernos y sangrar debidamente. / ... / El campo está cubierto de tapices / verdes y flores abiertas como lunas / lejos de nuestro alcance. / ... / Nos tracionamos, como si bebiéramos agua / del manantial, alegremente. / Pero es veneno. / ..." De tal modo, cada matiz del ánimo, cada variación de la experiencia, se asocia con algún hecho o estado del mundo que rodea al poeta, por medio de imágenes bien delineadas, de lenguaje no colorido pero bastante luminoso dentro de una gama sobria. "Tiempo interior", "Difusorio", "Confesión lírica", "Eos", entre otros poemas, son prueba de lo dicho. La euforia, con cierto repique zumbón, se manifiesta en "Misión cumplida", pero la pregunta que se hace el poeta en dicho poema nos persuade de que su rasgo predominante no es éste: "... / ¿debe un poeta, por ejemplo, yo, / denunciar con llantos y gemidos / el mundo lamentable que lo acosa, / o cumplir simplemente su tarea / de cantar?"

Los sonetos, dispersos en el conjunto, de incisiva aunque circunscripta intención filosófica, en segunda lectura revelan una buena técnica y la posibilidad de que la métrica tradicional sea un vehículo muy adecuado a la poesía de Modern. Aquí nuevamente puede el lector reflexionar sobre la "originalidad" que podrían brindar, a ciertos poetas, las formas que, precisamente, han abandonado para cultivar estructuras deshumanizadas. "Hombre" es un equilibrado soneto —que describe el periplo de la condición humana—, cuya virtud está, considerando su lenguaje estricto, en que el último verso llega, como en los mejores modelos, con una fatal necesidad: "Y en el tiempo infinito canta el cielo / y llueve sobre tristes flores grises / y todo acaba puntualmente en hielo".

En "Oda para nosotros", Modern rechaza las exterioridades de ciertas estéticas: "Nada de imágenes felices, de arpas encantadas, / ni tenues crepúsculos

violetas, delicados, / o disfraces. / ... / Sólo queremos clara luz, el cielo azul, / tu mano que se tiende, hermano, con gigantesco amor / hacia un nuevo comienzo de dolores, pero limpio". Así, desde una tradición romántica, el poeta lucha contra la fantasmagoría desfiguradora de la realidad actual, la cual, salvo en el relumbre de una jerga caótica y aún muy imperfectamente, sólo puede expresarse con los medios elaborados por dicha tradición. Y ésta es la poesía de Rodolfo E. Modern: no presuntuosa, a veces monocorde y ríspida, en evolución, pero también con la nitidez y la fuerza derivadas de dicho entronque cultural, que le permite incitar al lector, como a un Lázaro desfallecido en medio de la poesía babélica, a revivir en el acto milagroso, y por eso mismo "simple", de cantar.

MIGUEL E. DOLAN

Documentos

MIGUEL BARNET: *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires, Galerna, 1968.

Durante 1963, Miguel Barnet mantuvo una serie de entrevistas en un asilo de Cuba con Esteban Montejo, negro de 104 años de edad que le fue narrando, guiado por preguntas elaboradas durante sesiones anteriores, los recuerdos de su vida de esclavo, *cimarrón,* liberto y soldado de la independencia cubana. Una selección de esos relatos, vertidos en forma de monólogo, y un prólogo del entrevistador constituyen este libro de lectura tan atractiva como puede suponerse por la peculiaridad de su contenido. Pero Barnet, no tan explícito en señalar lo que se propuso como en subrayar lo que evitó, nos advierte que no trató de "crear un documento literario, una novela" (pág. 12), ni tampoco un trabajo histórico. Nos presenta, en cambio, su obra como fuente para las ciencias del hombre. Queremos señalar lo ambicioso de tal propósito con respecto al criterio y realización de este libro.

Es evidente que Barnet no ha considerado todas las limitaciones que el género autobiográfico presenta al investigador. En lo que hace al aprovechamiento de las afirmaciones contenidas en esos textos, podemos generalizar lo que el muy conocido tratado de Bauer señala exclusivamente con respecto al uso que de ellas hace la historia.[1] Para este autor, las memorias encierran dos grandes peligros: su subjetividad, originada en los deseos de alabanza o bien de justificación de un yo individual o colectivo, y la deformación que el tiempo impone a

1 Cf. Bauer, Wilhelm, **Introducción al estudio de la historia.** Traducción de la segunda edición alemana y notas por Luis G. de Valdeavellano. Tercera edición. Barcelona, Bosch, 1957, págs. 436-437.

los recuerdos y a sus relaciones temporales y causales. Estas dificultades propias del género se agudizaron para Barnet con la elección del entrevistado. Ese anciano, que abandonó su natural retraimiento al advertir la importancia de su tarea (pág. 11), confundía, falto de la necesaria lucidez, la cronología y la ubicación de sus relatos (pág. 11). Además, la crítica, que podría haber atenuado esta marcada subjetividad, resultaba impracticable por la falta de testimonios vinculados a esos temas (pág. 11) y por la dificultad de encontrar individuos tan longevos que pudiesen corroborar la narración de Montejo. Recordemos, además, que por tratarse de un individuo atípico, de un esclavo huido, toda generalización referida al grupo social de su origen quedaba parcialmente invalidada.

Ya que, con mejor sentido publicitario que conocimiento de las obras, en la contratapa de esta edición[2] se afirma que Barnet está "en la línea trazada por Oscar Lewis", convendrá recordar que Lewis, para salvar "la subjetividad inherente a toda autobiografía aisladamente considerada",[3] recurrió al método de las autobiografías paralelas. Logró así que las afirmaciones de un humilde padre mexicano y de sus cuatro hijos se iluminaran y corrigieran recíprocamente, proporcionando una visión rica, compleja y, por eso mismo, próxima a la realidad de sus relaciones familiares. Esta divergencia en la percepción de las limitaciones del método autobiográfico puede explicarse si se piensa que Lewis, sólo después de haber investigado el tema de su interés, la pobreza en Latinoamérica, seleccionó a los Sánchez entre muchas otras familias entrevistadas porque ella sola "parecía ilustrar muchos de los problemas sociales y psicológicos de la vida mexicana de la clase humilde".[4] Por su parte, Barnet, atraído desde un comienzo por la peculiaridad de su informante, se apartó de su primitivo tema en busca de otros mejor ilustrados por Esteban Montejo.

Pero la diferencia más notable entre estos dos estudios reside en la fidelidad para transcribir la información recogida. Barnet ha descuidado la forma en beneficio del contenido, sin advertir que sólo ahondando en el individuo que tenía delante podría alcanzar las más amplias y fecundas generalizaciones. Las formas del pensamiento de Montejo, organizadas a través de su habla, revelan, más profunda y verazmente que sus afirmaciones, las características de su núcleo social originario. Sin embargo, no recibieron el merecido cuidado: unas pocas reuniones fueron grabadas, la mano del entrevistador no se limitó a la selección de ciertos pasajes, intervino, además, en su sintaxis y en su vocabulario, rico en localismos, muchos de los cuales pueden haberse ya extinguido o modificado en sus acepciones. La dificultad de comprensión que ciertos párrafos podrían haber presentado, alegada por Barnet para justificar su actitud, es, precisamente, la prueba más clara de lo arbitrario de sus correcciones. La falta de intereses lingüísticos en-

2 Sus editores mexicanos no incurren, por cierto, en ese error. Además, se cuidan más de las erratas, transcriben las notas al pie de página y agregan dos interesantes fotografías de Esteban Montejo. Cf. Barnet, Miguel, **Biografía de un cimarrón**. México, Siglo Veintiuno, 1968.

3 Lewis, Oscar, **Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana.** Octava edición. México, Joaquín Mortiz, 1968, pág. XX.

4 Lewis, Oscar, **op. cit., pág. XXIX.**

cuentra un ejemplo más en el glosario que se agrega al texto: se preocupa por indicar que "nutricia" significa "nutritiva" y deja sin aclarar muchos americanismos, olvidando, en todos los casos, los problemas etimológicos.

Falta agregar que las conclusiones sobre la *personalidad básica* (?) de Montejo, con las que Barnet cierra su prólogo, resultan, por evidentes, totalmente prescindibles. No hubiese sido necesario caracterizar a un negro, antiguo esclavo cimarrón, por su criterio "favorable a los hombres negros" (pág. 13). Por otra parte, hablar de su "espíritu revolucionario", no importa cuál sea la acepción cubana del término, resulta excesivo y forzado, ya que su rebeldía, aunque notable, nunca pretende el cambio del medio en que se encuentra, ni la consecución de determinados objetivos.

En suma, un libro impreciso en sus finalidades, desprolijo en su realización y carente de conclusiones; sólo rescatable como exponente de "una nueva especie literaria de realismo social".[5] Precisamente aquello que se había propuesto evitar.

MIGUEL A. GUÉRIN

Ensayo

ELISEO VERÓN: *Conducta, Estructura y Comunicación*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.

Una introducción y once capítulos en poco más de trescientas páginas le bastan a Eliseo Verón para enriquecer la teoría sociológica con el más lúcido aporte que ésta haya recibido en América latina en los últimos años. El elogio no es de ninguna manera desmesurado, al contrario: creo que debe partirse de este reconocimiento que califica al libro como unidad, antes de comentar algunas de sus partes.

Varios de los capítulos reproducen trabajos ya publicados en revistas especializadas (por otra parte, las más prestigiosas de nuestro país) que Verón enlaza con otros trabajos inéditos o escritos especialmente para este libro.

Los dos primeros capítulos están dedicados al análisis del método estructural en ciencias sociales. La claridad y el desarrollo de los planteos contribuyen a disipar una serie de malos entendidos muy frecuentes entre los críticos y apologistas del "estructuralismo", diseñando un campo de operaciones relativamente autónomo en el sentido de que suministra un análisis estructural del método estructural. Esto es sin duda correcto, pero de tal manera se dejan necesariamente de lado algunos problemas. Tal por ejemplo, el de si el estructuralismo se ocupa de la sintaxis o de la semántica de la acción social. Verón reconoce

5 Lewis, Oscar, op. cit., pág. XXI.

(pág. 14) que el análisis estructural tiende a concentrarse en el estudio semántico de los mensajes, pero los ejemplos que ofrece se refieren a la sintaxis (pág. 14 y 30), y si bien no hay ningún impedimento teórico para que tal análisis suponga las dos dimensiones (págs. 32 y 47), es lícito preguntarse si el *sentido* de los modelos estructurales (que expresan relaciones vaciadas de contenido significativo) puede revelarse sin dialectizar el modelo. La conclusión del segundo capítulo es un ejemplo de lo que ciertos críticos —apresurados— suelen llamar eclecticismo. A pesar de ello, es nada más —y nada menos— que un intento de demostrar la operacionalidad de modelos que revelan varios sectores de un campo semántico compuesto de "una multitud de sistemas semiológicos que operan simultáneamente" (pág. 60).

El capítulo III (en colaboración con Silva Sigal), examina las relaciones entre Sociología y Psicología, dejando de lado viejas y estériles discusiones, para demostrar que los errores conceptuales (y el debate originado) parten de un hecho simple: una misma conducta, estudiada desde las dos disciplinas, tiene significaciones diferentes porque resulta analizada en dos niveles y desde dos universos teóricos disímiles (pág. 72). Relacionar los niveles de análisis de la Sociología y la Psicología sólo puede hacerse, entonces, con el uso de categorías o modelos que resulten significativos en ambos niveles (pág. 75). Semejante solución es muy problemática —y Verón lo dice—, pero es un desafío apasionante y que no puede ser dejado de lado.

En el capítulo siguiente hay un excelente y original análisis referido al sentido de la acción social. Revisando los postulados básicos de Max Weber, Verón niega que el sociólogo deba adoptar el punto de vista del actor para develar el sentido de la acción. Desde esta perspectiva, sólo se logra un sentido subjetivo mientras que el sentido de la acción social debe ser objetivo, supraindividual (pág. 120). La crítica del concepto weberiano de comprensión (Verstehen) es hasta cierto punto más refinada pero tiene un aspecto ciertamente insatisfactorio; señala Verón que "el mero acceso al sentido de una acción mediante la comprensión es insuficiente para legitimar la sociología como ciencia, puesto que ésta se propone explicar, y por lo tanto predecir regularidades y formular leyes" (pág. 90). Pese a que Verón reconoce seguidamente que tales leyes no se pueden alcanzar sin tener en cuenta también el sentido subjetivo, creo que la afirmación solamente es válida para explicar y descubrir las leyes de procesos recurrentes. Y aunque no hay respuesta definitiva, sigue siendo legítimo, por lo mismo, interrogarse si para los procesos direccionales (llamémosles históricos) resultará pertinente la explicación o deberemos seguir conformándonos con la comprensión. Puesto a señalar carencias, Verón destaca cómo la sociología da por supuesta una presunta armonía entre el universo de la comunicación y la imagen que los actores tienen de ese universo (pág. 122). La crítica no es nueva, desde luego, pero juega un papel importante en la argumentación; y aunque no es un ejemplo que Verón utilice, nos remite a la paradigmática demostración que hizo Marx: el salario *aparece como* el precio del trabajo y tal relación impide que la ganancia aparezca como trabajo no pagado. El autor se detiene en describir la conducta como un mensaje de poli-

valencia semántica, y creo que por un exceso de síntesis deja de lado un problema clave: dice que "el conjunto de reglas de todos los niveles se cumplen *simultáneamente* en un mismo fragmento de conducta verbal" (pág. 123), pero había reconocido que "el comportamiento lingüístico verbal encierra *varios niveles* de determinación" y que "la libertad del usuario aumenta a medida que ascendemos en los niveles de complejidad de las unidades" (págs. 58-59). Entonces, en el análisis del sentido de la acción (ya desde el punto de vista del actor, ya supraindividual), el problema de la libertad del usuario, de progresivos niveles de *indeterminación,* aparece como foco importante para descubrir ese *sentido.*

"Infraestructura y Superestructura en el análisis de la acción social" es un intento de conceptualización operacional de la categoría marxista de superestructura (Uberbau) incorporándola al marco teórico del análisis "estructural" y comparándola con las teorías de T. Pearson. Es un trabajo riguroso y original, pero es dable señalar dos cosas. Primero, un exceso de libertad en Verón al extender el campo de la infraestructura arbitrariamente (emitir un voto, educar a los hijos, participar en una revolución, intercambiar productos) y reducir, también arbitrariamente, el campo de la superestructura a "un modo de existencia habitual que llamaremos texto" (pág. 145). Es sabido que el concepto de infraestructura en Marx se refiere *específicamente* a las relaciones de producción, ese tipo particular de relaciones sociales *esenciales* que determinan el carácter de todas las otras relaciones sociales. En segundo lugar, reiteradas veces se menciona la "dicotomía infraestructura-superestructura" (págs. 135 y 135). Este tipo de caracterización oculta el hecho de que se está hablando de *una totalidad* (estructura) que consta de dos partes (infraestructura y superestructura), puesto que el término dicotomía califica una *división en dos* partes (es decir: el resultado de la división son dos *unidades*). Quizás "binario" hubiera resultado un término más feliz. No niego el derecho de Verón a manipular los conceptos como mejor le plazca; inclusive el capítulo en conjunto no se resiente por estas dos inconsecuencias. Pero el mismo rigor demostrado debió ejercerlo al explicitar los mecanismos por los cuales llegó a tratar de esa manera los puntos aludidos.

El capítulo sobre "Los Códigos de la Acción" constituye un ejemplo excepcional de uso del método lingüístico al análisis de la acción social. A los códigos digitales y analógicos, Verón agrega los códigos metonímicos, que son el "proceso básico por el que la acción social espontánea se convierte en mensaje para cualquier observador" (pág. 174). Las dificultades de "traducción" de un código a otro señaladas por G. Bateson, y retomadas por Verón, implican un desafío al que Verón no se niega.

Eliseo Verón ha dividido el libro en dos partes: una destinada al tema genérico "Acción y Comunicación" (que es la que he comentado hasta aquí) y otra donde pasa revista a la problemática "Ciencia e Ideología". Es un tópico común para los científicos sociales el análisis de los "obstáculos" que la ideología impone a la ciencia; y mucho más frecuente entre los que se identifican con la "neutralidad valorativa" y el estructural-funcionalismo. Afortunadamente, y como

era de esperar, la crítica de Verón se sitúa en otro nivel, más agudo, polémico y esclarecedor.

Los capítulos VII, VIII y IX son casos concretos de crítica ideológica y científica de tres "escuelas" de cierto prestigio en ciencias sociales (aunque marginales en el contexto latinoamericano): la fenomenológica de Enzo Paci, la de la psicología concreta de Georges Politzer y la del análisis "marxista" en el estilo de Juan José Sebreli. El valor de estos capítulos, al margen del nivel presente en cada uno de ellos, radica sobre todo en que sirven de apoyatura e introducción a los dos capítulos finales, más ambiciosos e inclusivos. Sirven, por otra parte, para liquidar el estereotipo del intelectual latinoamericano como "ensayista, interpretador-testigo de lo social" (y para acertar con la imagen del estereotipo debe leerse lo más peyorativamente posible).

El estudio de la obra de Sebreli, de todas maneras, y aclarando que comparto en un todo la crítica de Verón, revela *por contraste* una carencia importantísima. Me refiero a lo siguiente: así como Verón demuestra la falacia del "análisis marxista" en Sebreli, señalando certeramente la institucionalización del "mito" de este análisis, creo que ha llegado el momento de desenmascarar el "mito" del análisis estructural tal como es practicado por los exitistas "científicos sociales" deslumbrados por el *estructuralismo* (entendido como práctica ideológica). Conste, repito, que no estoy criticando a Verón, simplemente es una expresión de deseos. Expresión de deseos que estimo justificada, porque Verón es precisamente uno de los pocos sociólogos que en nuestra sociedad está en condiciones de acometer semejante tarea. Por ejemplo, reúne las siguientes: varios años de ejercicio del análisis estructural, discípulo de Lévi-Strauss, traductor de la *Antropología Estructural* y "responsable" de la difusión en nuestro país de la problemática estructuralista.

El capítulo X propone una demostración, hasta cierto punto revolucionaria, de la perspectiva en que *debe* analizarse la relación ciencia-ideología. No es en un nivel lógico (sintáctico) ni epistemológico-metodológico (semántico), sino en ese tercer sector de los sistemas de comunicación que es la *pragmática* (emisor, canal, receptor), con lo que la relación pasa a ser un problema empírico. La ideología es considerada como un *nivel de significación* inherente a todo discurso social y no como un tipo especial de discurso. El nivel de significación en que se acoplan los contenidos ideológicos es el de la connotación. Ya era clásico considerar, por otra parte, que la ciencia es un discurso construido con signos específicamente denotativos. De allí concluye Verón que, en el plano de la ciencia, "el campo de operación de la ideología corresponde a todas aquellas opciones en la construcción del lenguaje científico que *no son decidibles en términos de las reglas formales de procedimiento del método científico*" (pág. 263). Los científicos podrán, en consecuencia, elegir entre modelos de estratificación conceptualizados como continuos (o, agrego, como escalas) y modelos de clases. En este punto discrepo con Verón. Reconociendo, con él, que "*El Capital* es un libro ininteligible disociado de la noción misma de *ciencia*" (pág. 254), es pertinente preguntarse si Marx pudo haber *elegido* un modelo de estratificación de "clases", o si el análisis de la estructura de clases estaba determinado por la

construcción del sistema de explicación, vale decir, que no era indiferente a "las reglas formales de procedimiento del método científico". Desde luego, no es legítimo extender al autor las cosas que al lector le gustaría ver estudiadas con más detenimiento. Pero no puedo menos que culpar a Verón por dejarnos con ganas de ver más explicitada la relación entre su postura y la de L. Althusser, y proponer una vía abierta al infinito basándose en la inexistencia de una teoría de los modelos (tanto en ciencias sociales como en cibernética) formulada como un sistema axiomático.

El último capítulo consiste en un estudio brillante de las relaciones entre ciencia e ideología concretado en la práctica sociológica en América latina y, en especial, en Argentina. Revisa primero la introducción de la sociología en nuestro país, la forma de penetración, la ideología de los responsables de esta introducción y la carga ideológica del estructural-funcionalismo, que ha llegado a convertirse en sinónimo de "la sociología científica". Demostrado ya el carácter *heterónomo* (no-autónomo, dependiente) de la práctica concreta, Verón hace un análisis del "modo de producción" sociológico y de las formaciones en el marco académico, en el "mercado" de la producción, en la formación de la "fuerza de trabajo", etcétera, y pasa luego a describir la crítica al cientificismo entendida como anticientificismo, como contra-ideología, puesto que esta última es generada por la primera, es *segunda*. La propuesta es, si no nueva, al menos novedosa en el planteo y la demostración. Verón concluye señalando el camino válido para una crítica ideológica eficaz del cientificismo que "implica *negarle al cientificismo la paternidad del método científico* y revelar al mismo tiempo el uso ideológico que el cientificismo hace de él" (pág. 317), teniendo en cuenta que "la actividad política y la actividad científica son *dos modulaciones de la praxis social* que deben ser claramente distinguidas, tanto desde el punto de vista teórico como empírico" (pág. 322, yo subrayo, LMG).

No quiero detenerme a derrochar justificados adjetivos, porque me interesa más señalar la importancia del libro (y especialmente de los dos últimos capítulos) y la oportunidad, aleatoria pero feliz, de su publicación. En momentos en que la sociología argentina (y el resto de las ciencias sociales por contagio) sufren su más importante crisis, desdichadamente expresada en un pequeño escándalo contra los más idóneos sociólogos argentinos a raíz del "Proyecto Marginalidad", la lectura de *Conducta, Estructura y Comunicación* puede ser (y ojalá lo sea) una buena manera de comenzar a discutir sobre bases firmes la problemática profesional, evitando el sectarismo, la calumna gratuita y la inconsistencia teórica e ideológica, para que la crisis pueda tornarse en crisis de crecimiento responsable.

Olvidaba mencionar la falsa modestia de Verón. Puesto que se disculpa, en la Introducción, de la posible falta de coherencia del volumen, y éste resulta de una coherencia sorprendente, tanto más si se tiene en cuenta la diferencia de tiempo y de destinatarios con que fueron escritos varios de los capítulos y el aporte esencial a la teoría de la comunicación social que contiene cada uno de ellos.

LUIS MARÍA GATTI

JITRIK, DURAND, BOSQUET, PIZARNIK, PAGÉS LARRAYA, DE SOLA, GREGORICH, TIRRI, ARA: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Colección Hechos y Palabras, Carlos Pérez Editor, 1968.

LEZAMA LIMA, FERNÁNDEZ RETAMAR, SIMO, VARGAS LLOSA, CORTÁZAR: *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires, Colección Números, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.

Los "nueve ensayos", conocidos e inéditos, arrojan un balance general positivo, aunque el nivel no sea parejo. Es importante tener en cuenta las fechas de los trabajos, ya que algunos sólo se justifican como primera aproximación a un texto; por ejemplo, la reseña de *Los Premios* que Antonio Pagés Larraya hizo en 1961 aunque el crítico sea "curioso y testarudo" y aclare que "la costumbre de leer los libros completos no me permite saltar ni una línea", pág. 68).

Por suerte ésa no es la regla, como lo prueban las reseñas de Manuel Durand y Alain Bosquet. El primero analiza (1965) las técnicas de *Historia de Cronopios y de Famas* y el significado de las trampas humorísticas que tiende Cortázar, en un desafío al realismo cuya tónica es, como bien lo ve Durand, una comicidad irónica y no trágica que apunta a un sentido muy serio. A este sentido, sin embargo, no se puede acceder por una fácil interpretación simbólica (aunque Durand considera sólo la posibilidad de un simbolismo sociológico). El artículo de Alain Bosquet (1963) es lamentablemente breve dada la agudeza con que interpreta *Las armas secretas*. Bosquet define exactamente el elemento fantástico ("la sinrazón") de los cuentos de Cortázar como "serena potencialidad no verificable" (pág. 53), lo que coincide con una explicación del mismo Cortázar: la transición entre el caballo y el unicornio no es tan violenta como lo pretende cierto racionalismo, y —esto es lo importante— "el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como la del caballo".[1]

El estudio de Graciela de Sola merece considerarse en la totalidad del libro que acaba de publicar sobre Cortázar. El de Guillermo Ara (inédito) trata de *La vuelta al día en ochenta mundos*, "summa" caleidoscópica con la que, de modo distinto al de las novelas, se desafía toda teoría literaria estrecha, y cuya unidad reside en el espíritu y la constante presencia del autor, espíritu que Ara define como la actitud del cronopio —capacidad permanente de asombro— y la del idiota, que le añade una rebeldía actuante.

El trabajo de Luis Gregorich (1966) comienza situando los cuentos de Cortázar en la corriente de Borges y Bioy, o sea en una voluntariosa negación de la realidad inmediata cuyas causas deben buscarse, para Gregorich, en un determinismo de tipo social (en cuanto la corriente fantástica idealista y ahistórica es expresión de colonialismo...). Gregorich inscribe la obra de Cortázar en tres niveles. Fuera de casos obvios, como la ubicación de *Rayuela* en el tercer

1 Cinco Miradas sobre Cortázar, pág. 85.

nivel, habría que ver en detalle si las obras mencionadas en cada grupo se ajustan a él. Nos parece, por ejemplo, que no se puede sentar la "penuria psicológica de sus cuentos" si se piensa en *Los venenos* y, en general, en todos los relatos en primera persona. Anotemos también que sólo una excesiva ligereza puede ubicar a Marechal como "autor favorito" de Cortázar, junto al consabido Borges.

El reproche que puede hacerse a Néstor Tirri es su excesivo psicologismo, ya que ve la clave y razón de las obras cortazarianas en una metamorfosis del problema concreto de un hombre que ha roto con un grupo y no se ha integrado en otro. Su interpretación de las relaciones entre Horacio y la Maga como símbolo de las del autor con su obra, y del amor como metáfora de la escritura es un tanto ingenua, si bien es una de las posibilidades —múltiples y no sólo dos, como él dice— de lectura de la novela. Lo que falta en éste y otros trabajos sobre *Rayuela* es haber descifrado previamente la línea narrativa y hallado el significado de cada elemento; si podemos decirlo así, se ha prestado más atención a la antinovela que a la novela, y al atender casi exclusivamente a sus audacias y excentricidades se ha elegido, aunque parezca paradójico, el camino más fácil y sin duda el más brillante. Un tipo de análisis como el de Ana María Barrenechea [2] nos parece el paso previo e imprescindible a todo trabajo ulterior.

Los dos ensayos más interesantes del volumen son los de Alejandra Pizarnik y Noé Jitrik. La primera hace una fascinante interpretación de *El otro cielo,* demostrando que su protagonista (multiplicado en un doble y un "triple") alude simbólicamente al Conde de Lautrémont. Una relectura atenta del cuento lo confirma: es indudable que el joven sudamericano de apellido francés, prematuramente muerto entre manuscritos, es Isidore Ducasse. Por si cupiera duda, los epígrafes del cuento pertenecen a *Les Chants de Maldoror,* pero en la referencia el nombre del libro falta y en su lugar hay puntos suspensivos: grieta (usando una imagen cortazariana) por donde asomarse a una clave.

Noé Jitrik, en un ensayo de corte estructuralista, estudia los elementos estructurantes de *Bestiario* y su extensión a la obra posterior de Cortázar. Esos elementos se articulan en dos planos, desde la primera dualidad entre la anécdota y la posibilidad de contarla, hasta significaciones más profundas que podríamos resumir diciendo que los protagonistas ocupan una "zona sagrada", a su vez compuesta dualmente por el yo y por elementos irracionales configurados como una tendencia a la expulsión y lo que se expulsa efectivamente; dichos elementos irracionales progresan hacia lo concreto, en lo que Jitrik interpreta como una imposibilidad de universalizar lo irracional, como un "hegelianismo al revés". Esa zona sagrada debe ser defendida de la "antizona sagrada" de los "otros", defensa que implica sacrificio, renuncia, suicidio, o sea paradójicamente triunfo y derrota simultáneos de los dos polos del enfrentamiento. La zona sagrada es un esbozo de lo que en obras posteriores será el mundo directo y enriquecido del creador, "la capacidad de abarcar que define la verdadera vida"

2 La estructura narrativa de **Rayuela**, de Julio Cortázar, **Litterae Hispanae et Lusitanae**, Univ. de Hamburgo, 1968.

(pág. 29) —o sea el mundo del cronopio y del idiota que antes mencionamos—, a medida que el autor descubra dicha zona sagrada en lo humano y no sólo en la fantasía simbólica.

Cinco miradas sobre Cortázar incluye un debate (sin fecha) que tuvo lugar en La Habana entre Ana María Simo, Roberto Fernández Retamar y José Lezama Lima, un reportaje de Vargas Llosa a Cortázar (1965) y la célebre carta de éste a Fernández Retamar, de 1967. Dejamos el comentario de estas dos últimas "miradas" a un estudio sobre Cortázar y no sobre su crítica. El debate de la Casa de las Américas, transcripto directamente de la grabación, fue motivado por la llegada de *Rayuela* a Cuba. Lo más interesante, como era previsible, es lo que dijo Lezama Lima. Su opinión central es que Cortázar es un gran escritor crítico, no un explorador de lo desconocido. Aclarar estos términos ocupa la mayor parte del debate, al parecer sin demasiado éxito, porque cuando Fernández Retamar quiere al final resumir el problema, los dos tipos de actitud crítica a que se refiere no son los que dice Lezama. Parece que lo que éste llama arte crítico es el "numular (sic), reconstructivo", una "dialéctica de los estilos" (pág. 73 y 74). Cortázar es un "escritor que recepta el mundo antiguo" y no "un escritor que avanza más hacia el porvenir" (pág. 77); lo que sabe es más que lo que desconoce, y en un escritor creador, no "cenital", lo más fuerte en su *inconnu*. Esa faz de Cortázar aparece en estado puro en Morelli, incapaz de ir más allá de notas críticas y proyectos sueltos. Dice Lezama que es Oliveira, el hombre que vive su cotidianeidad, y no Morelli quien debería haber escrito *Rayuela*. Apuntemos que no son, estructuralmente hablando, Morelli ni Oliveira quienes la escriben. Volviendo a Lezama, es indudable que el nuestro es un siglo de arte crítico, en su sentido de la palabra. Pero también lo es de revoluciones estéticas. ¿Dónde poner el límite con el arte creador? Para Lezama, Picasso es más crítico que creador, lo mismo que Proust. Joyce, en cambio, pese a las numerosas corrientes que en él influyeron, resulta creador por los caminos que abrió. No está claro si la clasificación dual de Lezama se refiere al espíritu inmanente de una obra o a su papel en la historia del arte. Esperamos, ansiosamente por cierto, un ensayo en el que Lezama aclare y agote el tema.

FLORINDA FRIEDMANN

RUDOLPH KARL BULTMANN - KARL JASPERS: *Jesús. La desmitologización del Nuevo Testamento*. Buenos Aires, Editorial SUR, 1968.

La escuela de crítica evangélica llamada "de la historia de las formas" (*Formgeschichtliche Methode*), tuvo su origen en Alemania, entre los años 1919 y 1921, con la publicación de los libros de Martín Dibelius, Karl L. Schmidt y Rudolph Bultmann.[1]

1 Martín Dibelius, **Die Formgeschichte des Evangeliums**, Tübingen, 1919; Karl L. Schmidt, **Der Rahmen der Geschichte Jesu**, Berlín, 1919; Rudolph Bultmann, **Die Geschichte der synoptischen Tradition**, Göttingen, 1921.

En sus estudios sobre los evangelios sinópticos, esos autores abandonaron el punto de vista tradicional que considera a cada uno de los evangelios como una unidad debida a un mismo autor, para afirmar que están compuestos de perícopas que se han originado y evolucionado independientemente, hasta que en una fecha tardía fueron reunidas por un compilador y ordenadas dentro de un marco histórico y geográfico completamente arbitrario.

Las reglas según las cuales han evolucionado estas perícopas tienen gran importancia y ocupan un lugar preponderante en el método de la historia de las formas, porque de acuerdo con ellas, las perícopas no se habrían elaborado para fijar o transmitir el recuerdo histórico de Jesús y de sus enseñanzas, sino para servir a las necesidades y nuevas circunstancias de las comunidades primitivas. De esta manera, el Jesús de los evangelios reflejaría la fe de los primeros cristianos, influidos por ideas ajenas a su predicación, así como las enseñanzas atribuidas a Jesús serían en su mayor parte elaboraciones de la comunidad que de esa manera salía al encuentro de las dificultades y problemas que surgían en el seno de la nueva iglesia.

A la par y por encima del trabajo de crítica literaria e histórica, se encuentra un presupuesto de carácter filosófico heredado del racionalismo del siglo XVIII: la negación de todo lo sobrenatural. El orden natural y el sobrenatural se conciben a la manera de dos líneas paralelas que nunca pueden tocarse, y no se admite que el orden natural pueda ser suspendido o "perforado" por el sobrenatural, o por causas o fuerzas sobrenaturales. Todo lo que se expresa en términos de milagro o revelación, encarnación o resurrección, debe ser interpretado de una manera racional.

Las conclusiones de la escuela debían crear un grave interrogante: si al lector del evangelio no se le ofrece más que una imagen de Jesús creada por la fe de la comunidad, ¿qué obligatoriedad puede tener el evangelio para los creyentes?

La crítica racionalista había cavado un abismo entre el Jesús de la historia y el Jesús de la fe de la Iglesia. El sistema de la historia de las formas venía a aportar conclusiones según las cuales este abismo se ahondaba mucho más, hasta el punto de negar toda posibilidad de conocer algo del Jesús histórico.[2]

En medio de este clima de escepticismo e inseguridad, Bultmann publicará su *Jesús*[3], en un denodado esfuerzo por mostrar al hombre qué es la fe cristiana auténtica.

A partir de las conclusiones de la *Historia de la Tradición Sinóptica*[4], y

2 "Formgeschichtliche analysis continues further this process of criticism and comes at first to the negative conclusion that the outline of the gospels does not enable us to know either the outer course of the life of Jesus or his inner development. We must frankly confess that the character of Jesus as a human personality cannot be recovered by us. We can neither write a 'life of Jesus' nor present an accurate picture of his personality" (R. Bultmann, **The New Approach to the Synoptic Problem**, The Journal of Religion, VI (1926), págs. 337-362).

3 R. Bultmann, **Jesus**, Tübingen, 1920.

4 "Sans l'Histoire de la tradition synoptique le livre sur Jésus manquerait de fondement; sans le livre sus Jésus, l'Histoire de la tradition synoptique ne trouverait pas tout sen sens" (René Marlé, **Bultmann et l'interprétation du Nouveau Testament**, París, Aubier, 1956, pág. 26).

siguiendo el método de la historia de las religiones, buceará para hallar aquello que es válido en el evangelio. Dejará de lado todo aquello que según sus presupuestos deba ser atribuido a la comunidad o a la fe cristiana helenística, como así también lo que sea común al judaísmo contemporáneo de Jesús. No se preocupará por la vida ni por la persona de Jesús, que según las conclusiones de la *Historia*... no pueden ser conocidas por ningún medio actualmente a su alcance.[5] Tampoco mostrará interés por ningún acto salvador, porque el valor salvífico de la muerte y resurrección son atribuidos a creaciones de la comunidad cristiana helenista.[6]

El elemento evangélico que Bultmann salvará como importante será la predicación de Jesús, así como se encuentra en el nivel inferior de la tradición sinóptica, en la comunidad palestinense que es la que conserva el eco de las palabras de Jesús, aún cuando haya que admitir la posibilidad de que no hayan sido retenidas con fidelidad.[7]

Seleccionadas e interpretadas de acuerdo a los presupuestos del sistema, las palabras de Jesús son entendidas como la interpretación que Jesús da de su propia existencia, y que a la vez interpelan al lector para que se cuestione y tome una determinación. La fe cristiana consiste en abandonar toda seguridad en sí mismo y aceptar esta interpelación buscando seguridad solamente en el Dios invisible. Esta interpelación coloca al hombre ante un futuro sobre el que no tiene poder, y que es el futuro de Dios. Este acontecimiento es el Reino de Dios.

Se ha señalado en repetidas ocasiones que el sistema de Bultmann se funda en una armonía preestablecida entre sus orígenes del Cristianismo (la comunidad creadora del mensaje evangélico, influencias ajenas al núcleo primitivo del kerygma, etc.), su fe luterana (concepto de fe, papel de la razón en el conocimiento religioso) y la filosofía racionalista (negación de lo sobrenatural.[8]

Al pretender explicar el contenido de los evangelios manteniendo estos presupuestos, Bultmann no hace ninguna justicia a los textos. Más que transmitir una palabra que llama a la conversión, el evangelio exige fe en una persona que es el Hijo de Dios, y en una obra redentora que es su encarnación, su muerte y resurrección. Despojado de este contenido, el evangelio pierde toda su razón de ser.

LUIS HERIBERTO RIVAS

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Antropología estructural*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

Sólo en la medida en que la antropología, como toda ciencia, comporta una teoría o filosofía del conocimiento, parece lícito, para un profano en la

5 Ver nota (2); **Jesús**, edic. argentina, **pág. 12.**
6 **Jesús**, pág. 149.
7 **Jesús**, pág. 15.
8 N. A. Dahl, **Theologische Rundschau, 1954/1, pág. 27.**

especialidad, interesarse por los trabajos que, bajo el título de *Antropología estructural,* aparecen reunidos en el libro de Lévi-Strauss, cuya traducción y publicación llegan a nuestras manos gracias a la *Editorial Universitaria de Buenos Aires.* Cabe prevenir que, por tratarse de un conjunto de escritos y conferencias, no nos está permitido encararlos como un todo sistemático, ajeno, por lo demás, al propósito del autor.

El estructuralismo no sólo corresponde a una posición científica relativamente nueva, sino que, por definición, las estructuras aluden a totalidades o conjuntos. Estas dos particularidades bastarían para justificar un análisis precavido, tanto más si se piensa que la noción misma de estructura admite tantas connotaciones como los individuos o las escuelas que trabajan en su nombre. Nacida en el seno de la psicología (Wertheimer, Koffka, Köhler) pasó a las ciencias del espíritu, donde recibió significados diversos. Lévi-Strauss parece optar en su *Antropología* por una estructura de relaciones. Su posición en este sentido es sobremanera cauta, y no podría haber sido de otro modo en el caso de un científico que aborrece de las generalizaciones y aspira, con el auxilio de la etnografía, de la etnología y en especial de la lingüística, a un enfoque y a una formulación de las conexiones de parentesco en las comunidades primitivas que las ubique y les dé sentido en una "microhistoria" comparativa que informe de las analogías en función, precisamente, de las diferencias. Para Lévi-Strauss la idea de *un* hombre y de *una* mentalidad primitivos, tal como la preconizada por un Lévy-Bruhl —para no poner sino un ejemplo clásico—, todo lo interesante que sea, no funda realmente el fenómeno estudiado y desemboca en un callejón sin salida. Por lo demás, la existencia de un *hecho social* (Durkheim) que precedería y explicaría las relaciones humanas representa justamente el punto de vista opuesto al del autor.[1] Lo social se explicaría, por el contrario, a partir de datos concretos, apenas traspuestos a "modelos" rigurosamente determinados gracias a un desmenuzamiento del objeto por estudiarse. Las "totalidades", como tales, le son sospechosas y su método podría definirse como una reducción sistemática del campo de observación, constituido por elementos aislados donde la analogía, si la hay, manifestara a cada instante su crisis. En esta suerte de "epojé", Lévi-Strauss descarta no sólo el seductor intento de la generalización: desconfía radicalmente del observador tanto como de lo observado, entre los

1 Sin embargo, ese "hecho social", cuya precedencia niega Lévi-Strauss, es una categoría que no parece fácil desechar. El autor de **Antropología estructural** nos señala a Durkheim como el sociólogo a cuyo amparo ha crecido "por contrario imperio" su posición. Es el mejor elogio del expositor de las **Reglas del método sociológico.** Cuando éste afirma la necesidad de considerar los hechos sociales como cosas, imprime un giro copernicano en el dominio de la sociología, difícilmente superable. A esta fecunda "idea general" Lévi-Strauss contesta con los "hechos" mismos. Está bien, desde el punto de vista de la estricta observación científica. Pero, en definitiva, ¿qué son estos hechos? ¿Un en sí? Pero el "en sí" representa muy poca cosa frente al **homo theoreticus** que lo enfrenta. En cuanto a Lévy-Bruhl, es sabido que el autor de **La mentalité primitive** no se llamaba a engaño sobre su permanencia en el espíritu humano. También es cierto que en sus "carnets" póstumos había renunciado a la idea de un "pensamiento prelógico". El término se prestaba, naturalmente, a confusiones: era sobremanera ambigüo. Honestamente, Lévy-Bruhl terminó por descartarlo. (V. Lévy-Bruhl, **Sa vie, son oeuvre** avec un **Exposé de sa philosophie,** Jean Cazeneuve, **Presses Universitaires de France,** París, 1963).

cuales mediaría, por añadidura, una "interpretación" no menos dudosa. Es, casi, como quedarse sin nada. En una entrevista con Raymond Bellour dice, refiriéndose a los mitos: "...los mitos se reconstruyen a sí mismos por mí intermedio. Trato de ser el lugar por donde los mitos pasan".[2]

Hay, todavía, en el pensamiento de Lévi-Strauss, una desconfianza más honda con respecto a lo *general,* pues su cautela se extiende a la idea misma de naturaleza. En este orden, las "pretendidas" diferencias entre el hombre primitivo y el civilizado (como las existentes entre el sano y el enfermo mental) correrían por cuenta de la concepción natural cuando la verdad es que son "culturales".[3] Entre el hecho natural y la cultura, que nos da, según Lévi-Strauss, la imagen auténtica del objeto, obra un huésped misterioso: el espíritu humano, sólo asible por la vía de un mecanismo y un pensamiento inconcientes. Qué sea este pensamiento "inconciente" es algo que Lévi-Strauss no nos aclara demasiado diciéndonos que es lo oculto, aquello que está detrás de la realidad ingenua, esa historia no escrita que habría que leer con el auxilio del psicoanálisis. En este punto cabe observar que a una genial disposición científica corresponde, en Lévi-Strauss, una singular pobreza filosófica.[4] Una carencia, es verdad, que no podríamos reprocharle si él mismo no se considerara deudor de Freud, médico y psicólogo genial sin comparable aptitud para la filosofía. Esta deuda ha sido reconocida *passim* por el propio Lévi-Strauss en las respuestas formuladas con motivo de algunas entrevistas y especialmente en la que debemos a Paul Ricoeur.[5] En ella atribuye a Freud nada menos que la elaboración de una teoría del espíritu.[6] Todavía más insostenible y, esta vez, contradictoria, es la confesión,

2 Claude Lévi-Strauss, **Problemas del estructuralismo,** Ed. Universitaria de Córdoba, 1967, pág. 206.

3 V. prólogo de la edición española, pág. XVII.

4 Entendámonos. Esta insuficencia, muy parecida a la inseguridad, es patente en Lévi-Strauss toda vez que pasa de la necesaria filosofía implícita en su teoría científica a postulaciones que pretenden rigor. Tomo un ejemplo, al azar, de **La pensée sauvage,** Cap. VI, **Universalisation et particularisation:** "L'antinomie, que certains croient déceler entre l'histoire et le système, n'apparaîtrait, dans les cas que ont eté passés en revue que si nous ignorions la relation dynamique qui s'y manifeste entre ces deux aspects". Ignoro quiénes son esos fáciles "certains". Pero, fuera de que la antinomia entre historia y sistema no vale siquiera como proposición, desde que la historia es sistema, no se ve bien cómo una "relación dinámica" habría de conciliarlos, apenas se advierte que esa "relación" es necesaria de un modo, justamente, "general". Por lo demás, un científico moderno que no viera en la aparente multiplicidad de lo real un juego de fuerzas no merecería tal nombre. En una llamada, y refiriéndose a la historia y al sistema, dice Lévy-Strauss: "Mais, pour se convaincre que ces deux notions n'ont qu'une valeur de limite..." Pero, ¿es que una noción verdadera es capaz de rebajarse, en determinadas condiciones, a un simple valor de "límite" sin dejar de ser, precisamente, una noción? Toda noción cabal es, ya, un límite.

5 **Estructura y hermenéutica,** en la citada edición de la Universidad de Córdoba, pág. 115.

6 Apenas vislumbrada —dentro, claro está, de los límites de la especialidad y con una honestidad a toda prueba— en el capítulo XII del primer tomo de sus Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid 1948, titulado **Más allá del principio del placer.** En cuanto a la **Metapsicología** (T. I, X, de las citadas **Obras Completas**) donde el autor expone "algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis", entre las cuales figura una definición de la "representación" inconsciente como una "representación que no percibimos", no estamos muy seguros de que integren una "teoría del espíritu". Las implicancias especulativas de una hipótesis científica no le confieren "ipso jure" categoría filosófica.

de parte de quien se autodefine como un materialista, de sentirse "filosóficamente cada vez más kantiano".[7] Un Kant que parece no haber asimilado, apenas comprobamos, con asombro, que para nuestro autor las categorías son meras "construcciones mentales"[8] alojadas en la corteza cerebral: las categorías, es decir, aquellas condiciones de todo conocimiento posible y anteriores a toda experiencia que en Kant se identifican con el "a priori" del idealismo trascendental...

Otra deuda, filosóficamente importante, de Lévi-Strauss, consiste en su dependencia de Marx. Aquí, empero, la contradicción entre una dialéctica que en fin de cuentas es evolucionista y, por lo tanto, progresista, es manifiesta y no queda salvada por la declaración del autor en el sentido de que su marxismo, "a diferencia del de Marx, es un marxismo pesimista".[9] El solo hecho de que en el pensamiento de Marx estemos en una "prehistoria" de la humanidad que marcha hacia su debida "historia" bastaría para poner de resalto la incompatibilidad que separa dicho pensamiento de quien trabaja no sólo en términos de "microhistoria", sino de quien estima que el hombre corre hacia su propia pérdida en el seno de lo natural: allí donde las máquinas terminarán por obviarlo.[10]

No es aventurado descubrir en el estructuralismo "relacional" de Lévi-Strauss una tendencia de riguroso corte formalista, donde los "modelos" que intermedian entre el contenido social y las conexiones de sentido representan, más que un segmento de realidad, el orden mecánico —anterior a toda "significación" interesada— capaz de sustentarla en el seno de un grupo determinado que actuaría a manera de resorte decisivo e irreversible. Ahora bien, la correspondencia entre antropología, etnología y lingüística supone la posibilidad de echar mano de la última como de una ciencia "hecha", cuyas articulaciones primarias y motrices (tales, los fonemas) justificarían la subunción de las relaciones sociales de parentesco en normatividades concretas, sólo válidas para este o aquel conglomerado, este o aquel mito, este o aquel matrimonio. De tal modo, fenómenos como la prohibición del incesto o la influencia del tío materno —valgan los ejemplos— se explicarían en el género próximo de una "comunicación" que, lejos de manifestarse dentro de un finalismo expresivo (como lo había

7 Paolo Caruso, **Entrevista a Lévi-Strauss**, Ed. cit., pág. 195.

8 Loc. cit., pág. 187.

9 Id., pág. 189.

10 Este derrotismo, propio de ciertos pensadores marxistas, no sorprende demasiado. Aquí y allá, en toda la obra de Lévi-Strauss, y, especialmente en el deslumbrante juego de inteligencia de **Tristes tropiques**, obra un pesimismo de tal modo desmoralizante que parece tendencioso. Si de vuelta del mundo sólo nos resta depositar nuestra fe "dans le contemplation d'un mineral plus beau que toutes nos oeuvres; dans le parfum, plus savant que nos livres, respiré au creux d'un lis; ou dans le clin d'oeil alourdi de patience, de serenité et de pardon reciproque q'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat", es poco lo que nos queda, si es verdad que, en definitiva, somos nosotros la belleza del mineral, el perfume inspirado en la flor de lis, el paciente guiño que intercambiamos en la dudosa impasibilidad de un gato. En fin, y para decirlo con el giro de otro pesimista activo: es sólo "sobre el fondo" de la existencia y de la fe en el hombre como ha podido recortarse el párrafo magnífico con que Lévi-Strauss cierra su libro. Un párrafo más allá de toda cibernética. De otro modo, toda su obra sería un "triste topique"...

pensado Croce para la Estética), se expresaría, al revés, en ciertas cristalizaciones que, procedentes de un no-sentido o, simplemente, del famoso inconciente, asumieran la exactitud y fatalidad de las normas matemáticas o las combinaciones de "posición" que caracterizan a las fórmulas químicas.

El propósito de reducir, así, la dialéctica y la dinámica de las relaciones sociales a conjuntos estructurales que participarían del rigor de las ciencias naturales, es tan evidente como el mecanicismo declarado de Lévi-Strauss. También lo es el escamoteo de la finalidad, y es aquí donde cabe preguntar por el valor de una teoría que, cualquiera sea su interés metodológico, niega al hombre como trascendencia y lo arrebata, lisa y llanamente, de su sentido de salvación en un orden metafísico para "explicarlo" en una cibernética última de los movimientos vitales y en un determinismo de laboratorio. Incumbe preguntarse, también, por el alcance de una inevitable posición filosófica que, con el loable propósito de evitar la generalización, nos remite a "concretos" regidos por una suerte de álgebra donde las simples relaciones de "posición" caen en una descriptiva más sugerente que válida.

Mediante una objetivación que va de lo singular a lo general, gracias a una sistemática que sustituye las funciones a la totalidad o hace de aquellas micrototalidades, Lévi-Strauss sigue un camino casuístico parecido al de Freud, de quien extrae, como *deus ex machina,* la explicación tranquilizadora de un vago "inconciente" donde se fraguarían las motivaciones y los movimientos "reales" del material observado.

Quizá la aproximación de la antropología a la lingüística sea uno de los capítulos más interesantes de la tarea emprendida por Lévi-Strauss. Sin abrir juicio sobre la validez última de tal posición y de sus resultados, es indudable que toda ciencia sale enriquecida, o, al menos, potenciada, cada vez que toma contacto con los compartimientos vecinos (y aun no vecinos) de su quehacer propio. Ya lo había observado Saussure en su *Cours de linguistique générale* [11] y Lévi-Strauss ha recogido la sabia lección de allegarse de lo menos conocido a lo mejor cimentado.

Muchos rasgos positivos pueden hallarse en el original aporte de L.S. a la antropología estructuralista. En primer lugar, el rigor y la inteligencia matemáticos con que se acerca al objeto investigado, no menos que la honestidad crítica de que se sirve, citándolos a cada paso, de los trabajos de sus predecesores, contemporáneos o no, estudiosos en el propio campo o en los departamentos científicos vecinos (Durkheim, Boas, Mauss, Goldstein, Lowie, Radcliffe-Brown, Morgan, etc.). En el capítulo XV, *La noción de estructura en etnología,* podemos comprobar de cerca aquel rigor, no distinto de una cautela que posterga la conclusión hasta obtener, a través de los *aislados,* el sistema de las constantes capaces de explicar la marcha diacrónica y la configuración sincrónica de los grupos en examen. A través de este capítulo se advierte el cambio radical operado en la epistemología y en la heurística a partir del abandono de los

11 **Curso de Lingüística general,** trad., prólogo y notas de Amado Alonso, Ed. Losada, Buenos Aires, 1968.

esquemas tradicionales, tantas veces caprichosos, cualquiera fuese la genialidad de sus creadores. Si tuviéramos que definir ese cambio en pocas palabras, diríamos que se caracteriza por una prudencia metodológica que conduce a la reducción del campo experimental y a la búsqueda de relaciones de tipo matemático, capaces de informar cualitativamente a entidades que otrora no pasaban de una generalización empírica. En este sentido, Lévi-Strauss nos aclara que trabaja sobre *modelos* cuya "materia prima" está constituida inmediatamente por las relaciones sociales. Este rigor, que lo lleva a detenerse en la micro historia de los hechos, previa su exacta determinación, corre parejo con su desconfianza frente a las "interpretaciones". Estas "interpretaciones" pueden provenir tanto del observador como del grupo o sociedad estudiados y en este orden el "sentido" atribuido por el propio indígena a sus modos y reglas de vida puede ser tan dudoso como el significado de que se cree depositario, a través de prejuicios "culturales", el propio sabio que los estudia.

Una segunda característica general del método de L.S. consiste en el aprovechamiento de técnicas científicas procedentes de campos diversos.[12] Ya se aludió al papel señero que corresponde a la lingüística en la posición comparativa de nuestro autor. Pero en definitiva no sólo toda otra ciencia, sino el fenómeno social más impensado se convierte en una fuente de normas capaces de instruir el espacio propio de la antropología estructural. Dentro de ésta importa determinar niveles significativos y encontrar su conexión con otros. Esta sistematización conduce, así, al hallazgo de módulos, mediante los cuales se alcanzaría el íntimo y verdadero resorte funcional que anima y cristaliza de una vez por todas, en el orden estático y dinámico, el objeto de la investigación.

Es indudable que la perspectiva antropológica de L.S. abre rumbos insospechados en la investigación de las comunidades primitivas y —puesto que las diferencias con el hombre civilizado serían, en su opinión, menos sustanciales de lo que se cree —del hombre en general. Quizá la influencia de L.S. llegue a gravitar, en su terreno, de un modo parecido al que, en el orden del psicoanálisis, corresponde a Freud. Un parecido que, naturalmente, tiene sus riesgos. Uno y otro carecen de *vocación* filosófica: por algo son científicos. Freud fue, empero, más discreto en su posición frente a la filosofía: no ironizó demasiado a su respecto, como ya lo hiciera L.S. con encanto y maestría literaria en *Tristes tropiques*. Pero incluso en la órbita de las ciencias sociales, el pensamiento de L.S. se torna fóbico respecto de la fundamentación clásica, donde descubre generalizaciones e "interpretaciones" tan líricas como excesivas. Sin embargo, es bien sabido que, tanto las ciencias sociales como las de la naturaleza, progresaron en todo momento gracias a la ideas generales y a esa perspectiva en grandes trazos propias de toda teorización genial. En este orden no parece demasiado cierto que una "microhistoria" desaloje a una "macrohistoria", tan capaz como aquélla en su misión de alcanzarnos el síntoma definidor de una

12 El procedimiento, claro está, no es nuevo. Todo científico serio sabe mirar a los lados. Ya a principios de siglo Ferdinand de Saussure, citado y comentado por L. S. (págs. 168 y 189), había recomendado aquella actitud metódica. La idea de una semiología general, preconizada por el profesor de Ginebra, preparaba el camino.

sociedad determinada. La idea de un "pensamiento inconciente" como el revés de la trama donde se teje el oscuro determinismo social es, también, bastante sospechosa. ¿Qué hemos de entender por un "pensamiento inconciente"? Si, fuera de la *contradictio in terminis,* ésto no es un nominalismo, es, por lo menos, un psicologismo, y, por añadidura, un psicologismo formal.

Las observaciones precedentes no conmueven, por cierto, el interés por una obra que ningún estudioso de antropología, sociología, etnografía y etnología, podrá dejar de lado, ya que Lévi-Strauss es un investigador de aquellos que señalan un rumbo. La versión castellana de la *Anthropologie Structurale* será bien recibida por quienes, pertenecientes al área de nuestra lengua, se internan en el arduo y apasionante terreno del fenómeno social.

MARIO A. LANCELOTTI

FRIEDRICH GEORG JÜNGER: *Perfección y fracaso de la técnica.* Buenos Aires, Editorial SUR, 1968.

Durante muchos días se ha exhibido *2001,* el film de Stanley Kubrick. La película nos enfrenta con una serie de decepciones sobre el progreso que deriva de la técnica. Una, es la autonomía que adquiere la criatura técnica a medida que la técnica se perfecciona, y el desmedro que deriva para el ser humano. La computadora, encargada de los controles últimos del viaje espacial a Júpiter, elimina a todos los tripulantes menos a aquel a quien la película necesita para continuar, y éste, a su vez, la liquida como quien destruye un enorme cerebro humano. La computadora ha sido programada para responder verbalmente a las preguntas orales, y, al parecer, como para poder iniciar el diálogo por su cuenta. Habla, monologa, incurre en digresiones, y, en la complejidad funcional que se le atribuye, hasta se insinúa que puede reflexionar y comienza a expresarse como un ser sufriente, temeroso, susceptible, suspicaz, vanidoso, e incluso soberbio. Cuando, luego de haber terminado por su cuenta con toda la tripulación menos uno, intenta desembarazarse de él, el hombre logra dominar la situación y comienza a destruir el cerebro electrónico. La computadora advierte esas intenciones y empieza a expresar su miedo; ruega, admite sus faltas con reticencias, promete portarse bien en el futuro, pero el piloto desconecta implacablemente sus centros de coordinación. A medida que lo hace, la voz se torna balbuciente, repite como una imbécil una sola frase infantil, y termina por languidecer entre estertores roncos.

La segunda decepción, para el caso, ocurre cuando el astronavegante solitario llega a Júpiter para saber dos cosas: una, que el mejor instante de la civilización humana pasó ya con la herencia hedónica del siglo XVIII, del cual la técnica no ha hecho más que alejar continuamente a la especie. Dos, que ni los conocimientos ni los dominios que suscitan son los que conducirán a entrar en la verdad última, sino la inocencia.

Como no estamos en una crítica de esa película, sino ante el comentario de un libro —*Perfección y fracaso de la técnica,* de F. G. Jünger— no vale la pena extenderse sobre la alusión evangélica del *si no os hiciéreis como niños no entraréis en el reino de los cielos,* ni en otras saludables, defendibles e indigestas suposiciones teológicas de Kubrick o de Clarke, el científico y escritor de *science fiction,* autor del relato. En cambio, es del caso decir que tal decepción ante el avance técnico resulta ser, justamente, el factor común dominante en la literatura de anticipación tanto como el de los filósofos comentaristas sobre la conquista tecnológica, Jünger entre ellos.

Sin embargo, sería injusto no señalar que entre el libro de Jünger y *2001* median casi veinte años. *Die Perfektion der Technik* (un título irónico que ha sido explicitado en la versión) fue publicado en su lengua original en 1949. En los veinte años transcurridos entre su aparición y el comentario que ahora se hace, han de verse algunas de las razones que vuelven discutibles los puntos de vista del autor. Jünger asimila la noción de *técnica* (y también la de industria) a la noción de *mecánica,* interpretación que hoy ya pertenece a la paleografía del ramo. La automación (como concepto extenso de autovigilancia en un proceso automático), la cibernética, la computación (como proceso de exploración y búsqueda de soluciones programadas para computadoras), el laser, para no citar nada más que unos pocos ejemplos evidentes, son desarrollos que alcanzaron conocimiento público y aplicaciones técnicas de importancia social o civil posteriores a tal fecha. Históricamente, puesta la situación en su momento, la crítica de Jünger es eficaz, y podría admitirse como válida. Todavía lo es como juicio sobre la realidad más aparente, pero no ya como concepto. Durante la etapa mecánica, la industria no significó una liberación del obrero, sino una transformación de su esclavitud. El obrero pasó a ser una extensión indiferenciada de la máquina que debió sustituirlo en los aspectos mecánicos, y sólo lo condujo a disminuir su papel hasta el de un simple accesorio de repetición para alimentarla.

Antes de la revolución industrial y hasta fines del siglo XVIII, el artesano manejaba la herramienta, la conducía, guiaba, persuadía y regía a un solo arbitrio: él era la máquina en lo que tiene de ejecutora, pero era además la inteligencia del proceso, capaz de variar ante lo inesperado, y era también la sensibilidad.

Al artesano y la herramienta sucedieron el obrero y la máquina. El contacto entre la cosa por hacerse y el artesano es fundamentalmente distinto del que mantiene el obrero con la máquina. La herramienta es una extensión de la sensibilidad artesanal: a través de ella se siente el trabajo en los músculos y los nervios. La máquina es una delegación de su inteligencia ante un proceso deliberadamente cerrado, invariable y repetido, donde sólo existen como salidas la ejecución rutinaria o el deterioro. Se describe, es claro, la relación clásica en la etapa mecanicista, que da la visión del problema según lo enfoca Jünger.

De la gratificación personal que produce la manufactura de un bien de consumo o de producción a cargo de un solo artesano, con el reemplazo de la herramienta por la máquina se llegó a la descomposición del todo en partes,

y luego a la subdivisión de sus componentes en distintos procesos, de modo que ningún paso iba más allá de una operación que no acababa nada comprensible. Cada uno de ellos, pues, se volvía tanto más alienador cuanto más se facetaba el conjunto. Pero máquina o no, técnica o no técnica, la alienación propia de la producción mecanicista surge de subdividir el trabajo accesible y realizable por un hombre en porciones distintas que realizan operarios distintos. Al aparecer los telares mecánicos en la Inglaterra de fines de siglo XVIII se produjo esa quiebra en la participación creadora del ser humano de la que aún no se ha repuesto la organización social.

En su repaso sistemático de las distintas consecuencias de la técnica, Jünger no deja de plantearse ese tema. El suyo es un libro excelente, pero como dialéctica. Vivaz, agudo y estimulante, su acercamiento a la sustancia misma del asunto muestra de continuo algo así como una falsa visión derivada del exceso. Sin duda, personaliza en la técnica mucho que pertenece a la conducta de los hombres que la explotan en provecho propio y desmedro de los demás. Cuando se examina el conjunto de sus planteos, uno llega a convencerse de que *Perfección y fracaso de la técnica* es un libro escrito de rebote, como reacción ante el materialismo y también ante los utopistas del progreso técnico. Eso se comprueba muy claramente hasta en sus afirmaciones más inocuas, como "La organización sólo resuelve problemas técnicos". ¿Qué otra cosa podrá resolver un médico que no sean problemas médicos, un pintor que no sean problemas pictóricos, un ingeniero que no sean problemas ingenieriles? Porque la técnica en cada caso no es nada más que un procedimiento o un modo de dominio de una ciencia o de una arte. Es evidente que ahí Jünger contesta o critica asunciones de ingenuos redentoristas o de explotadores sociales.

Tal es el enfoque que lo lleva —como un solo ejemplo más entre muchos— a decir que "La característica de la organización técnica no es el aumento de riqueza, sino la expansión de la pobreza". El capítulo donde se desarrolla semejante idea toma el concepto social de la riqueza y lo enrarece hasta un plano metafísico, donde riqueza y libertad trascendente se vuelven sinónimos que impiden cualquier posibilidad práctica de discutir la proposición. Sin embargo, si se toma a la técnica como virtud del orden práctico y se coloca en el mismo nivel el orden de la riqueza que puede derivar de aquélla, cualquier país en proceso de tecnificación se presenta ante sus argumentos como el hombre que se puso a caminar frente al filósofo que demostraba la imposibilidad del movimiento. En Estados Unidos de América los precios se duplicaron entre 1900 y 1950, pero los salarios de los obreros se multiplicaron por cinco. Dicho en otras palabras, como consecuencia de los conocimientos técnicos crecientes que aplicó su industria, la capacidad adquisitiva obrera aumentó dos veces y media, pese a la inevitable inflación que llevó su moneda a la mitad del valor que antes tenía.

Perfección y fracaso de la técnica se lee muy bien en la edición castellana, mérito que seguramente deriva de la versión de H. A. Murena y J. D. Vogelman no menos que del original, siempre atractivo e incitante.

BASILIO URIBE

JOSEPH SOMMERS: *After the Storm; Landmarks of the Modern Mexican Novel.* Alburquerque, University of New México Press, 1968.

La narrativa mexicana contemporánea suscita, con toda justicia, el interés predominante de los críticos literarios norteamericanos. Y si a John S. Brushwood se debe un panorama excelente de la historia de la novela mexicana (*México In Its Novel,* 1966), ahora el profesor Sommers nos brinda un estudio crítico de la narrativa estrictamente contemporánea: se propone delimitar los perfiles del movimiento y profundizar en sus características esenciales, a través de la consideración de las obras y los autores que él considera más significativos.

El libro se inicia con un capítulo dedicado a la "novela de la Revolución", en tres obras representativas: *Los de abajo,* de Azuela; *La sombra del caudillo,* de Martín Luiz Guzmán y *El resplandor,* de Mauricio Magdaleno. Tres momentos distintos de un proceso a través del cual los escritores mexicanos adquieren conciencia de su originalidad nacional y su autonomía creadora.

En el capítulo II Sommers considera la obra de Agustín Yáñez, en su novela *Al filo del agua.* Analiza la técnica narrativa y la realidad, el escenario y la visión del mundo. El tema de la realidad histórica mexicana está presente, pero como anota Sommers, Yáñez trasciende las limitaciones nacionalistas para abrirse a una perspectiva literaria universal, mediante recursos técnicos que es uno de los primeros en aplicar en México. Autonomía artística, visión universal y percepción de profundidad psicológica, son las virtudes mayores de esta novela, con la cual se inicia un cambio radical en la novelística mexicana.

El capítulo III está dedicado a Juan Rulfo y su novela *Pedro Páramo,* a través del análisis de la perspectiva del narrador, la estructura, la presencia del personaje, el mito y la visión del mundo. Rulfo destruye poéticamente la realidad y luego la recrea mediante el uso de una técnica literaria de elaboración complicada. Hay una reconstrucción del mundo a través de la expresión de una individualidad, que se afirma en ese acto de creación artística.

En el capítulo IV aborda la obra de Carlos Fuentes, *La región más transparente,* en la cual hay una concepción de la realidad mexicana vista en una dimensión múltiple. Del estudio de la estructura, los modos de narrar, el estilo, las influencias literarias y la visión del mundo, surge el dominio magistral que Fuentes tiene de un verdadero arsenal de técnicas literarias nuevas.

Pero tanto la visión del mundo como los procedimientos técnicos de Fuentes cambian radicalmente con la novela que Sommers estudia en el capítulo V: *La muerte de Artemio Cruz.* La historia de la vida y la muerte de un personaje central, le sirve a Fuentes para ofrecer una imagen de México, tanto en la profundidad de su pasado como en la proyección del presente.

Dinamismo y diversidad constituyen, para Sommers, el contexto literario de la narrativa mexicana contemporánea, que es el tema del capítulo VI. Desde *Al filo del agua* hasta *La muerte de Artemio Cruz* se han sucedido tres generaciones literarias; y si se observa el conjunto de autores y obras, se advierte

la presencia de dos grandes grupos. Uno es el de los narradores preocupados por los problemas del hombre en el marco social de la realidad mexicana: Pozas, Rubín, Rojas González, Zepeda, Castellanos, Galindo y Garro son nombres de una corriente que admite personalidades diferentes, dentro de una actitud de compromiso que es común a todos estos autores.

El otro grupo, que Sommers caracteriza por una aspiración mayor hacia la universalidad, cuenta, también, con nombres de valía auténtica: Juan José Arreola, Leñero y hasta el mismo Fuentes, en algunas de sus obras.

Sommers se pregunta, en el capítulo VII, y final de su libro, por los frutos de la "tormenta". En primer lugar, a través del reflejo de una zona profunda de lo mexicano en las novelas, se ha logrado una conciencia crítica de la nacionalidad. En segundo lugar, desde la perspectiva del hombre individual y mediante el uso de las nuevas técnicas, se ha captado la imagen interior del mexicano. La renovación formal de la novela mexicana contemporánea, afirma Sommers, no ha sido un ejercicio retórico vano. Ha respondido a un reclamo íntimo de profundización que exigía, a su vez, un planteo audaz del quehacer artístico y una conciencia lúcida de todas las proyecciones filosóficas, sociales y culturales de la literatura. En la época actual se busca el equilibrio entre lo nacional y lo universal, lo social y lo personal, lo histórico y lo mítico, el compromiso y la objetividad, el realismo y el esteticismo. Las mejores obras confirman esta voluntad de armonía.

Este libro constituye, al mismo tiempo que una exposición cumplida del panorama de la novela mexicana contemporánea, un estudio crítico de las obras más importantes que la constituyen. El método elegido por Sommers es el más adecuado para estudiar una narrativa íntimamente unida a problemas culturales, sociales y filosóficos que desbordan, naturalmente, lo literario, y que, por lo tanto, exigía una captación de perspectivas múltiples. Excelente crítico literario, Joseph Sommers realiza, en cada uno de los estudios, un análisis preciso y riguroso de los textos, de los cuales extrae juicios críticos acertadísimos por su claridad, perspicacia y originalidad. Los capítulos dedicados a Yáñez, Rulfo y Fuentes, por ejemplo, pueden contarse, sin dudas, entre los mejores que se han escrito, hasta ahora, sobre estos autores.

A dichos méritos sobresalientes, debemos añadir su capacidad para abarcar ese todo multiforme que es la realidad mexicana de nuestros días, y ver en ella la significación profunda que reviste el quehacer narrativo.

ENRIQUE ZULETA ALVAREZ

Romeo y Julieta

A pesar de la *réussite* de las imágenes y el color del *Romeo y Julieta* de Zeffirelli, a pesar de los paisajes, las ciudades, los palacios, los trajes (todos esos elementos estaban a mano), el gran ausente es Shakespeare. Evidentemente, se le escapa a Zeffirelli. Claro que el alma de Shakespeare no queda a mano de cualquiera para traducirla, ya sea en el teatro o en la pantalla. La secuencia más lograda de este *Romeo y Julieta* es la del baile, en la cual por primera vez los dos adolescentes se miran, se descubren y empieza el típico enamoramiento que nace a esa edad, y que consiste en estar "betwiched by the charm of looks". Enamoramiento tan fuerte y tan hecho de nada... Quiero decir que este enamoramiento no suele ir más allá del *charm of looks* y se fía de él como de los santos Evangelios. Durante los tres o cuatro días en que ocurre toda la tragedia, Julieta no tiene más que dos momentos en que confiesa dudas sobre el posible y verdadero "ser" de Romeo, la *persona,* y no su envoltura seductora (escena del balcón):

> If that thy bent of love be honourable
> Thy purpose marriage, send me word to-morrow...
> But if thou mean'st not well,
> I do beseech thee...

En otro momento, se expresa con violencia en términos muy literarios y retóricos, como cuando le cuenta a la nodriza que su dios ha matado a Tybalt, su primo:

> A serpente heart, hid with a flowering face,
> Did ever dragon keep so fair a cave,
>
> [hasta entonces, Julieta no ha visto nada fuera de la "cave"]
>
> Beautiful tyrant; fiend angelical!
> Dove feathered raven! Wolfish ravening Iamb...

Pero en seguida que la Nurse le critica a Romeo, salta de nuevo con el grito de amor —el encantamiento y la fidelidad a *ese* casi desconocido:

> *Nurse:* Will you speak well of him that killed your cousin?
> *Juliet:* Shall I speak ill of him that is my husband?

Así hubiese matado Romeo a toda la familia en defensa de su clan, creo que Julieta le encontraría a todo excusa. Ella, como él (dispuesto a adorar a quienes odiaba, porque son parte de ella), están paralizados por el "encantamiento".

Con esto quiero decir que este amor, como bien se sabe, es amor de pura mirada, amor de adolescentes, que en su ingenua entrega vive en una atmósfera de continua turbulencia delectable.

Todo esto no es nada fácil de transmitir... ya lo sé. Cleopatra está al alcance de una actriz, y Hamlet al de un actor. Estos chicos enloquecidos por un amor de *imaginación* (en copioso porcentaje) y que de no tener aspecto de adolescentes desafinarían ante nuestra mirada, son de difícil interpretación. Nunca se plantean el problema de si la persona interior corresponde a lo que de ella ven y aman. Este amor puede ser de intuición, de afinidades. Pero ni sueñan en averiguar si no se están equivocando. Son genialmente jóvenes e impetuosos. De ahí surge que a ellos "the common place made marvelous" los aureola. Esto lo decía Granville-Barker, que en 1934 me dio un gran beso en la escalera de un palacio romano porque los dos queríamos a Shakespeare.

Pero vamos a los actores principales. No basta la juventud y la belleza para ser el Romeo y la Julieta de Shakespeare. Estos chicos tan lindos dan prueba irrefutable de esa perogrullada.

Trato de dar con quién hubiera podido ser Romeo, y sólo veo a Paul Newman (al Newman que ha de haber sido), por su inteligencia y ese *charme* que no es de sensualidad (pese a su belleza), sino de arcángel terrenal (su mirada celeste).

Para Romeo y Julieta se necesita *un feu sans matière,* como diría Valéry. Un fuego que no despida humo.[1] Y un *élan* que sólo se manifiesta en el Romeo de Zeffirelli cuando sale corriendo de felicidad o de ira.

Estos dos chicos no existen, en tanto que amantes de Verona. Jamás transmiten. O por lo menos, a mí no me ha llegado nada de lo que esperaba. Muy linda carne. Pero ahí no mora Shakespeare, ¡hélas! No tienen el temple, ni la temperatura necesarias. Esta tragedia es *mischance* y *reckless haste* desde el principio hasta el fin. El caballo en que Balthasar galopa locamente con la falsa mala noticia y se cruza con la mula al *relenti* que lleva la carta portadora de alegría, es símbolo de dos ritmos: fatalmente se anulan. Uno no ha tenido bastante paciencia. El otro no se ha dado bastante prisa. Balthasar galopando es el símbolo de un amor desesperado por no saber esperar. Aquel amor de que se habla en *As you like it,* "all made of passion, and all made of wishes... all humbleness, all patience and impatience; all purity, all trial"... En el caso de estos enamorados, es siempre "all impatience". Esperar una hora o dos equivale a veinte años (Julieta). Esperar que llegue la Nurse con noticias de Romeo es una tortura: "She is lame! love's herald should be thoughts, which ten times faster glide than the sun's beams". Esto se repite en los sonetos:

1 Estos chicos no despiden humo, pero tampoco despiden llamaradas.

If the dull substance of my flesh were thought
Injurious distance should not stop my way;
For then, dispite of space, I should be brought
From limits far remote, where thou dost say...
But ah, thought kills me, that I am not thought...

What haste, le dice la Nodriza a Julieta. Todo es *haste* en Romeo y en Julieta. Cuando se tiene (o se cree tener) toda la vida por delante, más deseo de llegar disparando a las cosas se siente. No correr es consumirse de desesperación. La inmovilidad es insoportable (los animalitos jóvenes no se están nunca quietos). Venga lo que viniere, "it cannot countervail the exchange of joy that one short minute gives...".

Nada me ha conmovido en este film. Zeffirelli maneja bien a los patoteros capuletos y montescos, pero dentro de no sé qué patotería italiana, italianamente compadrona, "de época", de la época en que los hombres llevaban como en un estuche su hombría... Tal vez eso sea real. Pero no lo son o no *viven* Romeo y Julieta (los creados a imagen y semejanza de Shakespeare).

Enrique V sí era Shakespeare. *Hamlet* también. Pero esto... *Reader's Digest* en figuras y tecnicolor. Muy lindo de ver. Pero Shakespeare no es *figuras.* Los preciosos muñecos de preciosa carne que mueve Zeffirelli le han fallado porque también él les ha fallado.

VICTORIA OCAMPO

La poesía entre el piso, el techo y la pared

Todo experimento es lícito, pero arroja resultados, y éstos se prestan al juicio. No juzgar un trébol o una nube quizá sea lícito; no juzgar una exposición voluntariamente organizada, donde se exhiben materiales confeccionados con toda deliberación, es hipócrita. Con riesgo de equivocarse, un lector puede ajustarse a esta opinión, pero en el caso de la "Expo/Internacional de Novísima Poesía/69", abierta en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, debe además enfrentar la siguiente extorsión: "No hable acerca de lo nuevo", enunciada en el catálogo por Jorge Romero Brest bajo la siguiente forma: "No tengo mayor experiencia con esta poesía y por ello no abro juicio". Tal vez deban pasar más de mil años antes de que se pueda emitir acerca de la "Expo" un juicio definitivo, como lo existe, por ejemplo, acerca de las pirámides de Egipto. Pero un lector que no aspira a zanjar definitivamente el problema puede permitirse algunas apreciaciones. Después de todo, la "Expo" contiene envíos de 132 participantes, a los que se agregan catálogos y libros (entre éstos uno de Oliverio Girondo, arrastrado allí por las buenas o por las malas), y al lector le resulta difícil caminar ante todo ese material con la boca permanentemente abierta, o cerrada.

Concluida la visita, el lector duda, en primer término, de que pueda seguir designándose a sí mismo con esa palabra, pero tampoco está seguro de que no le corresponda, pues la muestra aloja no pocos poemas que, por caprichosa que sea su contextura tipográfica, no pueden ser sino leídos. En tal sentido, los envíos de Eugen Gomringer (Suiza) y Haroldo de Campos (Brasil) son poemas clásicos, pero abrir juicio sobre esos poemas como tales no viene al caso, puesto que no fueron presentados así, y el lector se abstiene de hacerlo. La duda que ahora lo carcome es otra. Respecto de los restantes envíos, ¿cómo se denominará a sí mismo? ¿Observador? ¿Curioso? *¿Voyeur?* Su desconcierto es total. Se ha comprometido consigo mismo a no ser hipócrita, pero no sabe qué decir ante un envío como el de Liliane Lijn (Inglaterra), un cono trunco que rota a diversas velocidades, que se pueden elegir por medio de una palanca y que de acuerdo con su intensidad permiten leer o no el texto inscripto sobre la superficie del cono; texto cuya importancia, como es obvio, no existe, y cono que por fin deja una sensación puramente física, indescifrable salvo como

vértigo óptico. En todo caso, el lector opina que la velocidad máxima de rotación del cono es bastante baja. Cerca de allí hay dos globos rojizos suspendidos del techo y enviados por Ken Cox (Inglaterra), uno de los cuales tiene una especie de línea ecuatorial donde se lee repetidas veces la palabra "fire"; en el otro se lee repetidas veces, sobre una línea análoga, la palabra "hearth". Tras experimentar la misma sensación de novedad física, el lector se pregunta, por esto mismo, por qué esos globos son tan chicos. ¿Porque el techo del Instituto Di Tella sólo tiene, digamos, ocho metros de alto? Después de seguir viaje, el lector advierte que olvidó contar cuántas veces decían los globos "fire" y "hearth"; tal vez la cifra hubiera importado. Impresión corroborada por un envío como el "Poema proceso" de Neide Sá (Brasil). Consiste en un piolín del que mediante broches de tender la ropa se pueden suspender diversos objetos —de peso prudencial—, ofrecidos al lector sobre una mesa adjunta, que a su vez pueden eslabonarse entre sí mediante otros broches y colgar así hasta el insuperable piso del Instituto. Allí termina el "proceso", y el lector, ya aleccionado, cuenta los objetos: 27. Lo limitado de la cifra empieza a intranquilizarlo: ¿por qué 27 y no 27.000, digamos? ¿Por el piso? Más trabajoso le resulta, después de comprobar que esta inclinación por el límite físico caracteriza virtualmente toda la muestra, sacar la cuenta —no hay otra manera de decirlo— del "Diario sin fin", de Jorge de Luján Gutiérrez (Argentina). Estimulado por una cursiosidad ya incontenible, el lector avanza a lo largo de todo este envío, desde la entrada de la "Expo" hasta la pared final del Instituto. Avanza con paso cauteloso, porque tiene que mirar arriba, o sea caminar a ciegas, aunque el Centro sea de artes visuales. Lo único que lo guía son ejemplares de la primera página del diario "El Día", de La Plata, del 9 de marzo de 1969, pegados unos a otros y tendidos por el aire a cierta altura. El lector concluye la cuenta con cierto pesar: 65 ejemplares. ¿Por qué no 65.000.000? ¿Por la pared? Desde el punto de vista de la poesía es una razón insuficiente. Las revoluciones hay que hacerlas con alegría.

Tal la conclusión que el lector no puede menos que permitirse, aunque no haya llegado aún la hora de juzgar esta poesía. Ya por la calle, distraídamente, al lector quizá se le ocurran otras consideraciones. La "Expo" propone a los poetas una línea. Proponer, y por tanto aceptar, que la poesía tiene deberes físicos supone incurrir en una nueva versión de la famosa herejía didáctica, asignar una misión a la poesía, que, como se sabe, puede tomarse la libertad de no tener ninguna, o de elegir cualquiera. Versión de índole tan racionalista como la clásica, pero de la cual le queda al lector todavía otra duda: no sabe si es más sutil que escribir poemas agrícolas, o más idiota.

Quizás alguien pueda decidirlo desde ultratumba —¿Jorge Romero Brest?—, soplando su mensaje por entre los resquicios del ataúd.

LUIS JUSTO

ÍNDICE

PÁG.

Feuerbach, Marx y Nietzsche: del humanismo ateo a la religión, por Víctor Massuh 1
La condición inhumana, por Victoria Ocampo 10
Valores diarios, por Alberto Girri 17
Treno, por Juan José Hernández 20
Ezequiel Martínez Estrada, por Cintio Vitier 25
Borges y la distancia literaria, por Silvia Molloy 26
Acto quinto, por Jorge Andrés Paita 38
Psicoanálisis y crítica literaria, por Jean Starobinski 43

CORRESPONDENCIA

Carta de Victoria Ocampo a Jawaharlal Nehru 61
Carta de Jawaharlal Nehru a Victoria Ocampo 64

CRÓNICAS

Buenos Aires, Juan José y Ansermet, por Rodolfo Arizaga 66
La ciudad de Eduardo Mallea, por Jorge Cruz 69
Causalidad y casualidad, por Eduardo González Lanuza 72

LIBROS

Ficción

Silvina Bullrich: *Mañana digo basta,* por Julio Crespo 76
Mijail A. Bulgakov: *El maestro y Margarita,* por Eduardo González Lanuza 77
Iverna Codina: *Los guerrilleros,* por Beatriz de Nóbile 79
Hernando Track: *Mis parientes,* por José Luis Sáenz 80
Saúl Bellow: *Carpe diem (Coge la flor del día),* por J. L. S. 81

Poesía

Octavio Paz: *Discos Visuales,* por Alfredo Veiravé 82
Francisco Luis Bernárdez: *La ciudad sin Laura,* por Luis Justo 85
Rodolfo E. Modern: *Levántate y anda,* por Miguel E. Dolan 86

Documentos

Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón,* por Miguel A. Guérin 88
Eliseo Verón: *Conducta, Estructura y Comunicación,* por Luis María Gatti .. 90

PÁG.

Varios: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos y Cinco miradas sobre Cortázar,* por Florinda Friedmann 95

Rudolph Karl Bultmann-Karl Jaspers: *Jesús. La desmitologización del Nuevo Testamento,* por Luis Heriberto Rivas 97

Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural,* por Mario A. Lancelotti 99

Friedrich Georg Jünger: *Perfección y fracaso de la técnica,* por Basilio Uribe 105

Joseph Sommers: *After the Storm; Landmarks of the Modern Mexican Novel,* por Enrique Zuleta Álvarez 108

CINEMATÓGRAFO

Romeo y Julieta, por Victoria Ocampo 110

ESPECTÁCULOS

La poesía entre el piso, el techo y la pared, por Luis Justo 113

Se terminó de imprimir en
los talleres de Impresora
Sur, S. A., Luis Sáenz
Peña 1955, Buenos Aires,
el mes de junio de 1969

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia.

La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Viamonte 494, 8º, de 16 a 18, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ARY BRIZZI

— ACRILICOS —

Maipú 962, Buenos Aires - Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro - 7 West 57th St., New York

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

JORACI

1er. Editorial de artistas argentinos

GALERIA DE ARTE

LIBRERIA

BERNI — DUCMELIC
SCHURJIN — SOLDI
FORTE — CASTAGNINO
BATLLE
PLANAS — GAMBARTES
BRUZZONE — MONACO

Reproducciones a todo color hasta 1,10 x 0,82

Solicite Catálogos:

Florida 683 - Local 6 - Bs. As.

RIOBOÓ

GALERIA DE ARTE

GALERIA EMBASSY - Local 29

CHARCAS 626

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

ROSA STILERMAN

Dibujos - Tintas - Oleos

Inaugura 1º de Julio de 1969

SAN MARTIN 793

LIBRERIAS RECOMENDADAS

Los libros que importan en

LIBRERIA

JORGE ALVAREZ

TALCAHUANO 485 - T. 35-6875
BUENOS AIRES

LIBRERIA

Nueva Visión

especializada en artes visuales y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional y extranjeros.
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANÇAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA

SARMIENTO

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana - Economía - Derecho, etc.

Importación — Exportación

LIBRERIA HUEMUL

SANTA FE 2237 83-1666

Librería RODRIGUEZ

Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

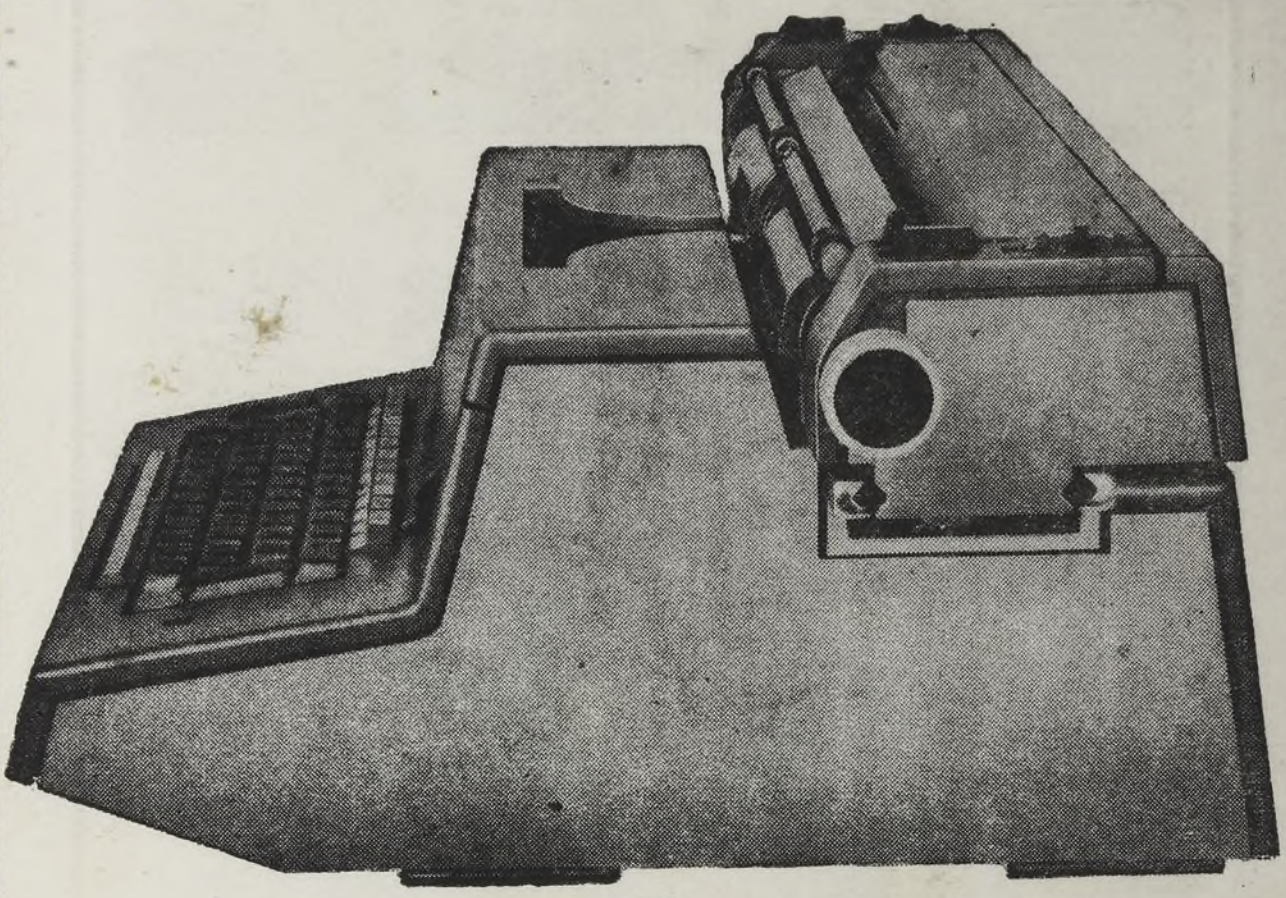
SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

Sagazola sa

70 AÑOS MARCANDO CUEROS CON EL SELLO DE LA MEJOR CALIDAD!

Avda. del Libertador 7112 - Avda. de Mayo 1373 - Guido 1686



EL MENSAJE ESCRITO ES COMO SU FIRMA

Y usted y su empresa necesitan distinguirse entre todos.
Su correspondencia tiene que tener personalidad, distinción y belleza.
Sólo hay una manera de conseguirlo: con la

OLIVETTI TEKNE

Porque es la única máquina electrica que permite:

- Realizar mayor producción dactilográfica.
- Superior presentación de toda correspondencia (prestigio).
- Escribir largas jornadas sin fatiga (productividad).

En el siglo XX y medio, ya no puede simplemente hablarse de escritura a máquina.

Hoy se habla de

TEKNESCRITURA

Olivetti Argentina S.A.

Pídala en demostración, sin compromiso, por una semana.

H0008109

S1CJ.15.1.2