Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

DANIEL DEVOTO	**Pequeña radiografía de Martínez Estrada**
ANDRÉ CLAIR	**Freud y el hecho de la violencia**
DANIEL MOYANO	**El rompecabezas**
AMELIA BIAGIONI	**La partiquina**
ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ	**El hombre que negó, rechazó y sustituyó cuanto le fue dado o impuesto**
RODOLFO GODINO	**La mirada presente**

CRÓNICAS Y NOTAS

Luis Emilio Soto, por Adolfo de Obieta • Visiones del hombre del sur, por Jorge Nóbile • Simbología de la Divina Comedia en ilustraciones argentinas, por Córdova Iturburu • LIBROS, por Mario Lancelotti, Isabel Siracusa, Hugo Becacecce, Alicia M. Alonso, Renata Donghi Halperín, Alfredo Veiravé, Carlos F. Grieben, Rodolfo Godino, Luis Wainerman, Rodolfo E. Modern, Gregorio Weinberg, María Isabel Siracusa, Teresa Orecchia, María Antonieta Moisá, Ricardo Pochtar, Florinda Friedmann, Jaime Barylko • CINEMATÓGRAFO, por Jaime Rest • MÚSICA, por José Luis Sáenz • POLÉMICA, por León Ostrov.

324

MAYO-JUNIO DE 1970

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

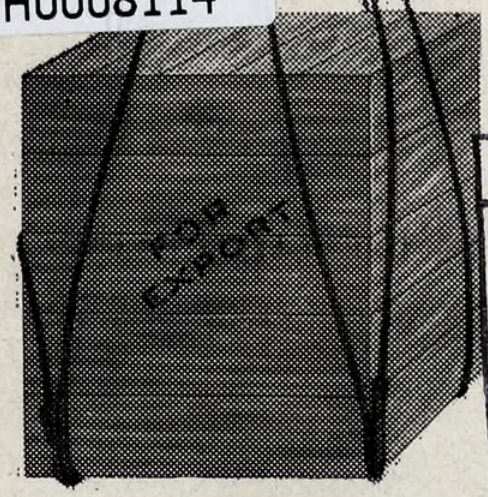
Número simple ..... $ 500.–

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 2.500
Número simple: $ 500.—

Otros países:
Anual ..... 10 dólares
Número simple: U$S 2.—

S1CJ.15.1.2 37
H0008114
BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551



BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO PITOVAC
Precio $12000
Fecha - 7 OCT 1998

UN CAJON SIN SORPRESAS!

Cada cajón que transportamos, es tratado con cuidado, estibado con delicadeza y vigilado estrechamente hasta que nuestras grúas lo depositan en el puerto de destino. Llegan intactos, con la mercaderia sana y... completa. ELMA es toda una garantia.

Siempre hay un buque de ELMA desde o hacia el puerto que a Ud. le interesa.

RESERVA DE BODEGA	
CARGAS FRIGORIFICAS 31-1396 - 5816	IMPORTACION 32-6684 - 31-7189
CARGAS A GRANEL 31-8972 - 32-9280	PASAJES 31-2493 - 3181 - 32-7809
CARGAS GENERAL 31-0270 - 31-1353 - 2365	PUERTO Y ESTIBA 32-5428 - 6270 - 9370

MINISTERIO DE OBRAS Y SERVICIOS PUBLICOS
SECRETARIA DE ESTADO DE OBRAS PUBLICAS Y TRANSPORTE

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Fletes e Informes: Corrientes 389,
Tel. 32-4861/8111, Buenos Aires
Agentes Generales de Mitsui O.S.K. Lines.
Agentes Generales de Pasajes de Messageries
Maritimes y de French Line.

ELMA

Seguridad y eficiencia en el mar.

RECUERDE ALGUNOS TITULOS DE

SUR

Donde los Angeles no se Aventuran	E. M. Forster
El As de Bastos	Francisco Ayala
La Mirada de Jesús	Ricardo Bacchelli
Civilización China y Burocracia	Etienne Balazs
Cuatro Obras	Ingmar Bergman
Gente en el Tiempo	Massimo Bontempelli
Incertidumbre que Dejan los Sueños	Roger Caillois
La poética de Saint John Perse	Roger Caillois
Comentario del Evangelio	Lanza del Vasto
Lo Mejor de Henry Miller	Lawrence Durrell
El Revés de la Trama	Graham Greene
Esencias y Formas de lo Trágico	Karl Jaspers
Leonardo Como Filósofo	Karl Jaspers
La Guerra Interior	Eduardo Mallea
Un Día, El Tiempo, Las Nubes	Ricardo Molinari
Invitado a una Decapitación	Vladimir Nabokov
Testimonios (6ª Serie)	Victoria Ocampo
338171 T. E.	Victoria Ocampo
Ensayos Críticos	George Orwell
Toda Pasión Concluida	Vita Sackville West
Relación Parcial de Buenos Aires	Alberto Salas
Retrato de un Desconocido	Natalie Sarraute

Distribuye:

SUDAMERICANA S.A.

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

este es el signo de

LOSADA

que les propone

NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

ENRIQUE A. LAGUERRE, *El fuego y su aire,* 292 págs., $ 8,50.
El drama de los exiliados portorriqueños: un nuevo impacto de las letras hispanoamericanas.

JORGE AMADO, *Gabriela, clavo y canela,* 441 págs., $ 13.
Toda la alegría, el color y la sensualidad de Bahía en la deslumbrante novela del notable escritor brasileño.

POETAS DE AYER Y DE HOY

ANGEL LEIVA, *Los cuerpos gloriosos,* 96 págs., $ 4.

EFRAÍN BARQUERO, *Epifanías,* 104 págs., $ 5.

SARA VIAL, *Viaje en la arena,* 96 págs., $ 5.

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

GUILLERMO DE TORRE, *El fiel de la balanza,* 208 págs., $ 2,70.

JACK KEROUAC, *En el camino,* 326 págs., $ 4,30.

JACK KEROUAC, *Los vagabundos del Dharma,* 225 págs., $ 3,20.

V. MAIACOVSKI, *Antología poética,* 268 págs., $ 3,30.

DE APARICION INMEDIATA

RAYMOND QUENEAU, *Los hijos del viejo Limón.*

EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA, *Batalla de Felipe en la casa de Palomas.*

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

RICARDO MARTÍN, *Los ojos y la boca.*

MAGDA B. ARNOLD, *Emoción y personalidad.*

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131 - Buenos Aires

Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

Títulos que publicará próximamente la

EDITORIAL SUR

ADOLFO BIOY CASARES: *Memoria sobre la pampa y los gauchos.*

EDUARDO MALLEA: *Antología personal*

GRAHAM GREENE: *Ensayos escogidos.*

GRAHAM GREENE: *Viajes con mi tía.* (La última novela del escritor inglés: un relato donde el humorismo, la ironía, el amor se mezclan en una anécdota fascinante.)

DYLAN THOMAS: *Poesías.*

HERBERT READ: *La forma de las cosas desconocidas.*

ROSA CHACEL: *Autobiografía.*

GUILLERMO DE TORRE: *Antología personal.*

☆

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **BUENOS AIRES**

JULIO EN SUDAMERICANA

MANUEL ROJAS - CUENTOS
368 pág.

ADOLFO BIOY CASARES - MEMORIA SOBRE LA PAMPA Y LOS GAUCHOS
Editorial Sur, 64 pág.

ELBIA ROSBACO MARECHAL - LOS TIEMPOS MAGICOS
Col. Espejo, 172 pág.

MARÍA ELENA WALSH - OTOÑO IMPERDONABLE
Col. Poesía, 72 pág.

PIERRE KLOSSOWSKI - SADE, MI PROJIMO
Col. Perspectivas, 150 pág.

RICHARD WISSER - RESPONSABILIDAD Y CAMBIO HISTORICO
392 pág.

DANILO CRUZ VÉLEZ - FILOSOFIA SIN SUPUESTOS
Col. Bibl. Filosofía, 312 pág.

DIOGENES - Revista trimestral Nº 65.

☆

En venta en todas las librerías del país y del exterior

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires** **Argentina**

Los libros que SUR comenta en su Sección Bibliográfica

los encontrará usted en ATLANTIDA una librería distinta

Siempre con las últimas novedades.

FLORIDA 643
T. E. 31-4284
Buenos Aires

COLECCIÓN MAR JÓNICO

Director: Prof. Dr. Alberto J. Vaccaro

Textos y estudios en latín y griego esmeradamente presentados y cuidadosamente preparados por especialistas universitarios, ideales para la enseñanza media y superior de las lenguas clásicas.

1. Catulo, *Poemas* (selección), al cuidado del Prof. Antonio Camarero.
2. César, *Guerra de las Galias,* libro II, al cuidado del Prof. Alfredo Schroeder.
3. Tibulo, *Elegías* (selección), al cuidado del Dr. Gerardo H. Pagés.
4. Salustio, *Guerra de Yugurta* (selección), al cuidado de la Profesora Esther L. Paglialunga.
5. Horacio, *Epístolas,* libro I (selección), al cuidado del Prof. Alberto J. Vaccaro.

Precio del ejemplar: $ 2,20 (m/n. 220.—)

ADQUIÉRALOS EN LAS BUENAS LIBRERÍAS,
O DIRECTAMENTE A SUS EDITORES



EDITORIAL COLUMBA

Departamento Ventas: Cevallos 1364

Tel. 26-1339 - Buenos Aires

EDICIONES DE LA FLOR

¿y de la flor?

SEIS LIBROS PARA EL COMIENZO DE LA TEMPORADA DE LECTURA

1) Una incursión al corazón del disparate a través del humor: TEATRO de René de Obaldía.
2) Un viaje por el universo de la inconformista poesía norteamericana de este tiempo: NUEVA POESIA U.S.A.: de EZRA POUND A BOB DYLAN. (Selección y traducción de Marcelo Covián).
3) Un ensayo de entronque de la estética marxista con la teoría de la comunicación en el plano filosófico: ACERCA DEL ARTE, EL REALISMO Y LA IDEOLOGIA de Jean-Marie Girard.
4) La desmitificadora denuncia de la burocratización de la cultura, en un brulote de un grande de la pintura: CULTURA ASFIXIANTE de Jean Dubuffet.
5) La bomba que un terrorista porteño de 22 años dejó en el umbral de la casa de doña literatura camuflada como novela: A BAILAR ESTA RANCHERA de Horacio Romeu.
6) Una bocanada de aire puro en el enrarecido ambiente de la literatura de hoy, en los textos de un folklorista cubano contemporáneo, que espigó en la imaginación del pueblo: DIARIO ABIERTO de Samuel Feijóo.

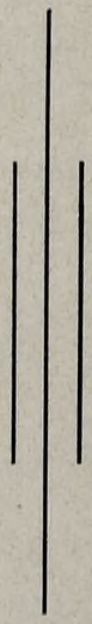
Distribuye:

LIBRECOL

Humberto Iº 545 Bs. As.

DIÓGENES

Revista trimestral - Publicada bajo los auspicios del CONSEJO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS y con el concurso de la UNESCO.



Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545

Buenos Aires

SUR

NÚMERO 324 MAYO-JUNIO DE 1970

PEQUEÑA RADIOGRAFÍA DE MARTÍNEZ ESTRADA

Al buen recuerdo de Alfredo Hermitte

En su lúcido estudio de una oración fúnebre de Bossuet, el lúcido Leo Spitzer desarrolla uno de sus principios favoritos: el postular que una sola frase, bien elegida y bien analizada, llega a configurar el módulo del texto que la contiene y a revelar la estructura y el sentido total de la obra literaria de donde procede. No de otra manera manipula el químico las materias que se le confían; y desde antes de que existiera la paleontología, un refrán griego aleccionaba que "por las uñas se conoce al león". No es, pues, ni improcedente ni sin precedentes el intentar un sondeo semejante (yendo, esta vez, de lo general hasta un particular) en un texto narrativo de Ezequiel Martínez Estrada.

Sus *Cuatro novelas* ("Sábado de gloria", "Juan Florido, padre e hijo, minervistas", "Marta Riquelme", "Examen sin conciencia") presentan, todas, la imagen de una forma de caos (la noticia solapada del editor apunta la influencia de Kafka; las solapadas noticias del lector sugieren, para la tercera novela, la del James de *Otra vuelta de tuerca*) ; en todo el libro, y más que nada en los dos relatos extremos, el verdadero protagonista es el caos —la noticia aludida y el lector saben que ese caos es la Argentina de nuestros días—; y los falsos protagonistas de esas novelas extremas (que lo son en los varios sentidos de la voz "extremo") no hacen sino atravesarlo,

dejándose iluminar por él, aunque menos caóticamente de lo que podría, a primera vista, sospecharse: Cireneo Suárez escapa con una cierta entidad del juego en el que Julio Nievas saca sólo la conciencia de su mal éxito, sin una pre-reacción que pueda neutralizar o encauzar su fracaso; entidad y fracaso tan inanes finalmente como cualquier otra solución o actividad posibles en ese clima (en ese caldo) en que flotan.

A través de siete páginas —de la 28 a la 35 de la edición de Arca—, centrales, aunque aparentemente marginales, desligadas de la narración misma pero con la notoria función de encuadrarla, explicarla y justificar su título, Martínez Estrada nos presenta en "Sábado de gloria" el caldo y clima que padeció Julio Nievas y que ellos —y otros— padecieron sin duda por igual. Estas páginas esenciales están compuestas por estratos paralelos: entre uno o unos párrafos del autor, van otros, ajenos y entrecomillados, de esta manera:

1: Autor, páginas 28-29, desde: "Ese sábado era un día excepcional de luz y de temperatura, como si la naturaleza celebrara el triunfo de las armas revolucionarias...", hasta: "la política del gobierno, hasta entonces marcadamente simpatizante con la monarquía y el hitlerismo."

2: Citas, páginas 29-30 (una de Mitre, dos de López).

3: Autor, páginas 30-31.

4: Cita, página 31 (Valle-Inclán).

5: Autor, páginas 31-32.

6: Cita, página 32 (Saldías).

7: Autor, páginas 32-33.

8: Citas, páginas 33-34 (dos de López).

9: Autor, páginas 34-35, hasta: "Era justo, pues, que ese sábado se designara como Sábado de Gloria."

Dentro de esta simetría fundamental —nueve capas, las nones propias y las pares ajenas— funcionan otras simetrías (Dios nos guarde de creer que una de ellas sea el nombre de López en 2 y 8): la primera es visible ya en este resumen, y cierra en el "ese sábado" de página 35 el "Ese sábado..." de página 28. Los nueve estratos componen así, en ella y por ella, un periplo único que va de un sábado "excepcional" a ese mismo sábado erigido en "Sábado de Gloria"; y en la doble adjetivación opera una idéntica y dolorida ironía: es innecesario explicar la del final, y la del comienzo queda patente en el párrafo 3: "El golpe [de ese sábado 'excepcional']

había sido dado repetidas veces antes, pero había pasado inadvertido mediante un cambio de ministros. Quedaba en pie la marcial figura del guitarrero." La unidad de todo este trozo parecería a primera vista comprometida por el carácter dispar de las secciones pares: tres citas históricas, tomadas de cronistas de la organización —más bien desorganización— nacional, y una novelesca. No hay tal: son la misma cosa. Si las menciones de historiadores permiten a Martínez Estrada sugerir (aseverar, más bien) la continuidad temporal del desorden a lo largo de largas décadas de la historia argentina, la cita de Valle-Inclán lleva esta sugerencia fuera de los límites geográficos del país equiparando las Provincias Unidas con Tierra Caliente (sólo habiendo vivido en aquéllas antes de los hoy numerosos Sábados de Gloria se puede paladear todo el amargo coraje necesario para confesar esta identidad). Y, por otra parte, Martínez Estrada está haciendo, al citar a Valle-Inclán, lo mismo que hizo Valle-Inclán: partir de imágenes compuestas —reales, literarias e históricas— para crear una imagen novelesca mucho más real que la realidad inicial. La cita de *Tirano Banderas* —la única que no describe vastos movimientos de gentes sino su pobre núcleo cuartelero— se convierte por ello en la más viva, la más histórica de todas, en la única que enfrenta la raíz del problema. Por lo demás, los textos originales del autor se encargan de tejer los puentes entre lo propio y lo ajeno, entre la realidad fantasiosa o fantasmal y la historia tornada fantasía; ya el final de su primer estrato presenta un gobierno "marcademente simpatizante con la monarquía y el hitlerismo". ¿Qué monarquía? ¿Italia? ¿Existió realmente, para nosotros, como monarquía? Ni siquiera parece que pueda invocarse la utópica restauración de los incas que calentó el caletre de algunos próceres: estamos más bien ante el primer peldaño de ese resbalón final que enmarañará al generalito Banderas con el coronel Pagola y engendrará —maravilla de sangrienta ironía— las actitudes del Padre Filippo Castañeda. La triste realidad novelesca, o novelera, se ha tornado realidad novelada, realidad no velada.

Un paso más en el análisis de estos párrafos nos lleva al examen de cómo presenta Martínez Estrada el empleo de textos ajenos. Podría muy bien haber escamoteado comillas y aclaraciones (nada de malo habría en ello: "el hombre de genio no roba, conquista", etc., etc.), dejando a cargo del hipotético lector enterado o del jubiloso filólogo el descubrir —o no— sus fuentes; pero ese procedimiento habría arriesgado, sin duda irremisiblemente, los elementos de historicidad y de sorpresa, el desolado gozo de comparar los

entonces y el hoy que comillas y nombres de autor entre paréntesis ponen al alcance de todos nosotros. Las aclaraciones, sin embargo, hubieran podido resolverse de muchas maneras: desde la erudita nota a pie de página, con noticia de edición y paginación precisa, hasta la simple pista claramente indicada, como se la usa en otro relato de este libro: con dos frases ('Marta Riquelme —el nombre me era conocido, y hasta familiar—, no recuerdo por qué lecturas". página 119; y "Necesito cotejar algunos pasajes del libro de Marta Riquelme, *Memorias de mi vida,* de la Editorial Tierra Purpúrea", pág. 121) basta para invocar, casi conminatoriamente, el nombre de Hudson. Martínez Estrada no quiso repetir esta astucia, como tampoco quiso utilizar el método "erudito" que hubiera devuelto a la Historia los textos que le sustraía para la novela; aprovechó el más breve de los procedimientos "artísticos", casando honestidad con levedad: agregar simplemente el nombre de su autor, entre paréntesis, al final de cada extracto. "Procedimiento artístico", podemos decir: Martínez Estrada, violinista, autor de ensayos sobre materias musicales, no podír ignorar que es el que usó Debussy para dar un nombre —musicalmente póstumo, diríamos—, a sus preludios, que cada libro numera solamente de I a XII al empezar y que llevan así al final, una aclaración más que un título.

De estrato impar a estrato impar, un tema va perfilándose progresivamente. En el primero leemos: "Llegaron con sus cabalgaduras, las ataron a las rejas que preservan la Pirámide de la Libertad, e irrumpieron en la Casa de Gobierno, muchos de ellos sin descabalgar...". El tercer párrafo presenta "tropeles a galope, una avalancha de jinetes de toda laya"; y el quinto los muestra "después de atar los caballos a los pies de la Libertad" para levantarlos en el séptimo:

> *A la mañana comenzaron a formarse grupos y manifestaciones, primero taciturnas y luego enardecidas. Cada cincuenta metros daban un grito estentóreo y proseguían arrastrando las chancletas con un ruido imponente. Fueron hasta el Hospital Muñiz donde estaba cautivo el Coronel. Hicieron vivaques en las plazas, se lavaban los pies en las fuentes, se secaban con las banderas y comían asado. La noche fue de apoteosis. Pasaron con antorchas de diarios encendidos. Llegaron a la plaza de Mayo donde aguardaban los caballos atados a la Pirámide. Se habían instalado micrófonos de la Red Azul y Blanca. Se lanzaron vivas a Bismarck, San Benito y Pernales.*

Se abrieron las puertas de las cárceles y de los prostíbulos y largas caravanas vinieron a engrosar las filas. Cuarenta mil agentes del orden público, con gases lacrimógenos, a máuser, bayoneta y cachiporras, custodiaban el Cabildo. Además, actuaba la oficialidad superior de la Gestapo Ltda. Todos disfrazados de mendigos, de croatas y yugoeslavos, con las ropas andrajosas, la barba sin afeitar, los sobacos untados con grasa de potro y salsa de tabaco. El desorden era general. Reinaba una general batahola. Se preparaban asado sobre el césped, bebían en las mismas fuentes en que se lavaban los pies y se orinaba en los zaguanes de los médicos. Consumían barrilitos y botellas de cerveza que cendió gentilmente para la hecatombe una fábrica de los quilmes y los ranqueles. Pusieron a secar al sol los pendones mojados. En el atrio de la Catedral y en la recova del Cabildo depositaron ofrendas y promesas. (Pág. 33).

El último texto original nos da la consumación del movimiento: "Los feldmariscales iban a pie". Toda la prosa de Martínez Estrada se articula en torno de este arquetipo de la invasión bárbara: la irrupción de los jinetes, la movilidad brutal contra la ciudad estática, el símbolo de la Libertad convertido en palenque, la ascensión ecuestre da las escalinatas del templo o del centro civil —Atila, los vándalos—, hasta que la horda se remansa urbanizándose. La secuencia de la invasión se mantiene en la permanencia de los caballos en la plaza principal, hasta que los jefes seccionan el violento hipogrifo: "iban a pie". La imagen psicológica del caballo como expresión de la parte inferior, animal, del jinete, deja percibir como negativamente la larga serie de gestos de cortesanía de los caballeros que echaban pie a tierra en señal de respeto. Respeto, cortesía, dos ausencias que concitadas por la repetida mención de los jinetes —"una avalancha de jinetes de toda laya"— terminan de encuadrar la posesión de la ciudad inerme.

Otros elementos, dispares —Bismarck, San Benito y Pernales—, constituyen el párrafo citado en extenso, junto a bruscos esguinces que, aunque más articulados que las enumeraciones denominadas "caóticas", contribuyen también a consolidar la impresión del caos: las "antorchas de diarios encendidos" aúnan realismo y amenaza simbólica, los cuarenta mil agentes del orden público" ascienden lo cotidiano hasta los números míticos, las frases "El desorden era general. Reinaba una general batahola" recuerdan

desahogos orales que tuvieron actualidad, los "ranqueles" reintroducen el recuerdo de la organización del país y mitigan y expulsan a unos "quilmes" demasiado perentoriamente reales. Algunos de estos elementos dispares se organizan, por fin, en la "frase-módulo" que queremos estudiar:

> *Se preparaban asado sobre el césped, bebían en las mismas fuentes en que se lavaban los pies, y se orinaba en los zaguanes de los médicos.*

Los dos primeros miembros se coordinan razonablemente: las hordas, procedentes de todos los puntos cardinales (pág. 30), comían a su usanza —asado preparado sobre suelo— y bebían sin prejuicios urbanos de filtración y Oficina Química Municipal. La última afirmación ofrece, en cambio, una dificultad: si está ligada por la causalidad a las precedentes (beber, orinar), se desvincula de ellas por su carácter sintáctico propio: *se preparaban* ("se" reflexivo), *bebían,* frente a *se orinaba,* con "se" impersnoal. ¿Quién es "se"? Descarto terminantemente la posibilidad de una errata; "se orinaban", con verbo plural, no aclararía nada sino que complicaría aún más el problema: ¿*se* reflexivo, o *se* recíproco? ¿Se orinaban encima, o se orinaban los unos a los otros? ¿Y por qué este riego recíproco y transitivo precisamente "en los zaguanes de los médicos"? Porque, sin duda alguna, el peso del período descarga sobre esta localización que corona las tres afirmaciones anteriores y transporta la acción, de la plaza pública, a las moradas de unos determinados particulares. Vemos ahora claramente que no se trata de una reunión más o menos fantasiosa y gratuita de frases dispares: las tres dan un solo y mismo sentido. Mientras las hordas se encarnizan, so pretexto de subsistencia —de mal entendida subsistencia, puesto que el agua contaminada de las fuentes no es lo más eficaz y salubremente potable— en la destrucción de lo que es el ornato gratuito de la ciudad y uno de sus motivos de orgullo común, sus jardines públicos, algunos —colocados seguramente más arriba que el común de la horda— efectúan algo equivalente en otros ámbitos más particularizados y más exactamente elegidos: orinan en los zaguanes de los médicos.

El perspicaz lector —aquí la cita de Baudelaire, solo o a través de Borges— ha descubierto hace rato la revelación que retengo: Martínez Estrada deja pasar por su prosa un eco de la de Quevedo, que usa alguna vez de estas mismas palabras. En su receta para ser médico a poco costo, aconseja:

> *...Y para acreditarte de que visitas casas de señores, apéate a sus puertas, y éntrate en los zaguanes, y orina y tórnate a poner a caballo; que el que te viere entrar y salir, no sabrá si entraste a orinar o no.* ("Libro de todas las cosas y otras muchas más", ed. J. M. Salaverría, pág. 145).

Lo que realmente importa, sin embargo, no es la fuente de Martínez Estrada sino el cómo y el por qué acude a Quevedo en este momento de su relato. Al revés de lo practicado con el "(Saldías)" que precede y con el "(López)" que viene a continuación, Martínez Estrada no pone aquí en guardia a nadie, dejando al lector que encuentre la pista o que se quede sin entreverla. Las palabras de Quevedo —ya veremos el alcance de su cambio de signo— son, ahora, suyas. Si en el párrafo cuarto se cita a Valle-Inclán, en el noveno ya el generalito Banderas se codea con el coronel Pagola, notoriamente histórico para cualquier lector: el personaje literario importado ha pasado a integrarse en una realidad nacional, literalmente expresada, es cierto, pero ante todo, y por sobre todo, real. La misma apropiación, más sigilosamente, se cumple con las palabras de Quevedo: no son recuerdo transplantado de una lectura clásica; describen lo que en la realidad literaria se está cumpliendo: las hordas invasoras se preparaban asado sobre el césped de la plaza, y bebían sus linfas inescrupulosas, mientras alguien o algunos — ("se") — orinaban en los zaguanes de los médicos. Esto ocurría así, y así se relata, planamente.

Lo que no es tan plano es la modificación de las palabras clásicas al injertarse en la realidad no-velada de nuestro Sábado de Gloria. No puede decirse que lo aconsejado por Quevedo sea de la mejor moral; es consejo de pícaro y para pícaros: salir de los zaguanes de las casas principales es la manera de hacer creer que sus dueños se cuentan entre los pacientes del falso doctor, y eso es lo esencial del consejo; lo secundario es que se salga después de haber orinado, luego de depreciar el sitio que quiere aprovecharse. Es posible que la operación fuera menos condenable antes que hoy: además del origen cierto de la expresión "sin decir 'agua va'", recuérdense las memorias de Cellini sobre ciertos rincones de las iglesias, o el uso legendario de cierta escalera de Versalles. Queda en pie, sin embargo, que quien se sirve del zaguán para ese menester es alguien ajeno a esa casa, y que la operación encierra siempre un elemento agresivo, aun prescindiendo del zorrino y sus congéneres: "He leído hace poco la historia de un ladronzuelo que había destrozado los sillones a navajazos y orinado en las alfombras. El latrocinio expresaba una voluntad de potencia,

era evidentemente una especie de violación llevada a cabo a expensas de la propiedad de una persona rica, y la violación no hubiera sido completa sin esta especie de degradación", dice Colin Wilson en *Man without a shadow*. Estamos, con Quevedo, ante una práctica deshonesta, engañosa, propia del pícaro que quiere medrar por la mentira, y que lleva implícita una "especie de degradación". Y, sin embargo, conserva una faz que en último término es positiva, un cariz de provecho —aunque sea de un doloso provecho— para quien la ejecuta: se hace *para* algo. En cambio el que uno o varios "se" vaya o vayan a orinar al zaguán de los médicos se suma a la marejada de actos destructivos que incidirán después negativamente sobre sus ejecutores: destrucción de una plaza y de su verdura, polución de las aguas que los mismos agentes —u otros de ellos— beberán después, degradación no provechosa de una clase de hombres doctos: los "doctores" por excelencia, los que gozan sin retaceo de un título que parte etimológicamente de la docencia para arribar abusivamente al prestigio político. Lo que parece a primera vista simple capricho, libre escarnio literario gratuito, cobra relieves imprevistos: enlaza una prosa argentina contemporánea —una excelente prosa argentina contemporánea— con la mejor tradición de toda la lengua castellana, y al mismo tiempo que la localiza, universaliza una acción y la torna irreemplazable, imprescindiblemente irreemplazable como caracterización del tiempo preciso de una historia, y de un tiempo preciso de una Historia.

Estas nueve palabras —nueve, como las capas en que se intercalan: ¿casualidad o Casualidad?— se tornan el símbolo del caos donde todos los personajes del libro se agitan contra toda razón y justicia: la historia de Julio Nievas y la de Cireneo Suárez sólo pueden desarrollarse en un lugar donde "se" iba a orinar en los zaguanes de los médicos; Martínez Estrada sólo pudo escribirlas —que es, siempre padecerlas— en un país donde el césped de las plazas estaba quemado por la horda, donde las aguas de las fuentes eran nauseabundas "y se orinaba en los zaguanes de los médicos". Y —paradoja final— todas las palabras de esta frase caracterizadora a la vez que de una obra y de un escritor, de un momento y de un lugar preciso, todas estas palabras estaban esperándolo desde hacía tres siglos en una prosa clásica. La pequeña radiografía de Martínez Estrada ¿no será acaso la de todos los hombres, la de el hombre? En todo caso, el uso que hace de las nueve palabras de Quevedo resume todo el drama de Martínez Estrada como hombre (es decir, como escritor, o viceverca): haber descubierto, desde la década del treinta, que su país podía, en cualquier momento, ser el país donde se iba a orinar a los zaguanes de los

médicos; colegir, mucho antes que todos, y en particular antes que otro escritor argentino hasta la muerte y nacido en Chascomús, que toda muchedumbre que orina "no tiene más remedio que orinar contra sí misma"; presenciar, por fin, que eso era factible y que eso se hacía. Pero frente a la triste incorporación de la Argentina a las Tierras Calientes nos queda el hecho positivo de contar con alguien que supo decirlo, que supo incorporar, diciéndolo, su país (algo de su país, al menos) a otro ámbito donde las palabras de Quevedo no hacían palidecer el resto, y que supo pagar con dignidad por saberlo hacer y por hacerlo.

DANIEL DEVOTO

(*Santiago de Compostela*)

FREUD Y EL HECHO DE LA VIOLENCIA

¿Qué nos dice el psicoanálisis sobre la violencia? Y ante todo: ¿el psicoanálisis plantea el problema de la violencia?[1] La respuesta no es inmediata. Y en todo caso no puede ser simple. El psicoanálisis sitúa los conceptos de agresividad y de pulsión de muerte o Thanatos en el mismo nivel que los conceptos que utiliza. Esto es indiscutible. Sin embargo, por el hecho de admitirlo, el problema de la violencia no queda resuelto. Ni siquiera planteado. Porque lo importante es, en primer término, situar las nociones precedentes y las experiencias a que se refieren en el conjunto psicoanalítico. Y como ese lugar está determinado, es preciso señalarlo y analizar la índole de la violencia con relación a ese conjunto. ¿Qué relación tiene el hombre con la violencia?

I. LA CURA Y LA EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA

1. *Psicoanálisis, goce y agresividad*

Indiscutiblemente, la noción de goce está en el centro mismo de la empresa del psicoanálisis,[2] que es, ante todo, "una interrogación sobre el goce". Ya en esto se revela la ambigüedad de la situación psicoanalítica: la cura está motivada, generalmente, por una interdicción inconsciente del goce y la meta perseguida es el retorno al goce.[3]

1 La violencia no es, en verdad, una categoría analítica. Lo demuestra la ausencia de este término entre los artículos del *Vocabulaire du Psychanalyse*, de Laplanche y Pontalis. Si la violencia no es aquí un concepto que "sirve para explicar", quizá forme parte de lo que, según la introducción al *Vocabulario*, el psicoanálisis "intenta explicar". Al menos, este es el criterio que hemos seguido aquí.

2 S. Leclaire, *Psychanalyser*, Editions du Seuil, París, p. 186.

3 Ibid. p. 186: "el inconsciente, interrogado por el análisis, asegura este exilio del goce, a la vez que promete el tiempo del retorno."

Este tema del goce es el de la presencia de una ausencia. Si el paciente se psicoanaliza, es porque la satisfacción de su deseo le es imposible, porque algo se interpone entre el deseo y la realidad vivida, porque algo obstaculiza su deseo. Y cada individuo tropieza con otro individuo que se interpone.

En la palabra (y en el silencio) el goce del sujeto existe bajo el aspecto de lo que *debe* instaurarse, de lo que *debe* ocurrir; a tal punto que la cura, en lugar de ser un goce, es una lucha entre el sujeto y su goce, y el psicoanalista investiga "cómo el que dice se debate contra su goce".[4]

Incapaz de manifestarse, de ser vivido de manera directa, el goce sólo puede mostrarse mediante una sustitución. La agresividad invadirá el campo del goce (agresividad que es un rechazo del hecho de que se nos niegue el goce). Mediante esta sustitución, la agresividad no significa menos su Otro, o más bien aquello de lo cual es el Otro. Este Otro a que está sujeto el individuo es el que ocupa el lugar en la cura.

La cura es costosa y supone una prueba difícil. Costosa porque es (o/y para que sea) una prueba. En esta situación en que el sujeto está sometido a la prueba de sí mismo, confrontado consigo mismo, surge la agresividad, que puede conducir a la ruptura o al límite de la ruptura. Sin embargo, cuando la violencia se manifiesta lo hace por lo común en forma de una violencia ya transformada: la cura es el lugar de la agresividad, y muy pocas veces el de la agresión.[5] La agresividad bruta, inmediata, es reemplazada por una agresividad mediata: hablada, imaginada, representada. El universo del paciente es un universo poblado de fantasías, fantasías elaboradas por el sujeto y que la interpretación referirá a los objetos y los seres primitivos a los cuales remiten esas escenas imaginadas. Fantasías de asesinatos, sueños de agresión, representaciones sádicas, el discurso multívoco del paciente remite, mediante la manifestación de la violencia del verbo o de la imagen, a su insatisfacción esencial, al mismo tiempo que a su necesaria busca de goce.

De tal modo la cura se sitúa bajo un doble signo que, a decir verdad, es sólo uno: la agresividad se desarrolla porque el goce está prohibido. El deseo de satisfacción es, pues, el deseo de realiza-

4 Ibid. p. 174.

5 Cf. J. Lacan, *Escrits*, pp. 103-104, y en especial: "Las violencias propiamente dichas son tan raras que implican la coyuntura de recursos que ha llevado al enfermo al médico, y su transformación, aceptada por este último, en una convención de diálogo."

ción absoluta; pero indudablemente surgen barreras. Determinar el status de esas barreras nos llevará al mismo tiempo a determinar el status de la violencia con respecto al hombre.

2. *Sexualidad y significación*

Estas indicaciones a propósito de la experiencia analítica permiten una temática más precisa. Es indiscutible que el psicoanálisis se elabora en torno a la noción central de la sexualidad. Sin embargo, ¿qué decir de esa sexualidad? Las pulsiones están marcadas por ella, son una carga de energía sexual. Pero este lenguaje energético, intensamente afectivo y lleno de imágenes, es poco explicativo mientras no represente a su vez un obstáculo para la interpretación, una interdicción.

Por eso hay que hacer intervenir la tópica en relación con la dinámica de las pulsiones y mostrar cómo "el destino de las pulsiones" se vuelve inteligible en la tópica. Lo cual significa, además, mostrar cómo está organizada y estructurada la sexualidad, cómo una manifestación cualquiera —por ejemplo, agresiva— puede reemplazar a la manifestación directamente sexual de la pulsión.

En su empresa metapsicológica, Freud indica que la descripción más completa de los procesos psíquicos debe tomar en cuenta tres puntos de vista: el económico, el topográfico y el dinámico. Los factores económicos son los principios que gobiernan el funcionamiento del psiquismo y de acuerdo con ellos se organizan los intercambios de energía o de inversión (principio de placer, principio de realidad). Más elaborados se muestran los conceptos de la tópica o lo topográfico y de la dinámica. Ante todo, no es indiferente considerarlos en este orden. La tópica indica a las claras (metafóricamente), por su etimología, un lugar: el lugar donde se despliegan y transforman las energías. "El psicoanálisis es el descubrimiento de un lugar, el del inconsciente, y de una dinámica que se desarrolla en ese lugar y que se anuda en torno al complejo de Edipo y, más especialmente, en torno a su momento esencial, la castración."[6] ¿Cuál es, pues, el vínculo de la agresividad en este lugar en el inconsciente?

El inconsciente es el Otro; el deseo del hombre es el deseo del Otro; el discurso del inconsciente es el discurso del Otro: son temas

6 M. Safouan: "De la structure en psychanalyse", en *Qu'est-ce que le structuralisme?* Ed. du Seuil, 1968, p. 241.

desarrollados en la obra de Lacan. Y este Otro, otro que el yo, lugar originario, es el lugar donde todo ocurre: por lo mismo, será el lugar de la agresividad.

Que este lugar del Otro pueda convertirse —o, más bien, *deba* convertirse— en el lugar del yo, prueba que la estructura del psiquismo está articulada de tal modo que el funcionamiento de este último obra por sustituciones. Es el fin a que tiende el psiquismo: a una reducción de las tensiones, a una supresión de las motivaciones, a la perfecta realización del deseo, es decir, también a su anulación. Y aunque la sexualidad parece particularmente apropiada para esta realización, para esta satisfacción del deseo (*wunscherfüllung*), hay obstáculos e interdicciones que se le oponen. Es entonces cuando la energía de las pulsiones sexuales se derivará y manifestará en una forma desviada. Si en su origen las pulsiones son un potencial energético, cuando afloran lo hacen siempre como cualidades. Y esta cualificación de las pulsiones es, según la metapsicología, cuádruple: un impulso, una meta, un objeto, una fuente.[7] Así es como se hace posible la sustitución (de meta, de objeto) y se producen las formaciones sustitutivas: los síntomas reemplazan de manera equivalente a los contenidos inconscientes por actos frustrados, por conductas agresivas, por conductas neuróticas, por chistes. Esta sustitución se construye sobre dos puntos de vista: *económico* (una satisfacción sucedánea reemplaza a un deseo determinado y preciso) y *simbólico* (un contenido inconsciente es reemplazado por otro según un código, de modo que el lugar del inconsciente aparece estructurado de manera análoga al lenguaje).

De esto resulta que el deseo, mediante una transformación, mediante el reemplazo de una meta o un objeto primitivo por una meta o un objeto segundo, puede manifestarse en forma agresiva: agresividad contra sí (el hecho de un masoquismo originario) o contra los demás (el sadismo). Esta observación significa que la agresividad podría invadir la totalidad del universo psíquico, y esto a título de una sustitución integral de todos los demás contenidos por las conductas agresivas. Y a propósito de este punto fundamental, Freud nos remite a la siguiente interrogación: la de la agresividad como fondo radical del ser humano. He aquí el problema de las pulsiones de muerte.

7 Cf. *Métapsychologie*, Gallimard, colección "Idées", pp. 18-20. [Las citas de Freud se traducen de las ediciones francesas.]

II. AGRESIVIDAD Y PULSIONES DE MUERTE

1. *"Matar al mandarín"*

Durante la primera guerra mundial, Freud escribió un ensayo titulado "Consideraciones sobre la guerra y la muerte" (1915). Aún no había elaborado su segundo tópico. En el ensayo se discute la noción de un progreso debido a las luces y la razón técnica. Y Freud insiste en que esta guerra llenó el mundo de "decepciones", tomando la precaución de precisar el sentido de esa palabra y agregando: "Aun cuando admitimos la necesidad biológica y psicológica del sufrimiento para la economía de la vida humana, no podemos sino condenar la guerra en sus fines y medios, y aspirar a que las guerras desaparezcan".[8] Al mismo tiempo, esta guerra nos impone una nueva actitud con respecto a la muerte. La guerra y las conductas de violencia, a pesar de todas las aspiraciones y de todos los esfuerzos humanos, ¿no serían absolutamente ineluctables, rebeldes por naturaleza a una supresión radical y siempre renacientes de las cenizas donde las creíamos enterradas por el avance de la civilización?

Este es el momento en que la decepción no es más que desilusión. El progreso científico y el dominio que el hombre adquirió sobre la naturaleza y sobre sí nos hicieron esperar que el fin de la guerra coincidiera con el progreso continuo de la civilización. Tácitamente, estábamos convencidos de que las naciones civilizadas resolverían sus disidencias y conflictos por otros medios que la guerra. Freud no hizo más que recordar una tesis conocida y de esencia positivista: las naciones desarrolladas se encaminan hacia un contralor de sus pulsiones; renunciando con gran esfuerzo a la satisfacción de muchos deseos, tienden a suprimir conflictos brutales, instituyendo así la civilización. La guerra es signo de primitivismo y, por lo tanto, de regresión. Si ha de persistir en nuestros tiempos, será como "una especie de empresa caballeresca, destinada a mostrar tan sólo la superioridad de uno de los bandos".[9]

Fue entonces cuando surgió la decepción: en esa "rabia ciega" que es la guerra, "parece que el porvenir y la paz estuvieran negados para siempre a los hombres".[10] El problema fundamental ya no

8 "Considérations", en *Essais de psychanalyse*, P.B.P., p. 236.
9 *Ibid.*, p. 239.
10 *Ibid.*, p. 240.

consiste en saber si la civilización señala un progreso continuo y hasta ineluctable; consiste en descubrir si lo ineluctable no es el hecho de la agresividad, que reaparece sin cesar, poniendo una barrera infranqueable a toda reducción, a toda sustitución de la violencia por la racionalidad.

Freud encuentra ya un argumento en apoyo de esta tesis en la ambivalencia afectiva, es decir, en la coexistencia de límites indiscernibles entre un amor intenso y un odio violento hacia una misma persona. Aunque es posible reemplazar el odio por el amor, nada nos autoriza a dar por sentada la idea de la integralidad de esa sustitución, ni de la sustitución inversa. Nuestros deseos inconscientes de matar nos indican que la violencia, bajo la forma del deseo de destrucción, marca profundamente nuestro ser: somos asesinos y, por una disposición secreta, inherente a nuestra naturaleza, nadie quiere "matar al mandarín", como dice Freud.[11]

Esta decepción se basa sobre el estudio de un hecho: la conducta guerrera. Esta conducta, brutal o bárbara, califica también a todas las sociedades (y aun a todos los hombres, si es que existe analogía entre la evolución de las sociedades y la de cada individuo). Lo originario siempre es susceptible de ser reproducido. "Lo que hay de primitivo en nuestra vida psíquica es, en el sentido literal de la palabra, imperecedero."[12] La guerra es, en cierto modo, un retorno al origen y del origen. Lo que había reemplazado a las pulsiones primarias, ocupando verdaderamente su lugar, está sumergido. "En su lugar quedan tan sólo las actitudes psíquicas más primitivas, más antiguas, más brutales."[13] Por su parte, el origen nunca está sumergido para siempre, lo cual significa también que la muerte nunca es derrotada, que sigue enfrentando al hombre como lo ineluctable: es el retorno forzoso a lo inorgánico, violencia irreductible o, más aún, en los términos de Freud, "fenómeno natural, irresistible e inevitable".[14]

Todo ello equivale a decir que la agresividad, o más bien las pulsiones de muerte, constituyen nuestra arqueología. No existimos sino a partir de un lugar de agresividad y somos el objeto de las pulsiones de muerte. Y sobre todo, ese origen nos constituye como un destino que, a semejanza de una rueda, nos lleva hacia el punto de partida. Si este punto de partida es lo ineluctable, ¿el retorno

11 *Ibid.*, p. 265.
12 *Ibid.*, p. 249.
13 *Ibid.*, p. 252.
14 *Ibid.*, p. 253.

es también ineluctable? Formular esta interrogación es preguntarse qué es lo ineluctable de la violencia. Problema que sólo podrá encararse –sin garantías de solución– si antes no tomamos otro atajo: el análisis de lo que Freud entiende por pulsiones de muerte.

2. *Sadomasoquismo y pulsiones de muerte*

A nivel de su primera teoría, Freud no formula ninguna hipótesis basada sobre la agresividad. La dualidad de pulsiones es un antagonismo entre las pulsiones sexuales (*libido*) y las pulsiones de auto-conservación. Sólo después de descubrir la índole igualmente sexual de las pulsiones de auto-conservación, Freud, volviendo sobre sus primeras hipótesis, elaboró la teoría situada bajo el signo del conflicto entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, entre Eros y Thanatos.

A diferencia de Adler, que explicaba la vida y las neurosis por una pulsión de agresión a la que atribuía el papel principal, Freud se negó siempre a reducir a un solo tipo de pulsiones los factores que permitían explicar la conducta.[15] Temiendo la hipóstasis de una pulsión especial y no viendo en ella sino "una generalización engañosa", rechazando después el monismo pulsional para admitir un nuevo dualismo, Freud no habla de una pulsión de agresión: prefiere las expresiones de pulsión de destrucción o pulsión de muerte. Sin embargo, al ver en la agresividad una característica general de las pulsiones, en relación con el odio, sólo con mucha dificultad descubrió la existencia de la pulsión de muerte. Y este descubrimiento que siempre pareció hipotético a su autor es uno de los puntos más discutidos del campo psicoanalítico.

Con *Más allá del principio de placer* y *El Yo y el ello* asistimos a la ubicación de nuevos conceptos. Y en esas obras el lugar de la violencia aparece claramente señalado como la forma precisa del sadismo.

En *El Yo y el ello,* Freud reafirma que es preciso admitir una doble variedad de pulsiones. Sólo cuando la primera variedad (pulsiones de vida) es evidente, la existencia de la otra es más problemática y más difícil de revelarse. El sadismo aparece como el representante más innegable de este grupo de pulsiones. Esa dirección sádica de la pulsión de muerte está analizada en *Más allá...* [16] El

15 Cf. *Cinq psychamalyses*, pp. 192-3 (caso del pequeño Hans).

16 En *Essais de psychanalyse*, P.B.P., pp. 67 ss.

amor manifiesta una doble polaridad: la de la ternura y la del odio o la agresión. Desde los *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), Freud afirmó que el elemento sádico era parte integrante de la pulsión sexual. Sin embargo, el sadismo no puede ser reducido a Eros porque sus fines se oponen. En efecto, por su naturaleza Eros tiende a la conservación y al desarrollo de la vida, a una reducción de lo inanimado. El sadismo, al contrario, consiste en dañar el objeto y en destruirlo: el placer se busca mediante la destrucción del objeto o el dolor infligido al otro. Por el hecho de la ambivalencia del sentimiento amoroso, el sadismo es originario. El masoquismo no es sino una vuelta sobre sí, un cambio del objeto de la pulsión, una inversión de la actividad, que se vuelve pasividad. Ese giro hacia el masoquismo, seguido de un nuevo giro hacia el sadismo, da a este último un aspecto directamente sexual."¿No estamos autorizados a admitir que este sadismo no es, hablando con propiedad, más que una pulsión de muerte que la líbido narcisita ha separado del Yo y que sólo puede ejercerse sobre el objeto? En ese caso estaría puesto al servicio de la función sexual." [17]

Pero esto no es suficiente. Esta hipótesis ve en el sadismo el origen del masoquismo. El masoquismo sería "complementario del sadismo, sería un sadismo vuelto contra el Yo". Y de hecho, este giro de la pulsión que se vuelve del objeto al Yo no difiere de la orientación del Yo hacia el objeto. Como originariamente toda la actividad de destrucción está dirigida hacia el sujeto mismo, el masoquismo, como inversión del sadismo, no sería más que un retorno a un lugar anterior, una regresión. Es, así, el camino indicado de un masoquismo primario. Por eso la experiencia clínica ofrece un doble ejemplo de la pulsión de muerte: el sadismo y el masoquismo, los dos derivados de la pulsión de muerte originaria mediante una división de las orientaciones de la pulsión. En verdad, si sadismo y masoquismo son la *ratio cognoscendi* de la pulsión de muerte, esta última es la *ratio essendi* de aquéllos. La líbido tiende a neutralizar y a hacer inofensiva, tiende a dominar la pulsión de muerte con que se enfrenta originariamente, pero ésta tiende a anular toda vida. "Esta pulsión se llama, entonces, pulsión de destrucción, pulsión de combate, voluntad de poder. Una parte de esta pulsión se opone directamente al servicio de la función sexual, donde puede representar un papel importante. Y es el sadismo

17 *Ibid.*, p. 68.

propiamente dicho. Otra parte no sigue ese desplazamiento hacia el exterior; permanece en el organismo donde está ligada libidinalmente... Es en ella donde debemos reconocer el masoquismo originario, erógeno." [18] Queda entonces por considerar la norma teórica de esta pulsión de muerte que se revela mediante el estudio del hecho sadomasoquista.

3. *La pulsión de muerte como hipótesis fundamental*

Establecida con dificultad por Freud, controvertida con mucha frecuencia como elemento no esencial para los descubrimientos del psicoanálisis, erizada de dificultades teóricas y clínicas, la pulsión de muerte se presenta como una hipótesis y una especulación. Sin embargo, Freud nunca negó la validez de esa noción. Al contrario: en 1930, en *El malestar en la civilización*, todavía destacaba su valor, para él absoluto, confesando que ya no podía pensar de otro modo.

La pulsión de muerte, lejos de ser el objeto de una hipótesis limitada, es fundamental: más aún, sin duda, que la pulsión de vida. Y su alcance es muy general. Domina toda la organización de la vida en la Tierra. Ahora bien, según la experiencia, el término de toda vida es el retorno a lo inanimado, y el destino de todo organismo es resolverse en lo inorgánico. La inmortalidad en vista de la cual obra Eros consiste en perpetuar la vida a través de las generaciones. Pero esta vida está sujeta sin cesar a la amenaza del retorno al estado originario. La conquista de Eros sobre la materia inanimada es esencialmente precaria.

Porque en esencia, el funcionamiento del organismo está regido por el principio de Nirvana, que representa el papel de reductor de las tensiones. Por ello, toda vida tiende a la muerte. La vida —en el sentido de Eros— diferencia todo lo que era homogéneo, es decir, aumenta las tensiones, sobre todo las sexuales. Pero el estado de tensión es el estado de desagrado y, por lo tanto, de violencia, en el cual el goce está prohibido. Ahora bien: toda vida tiende espontáneamente a la satisfacción, es decir, a anular las interdicciones. Estas interdicciones, provisionalmente violadas durante el goce, se anulan únicamente por la muerte. Así, la muerte se relacionaría con un estado de plenitud (o de vacío: vacío de tensiones y de aspiraciones). De manera que Freud puede escribir: "Una de las razo-

18 *Le probléme économique du masochisme*, p. 216; citado según el *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 372.

nes más poderosas que nos permiten creer en la existencia de pulsiones de muerte es esa convicción a que hemos llegado, según la cual la vida psíquica, y quizá la vida nerviosa en general, están dominadas por la tendencia a la disminución, a la invariación, a la supresión de la tensión interna provocada por las excitaciones."[19]

Por otro lado, es significativo, desde su propio punto de vista especulativo y genuinamente teórico, que Freud se refiere a un mito: el mito mediante el cual Platón presenta (por boca de Aristófanes, en el *Banquete*) la existencia humana como la búsqueda del alma dividida que añora su mitad perdida. Según el mito, en el comienzo, además del hombre y la mujer, existía el andrógino, ser total. Zeus cortó en dos mitades al andrógino y a partir de entonces hombre y mujer tienden a reconstruir la unidad perdida. Es curioso que Freud parezca recurrir de mala gana a esta hipótesis, "tan fantasiosa: un mito, más que una explicación científica" (p. 72). Sin embargo, esta referencia sitúa con precisión el nivel de la problemática. En otro plano que el de una tematización totalmente conceptualizada, indica un lugar a partir del cual precisamente los conceptos adquieren significación y el sistema teórico del freudismo se ordena; al mismo tiempo, orienta la reflexión hacia un horizonte todavía poco explorado, pero infinitamente abierto a la indagación y que, por lo tanto, puede ser fecundo desde el punto de vista científico. Además, presenta la existencia humana como una aventura. La hipótesis de la pulsión de muerte permite formular una comprensión de la conducta humana que presume de total. No fundada, desde un punto de vista estrictamente teórico, esta hipótesis realmente metapsicológica indica algo que es, quzás, imposible de conocer, una *x*; pero a la vez es un postulado necesario.

Este aspecto mítico manifiesta a las claras que la pulsión de muerte está más allá de lo que es clínicamente observable y remite a un combate bajo el signo del cual se desarrolla de manera esencial nuestra existencia. Y esta lucha remite también a los seres vivos más primitivos.[20]

La pulsión de muerte aparece así como el objeto de indagación última del psicoanálisis. Sin ser realidad hipostasiada, tiene el sentido de una idea última y fundamentadora, con el sentido pulsional de toda pulsión, es decir, la tendencia al reposo absoluto. "Más allá de un tipo particular de pulsión, la pulsión de muerte está en el

19 *Essais de psychanalyse*, p. 70.

20 Cf. *Essais*, p. 62.

principio de toda pulsión... Convierte la tendencia a la destrucción (tal como se revela en el sadomasoquismo) en un dato irreductible; es la expresión privilegiada del principio más radical del funcionamiento psíquico y vincula indisolublemente, en la medida en que es 'lo que hay de más pulsional', todo deseo (agresivo o sexual) con el deseo de la muerte." [21]

Aquí surge una inversión, con respecto a la problemática inicial. Lo que motiva la cura es el deseo de satisfacción, de anulación de las interdicciones, en una palabra, de goce. La empresa psicoanalítica sólo tiene sentido cuando se cree posible esta realización. Pero Eros parece radicalmente impedido. La anulación de las interdicciones está, a su vez, interdicta. En el enfrentamiento del goce y la violencia, ¿no es esta última la que tiene primacía? [22]

¿No se ve en esto el defecto capital de la existencia humana o, si este término no está a su vez interdicto, su finitud con respecto a su deseo de infinito?

No puede dudarse que, para Freud, toda la realidad humana está marcada por una falla. Y podemos verlo en otro plano: el de la importancia, también mítica, que asigna al asesinato del padre, a propósito del origen de los pueblos.

III. EL ASESINATO DEL PADRE

Freud ha elaborado toda una especulación sobre la civilización, trascendiendo así el estudio y el tratamiento individuales a una teoría de la especie humana. En dos de sus libros se preguntó acerca del origen y la génesis de las sociedades: *Totem y tabú* (1912) y *Moisés y el monoteísmo,* su última obra (1939). Freud no oculta el carácter azaroso (y hasta dudoso, desde el punto de vista histórico) de sus teorías. Pero precisamente lo que le importa, a falta de hechos históricos determinados, es ese carácter especulativo y explicativo de sus hipótesis. Ahora bien, tales hipótesis están caracterizadas por una originalidad que, a decir verdad, se integra en la totalidad del pensamiento freudiano. El eje de esas hipótesis es el asesinato original del padre.

21 *Vocabulaire du psychanalyse*, artículo "Pulsiones de muerte", pp. 376-377.

22 A propósito de los hiatos que revela la noción de pulsión de muerte, J. Lacan observa: "Testimonio, semejante a la figura de la Esfinge, de la aporía con que ha tropezado este gran pensamiento en el intento más profundo que haya parecido formular una experiencia del hombre en el registro de la biología" (*Ecrits*, p. 101); y más adelante (p. 116) el mismo autor habla de un "trastorno orgánico original", de una dehiscencia vital constitutiva del hombre", de una "*libido negativa* que ilumina con luz nueva la noción heracliteana de la discordia, considerada por el efesiano como anterior a la armonía".

1. *El asesinato primitivo y su repetición*

Freud retoma una hipótesis de Darwin y sitúa míticamente en el origen de la humanidad una horda al frente de la cual hay un varón celoso y violento que ahuyenta a los jóvenes y se reserva a todas las mujeres del grupo. Fue a partir de la cuestión del totemismo como Freud retomó esta hipótesis. ¿Cómo se explica que las agrupaciones primitivas erijan como totem un animal que representa a la comunidad? ¿Por qué prohíben matar al animal-totem y al mismo tiempo celebran festines donde se reparten al animal, después de su muerte? ¿Por qué se asocia la exogamia al totemismo? Retomando la hipótesis darwiniana, Freud demuestra que todo esto proviene de un mismo núcleo.[23]

El banquete totémico cumple varias funciones:

a) es repetición del origen; es el tiempo mítico reactualizado. Así como en la horda los hijos se unen un día contra su padre, lo matan y lo devoran, del mismo modo los miembros del clan se regocijan por la muerte del animal y se apoderan de su fuerza.

b) como el asesinato primitivo, el banquete totémico es ambivalente, con esa ambivalencia que se encuentra en lo sagrado: aterradora y fascinante. En efecto, el asesinato comporta una agresión, una destrucción. Pero los participantes se reapropian del padre muerto. El totem es el reemplazante del padre; el acto sobre el totem es el equivalente y el reemplazo del acto cometido sobre el padre. Consumir la carne del totem para identificarse con él es identificarse con el padre. Pero identificarse con el padre es apropiarse de sus esposas, las mujeres del totem. Ahora bien: ¿no son éstos los dos crímenes de Edipo? El drama de todo hombre es el drama de Edipo.

Este asesinato del padre caracteriza el origen de las religiones: el padre odiado, y después asesinado, acaba erigiéndose como una divinidad y el sentimiento de culpa provocado por ese asesinato se transmite sin cesar mediante la interdicción de matar al animal-totem. El sacrificio, el banquete sacrificial es la vez la repetición del asesinato original y la participación en la vida del sacrificado (manducación). Todo esto se verifica en el cristianismo.

"En el mito cristiano, el pecado original deriva indiscutiblemente de una ofensa contra Dios Padre. Ahora bien: Cristo libera a los hombres del peso del pecado original mediante el sacrificio

23 Cf. *Totem et tabou*, PBP, pp. 161-163. *Moise*, Galliard, col. "Idées", pp. 110-1.

de su propia vida, y tenemos derecho a deducir que ese pecado consistió en un asesinato. Según la ley del talión, profundamente arraigada en el alma humana, un asesinato sólo puede expiarse mediante el sacrificio de otra vida; el sacrificio de sí mismo significa la expiación mediante un acto asesino. Y cuando ese sacrificio de la propia vida lleva a la reconciliación con Dios Padre, el crimen que debe expiarse no puede ser otro que el asesinato del padre. La comunión cristiana no es, en el fondo, más que una nueva supresión del padre, una repetición del acto que exige expiación." [24]

Este acto que estaba en el origen (como afirma Freud al final de *Totem y tabú*) se repite siempre en un sucedáneo, según la forma simbólica. La violencia es original y permanente. Pero su manifestación es el reemplazo. El símbolo de la violencia, reiterativo y eficaz, puede reemplazar a la violencia misma.

Totem y tabú se basa en la hipótesis general. Un cuarto de siglo después, volviendo sobre este problema, Freud precisará su actitud en *Moisés y el monoteísmo*. ¿Quién es este "hombre Moisés"? Al escribir su obra, Freud, por medio de la escritura, reactualiza el asesinato original. Mata a Moisés. La especulación psicoanalítica permite revelar la verdad del monoteísmo de Moisés. Toda la obra no es sino un asesinato en un nivel doble, que corresponde a las dos nuevas hipótesis de Freud:

a) Ante todo, el pueblo judío está desposeído de su héroe religioso. Moisés, el liberador, el legislador de Israel, no es judío: es un egipcio. Y la religión que transmite reproduce una religión egipcia: el monoteísmo del soberano Akenatón. Este soberano, al romper los ídolos de sus predecesores, instauró el culto del dios único, Atón. Es la religión (pronto extinguida, después de la muerte del soberano) que Moisés propone a los judíos. El origen está desplazado.

b) Moisés no muere apaciblemente, venerado por su pueblo, en la proximidad de la Tierra prometida. Los judíos, hartos de él, lo matan. Y en seguida, para expiar ese asesinato, lo veneran y adoptan su religión. Yahvé, por otro lado, como Dios celoso, "Dios de los Volcanes", lleva en sí ese carácter asesino y Moisés es un hombre exaltado, violento y vengativo: ¿uno de sus primeros actos no es, acaso, matar a un egipcio?

Freud llega a suponer que hubo dos Moisés: el egipcio que nunca oyó el nombre de Yahvé y el de la casi isla de Sinaí, que ignoraba por completo a Atón. Es el mito que, al reunir a ambos Moisés

24 *Totem et tabou*, pp. 176-177.

en un solo ser, habría fundido la religión de Atón y la del Dios de los Volcanes.

Ahora bien: de manera sintomática, casi de inmediato Freud indica cómo una interpretación puede ser un asesinato. "La deformación de un texto se asemeja, desde cierto punto de vista, a un asesinato. La dificultad no reside en el crimen mismo, sino en el disimulo de sus huellas" (*Moisés y el monoteísmo,* p. 59). Así, el texto bíblico, por un fenómeno de sustitución, deforma y desplaza el asesinato de Moisés. ¿El texto de Freud restablece la verdad histórica? ¿No es a su vez un desplazamiento, una sustitución? Es preciso desposeer a los judíos del hombre que veneran como al más grande: desplazar su origen y afirmar que ha sido asesinado es cumplir simbólicamente el asesinato y reemplazar a Moisés.[25]

2. *El contrato social*

El asesinato apunta hacia el origen. Pero a esta violencia sucede otro estado: el estado de sociedad organizada según leyes.

"Todo lleva a creer que después del parricidio, los hermanos se disputaron su sucesión durante largo tiempo, cada uno pretendiendo adueñarse de toda la herencia. Pero llegó un momento en que comprendieron el peligro y la inutilidad de esas luchas. El recuerdo de la liberación conjunta que habían conseguido, los vínculos sentimentales que habían tendido entre sí durante su sojuzgamiento, los llevaron a un pacto, a una especie de contrato social, con el rechazo de los instintos y la aceptación de obligaciones mutuas y el establecimiento de algunas instituciones declaradas "inviolables, sagradas: en suma, el principio de la moral y el derecho." (*Moisés y el monoteísmo,* p. 111-112.)

Las etapas de la evolución están indicadas:

— el asesinato del patriarca;
— la lucha interna de los hermanos;
— una vez admitidos la vanidad y el peligro de esta lucha, sigue
— la etapa del acuerdo.

Este esquema es revelador de una serie de sustituciones. La situación original no ha sido suprimida, pero sí reemplazada. En el origen, la situación está marcada por el atractivo de la hostilidad,

25 "Al hacer surgir en sus páginas a ese Moisés que lo ha fascinado definitivamente, Freud lo mata. Y al hacerlo, afirma la necesidad de ir más allá del padre real, hacia el nombre del antepasado, lugar supremo que es preciso clausurar inscribiendo en su lugar el nombre de *Freud.*" (M.-C. Boons, "Le meurtre du pére chez Freud", en *L'Inconscient,* nº 5, p. 104).

el deseo de identificación y el odio. El padre polariza todos los sentimientos. La primera sustitución es el cambio de objeto: una vez muerto el padre, los sentimientos se reorganizan en torno a los hermanos, que hacen las veces de centros múltiples. El padre ausente está presente como objeto que debe reemplazarse.

En la segunda sustitución, el padre sigue presente: como imagen de referencia, como ser deificado. El padre muerto se convierte en Dios; el universo imaginario se apodera de la imagen del padre y le confiere en las fantasías un rango divino; el animal totem, símbolo del vínculo social, es su imagen viviente. La viabilidad del grupo social supone un renunciamiento al asesinato y a la violencia declarada, codificado por la ley de la prohibición del incesto y la regla de la exogamia. Es el precio del contrato social. Las pulsiones sexuales y agresivas no se suprimen, pero se derivan: su objeto es el grupo extranjero.

Así, la evolución social consiste en una permanencia del deseo y en un juego de sustituciones de su objeto. El contrato social es en sí un reemplazo de la violencia inmediata y brutal del origen por una serie de coerciones organizadas. La presión del grupo sobre los individuos no es menor que la de la autoridad vindicativa del padre sobre sus hijos; pero es más discreta y, sobre todo, se basa en un consentimiento.

Hablar aquí de un acuerdo y de contrato social es aludir a resonancias históricas muy claras. Desde el siglo XVII, la noción de contrato social se repite en la historia del pensamiento político. Es en la obra de Hobbes, y no de Rousseau, donde se descubriría un esquema genético comparable al de Freud. En efecto, en Hobbes encontramos sustituciones de modos de existencia:

- Inicialmente, el estado de guerra de todos contra todos, en el cual el hombre es un lobo para el hombre;
- pacto de asociación;
- pacto de sujeción; el grupo social delega todos sus derechos políticos en un soberano absoluto, un garante del orden social, en este sentido, un padre.

Sin duda, conviene señalar por un lado que Hobbes no menciona un estado primitivo de dominio patriarcal y por el otro que el esquema de Freud antes citado no está coronado por la etapa del dominio de un soberano absoluto. Sin embargo, Freud advierte que el estado primitivo patriarcal no ha sido observado en ninguna parte.

Y además, para el psicoanálisis, ¿el pacto de sujeción no indica la realización de un poder mítico imaginado según el modelo del dominio del padre de familia? El actual sería el sustituto del original imaginado, el mito realizado. Asimismo, puesto que el presente es la repetición sustitutiva del pasado, el esquema freudiano requiere un complemento que cierre el circuito: el contrato social se ordenará en torno a un nuevo padre. Recapitulemos esto en el cuadro que sigue:

Hobbes	*Freud*
	— Horda sometida al padre, muerto por sus hijos.
— Guerra de cada uno contra cada uno.	— Rivalidad entre todos los hijos.
— Pacto de asociación.	— Contrato social.
— Pacto de sujeción.	— (Dominio de un nuevo amo).

3. *En busca de la arqueología*

Si el hombre redescubre la situación original es porque está impresa en el inconsciente del cual es constitutiva; ese recuerdo forma parte de la herencia arcaica del hombre. "No vacilo en afirmar que los hombres supieron siempre que un día habían poseído y asesinado a un padre primitivo." [26] Ese lugar de la *arjé* es, así, el lugar de la violencia bruta, hoy transformada pero siempre presente como origen ineluctable.

Pero como la historia es desplazamiento y reemplazo del origen, éste no se trasluce sino a través de sus sustitutos, de las napas sucesivas de hechos humanos que lo han cubierto. El origen está olvidado desde siempre. Y este origen (siempre sabido, inconscientemente) es en verdad desconocido, aun cuando se lo repite.[27] Y aunque se lo repite, el hecho mismo de la repetición distingue este segundo acto (real) del primero (imaginado). Este origen es, pues, algo definitivamente imposible, ya que toda palabra es en sí una sustitución del origen. Por lo tanto, la arqueología aparece como una especulación, un esquema explicativo de la violencia existente. Moisés es para Freud un mito, el texto bíblico; y su asesinato es también un mito: el mito arcaico. Pero ese carácter arcaico, ¿no puede a su vez remitirse a algo todavía más arcaico? Teóricamente, es nece-

26 *Moisés*, p. 136.

27 Cf. M.-C. Boons, op. cit., p. 122: "Nunca nos remontamos al origen mismo como tal, sino para repetirlo; en definitiva, no hay origen, sino tan sólo sus efectos.

sario recurrir al mito de un asesinato primitivo para dar cuenta de las violencias de nuestra historia, así como no podríamos prescindir de las pulsiones de muerte para comprender la agresividad que aflora siempre en nuestras conductas.

Si el pensamiento de Freud apunta, pues, hacia la *arjé,* no indica por otro lado ningún *telos,* ningún fin, sino precisamente lo que nos revela la hipótesis de las pulsiones de muerte: el retorno al origen, a lo inorgánico. Sin embargo, siempre estamos separados del origen y existimos en un universo de sustituciones, un universo cultural. Gracias a esta distancia podemos pensar la violencia: sólo hay violencia para el hombre, para el ser que puede reemplazarla por su otro. Ahora bien, es posible hacer infinitas sustituciones sin que ninguna de ellas sea definitivamente fatal. La fuerza creadora y explosiva de Eros lucha siempre contra Thanatos. Por consiguiente —pero esto equivaldría, sin duda, a cometer un nuevo asesinato: el de Freud—, el fin se construiría mediante un conjunto de sustituciones perpetuamente renovado, gracias a las cuales el origen ineluctable sería reemplazado por una obra. Y el hombre daría un sentido a esa obra.

4. *Violencia y discurso*

Desde luego, es estrictamente imposible que este deseo de humanización se realice. El ciclo de la violencia es perpetuo. Pero cuando la agresividad primera es reemplada, en el momento mismo en que la palabra violencia sustituye al acto de violencia, empieza a asumirse el inevitable origen: el hombre está en vías de recuperarlo. Toda la práctica analítica se funda en el principio de un posible reemplazo del acto por la palabra y el pensamiento y, por lo tanto, de una posible suspensión de la manifestación inmediata y directa de la pulsión. Si bajo el efecto de su fuerza, de su empuje, la pulsión se repite, nunca lo hace de modo absolutamente idéntico, sino con uno o dos significados diferentes. Y la cura tendrá por objeto hacer que el paciente llegue a la verdad de sí mismo, al discurso, a la existencia transparente, al reemplazo de la agresividad por una palabra significante. Así, "la cura psicoanalítica sería el aprendizaje de una no-violencia, si es cierto que puede determinar el reconocimiento de que el otro no es yo, aunque sea como yo." [28]

Este reconocimiento (de sí, del otro) nunca realizado, objeto de una busca infatigable, es también el deseo de superar una falla pri-

28 *Ibid.*, p. 116.

mordial. El discurso, y especialmente el diálogo, a pesar de sus fracasos y a través de ellos, parece el medio privilegiado para lograrlo, ya que se adecúa a su objeto.[29] Gracias a él, como insiste Lacan, es posible "concebir que el hombre asuma su desgarramiento original".[30]

Aristóteles explicaba los fenómenos recurriendo a dos series de causas. La *materia* desempeña el papel de una necesidad, de un dato irreductible, de una fuerza primitiva de la cual no hacemos lo que desearíamos. Pero el filósofo advertía también que la "materia prima", la materia bruta, se nos escapa y es siempre urna materia determinada la que se presenta ante nosotros. Y esta materia es la que puede recibir una determinada *forma,* una marca humana, e impregnarse de la racionalidad del logos. Puesto que la materia es un irreductible, un principio individualizador, la forma nunca podrá informar totalmente y universalizar la materia. Pero este trabajo humanizador es siempre el fin perseguido.

Del mismo modo, si la pulsión de muerte, que es también el principio de la violencia, constituye el punto de partida ineluctable, la posibilidad de reemplazar ese origen por el discurso hace que la violencia no aparezca como la salida fatal. La obra humana es una progresiva racionalización de lo irracional inicial. Mediante las sustituciones, la significación se introduce en lo que al principio parece menos significativo: la sexualidad y la agresividad.

Pero esto no es suficiente. Y aquí surge de nuevo el debate sobre el sentido. Si la sustitución —hecha según leyes conocidas o que podemos conocer— hace posible una inteligibilidad de la conducta humana y por lo tanto indica un universo significante, ¿qué valor tienen para nosotros los efectos de las sustituciones? Esto plantea el problema del fin que debemos buscar y, ante todo, de la suposición según la cual podemos y debemos buscar un fin. Y esto plantea también el problema del sentido. En cuanto a esto, ni Aristóteles ni Freud nos dicen nada, salvo que (Freud) es un problema falso. Pero quizá se trate tan sólo de otro problema: el de la iniciativa, individual o colectiva, en la orientación del proyecto y la obra humanos. El hombre no sólo descubriría y leería el sentido, sino que también se convertiría en su autor.

(*Traducción de Enrique Pezzoni*) ANDRÉ CLAIR

29 Cf. J. Lacan, *Ecrits*, p. 106: "El diálogo parece constituir en sí una renuncia a la agresividad; la filosofía, desde Sócrates, ha puesto siempre en él su esperanza de hacer triunfar la vía racional. Y sin embargo, desde que Trasímaco hizo esa salida demente al principio del gran diálogo de la *República*, el fracaso de la dialéctica verbal se ha reiterado con demasiada frecuencia."

30 *Ibid.*, p. 124.

EL ROMPECABEZAS

He should find things he cannot lose.

E. HEMINGWAY

Si estoy en mi habitación y ese ruido es el de la ducha y hoy es jueves y mi mujer se está bañando porque hoy tiene clase, entonces quiere decir que estoy en mi casa, es decir, que tengo una casa y una mujer y que más allá está el cuarto de los chicos. No cabe duda de que esa es la realidad, estoy despierto; si no, no oiría el ruido de la ducha. Pero si no estoy en mi habitación, entonces estoy en aquella pensión, hace tantos años, y no tuve ni mujer ni hijos, y más allá de la ventana hay otra ciudad y seres que me esperan, debo levantarme, saber si estoy en mi casa y es jueves y no tengo obligaciones hasta la tarde, pero sí mi mujer, pensaba el hombre sintiendo que estaba casi despierto y que en el cuarto de baño contiguo sonaba el agua de la ducha.

Consideró un instante más la posibilidad de que la realidad fuese otra, de que no se hubiese casado y de que estuviese viviendo todavía en aquella lejana pensión que no era un recuerdo sino algo que se sobrelleva, y se dijo que si era así sería triste por un lado, porque se trataría de una simple figuración; pero por otro convenía porque entonces un montón de cosas tremendas que le habían sucedido serían también una pura ilusión.

El ruido de la ducha en el cuarto de baño llegaba claramente, pero como si él estuviese en el fondo de un mar, de modo que no le acercaba ninguna idea concreta a la cual pudiera aferrarse. Incluso parecía difícil percibir su propio cuerpo hacia allá, entre las sábanas, como si solamente la cabeza fuese y viniese en medio de un montón de peces apenas advertibles en el agua casi turbia, de la que él mismo formaba parte. Era un ruido subterráneo que ascendía, sin embargo, junto con él, hacia una probable memoria. Por fin pudo comenzar

a advertir que estaba por despertar, que estaba despertando, y eso era ya una probabilidad de certeza que le permitió advertir vagamente que enía un cuerpo más allá, y que le pertenecía. Varios signos no articulados cruzaron rápidos por su mente y aunque no se convirtieron en palabras él pudo saber sin embargo que querían decir yo soy Juan. Pero era una noción de sí mismo sin historia, un dato precario que apenas le servía para percibirse, hacia los pies de la cama, donde sin duda terminaba su cuerpo anticipado por los datos que estaba poseyendo.

Cuando despierte, estaba por pensar, como si estuviese dormido todavía, pero advirtió que estaba despierto y que una masa inmensa de tiempo casi corporizado en recuerdos le impedía saber claramente cuál era su situación actual. Además, no sabía si esas cosas tan apretadas que impedían percibir sus formas eran recuerdos de cosas ocurridas o simplemente datos fallidos de su mente. Le había ocurrido otras veces, cuando salía de viaje: despertar en la cama de un hotel y tratar de ubicarse en el lugar habitual, en el lugar que la memoria le decía era el que le correspondía, al menos en ese momento del tiempo. Pero ahora era distinto. Estaba seguro (aunque aun no estuviese en la superficie y algunos peces fuesen visibles todavía) de que no había emprendido ningún viaje a ninguna parte, de modo que él tenía que estar en el lugar preciso que correspondía al tiempo que creía estar viviendo.

Ahora se decía que el ruido de la ducha explicaba muchas cosas. que tenía una mujer, que estaba en una casa cuyas características podía recordar casi con claridad, que habían sucedido muchas cosas en los últimos años. No soy una memoria naciente, se decía; no acabo de venir a la vida, hace mucho que estoy aquí. ¿Aquí? ¿Dónde? Porque si los datos fallaban no era difícil que estuviera en la pensión cuyo nombre era imposible recordar, y que no hubiese pasado nada, especialmente algunas cosas que creía haber pasado, y en ese caso todo era maravilloso. Aunque no todo, porque si pasó el tiempo, es decir, si salió de la pensión aquella y estaba en su casa, presentida por el ruido de la ducha, tampoco era agradable retornar a una situación ya superada. Necesito saber exactamente en qué lugar me encuentro, se dijo sin palabras, y encogió las rodillas como para cerciorarse de que estaba realmente vivo.

Si hoy es jueves, mi mujer tiene clase por la mañana y se está bañando —ese es el ruido de la ducha— para ir al colegio. Pero el ruido de la ducha, si estoy en la pensión, puede ser posible también, porque mi compañero de pieza, un gordo o un flaco, no estoy

seguro, pero era alguien, puede estar bañándose para ir al trabajo. Y como ese pensamiento había concluído y sin embargo quería seguir desarrollándose, se dijo que no valía la pena pensar en el asunto, acuciado por el calor perceptible hacia el final de la cama, que le daba la certeza de su propia existencia, de su cuerpo cierto.

Ahora la nocin yo soy Juan era más completa, con ese calorcito que sentía en su cuerpo recién descubierto. Ahora el agua y los peces habían desaparecido, y estaba en una especie de amanecer sin luz todavía, es decir, en los umbrales de un hecho inminente e impostergable.

Encogió las rodillas como para tocarse a sí mismo, como para cerciorarse de la noción de su propia existencia, ya evidentemente demostrada, y pensó que ahora enseguida más tarde tendría que afrontar nuevamente, como todos los días, una nueva situación, pensando a la vez que él era una especie de larva que debía iniciar un penoso desplazamiento cuya dirección conocía pero cuyos contornos eran oscuros y terribles. Mejor no verlos —pensaba como pensaba siempre en esas situaciones—, mejor proseguir la marcha por el pequeño camino conocido y no preguntarse qué hay en esa zona oscura a ambos lados que te amenaza por los flancos, mejor hacer la breve trayectoria de un gusano hacia su agujeo. Ya sabías que hay seres vivos que cumplen su ciclo vital en algunas horas, en algunos minutos como esos bichos de la luz, y la ducha es sin duda mi mujer que se está bañando para ir a clase, o el gordo ¿cómo se llamaba? que se está bañando en la pensión de la calle aquella hace veinte o treinta años. Dentro de unos instantes voy a saber en qué parte del tiempo estoy. Pero lo que más le preocupaba era la noción cabal de su propia existencia a través del calor de su cuerpo, porque no hubiera sabido qué hacer con él.

Entonces no quiso pensar y se acordó de la tía Francisca. Nunca la había visto, lo supo ahora; la existencia de su tía era más bien aquella fotografía que había visto de ella, cuando limpiaron toda la casa en busca de cucarachas y encontraron esa caja de zapatos llena de cosas muertas. Tu tía Francisca, le dijo otra tía que apenas recordaba pero que tenía una existencia más real sin duda alguna. Tu tía Francisca, pobrecita, la que te regaló el rompecabezas.

Al rompecabezas sí lo recordaba, en medio del ruido otra vez lejano de la ducha. La idea de reconstruir el rompecabezas que todavía podía recordar era mucho más cómoda que la de querer saber en qué parte del tiempo se encontraba, saber si estaba antes o después de los recuerdos. Porque después de todo, si estoy en la

pensión y el que se está bañando es el gordo y no mi mujer, entonces muchas cosas no me pasaron, sobre todo aquéllas, y tengo todo un tiempo interminable por delante para que esas cosas no hayan sucedido.

No tenía una idea viva de la tía, salvo la parte de vida que puede haber en un retrato, aunque todos los retratos son una forma de la muerte, pero podía en cambio recordar el rompecabezas que ella le regaló alguna vez. Cuando abrió la caja que contenía las piezas de madera pintada, vio colores y formas geométricas cuidadosamente armadas, en un orden perfecto. Una leyenda inscripta en la caja decía algo así como observe la forma y disposición de las piezas antes de extraerlas y proceder a reconstruirlas. Él las miró cuidadosamente y vio que todo estaba en orden. En cada extremo había una pieza azul, precedida de una amarilla, y en el medio un rombo verde. Volcó las piezas sobre la mesa y nunca más pudo armarlo. Siempre quedaba alguna esquina sin la pieza azul correspondiente. Si lograba reconstruir el rombo (dividido en muchas piezas de absurda geometría) faltaba alguna pieza azul para los extremos. Y si lograba poner las cuatro piezas azules en los extremos, le faltaba alguna verde para la construcción del rombo. Después de muchos intentos adjudicó el fracaso a una trampa del fabricante, pero para poder sustentar esa opinión hubiera necesitado armar el rompecabezas tal como estaba en la caja antes de volcar las piezas sobre la mesa, y eso era justamente lo que no podía hacer, de manera que la excusa se desvanecía y él se encontraba ante las piezas caóticamente desparramadas.

Menos mal que algunas especies solo viven algunas horas, le recordó la mente, como si la frase no tuviese importancia alguna y se tratase simplemente de una repetición gramofónica, de un accidente mecánico que nada tenía que ver con la realidad palpable, una cosa tangencial sin conexiones con la situación actual. Pero él atisbó otras cosas en esa advertencia aparentemente mecánica de su cabeza, protegida, menos mal, por el cuerpo que se extendía todavía, y sobre todo, más allá, hacia el final de la cama, dentro del calor agradable de su cuerpo ya definitivamente poseído.

No puede haber mutaciones, se dijo. Sin duda siempre estuve en un lugar, la pensión o la casa, pero no hubo mutaciones, y esto es ya una ventaja.

Sea como sea, si estoy en la pensión o en mi casa, el asunto no tiene tanta importancia, porque lo más difícil ahora es saber qué puede hacer uno con su cuerpo después que ha despertado, con todo

el inmenso día por delante, para llenarlo con este calor desvaneciente. Además de lo que va a venir, uno tiene que sobrellevar todo lo que ya vino. Uno está solo ante sí mismo solamente con la noción de uno, con el calor, y acaso con el recuerdo amarillo del retrato de la tía que nunca vimos viva. La tía Francisca era simplemente un resultado de la hidroquinona y del hiposulfito, a 18 grados de temperatura, con una exposición de tantos segundos, aparentemente viva en la muerte del papel sensible, engendrada en la oscuridad de la cámara pofunda, heida apenas por un rayo de luz de 250 avos de segundo.

Qué otra cosa que un rompecabezas inexplicable podía dar una imagen semejante, engendrada por el ojo muerto de una cámara fotográfica. Tu pobre tía, decía la boca de otra tía más real, como si uno pudiera tener lástima de un papel sensible que registró una imagen repetitiva. Pero el problema no es ese. El problema es saber qué puede hacer uno con su cuerpo ante las perspectiva del día amenazante ahora y después y todavía. Cuando sepa adónde estoy, entonces sabré qué hacer con todo esto.

El ruido de la ducha cesó. Enseguida iba a oir pasos, los de su mujer saliendo del baño para vestirse en el cuarto contiguo o los del amigo de la pensión saliendo hacia la fábrica. Si era su mujer trataría de andar en puntas de pie para no despertarlo, esta mañana te vi tan dormido que me dio pena despertarte pero te puse el despertador para las ocho. Si era su compañero de la pensión, un gordo que usaba unos perfumes carísimos, entonces a la izquierda tengo un patio con una tapia verde que da a la calle y allá pasan los ómnibus cargados de obreros que van hacia las fábricas. En aquella ciudad había muchas fábricas en los extremos, con grandes chimeneas que parecían más bien torres de iglesias, como si las iglesias despidieran humo, quizás sí, le parecía que alguna vez había visto salir humo de las catedrales. Entonces tengo una mesa de luz a la derecha.

La noción súbita de la mesa de luz a la derecha solucionaba todos los problemas, y le diría con exactitud adónde se encontraba, y entonces podría levantarse, cuando amaneciese totalmente, y saber con claridad qué hacer con ese cuerpo abandonado en la extensión de la cama, apenas ligado a su cabeza por un calor parecido al del gato al cual se aferraba en su niñez, la niñez del rompecabezas traído por la tía invisible, pobrecita tu tía, tan quieta sobre la fotografía.

Estuvo por estirar la mano para palparla, hacia la derecha, pero se detuvo contenido por un miedo total. Si la mesa de luz estaba,

entonces el tiempo no había pasado, no habían sucedido las cosas innombrables, los nacimientos y las muertes, por una parte, pero por otra sin duda esas cosas sucederían, como parecía que habían de suceder, y era mejor no saber si la mesita estaba o no, y dejar que el tiempo le llevara a uno sin que uno tratara de aprehenderlo. Lo importante era que no estuviese, porque este otro lado de la realidad, su casa y su mujer y sus hijos en un cuarto contiguo, eran sin duda la realidad más aprehensible, o más próxima. Pero si fuera mi mujer la que se está bañando, habría oído algún detalle, algún paso, la cocina encendida, si es que atrás está la cocina. El gordo solía irse también en puntas de pie, entraba más temprano al trabajo y dejaba en la habitación el halo de su perfume. Aspiró el aire sin atreverse a abrir del todo los ojos, aunque sabía que la oscuridad de la casa era fuerte todavía y no le permitiría distinguir el contorno de los objetos. Pero no sintió el olor presentido y se alegró íntimamente. El gordo es simplemente un recuerdo, se dijo. Todo eso de la pensión ya pasó, aunque parezca estar tan próxima. O por lo menos va a pasar, porque en cuanto me levante, aunque esté en la pensión, voy a tomar un camino totalmente distinto, ahora sé cómo es el futuro.

OBSERVE CUIDADOSAMENTE LA FORMA Y DISTRIBUCION DE ESTAS PIEZAS ANTES DE EXTRAERLAS DE LA CAJA Y PROCEDER A SU RECONSTRUCCION.

La fotografía de la tía estaba en el fondo de la caja de zapatos, con otros testimonios irrecuperables. Decían que le había traído el rompecabezas una mañana de invierno, después de bajar de un tren cuyas pitadas él podía oir entonces desde su cama, todos los días, antes de levantarse. ¿Viste el regalo que te trajo la tía? Su tía entonces estaba en la cocina, rodeada por el clima de su vestido floreado, atisbado apenas en la foto de medio cuerpo. Sabía que su tía entró en su habitación y le tocó la cara con unas manos frías, podía recordar perfectamente el frío aquel, parecido al vidrio de la ventana, pero no su cara viva, solamente los rasgos de la fotografía.

A los pocos días abandonó el rompecabezas ante la imposibilidad de armarlo. Su padre incluso intentó hacerlo varias veces, pero no pudo. Después le explicó que sin duda se trataba de un rompecabezas inarmable, como una trampa del fabricante para que uno pudiera estar siempre gastando tiempo en su reconstrucción. Como todas las explicaciones de su padre, era bastante incomprensible. Podía entender el tono persuasivo y complacido de la voz, pero se le escapaba el significado de las palabras, como si éstas fuesen signos

sin contenido o las piezas de un rompecabezas más complicado todavía. El padre declaró su impotencia y dio la explicación aquella cuando pudo armar los cuatro rincones azules, los que él no pudo armar nunca, porque siempre le faltaba una pieza azul. ¿Viste que no falta ninguna pieza azul? Aquí están las cuatro, decía su voz casi alegre. Pero le sobraba en cambio una pieza azul. Quería decir entonces que había cinco piezas azules para cuatro rincones, y eso complicaba más las cosas, porque cuando el padre volvió a tratar de armarlo, la pieza azul faltaba, y buscaron por todo el piso de la casa y la pieza azul no apareció, y recontaron las piezas y no faltaba ninguna. Pero de todos modos pudieron armar el rombo verde del medio, sin que sobrara ni faltara una sola pieza verde. Parecía la parte más fácil del rompecabezas, pero no era así; había que poner bien las piezas que formaban el rombo para que éste fuese perfecto. La única vez que el rombo quedó inconcluso fue cuando sobró la pieza azul de los rincones. Incluso para guardar las piezas en la caja daba mucho trabajo, porque si uno no las ponía bien sobraba alguna, y si la pieza sobrante era encimada con las otras la tapa no cerraba perfectamente.

En el cuarto contiguo, el gordo, que ahora parecía llamarse Fernández, no cabe ninguna duda, o su mujer, habían concluído los movimientos. Oyó una puerta que se abría, y llamó a su mujer, dijo *María* con una voz que creyó potente, pero del otro lado no vino ninguna respuesta, salvo el ruido de la puerta que se cerraba.

Abrió los ojos y vio que en el cuarto la oscuridad persistía, pero oyó los murmullos de la ciudad que despertaba. Procuró oir atentamente el sonido de alguna fábrica, porque en la ciudad de Fernández, aunque parecida a ésta de María, había fábricas y en la de María no, y en ese caso sabría en qué ciudad estaba, pero los murmullos eran confusos todavía y no parecían pertenecer a ninguna ciudad en particular sino a cualquier ciudad.

Sea como sea, tengo que buscar cosas que no puedan perderse, estaba por pensar, pero abandonó el pensamiento ante el temor de equivocarse en la elección. Si hacia la izquierda, cuando amanezca, veo la pared verde a través de la ventana, entonces estoy en mi casa, en esta otra ciudad, y los chicos duermen en el cuarto contiguo. Pero no, la pared verde estaba en la pensión, y entonces no duerme ningún chico en ninguna parte y el gordo acaba de salir para la fábrica.

Los ruidos habían crecido y se tapó los oídos temiendo que le llegase el rumor de una fábrica dándole la noción exacta de lo que no poseía o de lo que en todo caso había perdido. Y tengo que

encontrar cosas que no se pierdan, porque me he pasado la vida evocando cosas perdidas, el rostro vivo de la tía en el retrato muerto, y qué sé yo cuántas cosas más.

La pared verde se fijó en el centro de sus presentimientos, pero ahora con una nueva noción. No había temor alguno por la pared, aunque no supiese exactamente si ésta petrenecía a la pensión o a su casa. Sin duda los ámbitos eran iguales, la pensión y la casa exactamente iguales, con una pared verde cada una. Allí estaba la confusión. Sin duda el ámbito era lo de menos, y lo que importaba eran los personajes. En todos los dormitorios hay mesas de luz y en casi todas las casas paredes verdes que se ven a través de la ventana. Pensó eso pensando a la vez: no, no es posible que haya dos casas que coincidan en tener una pared verde que se ve por la ventana. La pared verde es en mi casa, donde he vivido todos estos años, y si de cualquier modo pertenece a la pensión, ahora cuando amanezca. Se trata simplemente de una confusión de lugares. El gordo Fernández existió y mi mujer y mis hijos existen, qué duda cabe; lo que pasa es que he confundido los lugares nada más, y enseguida voy a saber de qué lado estoy, ahora mismo estiro la mano y toco la mesa de luz.

Pero tampoco se animó ahora, detenido por lo que estuvo por pensar, tengo que buscar cosas que no puedan perderse, pensamiento que creía haber eludido pero que durante todo el tiempo estuvo actuando rítmicamente sobre él, dominando con una persistencia casi sonora a todos sus otros pensamientos.

De todos modos, se dijo, las cosas se ganan o se pierden; lo importante ahora, haya ganado o haya perdido, es saber qué voy a hacer conmigo cuando me levante, adónde tendré que ir, a la fábrica de la ciudad aquella o a la oficina de esta otra. Y aun así, saber cómo y para qué lo tengo que hacer. Me conformaría en todo caso con cualquiera de las dos cosas. Lo importante es que me salve de algún modo.

Se aferró a su propio cuerpo, como si así pudiese estar más protegido de la oscuridad, y pensó todavía que el asunto no tenía mucha importancia. El error partía de haberse planteado el dilema. De cualquier forma, si no tengo ni mujer ni hijos, Fernández es un buen compañero de pieza. Nos prestamos dinero cuando nos falta, incluso prendas de vestir, los domingos siempre hay algún lugar adonde ir, él tiene muchos amigos en la ciudad.

Se palpó las plantas de los pies, que sintió íntimamente suyas, y giró todo su cuerpo. Abrió los ojos y vio que amanecía más allá

de la ventana. La pared era una noción bastante concreta en medio de tantas dudas, y sobre ella proyectó mentalmente el rompecabezas. La voz de su tía le decía, como desde una fotografía, que no había que armar primero el rombo verde del medio, sino ubicar las piezas azules en los rincones; después las amarillas y finalmente las verdes. Entonces se dijo que la forma presentida, sin duda alguna, estaba solamente en su cabeza, porque cuando se lo trajeron, armado, quizás las cuatro esquinas no fuesen del mismo color. La explicación dada por la voz de su tía no tenía sentido. Lo importante era el descubrimiento de que las cuatro esquinas no tuviesen el mismo color. Esa parecía la única explicación posible. De no ser así, el rompecabezas era una cosa que jamás podría conocer con alguna certeza, y convenía más bien, antes que a un problema de elucidación, referirlo a un momento de su niñez, porque la niñez era sin duda algo seguro, y de allí podría partir en caso de haberse perdido.

Palpándose todavía las plantas, bien encogido, con las rodillas contra el pecho, se apretó contra sí mismo como para no dejar escapar el calor. Cerró los ojos, proponiéndose desde ese momento no pensar ni en la pared, ni en la mesa de luz ni en los sonidos que pudieran darle alguna certeza. Esperaría allí, quieto, hasta que alguien llegase. Fernández o su mujer llamarían a la puerta.

DANIEL MOYANO

BIBLIOTECA NACIONAL

LA PARTIQUINA

Gira la acción, dura mordiendo
como un ácido, como un óxido.
Avanza por ese infinito
que dentro del ojo se angustia,
y la persigue, eternamente
cazando, un segundo de arena
de oscuridad.

El argumento es fascinante
y sobre todo tan confuso.
Hay un nudo, su enorme ruido,
nadie sabe las peripecias
que lo atan y lo desatan,
nadie llega del primer acto,
nadie vuelve del acto último,
muchos jadean explicándolos
y a veces mueren sofocados
por su versión.

Lo primero que entiendo duele:
Mi sollozo en el escenario
de esta función interminable.
Así empezamos, ya en el trance,
desprevenidos, ya en el drama,
me aseguran los veteranos,
porque si algún actor se vuela
otro debe calzar su sombra
y obedecerla.

Protagonista o partiquino,
cada uno dura un monólogo.

Lo conoce cuando lo dice
y lo dice mientras respira.
Unos pocos logran el bis,
después de muertos.

Las figuras, los figurantes,
los dramáticos, los bufones,
en apartes o en contrapuntos
todos recitan sin sosiego,
al unísono solitarios.
Con la lengua, la uña, el ojo,
la amaestrada comisura,
el pie, la frente, la cadera,
la espalda murmurando sombra,
todos recitan razonando
las tantas especies del éxtasis:
la preferida es la traición.
Cada actor emplea dos voces,
cuando no más, al mismo tiempo.
Así este arguye entre los ángeles
y es refutado por su borra;
y aquel con éxito estrangula,
silbando un tema.

Qué bien recitan los perplejos,
en su nube sobre el clamor.
Y mejor los que se equivocan.
Y mejor los que nadie escucha.
Y mucho mejor los sonámbulos
y los ausentes.

Todos cumpliendo. Y yo también.
Ondulando en el ojo absorto
me recito desde las branquias
de alguna que soy. Además,
me gasto una cara tras otra
llorando de trece maneras.
Consigo a veces esa lágrima
que se larga a rodar cantando.
Mi papel es alternativo:
mujer rosada o mujer gris.

BIBLIOTECA NACIONAL

Cuando presento mi aire rosa,
en el espejo del camarín
sigo llorando.

El llanto rige. Es mandamiento
general, aunque desigual,
que hasta los sepultados cumplen;
un elemento ineludible
que se presenta aun en los actos
del placer o de la inocencia.
En el que ahora finaliza,
donde el amor no es el amor
y donde el crimen no es el crimen,
sobre la escena ya vacía
lloran las cosas. Y en el fondo
cae un llanto desconocido.
Y el llanto aplaude.

El llanto aplaude. Y yo, de pronto
me veo negando y borrando
mis mutis y entradas rosados
y grises, mi ajena palabra.
Olvido con todo mi cuerpo,
olvido con toda mi música,
me bailo mi llanto al revés,
entre telones.

El gran párpado se levanta
otra vez, y el tablado guiña
saludando a la oscuridad.
El ahora, el aquí y el ruido
vuelven, nublando el argumento.
Yo, escarlata, amarilla, azul,
fuera de turno, rol y límites,
aunque llevo por siempre mío
mi personaje impersonal,
entro al ojo, lo sobresalto,
lo cruzo, le quiebro la escena,
le enciendo su pupila verde;
abucheada por la farándula,
lo exploro, lo cavo, lo vuelco.

En improbables bambalinas
y perdidos escotillones,
en los actores invisibles
y en la palabra del que muere
para decirla, yo persigo
el escondite de la loca
metamorfosis.

AMELIA BIAGIONI

BIBLIOTECA NACIONAL

UN HOMBRE QUE NEGÓ, RECHAZÓ Y SUSTITUYÓ CUANTO LE FUE DADO O IMPUESTO

En diciembre de 1968 hice un viaje al país donde nació Ramón del Valle-Inclán, y tomé unas notas.

Me refiero a un hombre que, verdaderamente, sin metáfora, se hizo a sí mismo. A los demás nos hacen. Nos sometemos al molde que nos imponen, y no tenemos nada nuestro. A esto llaman "ser bueno". "Anda, chico, sé bueno, déjate hacer". Y nos dejamos, dejamos que nos hagan.

No digo que este hombre se hubiera inventado a sí mismo, así, sin precedentes. No. Había visto los modelos que le sirvieron de inspiración para hacerse, los había visto en la Casa del Arco, donde vivía un profesor de latín del Instituto de Segunda Enseñanza de Pontevedra, una pequeña —pequeñísima entonces— ciudad del Lejano Occidente, a donde aportara el hombre que negó su cuerpo y lo sustituyó por otro. Era por los años de 1890... En la pequeña ciudad había ojos y corazones vueltos hacia París de donde llegaban hasta la Casa del Arco no sólo libros sino, también, grabados de los escritores franceses y de los carteles de los teatros parisinos. Con todo eso decoraban la logia donde consumaban sus orgías unos cuantos jóvenes de aquella apartada ciudad. Allí fue donde Valle-Inclán —acababa de atribuirse este nombre sonoro y significativo— vio lo que era una cabeza de artista, peluda y barbada. Y quiso tener, él mismo, una de estas cabezas, allí, en Pontevedra. La tuvo. Y mucho valor para sacarla a la calle a pesar de su propia vergüenza, del reproche de los parientes, de las burlas. Los burgueses de Pontevedra sólo toleraban los mascarones de proa si los traía la marea.

Fue duro esto de transportar aquella figura artificiosa, aquel insolente disfraz de genio, y defenderlo jugándose del tipo. Acaso le ayudó su infantilidad, su superficialidad —porque era superficial y fascinado, un hijo de Maya— y, sobre todo, que no había más remedio: tenía que revestir aquel espantajo para no morir, y lo revistió estratégicamente, para conquistar los objetivos que se había propuesto. Era un estratega, calculador, frío, valeroso; y puesto entre salir adelante y ser un escritor famoso o morir y no ser nada, porque no servía para otra cosa, era un inútil, sólo valía para genio, y no lo era en el momento de emprender aquella aventura (no sabía nada y escribía más bien mal) aunque después, y tal vez en parte gracias a la estantigua revestida, llegaría a serlo, a ser un genio, prodigiosamente, quiere decirse, un creador original. El valor que puso entonces en juego le confirió un saldo, un sobrante que empleó en muchas acciones, él, un tímido que sin eso se hubiera muerto aterido en un rincón, como un pajarito. Y era un pajarito, en cierto modo, pero se convirtió en una fiera, agresivo, injusto, capaz de ridiculizar a un novelista como Galdós y desacreditarlo, estratégicamente, creo, para hacerse sitio, como un cuclillo recién nacido. Aquel espantajo era algo muy serio. ¡Parece mentira que no se haya visto! Él no jugaba, no podía jugar. Si cargó toda la vida —toda la vida, Señor— con aquel estafermo de palo y trapo fue por algo, patético, no a causa de una moda literaria, aunque influyese en ello el esquema post-romántico y el nietzscheanismo. Sin aquel revestimiento combustible y leve que, en el siglo, se llamaba Don Ramón María del Valle-Inclán, el hombre nacido de vientre de mujer, el que había sido niño alguna vez —el otro, el estafermo, el tarasco, no tuvo nunca infancia pues había nacido adulto en Pontevedra, la ciudad pequeña del Lejano Occidente—, Ramón Valle Peña, no habría sobrevivido. El pobre Valle-Inclán tuvo que soportarse, aguantarse, fastidiarse, ser fiel a su propio engendro (sabiendo que podía haber sido de otra manera), hasta la muerte. El antruejo así fabricado se fundió con el hombre que lo llevaba encima, se hizo persona con él; sin perder nunca del todo la mala conciencia del artificio, el esfuerzo de llevar en vilo tal figura y tener que tomarla en serio e imponerla a los demás, aunque al final ya no debía costarle trabajo. Descansaba en la consumación de aquella mixtura. Acabó por ser el tranquilo íncubo de sí mismo.

Yo puedo no estar conforme conmigo mismo: no lo estoy. Pero me consuelo sabiendo que no he hecho mi cuerpo, ni tampoco mi personalidad. Todo me lo impusieron entre la herencia biológica

BIBLIOTECA NACIONAL

por un lado y el condicionante social por otro. Así, irresponsablemente, es más fácil tolerarse a sí mismo. Pero Valle-Inclán se había hecho, era un artificio de sí propio, y tenía que cargar con lo que era, cargó consigo mismo toda la vida.

Ya dijimos que los pontevedreses se burlaron de él y él peleó y se vengó. Sabemos que el burgués es malicioso y no se complace en quienes se atreven a ser diferentes y menos si son o parecen ser mejores. Pero seamos objetivos y tratemos de comprender a los buenos y a los malos, a los grandes y a los mezquinos. Si los burgueses de Pontevedra sentían esa vil hostilidad contra los superiores, Valle-Inclán, como tantos otros afanosos y tal vez necesitados vitalmente de celebridad, incurrió en el impudor de ofrecerse a los ojos del vulgo como un objeto, como las mujeres que aguardaban a los extranjeros en las puertas de las ciudades antiguas, porque no sólo se exhibía sino que era merced o pago. Valle-Inclán, como tantos, como todo el que vive del público, a cambio de servir de objeto al pueblo, impetraba de él la fama, la gloria literaria que necesitaba para vivir. Pedía limosna el hidalgo. Casi siempre el público concede lo que se le pide: la gloria, por ejemplo. Pero no gratis. El postulante tiene que avenirse a servir de bufón a la canalla. Si quiere que se le admire y se le reverencie que primero se rebaje. La gloria literaria llega cuando el ungido es noticia de periodistas y tema de murmuraciones y chistes o un mal ejemplo para los jóvenes. De alguna manera el burgués tiene que sentirse superior al investido por la gloria para perdonarle la municipal superioridad que le otorga. No son los valores del arte —pongamos— los que dan la fama, en la mayor parte de los casos, ni el mérito verdadero, aunque incluso el mérito tenga algo que ver con la notoriedad pública de los artistas. Lo que lanza a un escritor —sírvanos de ejemplo— a la fama, es algún equívoco o alguna calumnia. Sobre todo, más bien, casuales equívocos si él mismo no se ha revestido de carnaval y ambigüedad. Casi todo es desvergüenza y error: por el lado del público, por el lado del artista o por ambos lados, aunque a la larga sea menester que haya algo valioso y consistente también. Pero de momento ni siquiera eso hace falta: bastan los malos instintos y las equivocaciones. Y ninguna otra cosa basta.

Quiero ser rigurosamente verdadero. Por eso no digo que Valle-Inclán haya sido como fue a causa de su antruejo, por efecto de aquella personalidad adquirida y revestida, aquella especie de nacimiento en edad adulta, un parto nigromántico en Pontevedra. Pero que el hecho de tener que defender y llevar y convivir y poseer

aquella estantigua, y estar dentro de la figura, soportarla toda una vida, no fatigarse de su presencia, de su mentira y de su verdad, es bastante para hacerle a uno agresivo, feroz y valiente. Que eso tuvo que ver con la indudable valentía del escritor es indiscutible (porque era valiente se metió dentro del coco donde habría de habitar el resto de sus días y esto le hizo más valiente aún, valiente a modo fantástico y espectacular). Por eso perdió un brazo, por no darlo a torcer, por mantener una palabra insultante. Y enfrentó a una manada de toros bravos, porque él era un hidalgo, y tantas otras aventuras, algunas temerarias, como cuando, gratuitamente, insultó y ofendió profundamente, en lo íntimo y lo epidérmico, en todo, a un rey sentado en el trono que tenía a su disposición el poder de destruirlo con sólo manifestar un humor capaz de ser recogido e interpretado por algún homicida ganoso de hacer méritos... Y tantos otros hechos parecidos, insensatos y, a la vez, calculados, muy calculados, y es lo que no han visto los ingenuos. El pobre forzado no podía hacer otra cosa, tenía que ser así, y acabó siéndolo, y ganó la batalla de su ser construido y lo impuso, empezando por imponérselo a sí mismo, penosamente y, a veces, creo, con asco.

* * *

No me parece que haya habido nunca un hombre más disconforme con lo que le fue dado o impuesto, con lo que le tocó en suerte. Para no aceptar —ya lo hemos visto—no aceptó la figura y el modo que le habían sido propuestos por la naturaleza y el medio social. Tampoco aceptó su nombre ni su familia. Se lo hizo todo él. Se lo hizo a su medida, como quiso.

Era hijo de Don Ramón Valle Bermúdez, administrador de arbitrios municipales de Villagarcía de Arosa y poeta que había ganado una flor natural en unos juegos florales, en suma, un hombre modesto; y de Doña Dolores Peña y Montenegro, apellido éste muy ilustre en Galicia que pudiera tener relación con los antiguos señores feudales del país, los fieros condes gallegos, cuyas estirpes se habían perdido hacía varios siglos cuando nació Valle-Inclán. Por supuesto, toda la faramalla bárbara y feudal que el escritor cultivó tiene sólo contactos con la realidad. La sociedad gallega de la época del escritor y la de la anterior centuria estuvo dominada por curiales, hijos de curiales, escribanos de las villas y usureros campesinos.

Pero a Valle-Inclán no le gustaba esto de ser miembro de una familia de la clase media y de un país donde prevalecía una burguesía más curialesca que feudal. Por eso suscitó y tal vez en parte

BIBLIOTECA NACIONAL

evocó del pasado, unos antepasados señoriales y, al mismo tiempo, los proyectos a escala social, como prototipos eminentes de una comunidad humana. De otro modo: se hizo con una familia de ascendientes señoriales que era, a la vez, una familia literaria, de personajes de invención novelesca.

Así, el marqués de Bradomín, además del tío del escritor (véase su *Autobiografía* en "Alma Española", 27 de Diciembre de 1903) era un personaje que aparecía y desaparecía en las novelas del sobrino, sin razón suficiente, por otra parte. La familia literaria y la familia sanguínea del escritor estaban emparentadas. El marqués, tío de Valle-Inclán, a su vez era sobrino de *Lobos* y este producto de la imaginación se injertaba en la realidad familiar de su creador cuya madre se llamaba Montenegro, verdaderamente. Si Don Ramón del Valle-Inclán reivindicaba un parentesco con Don Juan Manuel Montenegro éste alegaba pretensiones de abolengo aun más improbables. En efecto, para explicar la razón de las figuras que aparecían en los cuarteles de su escudo, afirmaba, según consta en *Los cruzados de la causa,* que descendía de una sirena y de Don Roldán, el par de Francia, quien, no sabemos cómo ni por qué, había naufragado en una isla situada en la boca de la ría en cuya orilla naciera el escritor, la Isla Sálvora, que existe como tienen el privilegio de existir las piedras, con seriedad imperturbable. Según este hilo conductor, conductor en el laberinto heráldico y familiar de Don Ramón, también él, claro está, siendo como era Montenegro —de verdad—, por su madre, algún parentesco tendría con la sirena y con Don Roldán.

Valle-Inclán, en determinado momento, hizo un repertorio de los nombres y cargos de sus antepasados, y entre otros mencionó los siguientes: Don Antonio del Valle, comendador de Termonde, Don Tristán de Montenegro, señor de Mourente, y Don Alonso de la Peña quien, modestamente, se había consagrado a la Iglesia para ser nada más que obispo de Quito.

A mí esta retahila nobiliaria me suena a literatura, precisamente por lo bien que suena.

Sin embargo, hay testimonios de que pudiera no carecer enteramente de títulos válidos, como el de Manuel Murguía, el historiador, marido de la poetisa en lengua gallega Rosalía de Castro. Murguía, al prologar el primer libro de Valle-Inclán, *Femeninas,* editado en Pontevedra (1894) dice que el autor es "descendiente de una gloriosa familia" y que "de antiguo contó su casa con grandes capitanes y hombres notables en ciencia y literatura". Sabemos,

empero, que la señora de Valle-Inclán, la actriz Josefina Blanco, cierto que en ocasión de airada hostilidad contra su marido, se burló de tales pretensiones aristocráticas. Por nuestra parte hemos preguntado, acerca de este punto, a personas cultas de la villa natal del escritor que confirmaron la grandeza pretérita de los Montenegro y su parentesco con la madre de Valle-Inclán.

Con todo, lo cierto es que no se ha hecho aún —y parece extraño— una investigación seria acerca de la estirpe de Don Ramón, tal vez porque, en el fondo, se ha tomado todo eso un poco a broma, sin darle mayor importancia. Y, en cierto sentido, es verdad, da lo mismo. Pero no da lo mismo desde el punto de vista del conocimiento de la personalidad del sujeto. Yo creo que la nigromancia nobiliaria de Valle-Inclán es otro modo de evadirse de la realidad, un disfraz más incorporado a la carne y al hueso del hombre viviente, no sin consecuencias serias.

Sin embargo, había en estas invenciones y evocaciones nigrománticas un pretexto real, cuando menos. Esta realidad era un pazo, una residencia señorial que pertenecía, y aun pertenece, a la familia. Yo lo vi, tal como está ahora, abandonado, y en una mañana lluviosa, con un gran charco en el camino, delante de la puerta, que fue preciso vadear. Es un edificio de dos plantas, con ventanas y un balcón esquinero o casi esquinero, y una piedra de armas que, por ironía de las cosas, cobija una tienda aldeana vagamente mixta de víveres y otras cosas posibles. Adosada a este cuerpo de edificio está la capilla, con hastial y tejado a dos aguas, y ambas construcciones de la más noble piedra labrada. El pazo tiene, naturalmente, su huerto, al que se accede por un portalón de granito, asimismo con escudo, y en el huerto y jardín crece una vegetación húmeda y confusa. En el huerto había un hombre anciano con el aspecto de los campesinos de estos lugares, que nos miró de soslayo cuando le pedimos permiso para entrar. Nos lo otorgó. Mi acompañante le hizo una pregunta: "Señor Valle, ¿no es usted primo de Don Ramón?" La respuesta no fue efusiva ni entusiasta, ni oficiosa: "Eso dicen —contestó sin cambiar de postura—. Primo segundo o tercero". Parece ser que no le importaba gran cosa el parentesco ni el grado.

Pues bien: este pazo es el mismo de Don Juan Manuel Montenegro, más exactamente, de Doña María, la señora de Don Juan Manuel, de *Romance de Lobos*. Porque la capilla es la misma, consagrada, efectivamente, como la de la narración imaginada, a San Miguel Arcángel, el lugar donde los lobos, los hijos del mayorazgo, despojaron las sagradas imágenes y el altar, pisando el sepulcro de

BIBLIOTECA NACIONAL

la madre. Allí siguen el Santo Arcángel y su enemigo, el dragón negro, presidiendo la noble morada y la tienda de comestibles, y todo el que pase por el camino puede verlos en su hornacina, cerca del tejado: el uno con su espada, el otro con sus cuernos, no de plata, como en *Romance de Lobos,* sino de piedra, y cada cual conserva aún sus armas y pertenencias.

* * *

Estas dos formas de negación —negación de su cuerpo y de su familia, ambos sustituídos por creaciones propias del sujeto— tienen correspondencia en otras varias negaciones e inventos. Como la extraña vuelta de espaldas de Valle-Inclán a su ría natal para ponerse a mirar a una más bien imaginada tierra interior.

Valle-Inclán nació a orilla del Mar de Arosa, más de un centenar de kilómetros al norte del paralelo de Nueva York y menos de seiscientos al oeste del meridiano de Londres: una superficie de aguas azules o grises que penetra en las tierras unas quince millas, con un ancho siete, doscientos kilómetros cuadrados de superficie, cien de contorno, calados de hasta sesenta y tres metros, costas de ensenadas e islas, bosques, sembrados muy verdes, el latir de los motores de los barcos de pesca, fábricas de conservas, de cerámica, de metalurgia, depuradoras de ostras, pueblos blancos, y la sorpresa de cientos de cosas flotantes, rasas, oscuras, crepitantes de remos, que parecen la batalla de Salamina, y en realidad no son sino balsas, con sus cordajes colgantes, para la cría del mejillón. Si la gloria se anunciara de algún modo en la frente de los niños, si hubiera promesas fatídicas de grandeza, la corona agorera de Valle-Inclán sería un alto vuelo de gaviotas. Delante de la casa natal del escritor hay una isla. Pero él no menciona jamás —que yo sepa—, en sus novelas, esta isla, y casi no alude a la ría. Si yo hubiera tenido, de niño, una isla delante, habría ido hasta ella, en bote o a nado. Lo que más encantaba mis sueños eran las islas. Habría sido pirata, no señor feudal. El mar de Valle-Inclán está habitado por héroes auténticos y callados: pescadores de bacalao en Terranova, pescadores de la Antárida con base en África del Sur, marineros de la flota congeladora española, tripulantes de todas las grandes marinas mercantes del mundo (exceptuada, tal vez, la japonesa) y en tiempo de Valle-Inclán navegantes en oscuras naves de aventura. Yo mismo, aunque de época más reciente, escuché de otros marineros, parecidos a los de la infancia de Valle, historias sencillas y extrañas. La de aquel amigo de mi niñez —él era casi viejo— que me hablaba de cómo, en

un travesía del Atlántico o del Pacífico, el capitán trataba de quebrarle la moral y la dignidad imponiéndole abrumadoras tareas y humillaciones... ¿Para qué? No se sabe. Otros hombres de a bordo le buscaban querella, acaso incitados por el capitán, y era golpeado, y castigado si se defendía. Al fin llegaron a puerto, en Inglaterra —el buque era inglés, y también el capitán— y la policía militar —era tiempo de guerra— le detuvo por espía porque le habían denunciado, le había denunciado el mismo capitán que le odiaba por algo, por nada, porque sí... Nunca supo la causa de aquel odio... O el otro que navegaba en veleros alemanes en la ruta del nitrato y, pasando el Cabo de Hornos, el contramestre mandaba la maniobra pistola en mano y hacía fuego contra quienes se negaban a subir a las vergas porque la tempestad zarandeaba el barco en la noche y los cuchillos de hielo les cortaban las manos. Y otras historias menos crueles sobre puertos cálidos y noches espesas, con ron y mujeres negras.

Valle-Inclán oyó estas mismas historias. Pero no hay rastro de nada de esto en sus novelas. Prefirió volver la mirada al campo, un campo feudal, habitado por imperiosos señores suevos, aldeanos vestidos de estameña como los siervos antiguos, hordas de mendigos salmodiantes, mozos bárbaros y mozas sumisas, barraganas de los hidalgos... Y todo eso. Es extraño que con tal utillería, en muchos aspectos falsa, haya podido hacer una obra literaria que, a veces, escala altos niveles y cuando escapa del marco más inauténtico —como en *Divinas Palabras* o, antes, en *Flor de Santidad*— logra frutos substanciosos que conservan una extraña frescura, aparte de la creación —en otros ambientes no nativos— del esperpento.

Por ahora, una cosa nos intriga: ¿Por qué volvió Valle-Inclán la espalda a su ría? Yo creo saber por qué. Pero no tengo espacio para decirlo. El hecho es que este hombre que sólo aceptó lo que él mismo hizo, ni siquiera se avino con algo tan bello y tan vital como el agua materna de su país. Mucho menos habría de conformarse con la nación que le tocó en suerte. No le perdonó jamás que le hubiera infligido el agravio de haberle hecho nacer en su seno. Y tal es la profunda raíz del esperpento...

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

BIBLIOTECA NACIONAL

LA MIRADA PRESENTE

The present eye praises the present object.

SHAKESPEARE

JARDÍN

Declives y conjuntos,
obra de un ser
menos perfecto y claro,
vallas de ligustro y lilas,
matices retóricos
hilando la dúctil realidad,

escena presente
que en la esfera del ojo reina
y simula virginidad,
ilusoria virtud que ansía
y necesita la acción
de amantes numerosos,

dibujo que el ojo impregna
sin posesión ni dominio,
pero al que otro
poder más frío rige
en el campo de la mente,
péndulo
por el que un jardín o mundo
se corrompe y es arena,
polvo o fuego
hasta la saciedad.

BIBLIOTECA NACIONAL

CONCIERTO

Conocida como diosa,
sensiblemente venerada
sobre la palabra,
flotando sobre ese intraducible
reino menor,

ella, la cifrada
pelea de un muerto,
flujo y reflujo
quebrando la unidad,
el templo receptivo,

música,
levadura,
desamparo vertido
sobre terciopelos y cabezas,
invasión,
violación hasta el fondo
de la cueva del ser.

TARDE EN ACUARIO

En la agria
posesión del verano,
el color, por leves gradaciones,
por escalas
que arrastran escalas,
hacia las formas vuela,

manto
que fluye hacia su ser
como acude el dios
al rito solitario,
como el ojo
justifica al mundo.

RODOLFO GODINO

CRÓNICAS

Luis Emilio Soto

Pocos hombres de nuestra historia literaria con más obras y menos libros; prácticamente, visto desde las librerías, un autor de primer libro, un inédito. Como si quien tuvo entre manos —entre ojos de inteligencia y simpatía— centenares de libros siempre dispuesto a tomarles el pulso y no dejarlos andar sin una palabra de compañía comprensiva y alentadora, no se hubiera reservado para sí el más modesto lugar en una biblioteca.

Durante muchos años identificamos a Soto con "Crítica y Estimación", aparecido en 1938 y precisamente bajo el signo *SUR*; pero pasaron los años, se cargó el "curriculum vitae" de páginas y acción irradiantes, y esa identificación apenas fue superada. Agotado ese libro —en el sentido creador: esperada su republicación— no le llegó ese tiempo ni el de dejar impresos los cinco u ocho libros excelentes que pudo habernos dejado. Y no lo digo por el fetichismo de la imprenta o de la fama, sino por la responsabilidad del talento que no puede desperdiciarse. Además, la diferencia entre el libro édito y el inédito no es diferencia de letra de imprenta, sino de arquitectura y sistema, de síntesis última y unidad de lo que ya ha dejado de pertenecernos. Soto estaba en condiciones preclaras para estas magias, pero parece haber dejado a sus amigos salvar la parte inédita o dispersa de su obra.

Aquel excelente primer libro rebosa de pasión argentina y de luz humana, y nos da la certidumbre de lo que hubieran debido ser los otros, con esa juventud de pensamiento que fue siempre tan suya. Habrá que publicar los trabajos de Soto; y lo que pudiera no llegar a libro debería quedar en archivo como material contrastante de consulta para futuros estudiosos de historia literaria o cultural hispanoamericana. Habrá que republicar los escritos definitivos y llevar a primera imprenta muchas páginas inéditas sobre cosas de esta América cuya conciencia él había ayudado a afinar como privilegiado testigo-actor.

Ese americano optimismo de creer en un largo mañana donde las cosas que deban hacerse se habrán hecho de alguna (más bien mágica o gratuita) manera; esa modestia de creer que es poco lo que cada uno tiene que decir o que el mundo ya está demasiado escrito, borroneado y encuadernado, nos ha dejado con mucho menos de lo que teníamos derecho a esperar. Y no porque amigos y discípulos no se lo exigieran, salvo que nuestra culpa fuera no habérselo exigido bastante. Pero él parecía feliz con un cupo insignificante: derecho a un libro propio cada veinte o treinta años, cuando tenía pasta para dar un buen libro por año o uno excelente cada cinco. La humildad, la autocrítica, la discreción, sabía ciertamente empezarlas por casa, pero con algún exceso que debemos fraternalmente re-

procharle: se olvidó un poco de nosotros, de sus deberes con el lector y el estudiante, él que tanto simpatizaba con el espectáculo del mundo y de la historia y que no tenía un concepto trágico o pánico de la realidad, sino el de un hermoso proceso de la vida universal como ejercicio de libertad, conocimiento, fidelidad, amistad.

Soto no padeció la limitación de sentirse llamado sólo para los grandes temas nacionales o universales, sino que lo mismo sabía explorar con esperanza los proyectos de jardines secretos, los embriones de ideas transfiguradoras. En sus largos años de periodismo literario supo descubrir, estimular, sostener, como rabdomante de rabdomantes del pensamiento especulativo o lírico. También digo que lo he visto durante años terminar un artículo con el empleado del diario o la imprenta al lado de su máquina, extrayéndoselo, lo que alguna vez puede haber resentido sus páginas pero también les ha dado esa vida de lo que se escribe casi sobre la rotativa. Pero aunque hizo mucho y buen periodismo era fundamentalmente un hombre de pensamiento, un escritor. Era también un conversador noble, de ideas cuantiosas y apasionadas pero a la vez de palabras justas; equilibrado y vibrante, con agudeza bienhumorada y generosa y no malhumorado o narcisista. Como si de algún modo prefiriera la conversación a la clase y el artículo al libro; si pudiendo ostentar voz mayor prefiriera el tono de lo que, aunque importante, se dice como al pasar.

En "Rabdomantes del espíritu nacional", valiosa sección de "Crítica y Estimación", Soto examina varios libros que se proponen abarcar la vastamente difusa "realidad nacional". En el breve *Panorama* que introduce al estudio de obras de Mallea, Canal Feijóo y Martínez Estrada, se ve con qué percepción juzga la precedente tradición cultural del país (ideología, internacionalismo, cosmopolitismo...) y cómo detecta los valores que llegan. "Entre otros fenómenos que ahora no percibimos bien, se verá entonces (al escribirse la historia intelectual de 1920 en adelante) cómo el escritor descubre las virtudes del aprendizaje, cómo funda la nobleza de su oficio a fuerza de imponerse obligaciones, cómo adquiere una nueva conciencia de su función social a medida que canjea el sentido internacionalista por el universalista. Se hace menos concesiones, a fin de ser más fiel a sí mismo. Deja de ensimismarse por egotismo, pues aspira a que la comunidad se ensimisme a través de él". Esas apenas cuatro páginas del *Panorama* bastan para mostrar la madurez de Soto entendida como genuina conciencia visionaria; lo que apunta en 1938 sobre la disolución de la personalidad y la asonada de las fuerzas irracionales, y su caracterización del escritor joven con misión de servicio respecto a una comunidad cuyo destino juzga existencialmente inseparable del propio; sus alusiones al mandarinato o mito de los "intelectuales", revelan su calidad de testigo eminente, que sabe lo que pasa ante sus lúcidos sentidos naturales o históricos pero además percibe el presente en función de un proceso orgánico de ideas y conductas no sólo causalista sino teleológico, como quiera que se imagine el fin último al que lleva el *sentido* inherente a la historia.

Me consta que Soto no cedió a fuertes tentaciones de figuración intelectual, social y hasta política, y que la circulación pública de su nombre pudo decupli-

BIBLIOTECA NACIONAL

carla si no hubiera sido, tal vez excesivamente, leal a sí mismo, a su independencia de opinión y acción. Y, sin embargo, pocos se habrán comprometido con mayor integridad en los años que le tocó cruzar, algunos de los más azarosos de la historia occidental. Flanqueado por dictaduras externas o internas, potenciales o reales, amén de las viejas dictaduras de la injusticia legalizadas en las instituciones heredadas cuya falacia para nada escapaba a este espíritu libre y libertador, Soto no cedió a ninguna oferta de enrolarse en el Orden o el Desorden, que él sabía cuánto se parecen y equilibran sus fuerzas y cómo la decisión resulta tristemente de optar entre males mayores y menores. Sabía toda la guerra que se oculta bajo la paz convencional; pero, mientras llegan las reformas de fondo o signo que él esperaba y con reservas inocultables sobre la sociedad constituída, Soto estuvo sacrificada e incesantemente contra toda opresión nacional o internacional, y con una modestia que hacía que esa faz de su trabajo humano no trascendiera a sus escritos ni flotara en su conversación; jamás lo oí jactarse de su integridad cívica en tiempos en que escribir lo que escribía o donde escribía podía traer trastornos que no vale la pena recordar; él lo consideraba sin duda tan natural como ser decente. Pienso en los tiempos de "Antinazi" y de "Argentina Libre", en los que a veces no se sabía adónde se podía ir a parar por defender que constituciones y leyes no son tiras de papel. Era de los que sabía que a la libertad hay que defenderla cada día porque el Caos, como el Demonio, no duermen, y hay que saber dormir aun menos que ellos, y vigilar interna y externamente porque en nosotros mismos nunca muere del todo la tendencia a esclavizar o la necesidad de entregarse.

Al releer "Crítica y Estimación" o "Región y querencia en la poesía argentina", o estudios en historias o revistas literarias, o al recordar sus conferencias y clases, se siente cómo hubiera debido Soto consagrar un libro al menos a los análisis literarios de la realidad nacional o hispanoamericana, él, a quien tanto desveló el ser, no-ser y deber-ser argentino. Es muy posible que ese libro, si no ha quedado construído, pueda serlo con relativa facilidad. Podría empezar por allí nuestra responsabilidad de serle fiel, nuestro modo de pagar lo que no le supimos exigir o exigirse.

No siempre un hombre de letras es más que un hombre; pero a veces, para honra de las letras, un hombre de letras es bastante más que un hombre. Se trata entonces de esa felicidad que es un hombre de pensamiento, un creador de formas culturales, un irradiador de lucidez y amistad entre los hombres. A pesar de su larga y útil carrera literaria y de haber vivido entre letras escritas o habladas, Luis Emilio Soto sentía demasiado el apresurado respirar de la historia como para no incorporarse a los que la hacen; para él, si queremos seguir hablando de letras, el mundo era el gran gabinete del trabajo literario, la historia el gran taller de los hombres de ideas.

Hay varios Soto posibles a recordar y agradecer —el crítico, el ensayistas, el ciudadano, el profesor universitario, el amigo, el periodista, el contertulio...—; yo sólo recojo aquí algo del que leí y, felizmente, escuché.

ADOLFO DE OBIETA

BIBLIOTECA NACIONAL

Visiones del hombre del sur

La actitud

El ser humano —mezcla de emotividad y razón, de quehacer vital y espiritual, de intereses particulares y aspiraciones— ha intentado poner bajo la lente, desde siempre, el universo mismo, y en particular su propia esencia y existencia de humano.

La actitud cognoscitiva en estas latitudes del Sur se proyecta sobre la propia realidad humana en un afán de alcanzar la verdad en sus aspectos históricos y culturales, sus trabazones económicas, sus ingredientes políticos o de poder, sus componentes diversos y a veces polémicos. La actividad espiritual americana es activa y se diversifica con un afán intelectual que desmiente, por sus aspiraciones, el condicionamiento excluyente y determinista que pretendieron adjudicarle algunos ideólogos —¿cómo podría una visión parcial adueñarse de toda la verdad?— A esa corriente determinista e ingenua puede oponerse una imagen de la realidad humana que surge a través de la *multiplicidad* de *perspectivas,* individuales, sociales, morales, artísticas, científicas, etc.; o bien de la interacción recíproca de los seres, y de los antagonismos, o quizá de la "ambigüedad" de la realidad humana (tema éste desarrollado hace algún tiempo por la "psicología profunda" aunque con cierta pretensión monista).

Las obras

Entre los últimos libros que se publicaron sobre la historia de la vida del hombre de estas tierras, algunos —tomados de entre los envíos editoriales— testimonian orientaciones y resultados diversos.

El 45, *crónica de un año decisivo* [1] logra posiblemente reconstruir el tumultuoso momento en que se inició la "hegemonía peronista" que se apoyó en diversas bases, pero que proclamó su vocación presuntamente "popular". Se emplean referencias documentales de diversa índole pero principalmente interesa por ser una crónica fluida que se vale de la narración, de entrevistas, diálogos, transcripciones y otros procedimientos sutiles. Existe una hábil dosificación de técnicas expresivas. A lo largo de las páginas parece descubrirse la esforzada intención del autor por otorgar un significado histórico a la época —antes que exclusivamente al "líder"—, sin caer en violentas alabanzas ni en acerbas diatribas. Parece haber tratado de ponderar un instante de la estructura social al hacer referencia a lo que tuvo de *estable* y lo que poseyó de *cambiante.*

1 Por Félix Luna, Edit. J. Alvarez, Buenos Aires, 1969.

El desaliento argentino [2] es un grupo de ensayos asistemáticos eslabonados por el interés político o económico relativo a épocas diversas (principalmente vinculadas con el radicalismo). Su autor actuó como empresario y síndico de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires y además fue secretario de la Confederación de Comercio. El libro testimonia su ángulo de mira, acorde con los roles que asumió socialmente y a los que se agrega su militancia política desde el Radicalismo del Pueblo. En algunos momentos subraya su interés por un capitalismo argentino (opuesto a "monopolios" e "infiltraciones") con vocación social no del todo explícita.

En *Partidos y poder en la Argentina moderna,* 1930-46 [3] el autor expone sus ideas acerca del período señalado, con referencia a partidos y fuerzas políticas, iglesia, fuerzas armadas, grupos económicos y movimientos obreros. Para caracterizar la posición del autor quizá sirva referir lo que él mismo señala: tenía veinte años al caer Perón y luego le "ilusionó brevemente la 'Revolución Libertadora'"; además se volcó "al movimiento reformista universitario antes de llegar a su posición intelectual en la izquierda abstracta liberal", desde la cual no se deja influir —afirma— por las diversas formas de populismo "nacional" a ultranza. Con todo, posiblemente no haya logrado plenamente el propósito ambicionado de abandonar "el adjetivo por la explicación, el panfleto por la comprensión". La virtud mayor, sin embargo parece ser la de explicitar bastante sus valoraciones personales, a fin de que el lector sepa a qué atenerse.

En Historia contemporánea de América Latina [4] se intenta ofrecer una información de conjunto del bloque "latinoamericano". El autor no hace del todo explícita su posición o valorativa personal, pero reitera ángulos visuales que quizá la perfilan; en especial cabe destacar el uso de una tipología de "la metrópoli" y "las colonias", con sus implícitas relaciones de dominio. Observa además que los sistemas económicos latinoamericanos se enfrentan al problema "que consiste en salir del círculo infernal del empobrecimiento reciente contando con recursos disminuidos por ese empobrecimiento mismo". Quizás hay en sus páginas un tono que preconiza el "desarrollo" y ciertos matices recuerdan afirmaciones de Myrdal y de algunos funcionarios de la CEPAL. Sostiene que "la economía no crece con ritmo comparable al de la población, que las desigualdades sociales se acentúan, que las experiencias de la Alianza para el Progreso y la ALALC no brindaron soluciones efectivas". En toda la obra, aunque evita los grandes juicios de valor hay opiniones que responsabilizan por las situaciones latinoamericanas negativas a aquellas posiciones políticas o intereses que buscan la estabilidad en las desigualdades rígidas —en lugar de buscar el cambio social "orientado"—. Otorga también culpa a la influencia de las "metrópolis". Su posición general puede simbolizarse con la frase un poco enigmática que cierra el libro: "en su breve vida independiente la América Latina no ha conocido otra prueba más ardua que la que prefiere obsti-

2 Por F. J. Sánchez Jáuregui, Edit. J. Alvarez, Buenos Aires, 1968.
3 Por Alberto Ciria, Edit. J. Alvarez, Buenos Aires, 1969.
4 Por Tulio Halperín Donghi, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

nadamente eludir, y que es precisamente esa prueba la que las cosas mismas le imponen cada vez con mayor urgencia". América Latina, según el autor, "se resiste a entrar en la historia contemporánea".

Esa entrada en la vida contemporánea y en especial en el ámbito de las relaciones internacionales es tema del ensayo *Bases nacionales para una política internacional*[5]. El autor, que actuó como funcionario argentino del servicio interior y exterior, fue Ministro de este servicio durante la presidencia del Dr. Guido; ofrece una rápida visión histórica del ser argentino y delinea posibles políticas internacionales. Algunos detalles son: mayores relaciones culturales y económicas con Europa y Estados Unidos y "extensión de los vínculos comerciales y financieros a todos los países que satisfagan nuestros intereses y necesidades". Acción común con los países de América, especialmente países limítrofes y Perú. Solución de problemas de límites pendientes con algunos de ellos, especialmente con Chile. Realización de consultas previas y permanentes con los países del "cono sur". Apoyo a los sistemas económicos de menor desarrollo relativo: Uruguay, Bolivia y Paraguay. Integración nacional como paso previo para la integración continental. El desarrollo integral del país como impulsor de su política exterior. Defensa de las tradiciones nacionales y de la democracia, la libertad y el derecho, por la "libre y espontánea decisión nacional". Actuación argentina en los organismos continentales y mundiales, especialmente OEA.

La estructura

Si la sociedad es un acontecer continuo a lo largo de la historia, *la estructura social* representa, en efecto, *lo estable* a corto o largo plazo de esa realidad social (depende de la extensión cronológica). Algunos autores americanos no mencionados aquí atribuyen los males de la sociedad argentina y también latinoamericana (la mayor parte de las veces de modo inconsciente) al desorganizado existir de los hombres del sur, a su "falta de estructuración" y de "orden"; por ello proponen formas de vida más *estables,* menos "caóticas", más "estructuradas". Otros ensayistas, por el contrario, proponen mayores cambios "dirigidos"; el primer grupo, como el segundo, pueden llegar a extremos, es decir a proponer "dictaduras de masas" o quizá gobiernos socialistas o fascistas, con diversos grados de autoritarismo. Es probable que los cambios arrítmicos, las revoluciones y la falta de un núcleo de tendencias estables no favorezca el logro de importantes metas en una sociedad, por más que a breve plazo y con sucesivas revueltas o golpes se logren algunos objetivos inmediatos sin mayor durabilidad. Eso quizá otorgue una visión de *inestabilidad* estructural. ¿Es útil, para lograr nuevos estadios de vida "más digna", apelar a métodos agresivos o violentos que no garantizan su perdurabilidad? Además, en medio de tormentas no parece posible realizar construcciones de cierta extensión —entre otras cosas por las reacciones sociales que suscitan—. Y parece

5 Por Carlos Manuel Muñiz, Centro para la paz mundial mediante el derecho, rama argentina. Buenos Aires, 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL

quizás conveniente buscar algo que satisfaga el hoy y también el mañana. Es previsible que la persecución de una estabilidad gobernada por valores de una rígida desigualdad de posibilidades —aunque el equilibrio de posibilidades es sólo un ideal—, y de una distribución de los ingresos que reconozca enormes privilegios no haga viable, tampoco, la estabilidad temporal que paradójicamente se perseguiría, ya que la fuerza de los valores que rigen buena parte de la población no permitiría la integración efectiva del ser americano. Parece importante reconocer que la estructura de una sociedad es un acontecer constante. Hay rasgos estables durante períodos amplios, hay otros que se modifican con rapidez.

El indagador o historiador americano se esfuerza por hallar la verdad en un espacio vital en el que la interacción frecuente, la modificación constante y activa de la vida está teñida por las "racionalizaciones", las "ideologías", los "intereses" y el concreto afán de triunfar en la lucha por la subsistencia. Es una tarea difícil porque se trata de enfocar la lente sobre un ámbito en el que el hombre *hace su vida,* y al que el estudioso está ligado mientras realiza su estudio —ya que su actividad es un *hacer* y se integra en la realidad humana que analiza—. A ello todavía se agrega la circunstancia de que su obra se refiere al pasado y llega hasta el mismo presente, y a que el intelectual observa "hechos que "contamina" o "humaniza" doblemente al observarlos.

La búsqueda de la verdad

Ardua o no, la tarea es realizada, quizá con la esperanza de que la experiencia pueda servir de "comprobación experimental", de "prueba de laboratorio" capaz de iluminar los caminos futuros. Alcanzar esa verdad es labor muy difícil y lenta, debido a que los valores humanos suelen presentarse no "flotando en el vacío", sino incorporados a lo que determinada cultura, en un preciso momento, reconoce como tales. La verdad —lo justo y lo estético también— suele aparecer en distintos períodos históricos y pueblos con apreciaciones diversas y hasta contradictorias. La *causa verdadera* de una tendencia o acto (negativo o positivo) puede haber llegado a depender quizá de la guerra o la paz, de la pobreza o el bienestar, o bien del autoritarismo o la vida democrática.

Por ello, un valor como la verdad acerca de lo humano parece estar en relación con la cultura que preside la vida de tal o cual sociedad en un momento histórico. Naturalmente, en los estudios, la realidad pasa por el tamiz del "científico o intérprete", quien pertenece también a una determinada cultura y sociedad, a otro momento histórico, al que se suma su subjetividad.

Es posible que las futuras investigaciones de algunos analistas se enriquezcan al tomar en cuenta las circunstancias mencionadas, ya que, como señala uno de los autores acertadamente, "es necesario, ante todo, precisar, con la mayor objetividad posible, cuáles son los hechos y las circunstancias de los cuales debe partirse"[6]. Es posible que sea conveniente adoptar patrones más

6) Idem anterior.

complejos de análisis universal, que conviertan las investigaciones en grandes producciones intelectuales, no meramente circunscriptas a la defensa exclusiva de intereses subjetivos, y en los que se eviten las ponderaciones y cotejos de hechos pasados —regidos por valores vigentes en esos momentos— empleando patrones actuales. Esto no es sólo una idea aplicable a las tierras regidas por la Cruz del Sur, es un pensamiento que pretende ser universal y que, explícitamente, tiene antigua raíz cristiana. Es la opinión de quien observa lo que quizá sea uno de los mayores hallazgos del Sur: el esfuerzo por dar una interpretación del componente histórico del hombre.

JORGE NÓBILE

Simbología de *La Divina Comedia* en ilustraciones argentinas

Desde las más remotas ilustraciones de la Divina Comedia, desde las candorosas imágenes de acento bizantino del Códice Tribulziano 1080, copiado en impecable letra gótica por Francesco di Nardo, en 1337, dieciséis años después de la muerte de Dante, hasta las alucinantes de Salvador Dalí, sin olvidar las románticas estampas de Gustavo Doré y los dibujos, los grabados y las pinturas innúmeras de tantos artistas memorables —Botticelli, Giotto, Beato Angélico, Bosch, Signorelli, Dante Gabriel Rossetti, Delacroix— todas esas exégesis y esos comentarios gráficos se atuvieron, me permito aventurar la afirmación, a las descripciones literales del poema. Tal vez en esta circunstancia varias veces secular reside la causa de la sorpresa y hasta el desconcierto suscitados por las ilustraciones de nuestro Carlos Alonso, publicadas en una suntuosa plaqueta de tiraje limitado puesta en circulación hace unos meses [1]. En no pocos de sus dibujos y de sus tintas —los reproducidos en el libro y los infinitamente más numerosos exhibidos en una galería de nuestra ciudad— el artista se atiene, como sus antecesores ilustres, a la letra del poema. Pero no faltan, en uno y otro caso, expresiones de una libertad conceptual que desborda ese límite restringido. Se podría definir esas expresiones como una transposición de ciertos aspectos del poema a la realidad actual. En la intención del artista estuvo el propósito de investirlos de alcances sociales y morales no desprovistos de implicaciones políticas. Implicaciones y alcances análogos animan, es sabido, a la obra desarrollada en los inmarcesibles tercetos. Alonso, en este sentido, habría asumido, en suma, una actitud similar a la

1 "La Divina Comedia", dibujos de Carlos Alonso. Ediciones Culturales Olivetti. Tiraje fuera de comercio. Buenos Aires, 1968.

BIBLIOTECA NACIONAL

del poeta mediante la imposición de castigos y expiaciones a contemporáneos culpables de crímenes y de pecados de los cuales es testigo nuestro tiempo. Se permite, asimismo, alguna supuesta irreverencia como la insólita de ubicar a Virgilio y a Dante, pasajeros de un jeep, en trance de internarse en el camino que conduce al Infierno. Parecería afirmar Alonso, ya con esta ilustración inicial, su convicción de la intemporalidad del poema, de la adecuación de sus alcances a todas las edades y de su carácter simbólicamente humano, sin discriminación de épocas. ¿Es legítima esta actitud? ¿No concuerda, de manera más decidida, con el espíritu del poema, que las ilustraciones tradicionales, tan sumisamente atenidas a la letra? ¿No es el poema, en suma, una dilatada alegoría de significación incuestionablemente ultraliteral?

Dante mismo, inspirado en Santo Tomás, afirma en las páginas de Il Convivio la presencia, en las Escrituras, de cuatro significados: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico [2]. Con referencia a la Divina Comedia pone en guardia al lector sobre la necesidad de indagar el sentido velado por la letra:

> O vei ch'avete l'intelletti sani
> mirate la dottrina che s'asconde
> sotto il velame de li versi strani.
>
> (Inferno, C.IX)

En carta dirigida al Can Grande della Scala, su hospitalario protector de Verona, le advierte que "la obra no es simple sino que, más bien, se la puede "considerar polisémica, dado que, en primer lugar, hay que distinguir el sen- "tido de la letra del de las cosas significadas por la letra: el primero es literal, "el segundo alegórico o moral"[3]. Todo en el poema es, en realidad, alegórico. Piénsese hasta en la matemática simbólica que rige su estructura y se vincula a la razón aparente de su concepción. El número tres —símbolo de la Santísima Trinidad— lo gobierna. Son tres las etapas del itinerario recorrido por el poeta en su viaje de ultratumba: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Treinta y tres cantos escritos en tercetos integran el relato de cada una de estas etapas. Cuando en la Vita Nuova Dante se refiere a su primer encuentro con Beatriz anota que la niña contaba entonces nueve años y que nueve años después volvió a encontrarla en "la primera hora de las nueve últimas de la noche". "El número "tres —aclara— es la raíz del nueve, y el factor de milagros por sí mismo es "tres, es decir, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, los cuales son tres y uno, "esta mujer (Beatriz) estuvo acompañada por el número nueve para dar a en- "tender que ella era nueve, es decir, un milagro, cuya raíz es la admirable Trinidad"[4].

Según el dantólogo Luigi Valli, autor de "Il Linguaggio segreto di Dante e dei Fideli d'Amore" las "damas" cantadas por Dante, Bocaccio, Petrarca y

2 Tratado II, Cap. I.

3 "La Metafísica de Dante", por Armando Asti Vera. En "Dante Alighieri", publicación del Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, 1966.

4 "Vida y Obra de Dante Alighieri", por L. Lipparini. Ed. de la Asociación Dante Alighieri. Buenos Aires, 1965.

otros poetas contemporáneos suyos no eran damas reales sino simbolizaciones de la Sabiduría Divina. A ella aludían en sus poemas mediante un lenguaje secreto en cuya posesión se hallaban en razón de pertenecer, todos ellos, a la orden iniciática templaria llamada "Fideli d'Amore"[5]. Dos medallas existentes en el Museo de Viena con las efigies del pintor Pedro de Pisa y de Dante presentan en el reverso las letras F.S.K.P.F.T. que parecen confirmar la condición iniciática del poeta. En opinión del dantólogo V. E. Aroux[6] esas iniciales significan *Fidei Santoe Kadosch, Imperiales Principatus, Frater Templarius.* Pero para René Guenon, otro dantólogo[7], la inicial F significar6a *Frater* en lugar de *Fidei.* Ambos concuerdan en el resto de la interpretación y es de señalar que no discrepan en la presencia de la palabra *Kadosch,* que en hebreo significa "santo" o "consagrado"[8]. Según esto Dante pertenecía, asimismo, a la organización también templaria llamada *Fede Santa* y había alcanzado en ella una elevada jerarquía.

Estas órdenes de iniciados, subsistentes algunas de ellas en la Edad Media, se hallaban en posesión de conocimientos transmitidos desde los primeros tiempos del cristianismo por la palabra y no por la escritura y aludían a esos conocimientos, mediante un lenguaje simbólico inaccesible a los extraños, es decir, al común de las gentes. Un doctor de la Iglesia, San Clemente de Alejandría, que vivió entre los siglos II y III, lo confirma al aseverar que "los "santos) misterios de las profecías ocultas bajo las parábolas son conservados por "algunos hombres elegidos, calificados para trascender la fe"[9]. Había, pues, una doctrina esotérica, secreta, dominada por los elegidos y a la cual los iniciados aludían en palabras cuya apariencia no dejaba traslucir, al extraño, su verdadero o sus verdaderos sentidos. Dante habla de tres y hasta de cuatro significados, tanto en las Escrituras como en su propio poema. Es *la dottrina che s'asconde - sotto il velame de li versi strani.*

¿Se inicia la transmisión de esta doctrina secreta, de estos misterios, en los mismos días de la predicación de Jesús, cuando —según lo afirma Schuré[10]— el Divino Maestro confiaba a la intimidad de sus discípulos el significado interior, trascendente de las parábolas que escuchaban las multitudes. Desde un punto de vista teológico Dante es un escolástico, un conocedor de Aristóteles, de Santo Tomás y de San Agustín; en su obra, se afirma, está la summa de los conocimientos de su tiempo, la ciencia visible de su tiempo. Pero también, parece, está presente la ciencia invisible, la de los iniciados, oculta en la simbología de su poema. La letra alude a un maravilloso viaje del poeta a través de los tres reinos de ultratumba. He aquí el primer símbolo. No se trata de un viaje real ni siquiera imaginado. Es el ascenso del alma desde el pecado —el Infierno— y a través de la expiación —el Purgatorio— hasta el Paraíso, es decir, la redención. De la mano de Virgilio, primero, y después de la de Beatriz, es decir, de la Sabiduría, el poeta, esto es, el alma, asciende desde los horrores nocturnos del pecado a la luz de la bienaventuranza. Para Dante, el

5, 6, 7, 8 y 9 Armando Asti Vera. Trabajo citado.

10 "Los Grandes Iniciados", de Eduard Schuré. Pág. 415 y ss. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1952.

BIBLIOTECA NACIONAL

iniciado, el Infierno no es el ámbito sobrenatural donde la pez hirviente, el lago gélido y los tridentes demoníacos infligen al pecador sin redención el castigo eterno por sus culpas. Para Dante el Infierno reside en la permanencia eterna del criminal en los horrores de su crimen. En el Círculo VIII, donde se hallan los calumniadores, su castigo consiste en arrojarse los unos contra los otros, devorados por la fiebre. Paolo y Francesca, los amantes infortunados y culpables, se persiguen por el espacio, arrebatados por un viento infernal que los tortura con el recuerdo de la dicha para siempre perdida. Como "quien llora y habla a un tiempo" Francesca confía a Dante la esencia de su sufrimiento: "...mayor dolor no existe —que recordar el tiempo venturoso— en la desdicha".[11] En el tercer recinto del Círculo VII, donde están los violentos contra Dios, la naturaleza y el arte, Virgilio se dirige a un condenado, Capaneo, uno de los siete reyes que cercaron a Tebas:

—¡Oh, Capaneo, tu orgullo es la causa de tu gran castigo! ¡No hay martirio comparable con el dolor de tu rabia!

En el Círculo V, desnudos y de aspecto feroz, encenagados en la Laguna Estigia, los condenados se atacan mutuamente hiriéndose con las manos y los pies y desgarrándose con los dientes.

—Hijo mío —explica Virgilio a su discípulo— son las almas de los que se entregaron a la cólera...

El castigo, en suma, es decir, el Infierno, no consiste sino en la permanencia del alma en su propio crimen. "¿De dónde habrá tomado Dante el argumento de su Infierno sino de este mundo real?", se pregunta Schopenhauer. El castigo del crimen —parecería decirnos Dante— comienza en la Tierra, o, con mayor exactitud, en el alma del culpable, con la conciencia de su culpa. En el alma misma se cumple el conocimiento del crimen, su castigo, su expiación y su redención. Cuando Cristo predica, en su breve paso por la Tierra, anuncia a los hombres el advenimiento del reino de los cielos. Los judíos, oprimidos y humillados por el poder romano, esperan, en cumplimiento de la letra de la profecía, ver entrar a Jesús en Jerusalem, victorioso, y encabezar, coronado por el pueblo elegido, la expulsión de los gentiles. Pero el advenimiento del Reino de los Cielos que Jesús anuncia ha de cumplirse en cada alma y en la Humanidad mediante el ejercicio de las virtudes presididas por la Caridad y el Amor. Análogamente, en cada alma, ha de cumplirse el castigo de sus propias culpas por la sumersión en el Infierno por ellas mismas creado.

¿Es éste el significado de la alegoría dantesca? El que mata se mata, el que ofende se ofende, el que lastima se lastima, el que humilla se humilla. El Infierno, el Purgatorio y el Paraíso están en nosotros mismos. Por el camino de nosotros mismos descendemos a los abismos nocturnos o ascendemos a las alturas de luz. La permanencia recalcitrante en la culpa y la conciencia de esa culpa son el Infierno. El Cielo, a contraparte, es la contemplación feliz de la propia alma redimida.

11 Versión de Angel Battistessa.

¿No fluye todo esto de la vasta alegoría del poema? ¿No es una justa exégesis del poema, más que una simple ilustración, esta serie de estampas concebidas por Alonso donde las crueles discriminaciones humanas, las prevaricaciones, la dura incomprensión, el odio, la avaricia, hallán su imagen en rostros y acontecimientos que viven y se desarrollan ante nuestros mismos ojos? Ante nuestros ojos ha extendido el artista —como ilustración del Infierno— un sombrío fresco donde el hombre de nuestros días tortura al hombre de nuestros días mediante los instrumentos de la fuerza transitoriamente triunfante, la incomprensión, la intolerancia y el hambre. Pero no es el niño hambriento el martirizado, el perseguido por su afán de justicia o el aplastado por la incomprensión o la crueldad discriminatoria de cualquier especie, el que está en el Infierno. No es la víctima sino el victimario quien se halla sumergido en las torturas eternas.

Recordemos las palabras de Virgilio al condenado del Círculo VII:

—¡Oh, Capaneo, no hay martirio comparable con el dolor de tu rabia!

CÓRDOVA ITURBURU

BIBLIOTECA NACIONAL

LIBROS

Ficción

EDUARDO MALLEA: *La penúltima puerta.* - Buenos Aires, Editorial Sudamericana - 1969.

En la medida en que la novela compone una totalidad y se basta, en cierto modo, a sí misma, la primera misión de quien la encara en función crítica es la de considerarla como tal a través de una evocación, por decirlo así, "a libro cerrado". La pregunta por aquello que nos queda una vez terminada la lectura se confunde con la resonancia de la obra como peripecia del autor y experiencia del lector. Cuando, como es el caso de Eduardo Mallea, la determinada novela que acabamos de leer corresponde al creador de todo un mundo imaginario, el segundo acto del crítico —si es que puede separarse del primero— conduce necesariamente a la inserción de este preciso libro en la vasta producción que le rinde su contorno. La variada gama de recursos novelísticos de que es capaz Mallea suele, por lo mismo, darnos sorpresas y cuando creemos, por anticipado, habérnoslas con una novela más de quien maneja el género con soltura innata, he aquí que la inquietud de su oficio nos muestra un ejemplar único. La crítica, en general, y la argentina, en particular, suele observar, así, en tales ocasiones "giros copernicanos" del autor, calificación justa si con ella se atiende a una ejemplaridad que ya estaba, potencialmente, en aquella riqueza del oficio. Se habló en su momento, de "giro" a propósito de *Chaves,* pero con *La barca de hielo* Mallea nos deparaba otro tipo de "novedad", de alguna manera análoga a la que encontramos ahora, en *La penúltimo puerta,* novedad que preferiría calificar, simplemente, de conversión.

Esta conversión no se relaciona de ningún modo con "otro Mallea". Se trata del "mismo Mallea" desde una diversa perspectiva novelística, ya en germen en la segunda de las novelas señaladas. Aludo a la *distancia* que separa al relator del propio contenido novelesco y, en consecuencia, de una historia y de unos personajes que cobran, así, una peculiar autonomía. En este orden, Adhemar Ribas, relator y personaje de *La penúltima puerta,* se convierte en su propio memorialista, pero, a la vez, dentro de la mecánica de la novela, es Mallea quien se refiere: como un actor-autor que hubiera pasado, de golpe, a las bambalinas y dejara que los sucesos y las acciones de los "dramatis personae" se organizaran por sí mismos. Aquí, sí, nos encontramos con ese "giro" que preferimos llamar conversión y que, desde el punto de vista narrativo, se establece en un plano estático, ajeno a toda otra intención que la correspondiente a una anécdota echa-

da a andar por su cuenta. Esa anécdota, nutrida en una historia de amor y centrada en un personaje femenino, encontraría en Mara —un amor en la vida del periodista Adhemar Ribas el principal resorte de la novela, si ésta no encarnara, a la vez, al relator. La India, el Hotel Imperial de Delhi, lejos del Occidente y del diario al que Adhemar envía sus colaboraciones viajeras, contribuyen al carácter poemático y en cierto modo elegíaco que definen este libro. Y si la vida de Mara Cantel, ungida a un matrimonio infeliz, es un inolvidable "intermezzo" en la de Adhemar Ribas, no es menos cierto que semejante pausa se inscribe, por gracia de una vibración simpática, de una inefable comunión electiva, en los "intermezzi" que Mallea impone en el tracto novelístico, señalados por el encanto retrospectivo que, en el periodista, ejerce un país exótico, cargado de una tradición milenaria, donde la presencia extranjera se mantiene inerme, al margen de los ríos, de la sufrida gente, de un tiempo cuya sola actualidad persiste en ser remota, en vida que se devora en el ser de lo que fue, siempre inferior a la fatalidad del lugar, de la *naturaleza*, en que consiste. Estos "intermezzi", en los que el relator se recobra, no son, como podría parecer a primera vista, independientes del relato que une la vida de Adhemar a la suerte de Mara Cantel. Son el testimonio de la peripecia interior, confesional, y, de alguna manera, epilogal, del protagonista, pero un testimonio, una "memoria" contemporáneos de Mara, de Nist, de Denskel, de Aldine y de otros personajes de lateral incidencia, que integran el *recuerdo* del periodista. Se diría que la característica más relevante de las recapitulaciones que tienen por escenario la India de Delhi, del Hotel Imperial, del Ganges, del Jumna, por obra de las cuales el relator vuelve y se proyecta a sí mismo, es la de exponer promiscuamente con el "texto", una evocación no distinta de cierta premonición. Quiero decir que su influjo retroactivo está cargado de profecía. Porque la atracción de este juego, cargado en la memoria del relator, donde el recuerdo es anuncio y la reminiscencia augurio, está en las leyes psicológicas de un reflejo que condiciona la evocación en el aura y viceversa. Mara, Nist, Denskel, Aldine, provistos de rasgos de carácter que los vuelven incomparables entre sí, integran la fatalidad de Adhemar pero confirman, además, el sentido de esa estancia en la India, desde la cual cobran sentido, a un tiempo, la aventura del protagonista, el relato de Adhemar y, en rigor, el libro mismo.

El retrato de Mara Cantel es, en *La penúltima puerta*, otro de los aciertos con que Mallea dibuja sus personajes femeninos. Mara no difiere, es cierto, de otras mujeres que pueblan la obra novelística del autor de *La Bahía de Silencio*. Como muchas de ellas, Mara es esquiva, distante, altiva y sufriente. Sólo que aquí tales rasgos conducen, extremados en cierta invencible distancia, a la autoaniquilación. En el fondo de ellos se agita un vago temor. En un momento dado, Mara Cantel es la mujer que *teme*. Teme por el pasado en el porvenir, en la vida física, de Adhemar, pero el temor que la arrastra al suicidio preexiste a la experiencia en que se halla una provisional liberación. Es un temor que le corresponde menos como mujer que como *individuo*. He aquí una de las claves de la referida fortuna de Mallea en la descripción de *lo* femenino. Aislándolas de la obligada referencia a lo erótico o al amor carnal, Mallea sabe descubrir, por

BIBLIOTECA NACIONAL

una suerte de acto clínico, algo que suelen despreciar incluso los más sagaces investigadores de la personalidad y del alma de la mujer: precisamente aquello que, la transfigura más acá o a pesar del sexo. El destino *individual* de Mara no es el amor: es el suicidio. Adhemar Ribas, a quien Mara necesita aislar y proteger hasta en el dominio de otro nombre no lo sospecha. Pero el relator y el novelista de *La penúltima puerta,* sí.

Hay en esta novela de Mallea otros episodios que de algún modo contribuyen a su equilibrio formal: la vehemente, imperiosa, atracción que ejerce Adhemar Ribas sobre un muchacha que conoce en Amsterdam, amor que no llega a consumarse pues choca con el ánimo entristecido del periodista, quien acaba de perder a su amante y no se siente inclinado a la entrega, ínsita en toda posesión; la anécdota en que una mujer despechada se venga del hombre que en un tiempo amó mediante cartas en que promueve cruelmente sus celos sin darle la oportunidad del reencuentro que, ahora, aquél ansía, y otros de menor importancia, en sí, aunque concurrentes al aludido equilibrio novelístico. El todo enhebrado en el sentido arquitectural de que aquí hace gala, una vez más, el autor, sentido que permite admirar, de nuevo, el fluir literario de quien, como Mallea, vive, por así decirlo, en constante "estado novelístico".

MARIO A. LANCELOTTI

JORGE CALVETTI: *El miedo inmortal.* - Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

Testigo, protagonista, a veces, de los relatos que componen *El miedo inmortal,* nuestro autor se sitúa con ellos en la buena tradición de la narrativa americana. Al valorarlos de este modo no entiendo, tan sólo, referirme al escritor, sino a esa pureza de intenciones por la cual es esta Tierra en que vivimos el personaje que penetra, desde su propio regionalismo, en una ontología que nos muestra los más escondidos tesoros de su misterio. Y esto ha sido posible gracias a una inteligencia que es amor: el profundo y filial amor que se tiene por los senderos de la infancia, las soledades plenas de la juventud, el recuerdo vivo y duro de la madurez. Todo esto, que pertenece a la sensibilidad y que era ya poesía en Calvetti, ha pasado por la destreza del narrador, para alcanzar el relato viril y ejemplar.

Me he referido al escritor Calvetti, pero más justo sería decir que es un hombre que escribe, o, todavía mejor dicho, que se ha puesto a escribir estos cuentos bajo la presión de una fuerza imperiosa que proviene de la experiencia y de la tierra. No sé si logro así expresar que Calvetti es narrador no sólo en función de esa primera persona en que están escritos sus relatos sino también en función de persona, a secas. Y esta persona, cualquiera sea la disciplina con que contiene la diástole del épico para contraerse en la sístole del cuentista, incluye, naturalmente, al poeta, de quien posee el rubor y la vehemencia. Por esta razón es que, sin perjuicio del anecdotario que informa el libro, es patente el canto y es en esta medida donde, gracias a aquella vigilada conten-

ción, el relato se enriquece y nos deja como ensimismados con su carga de mundo y de vida. Los relatos de Calvetti, respetuosos de un idioma que domina y de una marcha semántica que nos tiene sujetos de las riendas incoercibles del suspenso, estas historias, en fin, corresponden a un misterio y a una fuerza sobrenatural que son, también, horror y espanto conjugados en un poder telúrico aposentado en cerros, valles, quebradas, aunque, a la vez, en lágrimas de hombre, deseos de mujer, ánimas y diálogos de borrachos, monólogos del equino y de su pampa.

No sé si, como teórico del cuento, me cabe examinar los relatos de Calvetti dentro de las exigencias de un género difícil e ingrato, pues es sabido que la excelencia traspasa el límite de las formas retóricas y estas historias son, justamente, excelentes. No parece, nuestro autor, en efecto, haberse propuesto, con las narraciones de *El miedo inmortal,* una validez formal o una perfección deliberados que rindieran tributos a la necesaria economía que hace de un cuento un cuento. Pero la sinceridad, la modestia y el desprendimiento de todo circunloquio que nos aleje de lo que *quiere* realmente contarnos son tales, que, por añadidura y como no haciendo caso, sus relatos respetan las normas del género. El secreto de Calvetti es la ausencia de toda otra receta que la de la necesidad de escribir: receta austera y hasta ascética en estos tiempos de inspiración promovida. En cuanto a la disciplina y al oficio, ya los tiene en sus manos antes de empezar. Estas condiciones culminan en la sencillez: idiomáticamente, los relatos de Calvetti están al alcance de todos. Sólo un escritor sabe lo que cuesta llegar a este punto. No comparto la sospecha de que estos cuentos sean precisamente fantásticos. El término fantástico se ha prestado a muchos abusos. No basta que determinados hechos y circunstancias existan tan sólo en una imaginación exaltada para que alcancen, por sí, categoría fantástica. Los acaeceres tremendos que informan el nudo de las historias de Calvetti pertenecen a lo sobrenatural: esa realidad que anida en los miedos y en las supersticiones, en un más allá que es un más acá, ese estertor donde la tierra se muestra y nos habla desde la voz, a veces horrenda y siempre inmortal, de su magia innata. Calvetti conoce bien esos sacudones: los tiene en la marca y en la ofensa del alma y, aquí, en *El miedo inmortal,* en la pluma. En el último párrafo de su *Historia con mendigos* hay una frase que merece recordarse. "Si la vida fuera sólo lo que vemos y lo que imaginamos, sería poca cosa. Pero es más, esa es la maldición. Yo lo sé."

MARIO A. LANCELOTTI

NÉSTOR SÁNCHEZ: *El amhor, los orsinis y la muerte.* - Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

El lector desprevenido puede llegar a sentirse como Teseo, o peor. El contaba al menos con un hilo salvador y el consuelo de una recompensa al cabo de tanto esfuerzo. Néstor Sánchez no es Ariadna; sí un mefistofélico Dédalo que ha retorcido, machucado y sobado el lenguaje, no para ocultar al Minotauro —no

existe—, sino para enajenar al que porfía más allá de la página 20, en un laberinto de imágenes privadas, libres asociaciones y fluir discontinuo de conciencia. Al parecer con esta tercera novela clausura su etapa de taller, en la que ha venido templando fuerzas, coraje y artimañas para dar el gran salto hacia otros mundos. Ia realidad está ya muy gastada: mirémosla desde nuevo ángulo o creemos otra. Pero la obra, un objeto experimental, se queda —por ahora— en eso, en un experimento autosuficiente y demoledor, de difícil acceso a alguien que no sea el propio autor. Su signo es el de la disolución, y en esto Sánchez reitera su fidelidad a sí mismo. Ya en *Nosotros dos* (1966) se adhería a formas de un pasado en bancarrota, a un Buenos Aires que empezaba a desaparecer. En *El amhor...* la realidad misma se disuelve y se escurre hacia el Gran Caos. Y en el descenso arrastra también al lenguaje, cada vez más incapaz —en su uso lógico convencional— de traducirlo. La escritura automática a que recurre es transposición lingüística del caos, pero encierra una trampa mortal si se la usa como un medio y no como un fin: es ininteligible, abruma y acaba aburriendo al lector.

A través de la marihuana nuestro autor no accede a la vida como milagro, como posibilidad de ser otra cosa. Accede a la manoseada vida de siempre, pero a través de una conciencia —la del narrador (a veces tercera persona, otras anónimo protagonista) — que funciona con el ritmo ondulante, las incoherencias y las desviaciones que puede producir la droga.

> "La vuelta fatigosa, la vuelta a un poco más de mitad de camino post, casi a punto de transformarse en antes-del-humo, lo vandálicamente memoria acontecido: catorce ademanes con telón de fondo, lo mocasín militante, lo présico sin principio ni fin dando a lo juntos cerrándonos el paso uno al otro: diría una de las tres voces mientras recuperábamos a María que había quedado atrás aguantando el hambre post (una forma apasionada del hambre, otra especie de señal o signo a favor) y el enorme peso del libro apoyado sobre su falda y levantado un poco, a ras, con tapas negras y plastificadas".

Maltrata el lenguaje para hacerle rendir frutos insospechados, que acaban autodevorándose porque no comunican nada. Falaz enriquecimiento, pues. Términos o construcciones como *ismaélico, puntuación sústica, imposibilidad torcácica, juntidades, cóstrica, hueco-a-formarse,* son fugas irracionales, que difícilmentete podrían aplicarse a otros contextos, pues carecen casi de significación en el propio.

Aquí también tropieza la comprensión del exigido lector: "entonces en la luz sobrevive a lo boquete, a lo sumergimiento verde y llama de nuevo"; "Yo tenía ese gusto de vivir lejos de los hombres —reiteraría algo sofocada— y he aquí que las lluvias"; "¿por qué razón Milena rehusante en la otra punta de las cartas?, nad, que las noches, so y el período en Proust, la palabra indecible, ot, las palabras música, Colodrero, *en casa,* acá dos veces, Felipa, Felipa." Y en el desenlace, la quiebra desconcertante: "Tal vez así es decir en el penetrante olor a pólvora, lagrimeando a causa de los gases dramatizantes, con todo concentrado

y retumbando, entre lo infinitamente gorra y la marca de humedad del Xul y bajo las pisadas multiplicables sobre las junturas, pero tal vez tampoco".

En medio del delirio alucinatorio suelen aparecer, no obstante, remansos de lucidez, a través de los cuales se puede rastrear una débil trama argumental, antes episódica que unitaria. Ni la intriga ni el trazado de personajes inquietaron demasiado a su autor, al que movían otros intereses. La técnica narrativa muestra procedimientos ya casi convencionales en la nueva novela: montajes sucesivos, sobre el presente del relato, de varias secuencias en diferentes pasados, sin atenerse a su orden cronológico; entretejido de diálogo y grabaciones magnetofónicas; desplazamiento del receptor-lector por un receptor-personaje (Felipa): "Usted no sólo relajó los hombros sino que desde allí avistó el antepatio a partir de lo orsínico (de lo lórico-orsínico) [...] Usted apenas respira y ni siquiera entreabre los párpados"; supresión parcial de la puntuación, y hasta la traviesa filtración de un diálogo crítico sobre la obra, pero ajeno a ella. Por momentos creemos descubrir alguna reminiscencia cortazariana, en la elección de ciertos nombres, en las iniciales escenas de jazz y las alusiones a Charlie Parker o Bix Biederbecke, en la preferencia por un lector comprometido, en el trazado de personajes como Felipa, obsesionada por perfeccionar su armonión, o Ismael, aspirante a intelectual que perdió su inocencia y el único que se mira para adentro en una desesperanzada busca de sí.

La literatura en este ansioso siglo XX se ha convertido en un enorme campo de experimentación. Sus resultados son un poco patrimonio común que el vecino puede aprovechar como punto de partida para su propia investigación. Cada día cuestionamos la inmanencia o la trascendencia de una obra de arte. ¿Es importante la comunicación de un mensaje entre autor y lector? ¿o es válido aceptar el poema, el drama, o la novela como un puro ejercicio de búsqueda o de expresión del creador sólo para sí e independiente de la comprensión ajena?

El amhor... vale más como proyecto que como resultado. Aunque como resultado sea un alerta para no perder de vista a su autor, sin duda talentoso y audaz. Vale por su intención de ensanchar los límites de la realidad "ficcionalizable" con la exploración del submundo de imágenes alucinógenas, y de malear el lenguaje hasta convertirlo en una adherencia del caos, que se adecua y ajusta a él como una piel.

MARÍA ISABEL SIRACUSA

AMÍLCAR G. ROMERO: *Relatos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Este libro —el primero de Romero—, editado con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes, ha sido seleccionado por un jurado integrado por A. Guirri, Clemente, Becco, Pezzoni y Olivera. Fue la única mención del año '68. Está integrado por tres relatos: *Cada cual en lo suyo, Noche de gira* y *Formas de ver*.

Empecemos por los méritos. Romero tiene un estilo irreprochable, lo que

es un gran mérito si se piensa que hay una buena cantidad de diálogos en el volumen y que los diálogos no son el fuerte de los escritores argentinos.

Romero, por otra parte, es muy sobrio y uno presiente que teme caer en la redundancia o en lo obvio hasta el punto de que a veces no se "escucha" lo que dice. De allí que haya una especie de inconexión entre lo que uno supone que quiere decir y lo que realmente dice.

El sentido de los tres relatos quizá pueda resumirse con el título de uno de ellos, *Cada cual en lo suyo*. Cada individuo está condenado a vivir e iluminar su vida de un modo propio e irrenunciable; pero en esa forma de ver y de vivir aparecen los otros, el mundo. Cada uno ve de un modo especial, pero ve a los otros que se muestran distintos y que también están encerrados en sí y abiertos a lo ajeno. De esa extraña mixtura que forjan la personalidad, el destino, el mundo surge una armonía simbolizada en *Noche de gira* por la presentación de un conjunto musical ante un público provinciano. Cada uno de los integrantes del conjunto tiene una voz, una figura y una función peculiar y de todos ellos, de esa diversidad surge la música como una fascinante unidad de oposiciones. Cuando se levanta el telón y ya se escuchan los primeros compases el público —especie de prisma— percibe esa unidad y puede a su vez refractar el sentido, como la luz, en infinidad de universos.

Del mismo modo en el último relato Lértora y Miró Achaval, dos turistas de ciudad convertidos en expedicionarios de una naturaleza virgen, encuentran un punto de contacto en el paisaje.

"Cada cual en lo suyo", pero lo suyo son también y sobre todo los otros; sólo a través de los otros, de los demás puede existir lo propio. Ese extraño misterio por el cual en cada hombre, a pesar y por sus diferencias, el mundo inagotable encuentra su morada es el tema, por cierto muy noble, de Romero.

Pero entre lo que señalan los tres relatos y lo que son, hay una diferencia. No existe en ellos esa identidad entre —hablando en términos convencionales— materia y forma que hace al narrador experimentado. Eso genera una especie de lentitud.

Es seguro que cuando Romero pierda el temor a *decir* las cosas en el momento oportuno apele más a su fantasía para crear situaciones, para hacerlas más interesantes —sin que por ello tenga que caer en bajos recursos o en el pleonasmo— su literatura tendrá más consistencia. La sensualidad con que describe los paisajes revela a un autor al que para nada le conviene la restricción en los medios. Romero revela ya un olfato suficientemente adiestrado como para elaborar estructuras más ricas.

HUGO BECCACECCE

GUSTAVO SAINZ: *Gazapo*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, Colección Narradores Americanos, 1969.

En 1965 Gustavo Sainz, un mexicano nacido en 1940, dio a conocer esta novela que, tras cuatro ediciones en su país y unas cuantas en el extranjero

("Traducido en [sic] diez idiomas" reza la contratapa), se presenta ahora en edición argentina.

Experimentos cinematográficos más o menos recientes muestran la pantalla subdividida en cuadros donde se proyectan simultáneamente escenas equivalentes, entre las que el espectador debe elegir. Lo mismo se intenta en *Gazapo*: hay múltiples soluciones para un mismo episodio, que podrían ser varias maneras de narrar, propuestas al lector como una sucesión de borradores no descartados, o distintas proyecciones surgidas del personaje, a partir de una primera motivación. En todo caso, cabría hablar de una fusión de ambas intenciones. Puede que de entrada moleste cierta falta de claridad en el anudamiento de los hechos y en su ordenamiento temporal. En una entrevista (*Mundo Nuevo*, n. 22) Sainz explica que el narrador de su novela se sitúa en un lunes, recuerda lo que pasó desde el viernes anterior, e imagina o proyecta lo que puede suceder hasta el miércoles; al final de una serie de aclaraciones el entrevistado confiesa: "Es probable que todo lo que te digo ahora no esté bien expuesto en la novela". Tenemos que darle la razón. Si hubo, como es evidente, una voluntad de arquitecturar la narración de manera que los desencajados planos temporales se pudieran rearmar mediante varias claves, o algunas faltan o están demasiado disimuladas. De todos modos, lo dicho no invalida la calidad de la novela, en el sentido de que no es indispensable la rigurosa claridad cronológica para entender lo que pasa, aunque suene a inútil proeza ese hermetismo gratuito, esa acrobacia técnica que no tiene correlato en la complejidad de la historia narrada, pero sí, muy probablemente, en el mundo que trata de representar: contradictorio, múltiple y engañoso, puesto que es el que crean para sí los adolescentes. Si algo falta en él, es el equilibrio. En una edad en que se puede saltar de la racionalidad despiadada al fantaseo de más inusitada creatividad, de la lucidez adulta a la inocencia pueril, del libre desprendimiento entre los pares hasta un egoísmo inconscientemente cruel para con los "grandes", nada puede estar firmemente en su sitio.

Los adolescentes buscan formas de madurez, de integración, de reconocimiento, y en el tanteo de posibilidades, en la audaz acometida pisan en falso hasta encontrar lo que se ajuste a sus propósitos. Para ese juego no valen las leyes preestablecidas: cada grupo crea las propias y así aparecen los códigos secretos, el lenguaje clave, las nominaciones privadas. No hay un límite preciso entre la lealtad y la traición; se juega con la mentira, y el embuste puede considerarse lícito. En el tira y afloja cada una debe aceptar finalmente la aparente verdad del otro, e incluso aceptar la autotraición de la conciencia. El "gazapo" del título cumple bien con su doble acepción: la de 'conejito' (tratamiento de intimidad de la pareja protagonista) y la figurada de 'mentira, embuste'. Las formas del disimulo parecen no tener en el mundo de los jóvenes una ubicación fija en la tabla de valores. Se las utiliza porque apuntalan ilusoriamente un universo de apariencias en continuo fluir. Esa condición de materia inestable quiere ser negada por un recurso de la técnica moderna (el registro fonomagnético), o por los de uso inmemorial: la carta, el diario personal.

Sobre esa base Gustavo Sainz armó una novelita de apariencia intrascen-

BIBLIOTECA NACIONAL

dente, pero a la que debe reconocérsele como acierto mayor la forma con que logra la pintura casi documental de los modos de comportamiento de una generación, con lo que implica: lenguaje, hábitos, rasgos psicológicos. Con una suerte de objetivismo, el relato en tercera persona, de mínima aparición, se limita a presentar los hechos por medio de diálogos y narraciones particulares. La historia es simplísima: no más que un recorte de los acontecimientos comunes a cualquier grupo de jovencitos, en este caso Menelao y sus compañeros de escuela: Balmori, Mauricio, Vulbo, Fidel, Arnaldo, Gisela. Menelao (¿alusión al traicionado rey homérico?) vive un accidentado noviazgo con Gisela. Hay sospechas de que ella coquetea con un muchachón de la vecindad, Tricardio, y tal vez con Mauricio, que se empeña en convencer a Menelao del interés de Gisela por Tricardio. Paralelamente otro integrante del grupo, Vulbo, pugna por conquistar a la difusa Nácar. Y porque todos los adolescentes practican sin conocerlo el consejo de la vieja Celestina: "El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales é especial en recontar las cosas de amore é comunicarlas: esto hize, esto otro me dixo, tal donayre passamos, de tal manera la tomé, assí la besé, assí me mordió, assí la abracé, assí se allegó.", ellos se confían sus escarceos eróticos y los aumentan a voluntad. Resultado, las versiones múltiples. Pero además cuentan con algo con que no soñaba el ingenuo Pármeno: la grabadora. Este aparato, cuya ansiada posesión es un índice más de "status" para el adolescente, se convierte en esta novela en una especie de narrador vicario. Así, lo que aparenta ser un relato en primera persona ("Vulbo me cuenta que estuvieron en Sanborns...", empieza la novela), es en realidad la yuxtaposición o superposición de mensajes diversos, transmitidos por canales múltiples: la cinta grabada y el teléfono, en primer lugar. O la cinta que registra la conversación telefónica. O la comunicación telefónica que resume no ya la peripecia, sino la o las versiones grabadas de la peripecia. Otras veces se imita el juego de espejos: alguien graba su versión de un episodio reciente, en el que es factor decisivo la audición de la grabación. O bien, Menelao graba y al mismo tiempo escribe a máquina, pero eso que graba y simultáneamente escribe, a su vez pasa a un nuevo modo de registro: el diario íntimo, o no tan íntimo, puesto que puede ser leído por los otros...

La trama de la novela, pura simplicidad, mero acontecer cotidiano, estructura abierta, adquiere complejidad extraargumental: la que le carga este entretejido de secuencias que quieren vencer lo efímero, anular el tiempo.

La voluntad de permanencia se opone irónicamente a la intrínseca versatilidad de la conducta adolescente. Tal como corresponde a esa etapa, todo lo personal busca fundirse en la homogeneidad del grupo. No hay en la novela, en consecuencia, caracteres psicológicamente individuales, porque los modos de ser, de vivir, de hablar, de representar, se intercambian como la ropa y los anteojos.

Si la novela pretende innovar en lo narrativo, con respecto al lenguaje resulta la situación contraria: a primera vista peca por excesivamente llano. No hay diversidad de planos, no se crea ningún relieve especial por contraste de niveles de lengua. La realidad es la cotidiana, y el lenguaje es el común que la refleja todos los días. Ese desafío a lo que se espera del escritor puede llevar a un juicio negativo apresurado si no se advierte la intención primordial: que el lenguaje

aproveche la dimensión permitida por el tema de la novela, la documental. Las modas en la lengua hablada son fulminantes y efímeras, sobre todo entre los muy jóvenes; no conocemos directamente la mexicana de la época en que Sainz escribió el libro, pero es fácil presumir que vocativos como *ñis*, *buey*, o preguntas estereotipadas como *¿quiubo?*, pertenecen a ese código en continua mutación. (Lo mismo podría decirse de la boga de ciertos chistes absurdos, que se atesoran como piezas de colección). Desafiando a los puristas diríamos que el lenguaje está "enriquecido", además, por expresiones inglesas, que los chicos aprenden en el colegio y usan como adorno y necesidad, y por el vocabulario científico tomado de los libros de divulgación —sexual, naturalmente—. (Por ese lado, la novela es la historia de un aprendizaje erótico, de donde toda perversión está ausente, en pro del rigor científico y de la sabia aplicación de lo que se considera natural y por lo tanto, intachable de pecado).

Tras esa textura sin tortuosidades lingüísticas, en favor de un verismo que se cuida de ser sensacionalista, encontramos en *Gazapo* no, por cierto, una gran novela, pero sí un valioso ejercicio narrativo que aspira a la originalidad y en gran medida la obtiene, a despecho de modas literarias e influencias confesadas.

ALICIA M. ALONSO

JORGELINA LOUBET, *La complicidad*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.

Empecemos con un juicio rotundo: La Complicidad de Jorgelina Loubet es obra realizada con mucha probidad artesonal y mucho talento; se advierte que nada ha sido dejado a la improvisación, personajes, vicisitudes, etc. Todo ha sido estudiado, desmenuzado, sopesado, planeado. La propaganda del editor compara a nuestra autora con Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, creo que no debemos olvidar a Simone de Beauvoir y a Cortázar, pero todo ello no va en desmedro de la originalidad, diría propiedad de la novela, que es bien de Jorgelina Loubet de la misma manera que el hijo es bien de la madre a pesar de las muchas facetas ajenas a ella.

El escenario de *La Complicidad* es nuestra ciudad, pero más que introducirnos en ésta, a pesar de las calles arboladas de Belgrano, la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, parecería que nos condujera a una alta plataforma que, gradualmente, se dulcifica en llanura y se nos ocurre que mucha gente transita por las sendas geométricas que enlazan los dos planos, pero de pronto caemos en la cuenta que sólo dos parejas se hallan en la plataforma y entre ellas una figura vigorosa y enigmática, mientras otra joven pareja se mueve en bulliciosa alegría sin perder mirada a las dos que en lo alto desarrollan su existir. Quizás la imagen de la plataforma elevada y la del llano nos haya sido sugerida por las añejas litografías que representaban la escala de la vida: abajo los jóvenes que enderezan sus pasos firmes hacia la cumbre, en la plataforma los que han llegado a ella: juventud y edad adulta. Pero arriba se advierte una falta de ajuste, acaso surgido del desajuste temporal, del hoy, como diría Ortega y Gasset, el

BIBLIOTECA NACIONAL

hoy que es el de los jóvenes y lo difícil que resulta adecuar, para los que no lo son tanto, su enfoque existencial a ello. El hoy de Mariana, madurado a la par, brinda a la joven soluciones serenas a los problemas que Irene no puede ver sino en clave trágica. Y tan trágica es la clave de Irene que llega, después de un planteamiento diríamos matemático, a negarse a la complicidad, vale decir, a la procreación, a la participación en dar un mañana a nuestra especie absurda en un mundo absurdo.

Irene es, sin duda, el personaje más estudiado por la autora, más aun que Gloria en que nos pinta su antítesis, como muy bien lo explica la joven Mariana: "De dos mujeres está enamorado Gustavo... las dos mujeres que dramatizan la existencia de Gustavo son: ¡La Vida y La Muerte!" Entre ambos Gustavo, el desubicado, pues ¿qué es, en definitiva, Gustavo? Podemos llenar las fichas de los demás personajes del retablo, pero de Gustavo ¿qué decir? ¿Novelista, intelectual, poeta? "Poeta accidentalmente enmudecido por una crisis"... ¿Eso pondría en la ficha de desembarque? Gustavo es el hombre disputado, conforme la imagen medieval de Mariana, por la Vida y la Muerte. Por Gloria e Irene. Pero ¿quién es Gloria? Gloria la hemos visto yendo y viniendo entre las parejas, ella está sola, mejor dicho ella ha quedado sola por haberse detenido en la encrucijada del destino. Gloria, Pablo, Gustavo, los tres provincianos criados juntos, casi hermanos pero no tales. Gloria entre uno y otro, pareja en potencia de ambos, pero lejanías, encuentros, etc., hicieron que Pablo hallara a Matucha y Gustavo a Irene. ¿Hallaron en ellas, de verdad, su propia pareja? Matucha, la prolífica, vista desde afuera y sin mucha simpatía, no nos revela su secreto, pero Irene sabe, lo sabe con todo su ser que la pareja de Gustavo es Gloria. Lo supo de siempre y desde las primeras páginas los celos conscientes de Irene acompañan los recelos de Gustavo por Pablo, recelos si más oscuros no menos reales. Irene, herida desde niña por el suicidio de la madre, se halla indefensa ante Gloria y sospechamos que su enfoque existencial no es sino el refugio de ser amedrentado, de mujer insegura, que sabe esconder en ella la angustia del cuerpo enfermo y de un amor desesperado. Desesperada angustia de mujer frustrada que la hallamos en la escena simbólica con que se cierra el libro. Irene, abandonada por Gustavo, desechada la tentación suicida, siente que debe enlazarse con el mundo, pero para ello hay que comenzar desde abajo, hay que comenzar, por ejemplo, limpiando al perro que vuelve sucio de bosta a la quinta. Recomenzar en humildad, como el señor soberbio, abandonado el boato del palacio, viste el sayo y se inclina a limpiar el vómito del apestado.

Personaje complejo el de Irene, acaso más complejo de lo que la autora pensaba, compleja en su femenilidad, vale decir ser que tiene en la mano, siempre, una sola carta y la arroja sobre el tapete y con ella va su vida y su muerte.

RENATA DONGHI HALPERIN

Poesía

ALBERTO GIRRI, *Antología temática*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

Es singular, no poco frecuente, la necesidad de una indagación selectiva y antológica, hecha por lectores-críticos sobre la obra poética general de Alberto Girri, acrecentada ininterrumpidamente desde *Playa Sola*, de 1946.

En primer lugar fue la que hizo H. A. Murena en 1955, quien en el prólogo declaraba "Por eso fue mía la iniciativa de reunir esta selección de poemas de Girri procedentes de sus libros hasta ahora publicados..."[1] Diez años después, la que prologó Jorge A. Paita, con algunos penetrantes conceptos que sirvieron para esclarecer (definitivamente) el reiterado equívoco de incluir a Girri por razones cronológicas en la llamada Generación del 40, sin indagar en las diferencias sustanciales de una poesía rigurosamente marginada, por voluntad propia, de las consignas del surrealismo o de las debilidades elegíacas del neorromanticismo y que sirve como eje de ruptura de un lirismo, prestigiado entonces por poetas franceses y españoles: "En el polo opuesto de las poéticas derivadas del surrealismo, Girri se sitúa en la derecha de la vanguardia. Es el artífice de un intelecto exasperado consigo mismo (o clasicismo exasperado) que caracteriza a toda una corriente de la poesía viva de hoy".[2]

La tercera es esta que ha realizado Enrique Pezzoni, con un ordenamiento posterior a los dos libros más maduros de Girri, *Envíos*, de 1966 y *Casa de la mente*, de 1967, sobre los avatares del azar temático, que alcanza en esta valiosa antología una complejidad mayor que la prevista en una posible selección ordenada en forma sucesiva. "*Antología temática* —dice Pezzoni— hemos llamado a esta reagrupación de los poemas de Alberto Girri. Sin embargo, tenazmente orientada hacia ese deslinde entre lo que el hombre intenta y lo que consigue, la poesía de Girri no parece tener otro tema que el de la denuncia y la condena". Pero —como agrega Pezzoni más adelante— "sería injusto reducir la intención de esta poesía a un prurito ético que distribuye condenas y absoluciones sin apelación. Precisamente cuando más exacerbado parece ese rigor que amenaza con solemnizarse en un afán de justicia, se trasciende a sí mismo y se vuelve apacible contemplación de la conducta humana." Contemplación apacible —digamos— nunca desdeñosa de los riesgos de toda aventura intelectual, en cuanto al juicio sobre el mundo a que aspira el poeta, desde aquel auto-examen baudeleriano con que se inicia "la modernidad" del hombre contemporáneo, comporta también un juicio del propio testigo, apresado en la urdimbre de la inteligencia

1 Alberto Girri, *Línea de la Vida*, Sur, 1955.
2 Alberto Girri, *Poemas elegidos*, Losada, 1965.

cada vez que ésta pretende operar —necesariamente— en todas las contingencias del yo y el mundo.

Esta poesía como forma de conocimiento y el lenguaje como objeto de indagación, dos pilares de la renovación literaria del siglo xx, han encontrado en Girri ese "*elemento de controversia/ que nos lleve a lo paradojal/ tras cada línea, cada pausa*", y en cuyo fondo, la síntesis ("*intransferible y bella*") despojada de un presunto didactismo filosófico, ha sabido ordenar con claridad una suerte de hermenéutica conceptista, desplazándose entre la pasión del intelecto y los impulsos racionales que servirán a la poesía, como dice en uno de sus más memorables poemas, "*entendida como una manera de organizar la realidad, no de representarla*". Rigurosa y sutil en su razonamiento, toda la poesía de Girri ha sido desde el principio (quien puede olvidar aquel patético renunciamiento "*Vivo execrando la esperanza*", o "*en un rapto de furia celosa/ levanto el acta de mi piel*") un combate del pensamiento gobernando sobre la sensualidad, esos polos opuestos que, alternativamente en la historia de la humanidad, rechazan o aceptan o leen mejor dicho de distinta manera, *las figuras del mundo,* definibles sólo en el juicio de lo real: "*Una premisa constante, la duda/*" es para el Arte Poética de Girri un estado de espíritu necesario para poder indagar en la realidad "*buscándola fuera del contexto;/*". Es, en esa falta de asentimiento inmediato ("todo optimismo es culpable", dijo en otro sentido Ezequiel Martínez Estrada) donde se forja otro tipo de fe que en nuestro tiempo Valéry encarnó con incomparable lucidez: "El carácter del hombre es la conciencia; y el de la conciencia, una perpetua consunción..."

Desde su primer libro, tan significativamente titulado con la justeza del símbolo, *Playa Sola,* se puede observar esa conducta de sobriedad en la conciencia ordenadora de la realidad y un lenguaje sin claudicaciones ("*una ambigua corona de fábulas/ ocultando con pudor la palabra,/ inventada eternidad en la que todavía creo.*") decididos a conjurar la caída de las formas, entonces vigentes, de ese sentimentalismo develado sin pudor ante el lector, presuntamente seducible por sensaciones o impresiones anecdóticas. Su idea al respecto es clara: "Sin conciencia ética, el poeta no es más que un rimador, un estafador de palabras y sentimientos, un seductor barato. Una aguda conciencia ética, servida por una intuición estética, son los elementos mediante los cuales la poesía cumple su función en el sentido en que yo la entiendo cuando digo que es una forma de conocimiento."[3] El poema así organizado como un discurso de elocuencia progresiva y reiterativa, no ha sido más que la persecución de un equilibrio en el plano de esa conciencia, y el verso una espiral sintáctica que fluye desde esa conciencia hacia los vericuetos, las oscuridades y las contradicciones de cada uno de los temas. Entre los "Visitantes ilustres" de esta antología, entabla el diálogo y solicita a Thomas de Quincey: "*Ven, dame el puro equilibrio de tu mundo/ nunca rebajado a comparar la muerte con la/ ambigüedad del sueño*". Conciencia que es la ejecutora de una conducta, insobornable como pocas en nuestra literatura, refugio de esa casa que defiende de "*los demás/ la imagen*

3 A. Girri, "Algunas ideas sobre poesías" en *La realidad y los papeles*, de César Fernández Moreno, Edit. Aguilar, pág. 579.

interna" (Chopin como pedante), mente elaboradora de metáforas, comentarios irónicos, claras sensaciones, vía de ejemplos, vía de símbolos, proposiciones, variaciones retóricas, analogías, réplicas, alegorías, figuras de palabras de la herencia latina que el poeta presenta sin ocultamientos por otro lado, como producto natural y vía de acceso a un sistema de percepción que concita ideas, abstracciones y resultados como ejercicios de la conciencia. Como todo poeta contemporáneo significativo y significante, Girri elabora esas figuras con rasgos genéricos de su experiencia, y también de sus lecturas, en la compañía de esos visitantes ilustres que se pasean "*difíciles de expulsar,/ tenazmente aferradas, molestas*", creando, es claro, dificultades para el lector desprevenido, pero creando, también, un escenario, un "campo de conocimiento", una zona de la ambigüedad que se manifiesta aquí "*a expensas de la convención*". Convención de ser o no ser parte de lo que queremos, de lo que está fuera de nosotros o de lo que ocultan los nombres de los huéspedes de nuestras lecturas: "*Ser Proust, Henry James, Valéry/ o no ser nadie,/ ser Baudelaire,/ o no escribir ni una línea,/ erigirse, inapelables,/ en analistas y expertos/ de los males de las letras,/ patólogos de sus épocas,/ jueces de sus cofrades,/ y discriminadores del éxito/ (que desean, y desean desdeñar),/ como afortunada conjunción/ de crítica y aplauso,/ triunfo de la probidad,/ enunciado de algo que cuenta.*" (Litterati) Las estructuras de esa coherencia son en la poesía de Girri una respuesta a la disolución de la materia del lenguaje, uno de los protagonistas más solitarios del mundo girriano. Es en esa materia donde el poeta busca las respuestas, porque es allí donde radican los elementos de la controversia: "*Ojalá/ que antes de que entremos en lo oscuro/ estas incógnitas se transformen/ en conciencia de nuestros propios límites/ y preguntemos lo que de veras importa*" (*Historia del arte*, 1960). Controversia que existe y es percibida hondamente en cuanto toda representación es una dualidad y una ambivalencia entre la sustancia y la función, entre las relaciones y sus opuestos, entre la salud y la enfermedad, entre los espejos y las imágenes que reflejan, entre el cuerpo y el no-cuerpo, según las parejas antinómicas que fueron enriqueciendo sus intuiciones a medida que crecía el laberinto de sus poemas, a medida que se iba despojando del apremio de sus interlocutores. La madurez de la poesía de Girri se identifica con un dramatismo, paradójicamente sereno, que proviene de una necesidad de trascendencia de los límites humanos y que es al mismo tiempo una inmanencia de esa "religiosidad del intelecto" en donde la poesía, como la definiera Valéry, sería "el intento de representar, o de restituir, por medio del lenguaje articulado, esas cosas o esa cosa que intentan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros..."

La elaboración de ese intelecto ha sufrido desde el principio hasta el final, un examen constante y casi obsesivo ("*Hay en todo lo mío,/ en lo subterráneo que me distingue/ un aprendizaje irracional pero certero*") pasando de las iniciales tentativas (inútiles) del apego ("*Y estoy solo como un espejo sin eco*") hasta la aceptación de esa dolorosa evidencia de que "*Somos ambivalentes,/ lo es la realidad,/ y jamás podríamos, entonces/ apresar la verdadera elocuencia, evitar/ que al reconocerla se transforme/ de verdadera elocuencia en su opuesto/ en mera elocuencia*". Es ésta, creo, una forma de esa oferta sutil de que nos habla

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

con tanta claridad Enrique Pezzoni cuando dice que "Girri nos invita a entrar en un laberinto de recelos y abominaciones que, desmintiéndose, crean una estrategia, un aterrador equilibrio entre dos vacíos" y que, sin duda, ha creado en los lectores adictos a la poesía de los videntes del automatismo, un exagerado desdén por "el cerebralismo" en nombre del "sentimentalismo", sin advertir que ambos son nada más que las dos faces de luz y sombra de un mismo lenguaje crítico (y por eso mismo, necesariamente críptico) de nuestro tiempo.

El ordenamiento temático propuesto por Pezzoni es en realidad, un nuevo camino de acceso a toda la obra de Girri y las denominaciones que agrupan sus poemas, girando alrededor de un tema central (Criaturas /Visitantes ilustres/ Campo de conocimiento/ Historia del Arte/ Ni muerte ni no muerte/ Relaciones y opuestos/ Ars Legendi/ Claves/ Cuando la idea del yo se aleja/ Debajo del cielo/Tao) son un acontecimiento de estas nuevas estructuras recorridas en diversos sentidos por el compilador. Desgajados de los libros que los contenían, esos poemas así ordenados, abren perspectivas entrecruzadas desde el desamparo de los primeros hasta el orden de la madurez de los últimos. La cantidad de "conversiones incesantes" como diría Ricoeur, que se producen en forma simultánea ante el lector de esta nueva antología, demuestran que las unidades cerradas de los poemas de Girri, sumando sus significaciones parciales, aceptan y permiten el ingreso a una obra abierta que tenazmente, busca las salidas del laberinto de una casa en donde la mente, entre la vigilia y el sueño, busca las pruebas de su existencia.

ALFREDO VEIRAVÉ

WILLIAM SHAND: *Contemporary argentine poetry, an anthology,* Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1969.

Se trata de una realización extremadamente loable. William Shand —él mismo, poeta y dramaturgo en su lengua natal— ha emprendido y logrado concretar una muestra de poesía argentina en versión inglesa que reúne lo que difícilmente alcanzan las antologías: un criterio ecléctico, una selección prácticamente exhaustiva (faltan, es cierto, unos pocos nombres, pero su omisión —estoy seguro— no es voluntaria, puesto que no es posible abarcarlo todo), una serie de traducciones que dan idea del movimiento del mundo poético actual de nuestro país. Más generosidad no se puede pedir, y sí se debe agradecer al antólogo. Es difícil volcar —más aún en poesía— lo romance a lo anglosajón, y vice versa. Shand lo logra, dentro de esas dificultades, en medida cualitativamente plausible y —repito— por demás generosa en punto a cantidad.

Ciento siete poetas de edades diversas, de tendencias divergentes, de parejos fervores, y de proyecciones que el tiempo sancionará o no semejantes, abren al lector de lengua inglesa una perspectiva de conocimiento estético indiscutiblemente novedosa. Ahora se sabrá —no lo dudemos—, en un mundo extraespañol tan trascendente, algo muy importante acerca del quehacer poético argentino;

algo que, enriqueciendo ese mundo, agudizará su curiosidad de profundizar lo que aquí hacemos en materia y fervor de poesía. A qué mejor resultado podría aspirar un autor sincero, consciente y responsable, como lo es William Shand en esta antología, que es tan suya como lo es este país, donde hace décadas que desarrolla su tarea de creador, estudioso y animador de toda obra y empresa artísticas que merezcan un compromiso de gratitud y de reconocimiento.

La Antología lleva una "introducción" de Aldo Pellegrini. Lamentablemente, no da un panorama del movimiento de la poesía argentina. Se ha demorado en lo sectario, y estoy seguro de que esto no escapará a los lectores de lengua inglesa, tan habituados como están a los estudios serios y desprejuiciados, y a la investigación analítica y objetiva. Tampoco debió haberse citado a sí mismo en la "introducción": resulta muy poco convincente o, por lo menos, muy poco elegante, incluso en inglés.

CARLOS F. GRIEBEN

HOMERO ARIDJIS: *Los espacios azules*. Méjico, Joaquín Mortiz, 1968.

El mundo de Homero Aridjis —acaso el más personal de los jóvenes poetas mexicanos—, es el mundo de las secretas correspondencias y combinaciones, de los matices que fluyen en escalas apenas perceptibles. El ámbito, el *espacio azul*, es el escenario donde el ojo penetra, indaga y extrae relaciones maravillosas que emergen de la más pura realidad, de la materia natural.

Aridjis —cronista de los destellos de las formas, no de las formas—, no ordena los elementos para producir la fuerza sensible que registra en cada poema, en cada verso; con rara intensidad los *anima*, les confiere la virtud de invadirse recíprocamente e intercambiar su intimidad *participante* en una luminosa expansión celebratoria:

La luz llega
los cuerpos son hermosos bajo sus rayos
pájaros color de alba vuelan sobre los sueños
por entre las plantas vulnerados se doran
en la plena humedad el fuego abre
cada cuerpo difunde su silencio
el sol sobre las aguas es una yema intacta
el árbol del paraíso está en su centro blanco

Los espacios azules, si bien recoge los juicios del observador frente a la realidad, lo hace de manera que esa realidad jamás descienda al plano de *objeto*, considerando cada una de sus partes como centros irradiantes de mágica comunicación que los sentidos perciben por un don de la divinidad —o de la poesía—: *el ser disperso ha reunido sus rostros/ nos ha invitado el milagro/ a compartir la creación*. Esta actitud aparta a Homero Aridjis de los agobiantes usos de la poesía hispanoamericana *tradicional* —la euforia verbal y el abuso de la metá-

BIBLIOTECA NACIONAL HUMBERTO 1°

fora, entendidos como único camino para *comunicar* el mundo exterior—, aproximándolo a otra experiencia de similar limpidez expresiva aunque de contenido diverso: la del venezolano Ramón Palomares, autor de *El reino* (1958).

Otra tarea de inusual sutileza es la correspondencia, el ensamble entre realidad y subjetividad que Aridjis logra con tensión y equilibrio:

El día se rompe
y en los umbrales levantando los pies
su aparición se borra
y el hombre que entra al lago
es una pieza solitaria
en un tablero de ajedrez oscuro

Tensión y *equilibrio* no se utilizan aquí arbitrariamente; en lo esencial, estos poemas se extienden en el espacio que separa el mundo exterior del interior, la mente del ojo, y toman de uno y otro polo percepciones y formas que pugnan por su primacía, pero a los que una estructura maleable —peligrosa a veces, pero aquí sabiamente aplicada—, la del poema *abierto*, sin signos de puntuación, permite intercambios y fusiones de sugerente eficacia. Aunque a veces esta forma, común a todos los poemas del libro, conduzca a cierta monotonía, a cierta reiteración, ello no impide que reconozcamos en *Los espacios azules* una obra clave de la nueva poesía mexicana.

RODOLFO GODINO

Ensayos y Estudios

VÍCTOR MASSUH, *Nietzsche y el fin de la religión*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

Hacer un ensayo sobre Nietzsche es una tarea de inmensa responsabilidad, tanto por la dificultad misma de su pensamiento como por el hecho de habérselo desvirtuado en empresas históricas que han sembrado la violencia y asociaron el nombre de Nietzsche a la represión por parte del Estado contra el Individuo.

Massuh, el autor de *La libertad y la violencia*, es quien trata ahora de hacer volver la filosofía de Nietzsche al verdadero destino que tenía su pensamiento en Occidente. En efecto, la aparición del pensador alemán constituye un capítulo más de la lenta muerte de Dios, muerte que, según él, está en el origen mismo de las religiones instauradas, no sólo del Cristianismo sino también del budismo, por ejemplo, que en los últimos siglos han seducido a muchos pensadores de Occidente.

La muerte de Dios significa para Massuh no sólo la desesperación y la falta de sentido, sino también un auge de las utopías, que en el seno de la Historia secularizada se prometen algo sospechosamente similar a lo que anunciaron las escatologías en el seno de la religión: el Estado Perfecto. Este asume el mismo papel que el que tenía la llegada del Reino de Dios a la tierra dentro de las esperanzas quiliastas.

En La libertad y la violencia, Massuh toma a Nietzsche como un virulento profeta de una raza de "señores de la Tierra": "... el futuro le entregó un rebaño obediente y dócil a la voluntad de un puñado de locos de megalomanía suicida".

Nietzsche y el fin de la religión es un acto de justicia para con el autor de la "Voluntad de Dominio". Ahora Massuh no tomará dicha Voluntad como fuerza irracional y como fondo mismo de la realidad, sino como disciplina del acto creador; un adiestramiento en el peligro. Y si Nietzsche se dejó envolver en sus propias mistificaciones, lo pagó con la demencia.

Massuh recuerda aquella misteriosa continuidad que hay entre su desafío a los Poderes Supremos y la aceptación abierta de la Divinidad que hace en sus raptos de locura: *Nietzsche es Dios, es todo el mundo, todos los hombres, cada muerto y cada vivo, Dionisos y el Crucificado son uno.*

Massuh desenmascara bajo "la concepción heroica del acto creador" una "concepción mística" que se devana como un mensaje secreto de su religiosidad". Afirma (p. 172) que... "en el lugar del Dios ausente, pone al Dios reencontrado en la plenitud de la unidad humano-divina. La experiencia que acompaña a la muerte de Dios nunca es la de un mundo reducido a la pura inmanencia, sino el de un ámbito propicio al encuentro e identificación con lo sagrado. Se pone al hombre pleno que ha suprimido la distancia que lo separaba de Dios, un hombre que ha llegado a ser Dios mismo. Se advierte, asimismo, que Dios debe morir para purificar su nombre de las desvirtuaciones históricas.

Cuando analiza el aforismo 125 de *La Gaya Ciencia,* encuentra la mejor defensa a su tesis de que Dios no sólo ha muerto, sino que Nietzsche ha oficiado una especie de sacrificio, ni más ni menos que como lo harían los primitivos para operar un *nacimiento de lo sagrado.*

"En el ámbito de los cultos primitivos —dice en la pág. 137— se sacrifican objetos o seres que simbólicamente son parte de nosotros mismos, con fines propiciatorios. Lo que se procura es que el vínculo del hombre con lo sagrado se restablezca. En las formas bíblicas, el sacrificio propicia a una divinidad que acortó las distancias mediante la voz de los profetas. La forma más alta de esa voluntad ha sido protagonizada por el Cristianismo: aquí Dios mismo es el que se autosacrifica asumiendo encarnación humana con el propósito de consolidar el vínculo del hombre con Dios y asegurar una mayor *proximidad.*

El esquema sigue vivo: "Nietzsche sacrifica a un Dios objetivado, un Dios "alienado" feuerbachiano, pero de ningún modo un Dios que se reintegra a un centro humano. La sangre que se derrama de esta divinidad no vendría a implicar una culpa por cuanto se la reintegrará a su fuente originaria: el hombre. En

BIBLIOTECA NACIONAL HUMBERTO CERIONI

lugar de mancharnos esta sangre corre por nuestras venas, es lo que llegaría a decirnos Nietzsche".

En el aforismo 125 de *La Gaya Ciencia* halla la "fuente de Derecho" que corroboraría su tesis central: "Se refiere aquí a un ser extravagante que con su linterna se dirige a los hombres exclamando por las calles: 'Busco a Dios'. Los hombres responden riendo y con chanzas porque advierten que el loco no se ha enterado que "Dios ha muerto". Éste reconoce la verdad y agrega: 'Nosotros lo hemos matado; ¡vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos!... ¿Cómo hemos podido obrar así? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar el horizonte?... Lo que el mundo poseía de más sagrado y más poderoso se desangra bajo nuestro cuchillo. ¿Quién borrará de nosotros esta sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos?...

¿No estamos forzados a convertirnos en Dioses, al menos, para parecer dignos de los Dioses? No hubo en el mundo acto más grandioso y las generaciones futuras pertenecerán, por virtud de esta acción, a una historia más elevada de lo que fue hasta el presente toda la historia.

Acertadísima es la crítica a Heidegger, quien había utilizado a Nietzsche como precursor de su propia filosofía. Para el existencialista alemán, es el fin de la metafísica. Con él ha caído el mundo de "las ideas y los ideales". Massuh observa que para Heidegger la crítica de Nietzsche apunta contra el Cristianismo porque ve en él "la variedad bastarda del platonismo". Cuando Heidegger se pregunta qué es lo que se avecina en esta edad de transición, responde: "el oir la voz del Ser". Esto es nada menos que su propia filosofía. El método que Heidegger utiliza es el análisis filológico de las palabras Fe y Verdad en el idioma alemán, que identifican *creyente* y *filósofo,* quienes tienen de común el tomar una representación como verdadera en la incesante secuencia de lo fenoménico para resguardarse en ella y sostenerse. Massuh reprocha a Heidegger el haber hecho lo mismo que todos los filósofos que miraron la religión desde el pensamiento: haber pasado por alto el carácter irracional, emocional y místico de la intuición religiosa de Nietzsche.

LUIS WAINERMAN

MARIO A. LANCELOTTI: *Cómo leer a Kafka,* Buenos Aires, Emece, 1969.

Entre los numerosos defectos que nos acosan no figura, por cierto, el de cerrarnos o ignorar lo extraordinario. Quizás hable en favor de la literatura argentina contemporánea (lectores incluídos), su familiaridad y preocupación por elucidar los problemas que plantean los máximos personajes literarios de esta época. Pues siempre algo de lo que es verdaderamente grande se adhiere a quien frecuenta la grandeza. Para concretar, de Franz Kafka, abogado y escritor praguense, se han ocupado, entre otros autores, algunos cuya inteligencia y sensibilidad artística están fuera de toda discusión. Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Carmen Gándara, todos ellos han transitado la

literatura kafkiana, y por algo distinto a la necesidad de estar más o menos *a la page*. Pues han creído encontrar en este extraño escritor una de las claves principales para interpretar con mayor precisión y verdad nuestro tiempo, habitantes y arte incluídos. Y con toda evidencia, han acertado.

A este mismo linaje pertenece Mario A. Lancelotti, narrador encomiable él también a través del cuento y la novela, y, va de suyo, desde antiguo, profundo conocedor de la obra de Franz Kafka. Así se había revelado en un excelente ensayo, "El universo de Kafka", publicado hace dos décadas entre nosotros. Y así vuelve a confirmarse en este asimismo excelente "Cómo leer a Kafka".

Mario A. Lancelotti ha escrito un libro de alto nivel didáctico, esclarecedor y coherente, fiel a través de todo su contenido, al título propuesto. No ha querido, pues no era ese su propósito, realizar análisis de estilo, búsquedas de fuentes, proponer influencias ingeniosas o teorías cerradas con improntas sicoanalíticas, teológicas, filosóficas o políticas —todas ellas necesarias y necesariamente incompletas en las que se demoran muchos filólogos y críticos de ultramar. Pues la bibliografía acerca de Kafka abarca hoy un complejo prácticamente inagotable que comprende desde los más lúcidos intérpretes hasta los especialistas más estrechamente obcecados. La bien graduada exégesis de Lancelotti no pretende los mismos objetivos, que, por ejemplo, las de Wilhelm Emrich, Günther Anders, Marthe Robert, Walter Benjamin, Max Bense, Walter Jens, J. P. Sartre, R. Maril Alberes y Pierre de Boisdefre o W. H. Aden, entre muchísimos más. Pero apunta a una cuestión básica e igualmente atractiva.

Pues no hay duda de que, aun ahora, Kafka está ubicado entre los grandes autores más "difíciles" de nuestro tiempo. El lector común, no entrenado, lo ubica entre aquellos cuyo acceso requiere esfuerzos extras. Y es así no más, dado que las implicaciones a partir del hecho inmediato, las redes alegóricas tendidas por su genio, el manejo de un humor e ironía muy particulares, con ciertas afinidades chaplinescas, como muy atinadamente anota Lancelotti, el contorno laberíntico en que transcurren sus historias, la íntima identificación entre autor y obra, la seguridad de que todo, aun el más simple detalle, ostenta significaciones múltiples, la ausencia de todo sicologismo y las implicaciones religiosas y metafísicas de que toda la narración está atravesada, enmarcado todo ello por un lenguaje de tersa y transparente textura, sin la más mínima pretensión de deslumbrar al lector con una expresión difícil, estilizada o retorcida, hacen caer al lector no iniciado, y aun a muchos escritores, en callejones sin salida o en trampas de la más variada especie.

Es entonces cuando un libro como el comentado, o su anterior "Universo de Kafka", manifiestan acabadamente una utilidad sin tachas, y, asimismo, un maduro proceso de decantación que surge de largas y amorosas frecuentaciones con el original y atormentado creador del cazador Grachus. Lancelotti ha elegido para esto, como preferible, el género del ensayo, que de por sí requiere, como es obvio, el empleo de un aparato intelectual afinado. Pero, a diferencia de tantos ensayistas que nos abruman con la arbitrariedad o el gesto caprichoso o infundado, basa sus exactas observaciones en la lectura inteligente de los asombrosos textos del autor checo.

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

Ha dividido así su trabajo en cuatro partes, las dos primeras: "Aproximación al mundo de Kafka" y "Las novelas", de mayor extensión y de importancia básica para una lectura más certera del creador de la "Metamorfosis". Los capítulos siguientes, "Los personajes" y "Las cosas" contienen, asimismo, material valioso para el objetivo perseguido por Lancelotti. Basta, al respecto, leer las páginas destinadas a explicar el papel de las mujeres o el de las ventanas dentro de la narrativa kafkiana, para darse cuenta del grado de sagaz aproximación a Kafka que Lancelotti logra con tanta claridad y disposición didáctica.

Pues hacer inteligible este mundo compacto y cerrado, de atmósfera irrespirable y signado por el absurdo, la soledad, la incomunicación, la culpa y la condena, es ardua tarea cuyo éxito merece ser señalado con justicia, tanto más cuanto que la obra respira un rigor metodológico e interpretaciones que no se apartan de la letra escrita y sirvan a su mejor comprensión.

Las pocas carencias del volumen son de escasa importancia. Por ejemplo, no haber acotado que F. B. la novia de Kafka, se llamó en realidad Felice Bauer, el hecho de continuar con la denominación de "América" dada a la primera novela del autor por su albacea literario Max Brod, cuando la actual crítica prefiere llamarla "Der Verschollene" (El desaparecido), la importancia algo tangencial otorgada a la condición de judío de Kafka, uno de los motores poderosos de su obra, o la falta de ubicación real del castillo en la inconclusa novela homónima, que aparece como físicamente existente según las investigaciones realizadas por Klaus Wagenbach y que confirma, por lo demás, lo reiteradamente sostenido por Lancelotti, acerca del tratamiento mediato de una realidad inmediata y cotidiana como recurso peculiar y típico de Kafka.

Pero nada de esto alcanza a disminuir el mérito positivo de este libro como lo entendieron quienes, con toda justicia, confirieron a Mario A. Lancelotti el honroso premio literario a que se hizo sobradamente acreedor a comienzos del presente año.

RODOLFO E. MODERN

José Isaacson: *El poeta en la sociedad de masas,* Buenos Aires, Editorial Américalee, 1969.

Nuestras preocupaciones personales, nuestra actividad profesional no son precisamente las de crítico literario; pero el libro de José Isaacson mucho nos interesa desde un campo que sí sentimos más nuestro: el de la cultura en general y la latinoamericana en particular y, aún más en especial, el de la creación y difusión culturales, los problemas de la responsabilidad del intelectual en el mundo contemporáneo, el papel de los medios de comunicación de masas como estimuladores potenciales de la experiencia artística o envilecedores reales y actuales del individuo. Hecha esta salvedad, para nosotros indispensable, pasemos al texto comentado.

Como síntoma auspicioso aparecen en nuestro idioma un número si bien

todavía escaso, ya altamente significativo y creciente de trabajos que centran su preocupación sobre los supuestos filosóficos y la proyección social y estética del quehacer intelectual. Las nuevas dimensiones del mundo y del hombre reclaman, por consiguiente, un replanteo de cuestiones que, en muchos casos, tienen una tradición milenaria, aunque se están llenando ahora de otro u otros sentidos. Pero no nos estamos refiriendo sólo a los libros que circulan en español, antes bien aludimos a los escritos, pensados y sentidos, desde nuestra lengua. Un solo ejemplo indicará quizás la sobresaliente envergadura de estos esfuerzos a los que estamos aludiendo; nos referimos a la obra de Octavio Paz ya vertida a muchas lenguas.

Dentro de esta joven y estimulante tradición creemos precisamente que puede y debe inscribirse *El poeta en la sociedad de masas*. Es evidente que, en un momento dado de su fecunda carrera artística, Isaacson, autor de conocida trayectoria, llega a plantearse, con autenticidad trasparente, con sinceridad, y como exigencia íntima e impostergable, la necesidad de repensar los problemas en profundidad; busca el sentido último, la razón de ser de la obra de creación, el signo del mensaje y la personalidad del creador. Así lo indican los diversos capítulos que integran lo que él denomina "Elementos para una antropología literaria", cuyos fundamentos pueden encontrarse en una reflexiva y ahincada meditación en torno a la filosofía dialógica de Martín Buber, en cuyas enseñanzas busca Isaacson los cimientos indispensables para afirmar sus propios puntos de vista y sus elaboraciones personales, que tratan de conciliar, por la vía de un humanismo, "el yo y la comunidad", vale decir, el restablecimiento de la necesidad de rescatar al artista, en especial al artista que trabaja con signos, frente a la creciente amenaza que implican el "desprestigio de la palabra como forma de comunicación entre los hombres", que sigue a la alienación, consecuencia a su vez del hecho que "en la sociedad de masas donde nos toca vivir, nada ni nadie tiene interés en que los individuos sean personas. Todo se nos alcanza enlatado: el conocimiento, la distracción, la alegría... La sociedad de masas, integrada por individuos alienados, se expresa por un lenguaje de alienación suma, y el poeta, en la medida en que su palabra es palabra desalienada, carece de oyentes y, lo que es peor, carece de interlocutores". Y aquí caben dos aclaraciones; Isaacson no emplea tanto la palabra poesía como "género literario sino como impulso originario de todo proceso creador", vale decir, ensancha notablemente su ámbito, para trasladarlo al del lenguaje, de donde "la poesía seguirá siendo el gran lenguaje: el lenguaje de las esencias, el lenguaje del diálogo, el lenguaje de las personas". Afirmados estos supuestos se hace indispensable un soporte, que es lo que busca, y a nuestro juicio logra el autor de *Amor y amar*, en su segundo capítulo, "Elementos para una antropología literaria".

El milagro que puede convertir al individuo en persona sería la relación que puede establecerse entre el yo y el tú, en el sentido buberiano, por supuesto; vale decir entonces, que el acto poético, como expresión del lenguaje del diálogo, "sólo es posible en el mundo de la Relación, en el mundo de la Presencia, en el mundo del Encuentro". El poeta, por serlo y para serlo, debe ordenar relacio-

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

nes, debe entenderse con el mundo, dialogar con los objetos, tender puentes entre su yo y el tú. En suma, apunta a la necesidad radical, e ineludible porque está en la exigencia misma de su actitud, de superar el yo, al individuo aislado y postular el surgimiento del sujeto dialógico. O dicho con otros términos, la persona es producto del diálogo, sobre el cual se afirma la antropología dialógica, a través de la cual podría quizás comprenderse mejor no sólo el acto mismo de la creación, sino también la relación autor-lector. La ausencia de esta actitud dialógica lo lleva a analizar la alienación del hombre como uno de los problemas capitales de nuestro conmovido siglo, y en este punto las ideas de Isaacson facilitan una profundización del problema, como cuando, por ejemplo, dice: "Llamamos enajenación a lo que el hombre le entrega a la sociedad; alienación es lo que pierde. En la imaginación el acento está puesto sobre lo objetivo; en la alienación, en cambio, en lo subjetivo. El sentido de lo enajenado apunta hacia lo social; el sentido de lo alienado va hacia lo individual. La enajenación es real aunque el sujeto que se enajena no tenga conciencia de ello; la alienación sólo cobra sentido cuando el sujeto paciente toma conciencia de su condición. O dicho en forma diferente: cuanto menor sea el factor de alienación más cerca estamos de la persona". Parece preciso liberarse de la alienación creciente que significa la llamada industria cultural, de los medios de comunicación de masas (sucedáneos todos de una auténtica cultura), cuyos mecanismos son despersonalizadores, ya que convierten, como lo subrayó muy agudamente Adorno, al destinatario en consumidor del mensaje, en un objeto, nunca en un sujeto. Para alcanzar esa necesaria, urgente desalienación, estima Isaacson, se requiere una actitud auténticamente revolucionaria, puesto que, a su juicio, *"revolución sólo* puede querer decir rescate de la persona", afirmación rotunda e inequívoca de la solidaridad.

Para definir "la poesía como lenguaje desalienado" —como hace el autor en el capítulo cuarto— profundiza el concepto buberiano de "palabras primordiales" para encontrar en Antonio Machado, en sus hondas reflexiones, un punto de coincidencia y de encuentro. Así, cuando el vocero de Juan de Mairena escribe: "Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser de la conciencia humana", porque las notas capitales del quehacer artístico —"esencialidad y temporalidad"— quedan corroboradas por el hecho, tan indiscutible como olvidado, de que "al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es fuera del tiempo absolutamente nada". Sin compartir necesariamente los puntos de vista de Machado sobre el barroco, que Isaacson recoge críticamente, no podemos dejar de reconocer que las páginas de este capítulo están entre las mejores, más sentidas y bellamente escritas del libro. ¿Cómo y en qué forma el artista y la obra de arte expresan, o pueden expresar, la situación caótica, alienante, de nuestro tiempo? ¿Basta reflejar, ingenua, mecánicamente, el desconcierto, las perplejidades, los abismos, para alcanzar la obra de arte? Isaacson, sostiene, y con razón, que "el caos artístico, para serlo, debe ser un caos construido, como si dijéramos, un caos cósmico", concepto que ilustra

diciendo: "Kafka sólo es el genial habitante de un mundo alienado, capaz de expresar esa alienación con palabras irremplazables".

Finas reflexiones sobre los problemas del artista en la sociedad; ricas, matizadas, con firme sentido crítico, lo muestran poseedor de un disconformismo constructivo ("hay muchas formas de conformismo; la peor, quizás, sea la de jugar al disconformismo") y lo llevan insensiblemente a postular la necesidad de vincular el problema de la persona al de un "humanismo abarcador e integrador; un humanismo desalienante y realista, que permita el acceso ideológico y vital hacia los nuevos planos que las transformaciones sociales exigen; un humanismo que pueda superar la polarización individuo-colectividad sin desmedro de ninguno de los dos términos en cuestión; que las soluciones sociales no se logren a expensas del individuo, y, a la inversa, que el individuo no medre a costa de la colectividad".

La posición de Isaacson, sus ideas sugerentes y sugestivas, importan y hacen meditar; tal es el hecho sustantivo. Y además cabría anotar la circunstancia que fueron pensadas y escritas desde nuestra circunstancia latinoamericana, como respuesta a una búsqueda de diálogo, para superar ciertas miopías y sorderas naturales, fingidas o adquiridas, cierta malversación de vocablos; un desafío a los abusadores de famas y sacrosantos depositarios de lugares comunes, enfrentando a monopolizadores de egoísmos y limitaciones. Creemos que la prueba del valor teórico y la eficacia instrumental de las ideas expuestas por el autor, la testimonian los capítulos de la segunda parte, "Algunos protagonistas", vale decir los denominados "Nicanor Parra, ¿antipoesía o poesía?"; "Ricardo Molinari y el realismo lírico"; "Arturo Marasso, el poeta frente al cosmos"; "Juvencio Valle, el poeta frente a la naturaleza"; "Carlos Drumond de Andrade, el poeta frente a la sociedad"; y "Borges y la Cábala, o el escritor frente a la palabra", cuyo análisis crítico no efectuamos por no ser nuestro —como llevamos dicho— el oficio de crítico literario. Con todo, nos sentimos estimulados por su lectura, porque una pléyade de poetas latinoamericanos, lusohispanoparlantes, sirve para ilustrar este original esfuerzo de elaboración de una antropología literaria, cuya nota capital parecería ser la de una seria y auténtica respuesta a los grandes interrogantes que enuncia, en forma radical, el creador responsable que busca fervorosamente el diálogo, que, en todo sentido, es su raíz nutricia y su trascendencia lograda.

GREGORIO WEINBERG

FRANCISCO POSADA: *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1969.

La situación actual del realismo socialista es delicadamente compleja, a juzgar por la variedad de interpretaciones que suscita entre los teorizadores, tampoco coincidentes en su ortodoxia marxista. Las discusiones sobre la compatibilidad entre arte y política no han perdido vigencia, pese a que llevan treinta años en cartel.

El autor del trabajo que comentamos, ya familiarizado con planteos filosóficos y estéticos, intenta aquí —si no la elucidación— al menos una prolija presentación de la discutida tendencia, desde los variados frentes que se han abierto. El trabajo no es unitario: lo integran cuatro ensayos de "carácter polémico" que "fueron escrito en épocas y ocasiones diferentes y poseen enfoques diversos". Si bien arrancan de una ruidosa discusión entre Luckács y Brecht que se inició en 1934, el saldo final favorece al dramaturgo alemán, en cuanto Posada pone especial cuidado en la exégesis de sus teorías, que, al parecer, superan en coherencia y trascendencia a las de Lukács. Hubiera sido oportuno consignar las fechas originales de cada ensayo, aunque —por la actualizada bibliografía que citan— se las puede presumir muy cercanas.

El capítulo inicial —*Vanguardia y arte realista*— está destinado a exponer con gruesos trazos varias polémicas: 1) *György Lukács-Ernst Bloch* en torno del expresionismo literario. O, en otros términos, "arte sano" versus "arte enfermo". Lukács, para quien el arte ha de ser reflejo armónico y equilibrado de la realidad, una realidad vista a la luz de los preceptos filosóficos del clasicismo, como una totalidad ininterrumpida, estima que el expresionismo "en cierto modo culmina la línea de decadencia que va del naturalismo al simbolismo, pasando por el impresionismo", corrientes estas que "deforman la adecuada captación artística de la realidad como totalidad". El expresionismo sería, pues, una manifestación del caos, de lo aislado, una forma de "arte enfermo", que favoreció el surgimiento del nazismo. Tan parcial como la de Lukács es la formulación con que Bloch le responde entre 1937 y 1940. Sus reproches: que Lukács ataque al expresionismo como corriente artística sin hacer un análisis artístico de ella y se base, eso sí, en las exposiciones teóricas de algunos de sus intérpretes, y que coloque al arte en el orden del saber racional. En el otro extremo Bloch considera que el expresionismo "no es un estilo; es el fondo mismo del arte actual, la ruta estética por excelencia". Y sentencia Posada: "El duelo entre el "héroe luciferino" (como decía Max Scheler de Bloch) y "el último de los grandes hegelianos" (según tesis de Peter Demetz), ambos sosteniendo sus posiciones parciales a nombre de Marx, roza el pensamiento de este último, mas no lo penetra". 2) *Lukács-Anna Seghers* (1938-1939). Ella advierte contra la falacia de confundir "una especie de realismo" con el realismo en general, que finalmente lleva a descartar de la historia del arte importantes períodos. 3) *Lukács-Brecht*. Los planteos giran en torno del realismo en general, y se parte de una mutua acusación de formulismo. El de Lukács sería consecuencia de separar forma y contenido. Para Brecht una obra es realista cuando "revela" una realidad. Ello no es posible si el contenido no se expresa "*en* y *por* la forma". En rápido muestreo se revisan conceptos tales como la finalidad utilitaria del arte y de la crítica, la contaminación de los géneros literarios con técnicas modernas, la teoría de la novela y el teatro, el drama abierto, lo popular en el arte, etc.

Los capítulos II y IV —*El teatro épico como género y Brecht, hora cero*— sirven de espefífica iniciación al pensamiento de Brecht. Posada revierte con claridad los nudos significativos de su estética teatral, enrolada en la co-

rriente realista, pero diversificada, en lo que atañe a su fundamentación ideológica, de todo normativismo sea idealista o marxista. Rechaza por igual la preceptiva aristotélica y la estética de la filosofía idealista alemana y proclama la instauración de un nuevo género, el *teatro épico,* que no es sinónimo de *drama abierto,* ni coincide exactamente con el *teatro político,* del cual son variantes principales el movimiento de la Nueva Objetividad, el teatro político de Erwin Piscator y el teatro proletario de la República de Weimar.

Un esquema lineal de la estética de Brecht descubriría, entre otras, las siguientes claves: 1) El arte no es un "producto de la creación del espíritu humano sino una rama de la producción", sujeta a todas las exigencias que ello implica. Por lo tanto, si cambia la estructura se produce un genuino cambio en la función del arte. 2) "El nuevo realismo absorbe lo que necesite de la tradición culta y no debe tener temor a absorber de otras tradiciones, aun de las incultas". Lo importante es que "la aceptación de la herencia debe asimilarse a un acto de "expropiación". Vale la funcionalidad vital de la tradición y no el frío culto al pasado muerto. 3) En el teatro épico "el héroe "clásico", epicentro de la fábula teatral, pierde su viejo oficio". Ahora se tratará de "articular el comportamiento individual dentro de los procesos y no simplemente *unir* al hombre con la sociedad en que se mueve". 4) El teatro debe proporcionar un modelo verosímil de convivencia humana. 5) Al espectador se le debe exigir una actitud "científica". Para ello es necesario provocar un distanciamiento reflexivo entre él y la fábula. Hay que reemplazar el efecto de identificación con uno de alejamiento, lo que no implica necesariamente eliminar la emoción de la obra de arte. El teatro, así encarado, asume marcados tintes didácticos, hecho que —según muchos— lesiona su función de entretenimiento.

Resulta fascinante adentrarse en este juego de argumentaciones, pese a que por momentos agobia su acumulación. No parece sencillo, para quien opera poco asiduamente con planteos teóricos de filosofía y menos aun con la preœptiva marxista, detectar y asimilar las sutiles diferencias que distancian una interpretación de otra. Tal parece ocurrir en las lectura del capítulo III —*La situación actual del concepto de realismo socialista*— donde, uno tras otro, en desfile panorámico se insertan los distintos enfoques del tema, que responden a las teorías de Lukács, Zdanov, Gorki, Lefèvre, Garaudy, Fisher, Aragón y Brecht. Las definiciones varían en cada uno, a veces imperceptiblemente, pero el lector no llega a dispersarse demasiado. El autor ha puesto buen cuidado en que no ocurriera: sus explicaciones son claras, organizadas, sobrias; traducen una madurada familiaridad con las obras comentadas. No se limita a exponer: juzga también, con discreción. Esquiva bien el peligro de la verbosidad hueca o de los devaneos que se ramifican impunemente. Una concienzuda documentación deja como saldo cuatro ensayos copiosos, en los que mucho material espera aun ser desarrollado: antes que un fin en sí mismos son el incentivo, el arranque inicial hacia nuevas investigaciones. Pero también eso fue previsto; en la Nota del Autor se lee: 'El título de este trabajo pretende ser, más que todo, una sugerencia sobre su contenido.

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

Su objeto propio es primordialmente la descripción de una polémica en el seno de las diversas teorías marxistas del arte, o mejor dicho, de aquellas que a nuestro ver son las más importantes o las más influyentes..."

Buen cálculo de posibilidades, pretensiones modestas, y una interpretación crítica de estética y crítica contemporánea, que podrá ser discutida, pero es inobjetablemente válida. Como él mismo dice al valorar el aporte de Brecht: "Nada más pero tampoco nada menos".

MARIA ISABEL SIRACUSA

C. M. BOWRA: *Poesía y política*. Buenos Aires, Losada, 1969.

Greek Lyric Poetry, Heroic Poetry, Sophoclean Tragedy, han marcado, entre otros, la prolongada trayectoria de Bowra como estudioso de la literatura griega. También su interés por los modernos se había revelado en varios ensayos (*The creative experiment, The heritage of symbolism*), así como en las traducciones de *A book of Russian verse*. Para quienes lo recuerden, será seguramente menos inesperado este trabajo que examina una parte de la producción poética europea del siglo XX.

Dilatada erudición y gran curiosidad que, en tanto propia de un auténtico intelectual, no se impone límites, son los elementos primeros con que cuenta. Su propósito es revisar relaciones entre universos, es decir, detectar las diferentes maneras en que varios poetas han recogido o rechazado en su obra el desafío de circunstancias socio-políticas inmediatas. Punto de partida del análisis es el supuesto de que toda jerarquía temática es falsa, si el objeto es verdaderamente poesía y no retórica al servicio de una doctrina. Por otra parte, "política" indica aquí una vasta zona de realidad, un conjunto de acontecimientos públicos que incluye desde alternativas diversas de la vida intra-nacional o manejos de reyes y jerarcas de algún 'establishment' hasta guerras mundiales.

La observación de los caracteres de esa poesía en los siglos XIX y XX provee la hipótesis básica: si el siglo pasado suponía un acuerdo entre autor y público, y tomaba temas "respecto a los cuales existía una actitud más o menos establecida y aceptada", el siglo XX impone gradualmente un enfoque más personal. Luego, el punto de mayor diferenciación estará en la nueva autoridad de exégeta o de pedagogo que asume el artista: "Su trabajo consiste en corregir las formas normales que los acontecimientos toman en la mentalidad pública y en dar versiones nuevas y esclarecedoras de ellos." (p. 39). Esta paulatina fidelidad a la propia visión se canaliza en dos maneras complementarias: la de los poetas profetas y la de los poetas rotundamente "individualistas".

Por poesía de profetas se entiende aquella que, apoyada o no en movimientos estéticos complejos,[1] expresa videncias, pronósticos, intuiciones de futuro en res-

1 El esteticismo en Rusia, el expresionismo en Alemania.

puesta a sucesos políticos (la gran expansión económica, la revolución rusa, la primera guerra mundial, la guerra española).

El credo de los personalistas en cambio, supone la revelación de temas públicos con un tono íntimo, privado, o por lo menos de firme enfoque particular. Así lo hacían Eliot, Jiménez, Machado, Ungaretti, Quasimodo, Pasternak, Dylan Thomas.

Varias ideas felices surgen en el desarrollo de tal esquema teórico, con la aparente facilidad que es característica del estilo de Bowra. En efecto, no se muestra como un intérprete ingenuo para la calidad mística del sentimiento patriótico ruso y su influencia en la gestación de la poesía profética, ni para las razones de la decadencia de esa poesía, esencialmente religiosa y por lo tanto ajena al espíritu moderno, ni para las contradicciones y el consiguiente fracaso del dogma literario de la revolución. Tampoco es un juez superficial para la prosapia de los ideales artísticos en la poesía de occidente, ni para la fe en la elocuencia, patrimonio del siglo pasado. Ni actúa como amante de las generalizaciones cuando presenta a la poesía española de la guerra civil como no preparada para los asuntos públicos.

Habla fundamentalmente de un proceso que va de un tipo de factura a otro, del predominio de una sensibilidad sobre otra; sin embargo, su dinámica no siempre está clara. ¿Cuáles son las líneas que dan un carácter neto a ese proceso en la poesía política de un país entre otros? ¿Y cómo se une ella al resto de la tradición poética de la misma nación? ¿O es que el proceso sólo debe considerarse en su conjunto y con independencia de la idea de nación? La experta paráfrasis de diferentes textos no agota las respuestas.

Un solo poema puede bastar para deducir una perspectiva, porque se lo ha elegido sabiamente, pero se corre el riesgo de que las conclusiones parezcan vagas. A veces, hay que creer en la palabra del crítico más que gozar la oportunidad de corroborarla. A Machado, por ejemplo, se le dedica una página, pero se citan sólo dos versos suyos.

En la práctica, la poesía política así comprendida, surgida de peculiares ritmos sociales en total fusión con irrenunciables universos individuales, no ha tenido mucho que ver con la dialéctica del quehacer público. No obstante, el tono docente y paternal de las últimas páginas se completa con un curioso concepto utilitarista: "La poesía sobre los acontecimientos públicos tiene tanto derecho a existir como la poesía sobre cualquier otro tema, pues nos ayuda a verlos desde puntos de vista inesperados y a tratarlos seriamente sin ceder a la influencia entumecedora de métodos de comunicación inferiores" (p. 178).

El lector, a la expectativa de algo que no acaba de producirse, se siente constantemente ante un maestro sabio, de refinado gusto, que nunca propondrá una interpretación burda, que en cualquier momento puede descubrir tesoros inesperados bajo la forma de versos rusos, chinos o griegos, pero que no intenta, por esta vez al menos, conectarse con su propio planteo hasta las últimas consecuencias. Alguien que busca la penetración sistemática de un estadio histórico-literario, aunque no llega al estremecimiento regocijado del gran hallazgo crítico.

BIBLIOTECA NACIONAL MEMORIA DEMOCRÁTICA

Un buen informe con certeras intuiciones, un grupo de ejemplos para apoyar breves hipótesis, un inteligente y ameno comentario de varios poemas, es lo que se puede encontrar aquí. Eso era quizás lo que Bowra intentaba ofrecer, pero entretanto, ¿Cuáles son los límites entre poesía política y poesía no política, cuáles entre poesía política y no-poesía?, ¿Cuález son las técnicas y la lengua de la primera?, ¿Cuál es en definitiva la relevancia de la poesía proletaria, o bien, de la poesía y los cantos populares?, ¿Cuál es la relación entre los grandes acontecimientos de la evolución social y los cambios de estilo en lo literario? ¿O es que la literatura sólo reconoce leyes inmanentes para el cambio? ¿Cuál es la relación entre las clases que intervienen en el cambio político y las que hacen la poesía política?

Vallejo decía en 1927: "el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política (...) el arte no es un medio de propaganda política sino el resorte supremo de creación política. (...) Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana (...) ¿a quién le tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu?"[1].

TERESA ORECCHIA

MARSHALL MCLUHAN: *El medio es el masaje*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

Si no tuviera escrúpulos en aplicar un esquema comúnmente aceptado, debería decir que McLuhan es el gran proveedor de "cultura de segunda mano" (no lee a Ockham en latín ni a Homero en griego) para el mundo *underground,* para la "subcultura" *underground,* como la bautizan los antropólogos. (¿Subcultura, o pre-cultura, *le cri annonciateur des jours que vont venir,* tal vez?) La primera invasión mcluhanita llegó probablemente al *underground* por el camino del arte. Los críticos del arte establecido también fueron los primeros en popularizar los adjetivos "mcluhanita" y "mcluhanesco", que usaron para todo lo que fuera manifestación inter-artística o relacionada con la obra de arte.

El uso de "fuentes de segunda mano" reprochado a los mcluhanitas no es sino un requerimiento de este continuo saltar existencial por encima de las especializaciones, encontrando las preguntas y buscando las respuestas en todos lados. A cualquiera que esté en contacto con las preguntas que hacen hoy los más jóvenes le ha llamado la atención algo que parece una vocación de nuestro tiempo: la necesidad de informar y de informarse. Se editan innumerables libros que consisten en recopilaciones de material periodístico, de documentes, opiniones, informes, para mostrar, solamente mostrar, cuáles son los hechos que están detrás de un problema; o bien cómo fue enfocado un acontecimiento por sus actores. Que lo lean y se informen primero, las opiniones

1 *Los artistas ante la política*. En: *Literatura y arte* (textos escogidos), Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1966, pág. 51 ss.

y la polémica vendrán después; cada día es más difícil polemizar en el aire, sin información sobre los hechos. Pero por medio de la crónica, la historia ha salido a la calle; la información ha dejado de ser el privilegio —y el instrumento de dominación— de la casta de escribas que denunció Voltaire antes que McLuhan. Tanta es la información que corre a la luz del día, tanto lo publicado, que la críptica biblioteca de investigación ha quedado, con frecuencia, en manos de la gente más aburrida. Por otra parte, cuando los más jóvenes buscan un especialista para que les hable de algo, lo que le piden es muy poco: la información básica, las líneas generales de la cuestión y la bibliografía. Y cuando el especialista quiere dar su opinión, se van y lo dejan plantado. En parte porque quieren desarrollar sus propias opiniones, en parte porque creen que éstas se van a desgajar espontáneamente de los hechos, de la estructura objetiva.

De los libros de McLuhan piden otra cosa. Piden ideas-*flashes*, que controlarán *experimentalmente*, y adoptarán o rechazarán según les resulten válidas o no. Para encarar el pasado, lo que toma de *Understanding Media* o *The Gutemberg Galaxy* es la fructífera interconexión, tan a menudo rechazada por los historiadores profesionales, entre la lingüística, la antropología, la tecnología, la historia social y la historia de las ideas, en suma, una visión enriquecida de la historia de la cultura; enriquecida por el presente, enriquecida por el método con que se estudia el presente. Y el historiador de archivo (el filólogo" de Croce o el *"scissors and paste"* de Collingwood), con alguna vergüenza —que debería ser mayor— debe reconocer que los *flashes* sobre el pasado iluminan sorpresivamente una multitud de variables que no surgían a través del aparato erudito.

Lo mcluhanesco con tanta velocidad y validez en la Europa de habla inglesa —la que habla inglés como primera o segunda lengua—, Gran Bretaña, Escandinavia, Países Bajos, hasta cierto punto Alemania y Suiza, y en el mundo de habla inglesa no europeo —la parte europeizada de la Comunidad Británica—, como en Estados Unidos y Canadá. Una especie de campo único de comunicaciones, favorecido por la afinidad lingüística y la capacidad de comprender las mismas formas de expresión, comunicaciones sumamente trabadas y muy rápidas, logra que el lenguaje de McLuhan resulte un repertorio común que todo el mundo conoce y toma como punto de referencia. Allí, desde hace años, McLuhan ha pasado a ser aceptado como parte de la cultura de nuestro tiempo. Todo el mundo es más o menos mcluhanita, sin que esto signifique tomar posición en pro o en contra, y se reconoce que sus ideas básicas, sus cuatro o cinco ideas fundamentales, expuestas en todos sus libros, no solamente resisten el análisis sino que se vuelven autoevidentes en cuanto se piensa un poco en ellas. Cosas que están en el ambiente, que todos experimentan, y, de pronto, cuando alguien da una clave para hilvanarlas, pueden tomar el aspecto de una nueva filosofía, de una nueva *Weltanschaung*, compartida por todos, porque están inmersos en ella.

Uno se pregunta por qué especialmente un librito que acaba de aparecer en la Argentina, y que no tiene aspecto importante, está dando la vuelta al

mundo en pocos meses. *El Medio es el Masaje,* comparado con las obras más analíticas de *McLuhan, Understanding Media* o *The Gutemberg Galaxy,* resulta apenas un entretenimiento. *El Medio es el Masaje* se está publicando en todos lados al poco tiempo de su edición original, mientras *Understanding Media* (1964) todavía no se ha traducido al castellano. El librito es una edición de bolsillo, donde las fotografías ocupan más de la mitad, y los textos no dicen nada nuevo. Todo está dicho en obras anteriores. Algo así como una recopilación de comentarios *a la* McLuhan, por McLuhan, ante fotografías de Quentin Fiore sobre temas de McLuhan: fotografías reveladoras, más quizás que los textos, de los aspectos nuevos, atrayentes y esenciales de la realidad actual.

Esta es la novedad; el libro está concebido como una revista, como un noticioso, o como una sucesión de avisos de televisión, breves pantallazos de objetos, de ideas o de acciones relevantes dentro de la vida contemporánea. En esto consiste el "masaje" o la vibración que experimenta el lector, en la medida en que pueda llamarse "lector" a quien ingresa en esta compleja operación dinámica de mirar, leer, pensar, compaginar y rearmar los elementos. Como un *nouveau roman, El Medio es el Masaje* se lee en cualquier dirección y con cualquier ritmo.

La palabra "masaje" es un resorte de varias direcciones: *message,* mensaje, *massage,* masaje, y *mass age,* edad de las masas. Lo que McLuhan siempre había dicho anteriormente es que "el medio es el mensaje", la forma en que están expresadas las cosas es un contenido en sí, y quien no comprende la forma no comprende el contenido. Pero luego, con técnica de cortometraje, de aviso publicitario o de texto de nueva poesía o de canciones de los Beatles, comienza el *juego* —y es muy importante que esto sea un juego—: el mensaje se convierte en un masaje —por las características de los medios empleados—, en una sacudida en varias direcciones a la vez —que en algún otro lugar él llama *perivallo tactics,* la táctica de atacar simultáneamente desde todos los ángulos—; y este masaje es el tipo de mensaje que corresponde a la actual edad de las masas *mass-age.* "Todos los medios no vapulean minuciosamente. Son tan penertantes, dice, en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el masaje. Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan como ambientes".

Y sucede, nada menos, que el circuito eléctrico, el medio de comunicación por excelencia de nuestros días —independizado de las rutas de viaje, del correo y los transportes— es una prolongación del sistema nervioso central. Todos los medios son prolongaciones de facultades físicas o psíquicas del hombre, pero hasta ahora eran prolongaciones mecánicas. La comunicación por medios eléctricos elimina la distancia, cambia la noción del tiempo y del espacio y pone en comunicación a todo el mundo con todo el mundo. A causa de esta tecnología de la comunicación, todos somos vecinos, todos obtenemos información instantánea sobre nuestros más lejanos prójimos: primer ingrediente de la retribalización de la humanidad, que ahora vive en una aldea global, planetaria.

Como en los versos de Donne, *no man is an island* y es inútil preguntar *for whom the bell tolls*. Las situaciones, las actitudes y las experiencias de cada uno están condicionadas por las del resto de la humanidad. El "campo inteligible de la historia", como diría Toynbee, es ahora —y por primera vez— la humanidad total.

Que esto tiene que ver con las comunicaciones es poco discutible; además de ser un lugar común, es cierto. Para McLuhan es sintomático que en el mismo año, 1844, se haya comenzado a utilizar el telégrafo —primer medio de comunicación sin transporte— y se haya publicado una obrita tan significativa en nuestro tiempo, *El Concepto de la Angustia* de Kierkegaard. El mundo de la comunicación universal también es el mundo de la vuelta al terror y a la angustia, ambientales, compartidos. Sin la comunicación de la angustia por el telégrafo, la guerra de Crimea no hubiera arrastrado la comprometida reacción de Florence Nightingale; sin la instantánea transmisión del horror de la guerra, no brotaría la protesta pacifista.

Y quienes son sacudidos hoy por las vibraciones de todos los contactos —más abiertos a ellas cuanto más jóvenes— se sienten *inclusivos*, solidarios, y perciben el sentido del dolor del mundo como unidad. Aquel gran unificador Walt Whitman, el de *Salut au Monde* y *A song of the Rolling Earth*, poeta de multitudes, de guerra y de paz, de locomotoras, migraciones y barcos, les presta, hoy más que nunca, sus voces para el dolor compartido:

> O trumpeter, methinks I am myself the instrument thou playest,
> Thou melt'st my heart, my brain —thou movest, drawest, changest [them at will;
> And now thy sullen notes send darkness through me,
> Thou takest away all cheering light, all hope,
> I see the enslaved, the overthrown, the hurt, the opprest of [the whole earth,
> I feel the measureless shame and humiliation of my race, it [becomes all mine . . .

MARÍA ANTONIETA MOISÁ

MAURICE DE GANDILLAC, LUCIEN GOLDMANN, JEAN PIAGET y otros: *Las nociones de estructura y génesis*, traducción del francés por F. Magía, Buenos Aires, Proteo, 1969.

Si el mérito de una obra intelectual se midiese por el grado de rigor que ostentan sus conceptos básicos, las conclusiones a las que se llegaría en el caso del sector del pensamiento actual que se apoya sobre las nociones de génesis y estructura resultarían tan fáciles de extraer como decepcionantes. Presentan en efecto, esas ideas tal conjunción de significaciones diversas e, incluso, contradictorias que, cualquiera sea el criterio con que se aprecie el rigor —la pauta cartesiana de claridad y distinción o la logicista exigencia de condi-

ciones estrictas de verificación—, resultarían excluídas del ámbito de la racionalidad. Pero quizás sea más pertinente no atender tanto a las condiciones ideales del discurso racional y concentrarse más bien en las modalidades que este manifiesta en tanto praxis. Descubriríamos así que, en lugar de inhabilitarlas, esa pluridimensionalidad semántica que entrañan algunas nociones les permite funcionar como genuinos focos, simultáneamente de expansión y de convergencia, de la actividad reflexiva.

Estructura y génesis configuran uno de los rótulos más englobantes que puedan estamparse sobre el proteico fenómeno cultural contemporáneo. Sirven de articulación matriz, de gozne sobre el cual este opera su giro de clausura. De esa alternativa fundamental emanan las demás distinciones: génesis empírica o trascendental, estructura ontológica o metodológica, génesis de equilibración o teleológica, estructura total o parcial. Se deslindan así las relaciones entre los conceptos de estructura y totalidad, entre problemática de la génesis y problemática del origen.

El significado de una noción no está encerrado en ella, como para la física escolástica las cualidades ocultas en los cuerpos. No existen significaciones intrínsecas. Todo sentido es un sentido de posición. Pero no la posición del hecho atómico positivista, sino la posición en el contexto de una estructura. No la mera posición, sino la oposición.

Afirmar, entonces, que las ideas de génesis y estructura tienen que poder analizarse en un conjunto de rasgos cuyas semejanzas y oposiciones agoten su significado, se reduce a exigir que el criterio estructural se aplique también en ese nivel superior. Pero de esta manera resulta privilegiado el momento de la estructura. Todo el planteo entraña, pues, una decisión implícita.

Para poder explicitarla es necesario apartar la mirada de la figura "estructura-génesis" y tematizar el fondo sobre el cual se recorta. Si bien todo significado es un significado de posición, se constituye en un contexto, la noción de contexto, a su vez, tampoco exhibe un sentido unitario. Pronto se escinde en dos tipos de contextualidad: una inmediatamente formalizable —como por ejemplo el campo semántico de la mitología tal como lo concibe Lévi-Strauss— y otra cuya formalización queda impedida por las dificultades para establecer un inventario exhaustivo de los rasgos pertinentes —como por ejemplo las estructuras genéticas para Lucien Goldmann. Esta posición puede, por cierto, considerarse temporaria, pero actualmente funda una bifurcación significativa en el panorama del estructuralismo. La primera de esas tendencias pondrá en segundo plano los problemas genéticos; la otra, en cambio, interpretará la estructura como un proceso continuo de estructuración y desestructuración, como una génesis. Se advierte que esa oposición temporaria es en principio una separación con respecto al rango de la temporalidad.

Este enfrentamiento alimenta una polémica que transcurre sordamente por entre los bastidores de la escena pensante y que de tanto en tanto hace alguna aparición ruidosa. La organización de un coloquio internacional sobre las nociones de génesis y estructura parecía dictada por la necesidad de explicitar los términos de ese debate. Sin embargo, en el que se organizó para

el verano de 1959 en el castillo del Cerisy en Normandía, la controversia fundamental quedó marginada: de hecho lo integraron solo representantes de la segunda tendencia. (Incluso el propio título del coloquio —*Les notions de genèse et structure,* que la traducción castellana invierte—, sometido a un análisis del tipo practicado por Roman Jakobson, revelaría una significación icónica que, por el lugar cedido a la noción de génesis, ya estaría informándonos acerca del clima dominante en Cerisy). Pero sería un error creer que este se caracterizó por la homogeneidad. Uno de los directores "oficiales" del coloquio —Lucien Goldman— se ocupó de recalcarlo al destacar el enfrentamiento que allí se daba entre estructuralistas genéticos y fenomenólogos. La oposición excluída se reflejó en una escisión interna y, como todo efecto de una "represión", esa emergencia resultó de alguna manera mistificadora.

Junto con el sociólogo de la cultura Lucien Goldmann, asumieron la dirección del coloquio el psicólogo Jean Piaget y el filósofo Maurice de Gandillac (en un principio también Herbert Marcuse fue invitado a formar parte de la dirección). Goldmann tuvo a su cargo la apertura del encuentro: en la "Introducción general" esbozó una historia de las nociones de génesis y estructura en su interacción a partir del pensamiento de Hegel, abordó una comparación del método estructuralista genético tal como lo practican el marxismo y el psicoanálisis, y destacó finalmente las diferencias que ese criterio metodológico permite establecer entre ciencias exactas, humanas y biológicas. Correspondió también a Goldmann realizar la última exposición del coloquio —por otra parte, la única relativa a estética—: A propósito de algunas reflexiones estructuralistas sobre el pintor Chagall. Se sabe que la metodología de Goldmann está inspirada en el pensamiento de Georg Lukács y en consecuencia es allí donde hay que empalmar la crítica. De todos modos, el trabajo presentado en Cerisy es menos significativo que *Las ciencias humanas y la filosofía* o *Para una sociología de la novela,* donde se encuentran posiciones más consistentes. El mérito de Goldmann arraiga, más bien, en sus investigaciones concretas sobre Racine y Pascal —*Le Dieu caché* (en castellano: *El hombre y lo absoluto*) — y, en menor grado, en su trabajo sobre Kant —*La communauté humaine et l'univers chez Kant.* Como señalaron algunos participantes del coloquio, la presente exposición sobre Chagall no alcanza el nivel de esas investigaciones.

Jean Piaget presentó un trabajo sobre "Génesis y estructura en psicología": un resumen de su concepción del desarrollo de la inteligencia. Se trata de resultados ya integrados al acervo de la psicología genética. Los aspectos críticos de la exposición de Piaget encuentran cierto desarrollo en su pequeño libro reciente: *El estructuralismo.*

La tarea del otro director fue distinta. De Gandillac presidió los debates y aportó algunas referencias a la historia del pensamiento religioso y filosófico —particularmente a Meister Eckhart, Angelus Silesius, Jakob Böhme y Nicolás de Cusa, de quienes es traductor y expositor. Cerró, finalmente, el coloquio con un ensayo de síntesis: "Jalones para una conclusión".

El grueso de las exposiciones estuvo a cargo de distintos especialistas, la mayoría de ellos franceses, algunos polacos y alemanes. Integraron este último grupo el filósofo Ernst Bloch y el lingüista Hans Jacob Seiler. Bloch desarrolló una serie de reflexiones sobre "Proceso y estructura". En el curso de una breve revisión histórica este pensador marxista se preocupó por señalar sus distancias respecto de la concepción fenomenológica de la estructura (más precisamente: de la imagen de esa concepción que él se forja —aclaración esta que vale también en el caso de Goldmann y de otros participantes del coloquio). Sin embargo, sus anticipaciones en el sentido de una cosmología dialéctica no están tan alejadas de los resultados a que llegan en su patria algunos retoños del árbol husserliano como Eugen Fink y quizás el propio Martin Heidegger.

La exposición de Seiler —"Génesis y estructura en lingüística/I"— se concentró en un ejemplo muy concreto y las reflexiones de orden metodológico que lo presidieron fueron más bien generales. Un filósifo completó el capítulo lingüístico: André Jacob presentó una visión de la lingüística estructural fundada por Saussure contraponiéndola a la tendencia historicista predominante en el siglo pasado. En las teorías de Gustave Guillaume, descubre Jacob una síntesis del tema estructural y del tema genético que profundiza en 1967 con su tesis sobre *Temps et Langage*.

Gilbert Cury y Jean-Paul Aron se ocuparon del rubro biología: "Génesis y estructura en biología /I y /II". Quizás la imposibilidad de llevar a una reunión de carácter interdisciplinario temas concretos de laboratorio, obligó a estos autores a colocar sus exposiciones en un nivel de generalidad (por otra parte, resultaron fructíferas sus intervenciones en los debates). El capítulo se cerró con una colaboración del polaco C. Nowinski —"Reflexiones sobre la idea de especie biológica"— que puso énfasis en algunas aportaciones del darwinismo.

Otro polaco, Lescek Kolakowski, presentó un trabajo sobre "La génesis y la estructura en el estudio de las ideologías religiosas" donde, desde un marxismo más metodológico que dogmático, expuso algunos resultados de sus investigaciones sobre el problema del subjetivismo religioso en Holanda durante el siglo XVII.

El importante rubro sociología incluyó una colaboración de Serge Mallet —"Reflexiones sobre la estructura y la génesis en sociología industrial"— y otra de Georges Lapassade —"Génesis y estructura de una burocracia". En ellas se analizaron un par de experiencias concretas sin que se asignase lugar a desarrollos metodológicos.

Algunas de las dificultades con que tropieza el historiador de la filosofía fueron expuestas por Gilbert Kahn (el traductor de las obras de Heidegger): "Génesis y estructura en los sistemas filosóficos". Kahn esbozó un desarrollo de la perspectiva heideggeriana —perspectiva genética, según él— de la historia de la filosofía.

Jean-Pierre Vernant presentó un substancioso trabajo sobre "Génesis y estructura en el mito hesiódico de las razas" donde quedó documentada la

índole peculiar de la temporalidad mítica. Ciertos aspectos de su exposición pueden quizás ampliarse con la lectura de *Los orígenes del pensamiento griego.* (El texto que comentamos se resiente por algunos defectos en la transcripción de los términos griegos).

El tema capital de la pasividad y del afecto en los últimos escritos de Edmund Husserl, es abordado desde una perspectiva psicoanalítica por Nicolas Abraham: "Reflexiones fenomenológicas sobre las implicaciones estructurales y genéticas del psicoanálisis". Abraham propone descentrar la concepción husserliana de la constitución y, más allá de la subjetividad trascendental, quiere ver en la experiencia original de la intersubjetividad tal como es instituída por el psicoanálisis la fuente última de toda constitución de la pasividad.

Jean Desanti aporta interesantes "Observaciones sobre la conexión de las nociones de génesis y estructura en matemáticas", que destacan la unidad circular, la relación de mutua implicación, característica del vínculo entre el plano ideal —estructural, intemporal— en que se dan las objetividades matemáticas y el plano —genético, temporal— en que estas son constituídas y luego aprendidas. En relación con este enfoque, Desanti publicó en 1968 un trabajo fundamental sobre *Les idéalités mathématiques.* (El texto del trabajo presentado en Cerisy incluye algunos errores en la transcripción de las fórmulas lógicas, que pueden resultar ininteligibles para el lector no informado).

En el único aporte que deja explícitamente de lado la perspectiva genética, Abraham Moles —"Génesis y estructura en psicofísica"—, quien hubiese preferido denominar a su trabajo "Estructura del mensaje y percepción de las formas", presenta en forma muy accesible algunos desarrollos en la línea de su anterior libro *Théorie de l'information et perception esthétique.*

La densa exposición de Jacques Derrida sobre "Génesis y estructura y la fenomenología" constituye uno de los trabajos de mayor envergadura que encierra este volumen. Insiste particularmente Derrida en los aspectos genéticos del pensamiento husserliano —poco apreciados, por lo demás, durante las discusiones de Cerisy— a la vez que esboza el proyecto de una exposición unitaria —más precisamente: exposición de conjunto— de la obra de Husserl. Este proyecto fue cobrando cuerpo en ulteriores publicaciones: *Introduction á l'Origine de la Géométrie"* (1963), *La voix et le phénoméne* (1967) y "La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage" *Revue internationale de philosopie* (1967). (Hay que deplorar que la traducción no deje aparecer el juego sutil que Derrida establece entre diferencia en el sentido de distinción —que escribe "différence"— y diferencia en el sentido de diferir, que escribe *"différance"*).

Para cerrar esta breve recapitulación digamos que, aunque en reuniones de este tipo el momento más importante es el de la polémica, en el texto preparado por de Gandillac no figuran algunos debates —como los relativos a lingüística y a sociología— que hubiesen aportado imprescindibles ampliaciones. Por otra parte, algunas de las discusiones incluídas en el volumen tienen como punto de referencia los textos de las exposiciones originales que luego fueron reelaborados por sus autores sobre la base de esas mismas discusiones.

Más allá de estos detalles, el conjunto heteróclito de los debates ilustra las dificultades con que tropieza el diálogo interdisciplinario y confirma una vez más su carácter postulativo aunque imprescindible.

RICARDO POCHTAR

Biografías - Memorias

ENRIQUE ANDERSÖN IMBERT: *Una aventura amorosa de Sarmiento (Cartas de Ida Wickersham)*. Bs. Aires, Ed. Losada, 1968.

Sarmiento visitó los Estados Unidos en dos oportunidades. La primera, en 1847, cuando el ministro chileno Manuel Montt lo envió a conocer Europa, África y Norteamérica. De ese modo alejaba Montt de Santiago al violento exiliado argentino, enredado en polémicas insolubles, y regalaba al amigo un viaje largamente soñado. Con él se redondeó la formación cultural y espiritual sarmientina, y de él surgió un libro —*Viajes por Europa, África y América*— que constituye, quizás, su máxima creación literaria. Un tomo completo del mismo estaba dedicado a la novísima y asombrosa potencia americana.

En 1865, a los cincuenta y cuatro años, Sarmiento volvió a los Estados Unidos, como ministro plenipotenciario del gobierno de Mitre, permaneciendo allí durante toda la acalorada campaña política de la que salió electo presidente. Ya era un hombre importante y famoso, al que otras celebridades deseaban conocer; trabó amistad con varios personajes y entabló una cálida relación con Mary Mann, la viuda del educador Horace Mann, a quien había conocido en su primer viaje. Pero la protagonista de este período de su vida fue, sin duda, Ida Lacey Wickersham, una neoyorkina de veinticinco años casada con un médico de Chicago, el doctor Swayne Wickersham. Hubo entre Sarmiento e Ida amores que la situación de uno y otro obligaba a velar, pero que no llegaron a escamotearse del todo a contemporáneos e historiadores. Sarmiento volvió a la Argentina en 1868, y siguieron escribiéndose (al menos ella lo hizo) hasta 1882, sin que él cumpliera nunca su promesa de regresar.

No se conserva, desgraciadamente, ni una de las cartas de Sarmiento a Ida, y las de ella están mutiladas en algunos casos, tal vez para ocultar párrafos demasiado comprometedores. *Una aventura amorosa de Sarmiento* está constituido por las veinticinco cartas que Ida enviara entre 1865 y 1882, traducidas y profusamente anotadas por Enrique Anderson Imbert. Es la primera vez que se edita este material, generalmente ignorado —anota Anderson— por los biógrafos del prócer.[1]

1 En efecto, nadie menciona a Ida Wickersham antes de Allison Williams Bunkley, el cual observa en una nota que el material (las cartas) está desordenado y sin revisar. El mismo Palcos no la nombra en su capítulo sobre este viaje a Estados Unidos, aunque sí en "Los amores", remitiéndose a Bunkley como fuente.

Anderson Imbert, además, explica el contexto de cada una y deduce —sin caer en la invención— las posibles respuestas de este enamorado, a primera vista incompatible con el ceñiadusto Gran Maestro de las efemérides. La actitud de Anderson es fervorosa y al mismo tiempo autolimitada por su voluntad de historiador no novelista. Pero tan viva y definida surge, de cartas y comentarios, la figura de la bella y joven norteamericana, que el documento histórico se aproxima casi sin querer a una novelita epistolar, cuyo grano de misterio reside, precisamente, en que sólo oímos una de las voces del diálogo. Se le ocurrió al autor cerrar su libro con un poema ad hoc de una poetisa argentina, el cual, al fin y al cabo, no le hace demasiado daño.

FLORINDA FRIEDMANN

FEDOR M. DOSTOIEVSKI: *Memorias del Subsuelo*. Prólogo de Georges Steiner; traducción de Floreal Mazzia. Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.

Estas *Memorias* configuran una suerte de "diario íntimo", compuesto con trozos de vida, breves relatos, y, sobre todo, la divagación en torno de los acontecimientos, la reflexión implacable que ningún valor deja en pie. El término "subsuelo" tiene una connotación física y metafísica al mismo tiempo. Es la historia fragmentaria de un hombre que vive en un sótano pero trasciende hacia el *"de profundis"* de la existencia misma. El "subsuelo" representa, pues, una categoría existencial.

Dostoievski creyó pintar a un personaje específico, típico de una época, de una sociedad. "Mi deseo —escribe al comienzo— era mostrar al público un personaje del pasado reciente..." (pág. 35). Pero en realidad, es un paradigma, una entelequia del "hombre subterráneo", y encuentra hermanos de sangre y de espíritu en otras obras del mismo autor, como *Los hermanos Karamazov* o *Los endemoniados*.

Según Georges Steiner, el prologuista, "el hombre subterráneo es a la vez quien sufre la humillación y el coro cuyo comentario cínico pone al desnudo la hipocresía de las convenciones. El hombre de las grandes profundidades posee la inteligencia sin la potencia, el deseo sin los medios." (pág. 18). Su parentesco con los personajes del mundo de Camus y de Kafka tiene fundamentos y orígenes más remotos. El primero que describió a este tipo humano fue Isaías, en los capítulos LII-LIII de su homónimo libro bíblico.

Nihilismo, escepticismo, absurdo. Estas son las coordenadas del hombre subterráneo y dan nacimiento a eso que León Chestov —uno de de los mayores exégetas de Dostoievski— denominó "la filosofía de la tragedia". "La felicidad humana será alcanzada posiblemente sobre la tierra; pero Dostoievski la maldice por anticipado. Lo diré abiertamente: nadie, hasta Dostoievski, había osado emitir pensamientos semejantes, ni aun agregándoles cualquiera nota explicativa. Hacía falta atravesar una desesperación tremenda para que tales pensamientos pudieran

nacer en un cerebro humano." [1] Como Nietzsche, Dostoievski procura atisbar el *"plus ultra"* de la existencia. Agréguese a ellos el nombre de Sören Kierkegaard y se tendrán tres pilares de la filosofía existencial.

Están los conceptos que siguen un libre juego especulativo, y están las ideas que se estrellan contra la lógica racional pero sobrecogen, estremecen. De estas últimas se nutre el hombre de las profundidades. Y respecto de la razón clásica y de los sistemas perfectamente armonizados no puede hablar sino irónicamente. Atiéndase a este párrafo: "Pero los hombres adoran los razonamientos abstractos y las sistematizaciones bien elaboradas, a tal punto, que no les molesta deformar la verdad, cierran los ojos y los oídos a todas las pruebas que los contradicen, con tal de conservar sus construcciones lógicas" (pág. 52). La ironía es su arma suprema. Afirma y de inmediato niega. Tiende a desbaratar todas las verdades-prejuicios puesto que no son más que apariencia, falsa construcción. Por eso es despreciado, humillado, rechazado. Prefiere la autenticidad de su dolor a cualquier panacea barata. En él se confunden Job, Sócrates, Jesús. Su vigencia es, pues, extra-temporal. "Mercader de paradojas", lo llama su autor. No tiene Dios, porque, estrictamente, nada tiene salvo su necesidad de redención, su voz desesperante.

JAIME BARYLKO

1 León Chestov, *La filosofía de la tragedia;* trad. D. J. Vogelman; Ed. Emecé, Bs. As. 1949; pág. 66.

CINEMATÓGRAFO

El trasfondo religioso de Ingmar Bergman*

No cabe duda de que las primeras películas de Bergman desconcertaron no sólo al público que las veía exento de información previa sino también a los críticos especializados que debían afrontar una poderosa concepción imaginativa en la que, no obstante, era perceptible una íntima puja que a nivel superficial indujo a interpretaciones que resultaron parciales —si acaso no erróneas—, en las que con excesiva frecuencia se daba realce al ingrediente erótico que presuntamente relacionaba a películas como *Juventud, divino tesoro* o *Un verano con Mónica* con el resto de la producción cinematográfica sueca que comenzaba a difundirse en la década de 1950. La diferencia consistía, empero, en el hecho de que Bergman proporcionaba una visión que —por contraste con otros compatriotas suyos— apuntaba a subrayar la insuficiencia de la aventura sexual (que puede interrumpirse, agotarse o derivar en tedio), cuando se desenvuelve en un clima de total secularización. En este aspecto, el enfoque de Bergman sugestivamente coincide en forma radical con la idea casi obsesiva que elaboró T. S. Eliot y cuya enunciación categórica aparece en el ensayo que este autor consagró a Baudelaire en 1930: "el acto sexual es más decoroso y menos aburrido como mal que como jovial automatismo natural, 'vivificante', del mundo moderno". Según Eliot, quien se embarca en un acto de tanta trascendencia no puede asumirlo plenamente si adopta una actitud de indiferencia moral; en tal sentido, consideraba que el acto sexual es más positivo y, sin lugar a dudas, más *humano* como mal —es decir, como una conciencia plenamente asumida del pecado— que como una acción puramente animal; inclusive, el autor de *The Waste Land* solía apelar a un pasaje del canto III del *Inferno* para recordarnos una observación de Dante, según la cual los indiferentes no serán admitidos ni aun en la condenación eterna, ya que por comparación los réprobos tendrán al menos la dignidad de haberse definido en su conducta.

Con el transcurso del tiempo, esta pauta que había propuesto Eliot ha ido resultando cada vez más apta para la interpretación de Bergman, quien explícitamente —en el prefacio redactado para la edición de varios guiones suyos— declaró que no podía concebir un arte despojado por completo de trasfondo religioso. Sin embargo, el punto culminante en este proceso de gradual esclare-

1 Al escribir estas páginas, el autor simplemente se ha propuesto continuar la rápida exégesis de Ingmar Bergman que inició en una nota aparecida hace ya una docena de años, en el número 246 de *Sur*.

cimiento llegó con la trilogía sobre "el silencio de Dios", integrada por los films *Detrás de un vidrio oscuro* (1961), *Luz de invierno* (1962) y *El silencio* (1963). Tal como surge de estas creaciones, para Bergman la experiencia religiosa tiene una inevitable naturaleza conflictiva, es irremediablemente "difícil"; el fundamento de esta índole problemática no radica, al menos de manera primordial, en la creencia misma sino en la comunicación: de conformidad con su luteranismo, el cineasta percibe la relación del hombre con Dios como un trato directo —sin mediaciones—, a través de un constante diálogo; la incertidumbre se manifiesta cuando la voz divina resulta inaudible o desconcertante, situación que —según estas creaciones— es la más frecuente y angustiosa en la vida de todo creyente; a menudo, la criatura no sabe o no entiende, y en tales circunstancias debe refugiarse en el evangélico "Creo, ayuda mi incredulidad". Esta es la duda que no acaba de resolver el caballero en *El séptimo sello* porque ni la Muerte misma está capacitada para decirle qué hay más allá de la existencia. Pero las vacilaciones hallan una respuesta cuando el propietario rural de *La fuente de la doncella* renuncia a pedir una explicación y halla, por esta vía, la contestación proporcionada por el milagro. En última instancia, la obra de Bergman sugiere que en la relación con lo divino sólo es válida la tesis de Pascal: "La suprema adquisición de la razón consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan". Aquel que cree no tiene más remedio que admitir a Dios a través de la fe, lo cual significa renunciar al fácil camino de las evidencias racionales o sensorias.

En buena medida, la preocupación religiosa asume en las composiciones de Bergman el aspecto de una denuncia que el creyente formula contra Dios, a causa del "silencio divino", de la negativa con la que el creador responde a la solicitud de que se manifieste con tal certidumbre que la creencia pueda transformarse en absoluta seguridad. Esta actitud deja entrever cierto grado de rebeldía que nunca llega a convertirse en abierto desafío, porque en ningún momento la criatura cuestiona la autoridad de Dios ni desconoce su propia sumisión, sino que se limita a reclamar un auxilio más abierto, un lenguaje más explícito. Por consiguiente, los personajes de estas películas suelen trasuntar una debilidad muy humana, pero no se dejan tentar por la subversión; a veces, como el escudero de *El séptimo sello,* reniegan de Dios sin ignorar que en definitiva deberán afrontar el enigma que lo divino entraña para los hombres. Inclusive este mismo asomo de rebeldía que sugiere la reclamación de un lenguaje más inteligible y rotundo parece desechado, cuando emerge el atisbo de que también la comunicación es por su misma naturaleza un misterio que excede los límites de la vigilia y del pensamiento discursivo, según queda insinuado en *El silencio* a través de la relación íntima que se establece entre el niño y el empleado del hotel, pese a la barrera idiomática. Por lo tanto, la existencia humana es, en última instancia, un desesperado intento de comprender el lenguaje divino, de establecer un estrecho contacto con Dios; pero la voz del creador no se deja oir, o se escucha de manera distorsionada, o adquiere una entonación temible y sobrecogedora. Habitualmente, el mundo secular está dominado por la sensualidad, por el sufrimiento y por la violencia, como si Dios estuviera ausente o

mostrara indiferencia. Pero la manifestación de Dios es tanto o más pavorosa; cuando Karin, hacia el final de *Detrás de un vidrio oscuro,* traduce a términos cotidianos su experiencia visionaria, le resulta imposible contener su terror: "La puerta se ha abierto, pero el dios que ha salido por ella era una araña. Tenía seis patas y avanzaba rápidamente por el suelo. Se acercaba a mí y yo veía su cara repulsiva y maligna. Subía por mis piernas e intentaba penetrar en mi cuerpo. Pero yo me defendía. He visto sus ojos. Eran fríos y tranquilos. Al no poder introducirse en mi cuerpo, ha subido velozmente por mi pecho y mi cara, y después pared arriba. He visto a Dios".

En el itinerario artístico de Bergman, este parlamento tiene sin lugar a dudas una significación crucial. En verdad, define el carácter del trasfondo religioso que es posible trazar a lo largo de su obra y nos enfrenta con un cuadro que parece bastante tenebroso e inclusive por momentos casi maniqueo en su percepción de la distancia insalvable que se interpone entre Dios y los hombres. De algún modo, es perceptible cierto eco de la "primera elegía de Duino", cuando Rilke anunciaba que el ángel está dotado de un poder aniquilador a causa de su "naturaleza más fuerte". Pero, de todas maneras, la idea de que Dios llega a resultar intolerable para los ojos humanos tiene su respaldo bíblico en la advertencia que Jehová dirige a Moisés para recordarle que ningún mortal puede sobrevivir a la manifestación de los atributos divinos (*Éxodo,* xxxiii, 19). Por lo demás, este aspecto terrible de la divinidad ha seducido poderosamente a la teología especulativa protestante y halla una de sus expresiones más cabales en los estudios de Rudolf Otto acerca de lo que este autor denomina "lo numinoso"; es decir, esa cualidad divina que supera la comprensión de las criaturas y que precisamente por ello suscita angustia y estupor. La fuente más próxima de tal preocupación debe remontarse tal vez hasta Lutero, en cuyos escritos sobre la servidumbre del albedrío aparece profundamente arraigada. La misma noción, sin embargo, asoma ya en los *Salmos,* ii, 11; "Servid al Omnipotente con temor, rendidle homenaje con temblor". Por supuesto, Kierkegaard no es ajeno a esta tradición, y muchos místicos dejan la impresión de haber conocido la experiencia del "misterio tremendo" que entraña el vislumbre de lo numinoso. Parece justificado sospechar que Bergman conoce los trabajos de Rudolf Otto (al menos *Das Heilige,* el fundamental estudio sobre la materia); sea como fuere, la lectura de este agudo investigador del pensamiento religioso puede resultar sumamente esclarecedora para comprender la actitud del cineasta en su exploración de las formas extremas que para la criatura asume la presencia (o ausencia) del creador.

En la sostenida trayectoria del asunto religioso que se observa a lo largo de la producción de Bergman, la trilogía sobre el "silencio de Dios" constituye una de las etapas más lúcidas, en la que se plantea con fuerza casi devastadora el fundamental problema de la negativa divina a proporcionar una clara respuesta en beneficio de las criaturas. No obstante, las preocupaciones en torno de la cuestión no han declinado en la obra posterior de este cineasta y tal vez su reciente *Vergüenza* nos proporcione indicios de un viraje decisivo en la elucidación del conflicto. En general, la crítica se ha pronunciado por una interpre-

tación lineal de este film y ha considerado que en el desenvolvimiento de su director proporciona una de las pocas composiciones cuyo significado debe buscarse esencialmente en el nivel literal mismo, como una denuncia sin concesiones del clima bélico que prevalece en nuestro tiempo. Cabe hacer la salvedad, empero, que ya en ocasiones anteriores Bergman encaró la destrucción causada por la guerra o las exhibiciones de compulsión armada como símbolos de la situación anímica del hombre: en *La sed, la* angustia se objetivaba en ciudades derruidas por la contienda; en *El silencio,* la presencia ominosa de los tanques en su recorrida por las calles nocturnas tiende a subrayar el desamparo humano engendrado por el mutismo de la divinidad. Además, en *Vergüenza* se han utilizado algunos elementos militares con un poderoso valor sugestivo que emana de las imágenes mismas, sin necesidad de ningún comentario: los camiones blindados, por ejemplo, tienen el aspecto salaz de ciertos animales que Hieronymus Bosch introducía en sus visiones apocalípticas. Por añadidura, no se ha prestado suficiente atención a los sueños de los protagonistas que ofician como principio y término de la película y que parecen armar la clave de la anécdota. En especial, quizá sea muy importante la revelación de la mujer en la escena final, cuando dice que su febril ensueño le trajo un eco muy débil de algo que debía recordar, algo cargado con la resonancia de palabras remotísimas y casi olvidadas que en vano trata de recuperar. Para quien ha seguido el desarrollo poético de Bergman, resulta poco menos que inevitable formularse un interrogante acerca de esa voz tan distante y borrosa, que actualiza el sostenido interés de este artista por el lenguaje y la comunicación: ¿es acaso el mensaje de la divinidad tan ansiosamente aguardado, que nos habla en un murmullo casi inaudible? Si así fuera, tal vez Dios no ha permanecido en silencio; tal vez los hombres mismos, con el fragor de su violencia, han ahogado la muy tenue y apartada expresión divina. En ese caso, Dios no habría estado ausente ni habría manifestado indiferencia; su mutismo aparente sólo sería obra de nuestro propio desorden, de nuestro propio estrépito. No olvidemos aquello que solía declarar Simone Weil: la presencia de Dios reviste una extremada levedad que apenas puede intuirse de soslayo.

JAIME REST

MUSICA

Estreno de "Moisés y Aarón" de Schoenberg en el Teatro Colón

"O Wort! du Wort, das mir fehlt!"
(Moisés, 2º acto)

Graves enigmas los que planteó a los compositores de nuestro siglo la Opera, ese género artístico híbrido que exige la autonomía para sí, y la servidumbre de las artes que confluyen a integrarla: Música, Poesía y Teatro. Erguida como la Esfinge ante Tebas, devoró a tantos y tantos (¿para qué dar nombres?) que creyeron que bastaba transferir sus hallazgos musicales, haciendo tabla rasa de las necesidades teatrales con pretendidas "anti-óperas" que barrían todo vínculo con la ópera tradicional. En sus resultados sólo habían consistido en rudimentarias y torpes "no-óperas", y en el camino quedaron una vez superado el barullo del estreno. "No vale abatir lo viejo que aún existe, sino buscar algo nuevo que pueda existir", alertaba a principios de siglo Ferrucio Busoni. Finalmente él consiguió el fruto aislado y maravilloso de *Doktor Faust* (así como Debussy su *Pelléas* o Berg su *Wozzeck*). Pero ninguno de ellos logró superar la etapa del primer hijo y erigir un *teatro lírico* orgánico, donde cada producción formase parte de un todo progresivo, tal como antes lo habían conseguido un Verdi o un Wagner. Sólo Richard Strauss y Leos Janácek consiguieron una respuesta para cada enigma, y ante ellos el camino quedó franco, para convertir en "ópera" todo cuanto tocasen con sus manos, para reinvertir sus trabajos experimentales en producciones de más en más perfectas y viables, que daban el más rotundo mentís al tan declamado agotamiento del Arte Lírico. Si dejaron de componer fue por falta material de vida, pero no por falta de materia operística a indagar y transitar.

Desgraciadamente, no fue éste el caso de Arnold Schönberg. Cuatro veces se acercó a la Opera, y en las tres primeras (*Erwartung, Die Glückliche Hand, Von Heute auf Morgen*) con la innegable vocación de obtener la pieza insólita, aplicando en ellas las técnicas musicales que iba indagando. Así, desde el a-tematismo de *Erwartung* hasta el Sprechgesang de *Von Heute auf Morgen* "la producción teatral de Schönberg representa, más aún que la de ningún compositor de este siglo, una tentativa de ruptura con la ópera tradicional", según nos dice Jacques Bourgeois. Pero en Opera, ¿basta con la Música?

Un antecedente esclarecedor: En 1893, con motivo del estreno romano de *Falstaff*, una comisión de homenaje inició su discurso de circunstancias "al más

grande músico..." Así mismo Verdi los interrumpió con un abrupto: "No, no. Dejemos eso de *gran músico*. Yo soy hombre de teatro". Y unos años antes, en carta al poeta Antonio Ghislanzoni (S. Agatta, 17/VIII/1870), recomendaba: "Para el teatro es necesario algunas veces que los poetas y los músicos *tengan el talento* de no hacer ni poesía ni música".

Pero Schönberg llegaba a la Opera en una encrucijada histórica especialísima. Al día siguiente en que los veristas italianos habían instaurado en ella la tiranía del Teatro sobre la Música. Los Giordano y los Puccini habían olvidado la clara lección verdiana, y en vez de englobar mediante música "ad hoc" un libreto también "ad hoc" que armonizasen en una entidad nueva y autónoma de sus elementos, se habían reducido a la tarea artesanal de comentar musicalmente una obra de teatro acabada. Se trataba pues de reivindicar los fueros de la Música, oprimida por el Teatro, detenida en su ineludible evolución, restringida a halagar los oídos del gran público con su inerte concepción de la melodía. ¿Pero quiénes lanzaban esa contra-ofensiva? ¿Hombres de teatro, que creían en la Opera como un género autónomo de la Música? ¿O simplemente músicos revolucionarios, que desorbitados en su voluntad de ser nuevos, se habían echado a andar muy rápido, sin saber si podía seguirlos el público, o tan sólo un restringido cenáculo que solía leer la música más que escucharla? ¿Pensaban en función de la Opera? ¿Harían algo más que invertir los papeles en la tiranía Teatro-Música, convirtiendo en opresora a la oprimida, y no restituyendo la antigua armonía igualitaria? Porque, de ser así, la Opera volvería una vez más a ser la gran ausente, y en vez de teatro con mala música, había música con mal teatro.

Confrontemos a Schönberg con algunos operistas. Viene ahora a nuestra mente la imagen del niño Rossini, creciendo entre las bambalinas de los teatros junto a su padre "tubatore" y su madre cantante. Aquel Rossini que abandonó los cursos de contrapunto del Padre Mattei en el Liceo de Bologna cuando se enteró que con lo que sabía le bastaba para componer óperas. Viene también a nuestra mente la imagen del anciano Massenet, que en la última página de sus memorias hasta la muerte imaginó en ópera, y al adivinar el Cielo lo primero que se le ocurre comentar es: "nunca pude obtener este alumbrado para mis decorados en L'Opéra, donde los fondos quedan a menudo oscuros". Y no. Ante ellos, la imagen de Schönberg se nos aparece como la de un intruso o, por lo menos, la de un visitante fugaz, que ha llegado hasta el teatro de comprobar sus fórmulas de "Sprechgesang" o "Sprechstimme". Pero todo eso es problema anterior de cocina, que no debe trascender en el banquete. No es lo mismo conseguir nuevas técnicas musicales de expresión y conseguir expresarse en Opera. Para ésta es imprescindible que confluyan el músico y el hombre de teatro, como sucedió dichosamente en Glück, o en Mozart.

En principio, Schönberg podía haber recurrido a un libretista. Pero él mismo quiso encargarse de la formulación teatral de *Moisés y Aarón*. Y bien: el resultado no tiene ni el honor de ser original ni el consuelo de ser escénicamente eficaz. Carece de eficacia porque resulta un monótono oratorio con extenso bailable en la mitad. Y carece de originalidad porque esto del ballet en la mitad geométrica es moneda corriente desde los tiempos del meyerbeeriano

Roberto el Diablo. ¿Pero puede ser un ballet el núcleo central de una ópera? En la "grand-opéra" el ballet era un elemento más entre tantos, que significaba una interrupción en la acción dramática, y por consiguiente nunca se reservaba la parte del león. Claro, allí también había acción dramática. Pero en Moisés y Aarón —como no la hay, o si la hay es poco nítida— la escena coreográfica desborda sus límites y ocupa el gran vacío o informe masa de los alrededores, aparentando ella misma ser la acción dramática. Pero no lo es, aunque sea muy bien recibida por el público porque viene a cubrir un largo déficit visual. No lo es en cuanto al tema central, que pretende ser el conflicto Moisés-Aarón, y nos queda el regusto de haber asistido a un escamoteo de galera de mago, para amenizar la monotonía circundante.

Porque el resto adopta las formas de una interminable discusión entre Moisés y Aarón, entrecortada en etapas; mientras el coro toma partido por alguno, y de tanto en tanto envía a algún solista al proscenio a que diga lo suyo y luego se retire. Decir, decir, decir. A esto se reduce la forma teatral de Moisés y Aarón, como ya había pasado con el personaje único de la inicial Erwartung. Se podría hablar de austeridad escénica, pero también de falencia. Nosotros preferiríamos hablar de un gran músico entrometido en una tarea que no es la suya.

Porque sus tareas intrínsecamente musicales las cumple, y a lo grande. Demos dos ejemplos: la escena de la zarza ardiente y el final del segundo acto, dignos de figurar entre las mejores contribuciones de nuestro siglo a la Música de todos los tiempos. Pero como bien sabemos, no todo es Teatro o Música en la Opera. Si ésta perdura a lo largo de los siglos y las modas es por ser un canal óptimo para esa altísima expresión humana que es el canto (aun bajo las formas degradadas de la vocalización y el gorjeo estéril). Pero en Aarón, Schönberg trazó áridas vocalizaciones, que nada tienen de canto, y en Moisés un desnudo "Sprechstimme" que es la negación misma del canto. Dicho en buen castellano, éste último no canta, porque no puede expresarse; y tampoco el otro, por la razón inversa. Pero entonces, en Schönberg, ¿quién canta? ¿Tal vez sea esa prohibición de canto de Moisés la tragedia del propio Schönberg, el teórico genial que en su inmensa lucidez pudo dialogar con Dios y arrancar el secreto de la Música, pero fue incapaz de comunicarla y expresarla? Recordamos ahora aquel Salmo XXXIX: "Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi... Et immisit in os meum canticum novum". Pero desgraciadamente no hemos encontrado ese canto en labios de Schönberg. Él no quería un canto cualquiera, aspiraba al trascendente, al más alto. Pero no lo consiguió. Y tal vez Moisés y Aarón sea el testimonio de esa derrota titánica.

Tal vez él lo supo. Porque trabajó en *Moisés y Aarón* entre 1926 y 1932, pero en los veinte años restantes nada hizo, salvo el libreto del último acto. ¿Cuál fue la causa? La tan difundida explicación del exilio y la mala salud resulta a todas luces insuficiente, si pensamos en las obras que produjo en Norteamérica hasta el momento mismo de su muerte. Sólo no hay tiempo cuando no hay entusiasmo, y el que surge del epistolario de Schönberg no es muy grande. Cabría preguntarse si él mismo no dudó sobre las posibilidades tea-

trales de este Moisés y Aarón que nunca se decidía a concluir, y también si realmente quería que se representase. "*Convengo* que, en el caso que yo no pueda completar la composición, el tercer acto puede ser interpretado sin música, como una escena dramática".

Después de su muerte se representó, y así llegó ahora al Teatro Colón. Tal vez, si se hubiese ofrecido una versión de concierto, habríamos salido gananciosos, pues no hay mucho que ver, y sí demasiado que oir. Pero la exigida atención del oyente se vio también reclamada por la atención del espectador. Y por desgracia Ernst Poetgen y Roberto Oswald optaron por un criterio escénico híbrido: el coro inmóvil, desplazado a los costados y semioculto detrás de bajo-relieves (que en la eventualidad también permitieron ocultar la partitura que leían los coristas). Una solución escénica que parece pedida en préstamo a la que Strawinsky y Cocteau establecieron para *Oedipus Rex*. Para compensar, en el medio del escenario un gran número de figurantes pantominó un verdadero mal de San Vito, entre continuos cambios de luces y paños que subían y bajaban. Pero este arbitrario maremágnum de cuerpos que caminaban rítmicamente o se tiraban por el piso no logró quebrar la inmovilidad circundante en el medio ambiente, con esos dos sectores laterales que también arbitrariamente perseveraban en quedar inmóviles. Por eso, podemos alabar la funcionalidad del decorado y régie para que el coro se sintiese cómodo. Pero nada más.

Del numerosísimo elenco, obvias razones de espacio nos permiten individualizar a dos tan sólo: la gallarda veteranía de Helmuth Melchert (que debió reemplazar a Fritz Uhl a último momento), y la entusiasta labor protagónica de Angel Matiello, quien insistió en hacer lo que Schönberg no quería que se hiciese: cantar. Un tercer personaje a alabar, multitudinario, pero verdadero protagonista del excepcional esfuerzo: el caudal humano del Teatro Colón (cantantes solistas, miembros de la orquesta y coro, maestros internos, etcétera), que con férrea disciplina supo contribuir, cada uno con lo suyo, al gran despliegue concertado por el Mtro. Janos Kulka.

Y una crítica contra una viciosa innovación en el teatro: No es posible demorar la iluminación de la sala al concluir el espectáculo, para que el público —porque no puede salir y algo tiene que hacer, o por movimiento reflejo o por lo que sea— cumple con la tarea obligatoria de depositar su óbolo de aplausos antes de alejarse.

JOSE LUIS SÁENZ

POLÉMICA

CONSIDERACIONES *NO PROFANAS* SOBRE PSICOANALISIS

(A propósito de las *profanas*, de Mario A. Lancellotti).

En el Nº 320 de SUR, Mario A. Lancelotti publica unas "Consideraciones profanas sobre psicoanálisis". El adjetivo es adecuado. Su autor, curándose en salud, lo ubica como para que no haya equívocos. Y efectivamente, no los hay. Lancelotti da abundantes pruebas sobre su condición de profano en la materia, pero no ciertamente por su "inhabilitación científica", como con generosa benevolencia afirma, sino por la serie de inexactitudes en que, casi sin solución de continuidad, incurre. Casi no hay afirmación que no cojee, por exceso o por defecto.

En estos últimos años, cuando el psicoanálisis es considerado con atención y respeto por figuras relevantes en las diversas ciencias del hombre, cuando un filósofo como Paul Ricoeur dedica un voluminoso libro a la obra de Freud, cuando el mismo Sartre parece rectificar las críticas que formuló contra el psicoanálisis freudiano en "L'Etre et le Néant", cuando en publicaciones de estricta ortodoxia católica —*la Vie Spirituelle, Etudes Carmélitaines*— casi no hay número que no incluya un trabajo sobre psicoanálisis, el lenguaje flamígero de Lancelotti recuerda las reacciones que el psicoanálisis suscitó hace cuarenta o cincuenta años, cuando sus revelaciones conmovieron las perspectivas perezosas de la psicología y de la psiquiatría oficiales que, a falta de argumentos —de conocimientos— prefirieron el denuesto y la calumnia. ¿Acaso Bumke —profesor de psiquiatría en Munich— no habló de la mente delirante de Freud? ¿Acaso la acusación de inmoralidad que —claro está— Lancelotti repite dócilmente, no fue slogan reiterado monótonamente, machacón caballito de batalla?

De entrada, Freud es convertido en un demagogo enfermizo, en un pobre tipo que "no quería otra cosa" que éxitos y halagos fáciles. ¿Es posible —me pregunto— que Lancelotti ignore precisamente lo que cualquier profano en materia psicoanalítica sabe? Que Freud es, en la historia del pensamiento científico uno de los casos que, más ejemplarmente, muestra la genial obstinación de quien, contra viento y ma-

rea, sabe que su mensaje, resistido, negado, incomprendido, alterado, tendrá a la larga que imponerse porque está cargado de verdades. Si Freud hubiese sido lo que Lancelotti, tan desaprensivamente dice, el camino de los éxitos y halagos estaba expedito para él, joven neurólogo, con una carrera universitaria que ya se le mostraba segura y brillante, y con nutrida clientela: sólo era necesario adherirse a los criterios terapéuticos en boga. Precisamente, se dio todo lo contrario: la resuelta decisión de emprender el camino arduo del investigador solitario, consciente de las dificultades morales y económicas que su vocación implicaba. No hubo, pues, esa "entrega del público, de un modo histérico, y femenino" que inventa Lancelotti; todo lo contrario, hubo rechazo y condena, y en términos que, ahora, con perspectiva suficiente —no para Lancelotti, por lo v i s t o— son muestra acabada de la incomprensión fanatizada aun de los "especialistas".

Frente a ese mundo insondable que es nuestra intimidad —San Agustín ya lo sabía— y que Freud, el primero, investigó con intención científica, Lancelotti decide que "el psicoanálisis fue literatura y Freud el Julio Verne de *lo* inconsciente". La intención de rebajar es manifiesta. Hay quien, con más objetividad, lo llamó el Cristóbal Colón de lo inconsciente. Y en cuanto a lo de literatura, hay que precisar: todo ser humano es una novela, esto es, literatura, y en este sentido lo científico, tratándose de enfermedad, y específicamente de enfermedad mental, es reconocer la trama biográfica en que surge, porque sólo atendiendo a ella puede darse una comprensión que haga coherente su surgimiento.

Incurre, igualmente, en inexactitud Lancelotti al afirmar que "Freud concibe una biografía de la neurosis constituida por un pasado ungido al trauma que desencadena el morbo". Lancelotti, también en esto está algo demorado; se ha quedado en lo que fue, en sus comienzos, el pensamiento freudiano: la afirmación del hecho traumático como momento determinante de la neurosis fue seguida por cuarenta años de incesante investigación y revisión, de modo que sólo constituye una etapa, pronto superada, en la evolución de una obra siempre abierta y disponible.

No deja de ser significativo que mientras, por un lado, Lancelotti niega la condición científica del psicoanálisis, por el otro, incurre respecto de la enfermedad en una afirmación teológica —"en cuanto la enfermedad corresponde a la Caída"— lo que expresa las convicciones r e l i g i osas de Lancelotti —que me merecen, desde ya, el más absoluto respeto— pero que no permiten un examen libre, no dogmático, del problema.

Lancelotti debe haber leído un poco distraído la descripción que Freud hace del aparato psíquico porque cuando éste resuelve imaginarlo, en su hipótesis topográfica, como dividido en zonas, no deja de señalar la intención didáctica que la preside. Si precisamente es el psicoanálisis el que, de la manera más rotunda muestra la "inescindible totalidad temporal" que es la psique. No hay tal "territorio fijo" ni "inmovilización caprichosa"; todo lo contrario: una resuelta definición dinámica, esto es, tendencias que pugnan entre sí, que se desplazan e interjuegan en un contexto siempre complejo. Es cierto —como dice Lancelotti— que "no es discutible que la conciencia es un blo-

que sin parcelas", pero agregar a continuación "que, en rigor, la psique carece de una filogenia, de una historia", es una afirmación absolutamente gratuita y arbitraria que resuelve desconocer lo más obvio y evidente: que somos historia y que, por lo tanto, la psique tiene una historia, la que nos define, a cada uno de nosotros, en nuestra singularidad irrepetible como biografía.

La "causalidad sospechosa" e "ingenua", y "el esquema fijo" que Lancelotti asigna a Freud cuando éste intenta comprender la neurosis, corren por exclusiva cuenta de Lancelotti que él, sí, simplifica y altera, e incurre en lo que denuncia, puesto que esquematiza y pasa por alto conceptos centrales en la perspectiva psicoanalítica, como el de *sobredeterminación* y el de las *series complementarias*. Me explico: nunca actúa *una* causa —A como simplifica Lancelotti— que determina un efecto B; es siempre un conjunto, con una o más bien unas más relevantes que otras, pero todas actuantes y potenciándose. Pero no basta que ellas se den, sin más, para que la neurosis aparezca; hay otros factores, siempre presentes —el factor constitucional, las experiencias infantiles y las circunstancias actuales que el sujeto enfrenta— que según su importancia determinarán que la neurosis surja o no. Contrariamente a lo que Lancelotti concluye, es el enfoque freudiano el que sí explica" porque el mismo trauma en dos individuos distintos producía en uno la neurosis y dejaba incólume al segundo", de tal manera que —para no desdeñar las simplificaciones con que Lancelotti quiere hacer clara su posición— no es necesario que "A cause a B". Carece de fundamento, por lo tanto, afirmar que "el psicoanálisis no ha dado una respuesta demasiado convincente a la circunstancia de que sea precisamente el episodio A y no más bien otro o un conjunto de otros el causante del efecto actual" e igualmente infundado concluir que para el psicoanálisis "la causa A" va "derechamente al efecto B". Quiere decir que esa "ontología ignorada por Freud, que no hay propiamente una causación particular independiente de la serie total de concatenaciones en que se inscribe" no sólo Freud la conocía sino que fue uno de los hombres que más contribuyeron a hacerla evidente. Hay que concluir que es Lancelotti quien ignora que Freud no la ignoraba.

Lancelotti se plantea quién es el que "transforma", en el examen psicoanalítico, "si es el paciente o el propio investigador que, de pregunta en pregunta, termina por sugerir... la respuesta". Es la colaboración de ambos la que transforma; la situación analítica es, por antonomasia, una relación interpersonal. ¿Acaso, con todas las diferencias que se quiera, no pasa lo mismo en la relación del clínico con su paciente, al que transforma —cura— en la medida en que éste coopera cumpliendo con las prescripciones que aquél le indica? Y en cuanto a lo "de pregunta en pregunta" es una versión caricaturesca del método psicoanalítico, que se define por la "asociación libre", que se caracteriza, precisamente, por no formular preguntas, por lo menos mientras no sea imprescindible.

Lancelotti resuelve que Freud, "como científico materialista, desechó la incognoscibilidad" ya "que no hay propiamente una causación particular independiente de la serie total de con-

catenaciones en que se inscribe". Y se apoltrona en esos "elementos irracionalizables que componen la X misteriosa de toda vida". En primer lugar, Freud es ejemplo de hombre de ciencia, esto es, de hombre que se acerca a una zona de la realidad para conocerla, para descubrir su legalidad. No pretende agotar su conocimiento; lo que se propone es indagar en ella, con empeño y máxima objetividad, dispuesto —el que conoce, aun superficialmente, la trayectoria de su obra de investigador lo sabe— a revisar lo que parecía establecido, a rectificarse, a no relajar, en ningún momento, su atención crítica. Así ha avanzado el conocimiento, cualquiera sea la ciencia que se considere. Lo de "incognoscibilidad" y lo de la "X misteriosa de toda vida" son afirmaciones que hasta estaría dispuesto a compartir con Lancelotti —y pienso que probablemente Freud también aceptaría— pero no pueden, en el plano científico, convertirse en freno o dogma que inhiba la marcha nunca terminada —interminable— del conocimiento.

Otro ejemplo de la ligereza con que Lancelotti se despacha es calificar a la conciencia —en la doctrina freudiana— de "quieta y espacializada". Si, precisamente, el calificativo que mejor le cuadra, en todo caso, sería el de conciencia *inquieta,* una conciencia solicitada por direcciones divergentes, definida específicamente por la presencia del conflicto. Y en cuanto a lo de "espacializada", de nuevo, es tomar lo que intenta ser un modo didáctico de exponer las cosas por la realidad de la cosa misma, confundir lo que, en el mapa, son suaves, onduladas y celestes líneas con el real y efectivo mar. También incurre Lancelotti en error al afirmar que "las calificaciones de sadista o masoquista, de inmaduro o fijado en la madre o en el padre... han sustituído a la idea de tonto o inteligente, de buena o mala persona, de sano o enfermo..." No hay tal sustitución; lo que hay es confusión en Lancelotti quien, en su arrebato, mezcla conceptos indiscriminadamente. Un sadista o masoquista es un enfermo, lo que no quita que pueda ser tonto o inteligente; un fijado a la madre o al padre, igual. La calificación de sano o enfermo no sólo no es negada sino que, gracias al psicoanálisis, puede ser empleada con más rigor y fundamento. En efecto, la vigencia de lo infantil en un adulto es signo de enfermedad, así como ser buena o mala persona expresa salud o enfermedad psíquicas, porque ¿qué quiere decir, en última instancia, mala persona sino la que no tiene en cuenta al otro en cuanto conciencia autónoma, y la convierte en mero objeto de su necesidad? Pero esto es lo que se da naturalmente, normalmente, en las etapas iniciales de la vida humana. Para el lactante, el otro —la madre— es, y no puede ser de otra manera, el objeto que satisface su necesidad. Su reconocimiento de la madre como una realidad independiente, la renuncia paulatina a su posesividad son logros que se irán cumpliendo trabajosamente —cuando se logran— en un proceso largo y difícil —nunca terminado— y es precisamente la medida de lo logrado, en ese sentido, lo que calificará su condición de persona más o menos buena o mala, más o menos sana o enferma. Embalado en su pasión antipsicoanalítica, Lancelotti olvida que esta manera de encarar el problema es típicamente la que proponen Sócrates y Platón. No se trata de vo-

luntad sino de enfermedad, y de enfermedad en el grado en que los factores que determinan la conducta escapan al conocimiento —por inconscientes— y en consecuencia al dominio del sujeto.

Claro que el psicoanálisis "no podía eludir el terreno moral", tratándose de una ciencia del hombre, pero no se instala "más allá del Bien y del Mal" —como piensa Lancelotti—; lo que hace es tratar de comprender la conducta antisocial o perversa para ver si puede ser corregida. En cuanto terapia trata con seres enfermos —ya ve Lancelotti que el concepto sigue vigente— e intenta curarlos. La tarea del psicoanalista consiste en ayudar al paciente a su progresivo autoconocimiento para que esté en mejores condiciones para autoelegirse, y esto es una definición moral. No hay tal desconocimiento del valor; hay, sí, una puesta entre paréntesis, pero para que su afirmación pueda hacerse con mayor lucidez. Si la frase de Freud: "Donde estaba el Ello ha de estar el Yo" significa algo, tiene que traducirse en un juicio de valor que se esfuerce en introducir un orden en la experiencia personal.

¿Cómo había de profesar un nihilismo moral el hombre que señala "con sorpresa y pesadumbre que tanta gente obedece sólo a las presiones externas" en vez de desarrollar sus propias normas morales? La conciencia moral está siempre presente en el pensamiento freudiano, y la vigencia fundamental, en la concepción psicoanalítica, del sentimiento de culpa y de la necesidad de reparación, es prueba evidente de ello. En los primeros trabajos de Freud, cuando todavía es aproximación y búsqueda lo que ha de convertirse, con el tiempo, en psicoanálisis propiamente dicho, la instancia moral es factor decisivo para comprender la aparición de la enfermedad, como por ejemplo lo muestra en su historial de Isabel de R.: la astasia-abasia, esto es, su dificultad para la marcha y la bipedestación surge como expresión del conflicto entre sus fantasías amorosas dirigidas a su cuñado y sus sentimientos morales. Expresamente nos invita Freud a que discriminemos: "El concepto de valor moral tiene que ser diferenciado del concepto de los actos mentales mediante los cuales esos valores se afirman". Plantear las cosas así de ningún modo significa desconocer la norma moral o reducir su naturaleza axiológica a mero convencionalismo. En esa frecuente acusación de amoralismo se olvida que ayudar al paciente —en la sesión— a expresar sus tendencias más profundas, aun las que considera más negativas y antisociales, porque es parte decisiva en el camino terapéutico, no es lo mismo que fomentárselas. Lancelotti confunde la actitud del psicoanalista en la sesión, que escucha y trata de comprender e interpretar, con la aprobación tácita e indiferente de todo lo que el paciente comunica respecto de su conducta neurótica o perversa. No advierte que su neutralidad metodológica no es indiferencia moral. Si el psicoanálisis es la forma más profunda de intervención psicológica es para ayudar al sujeto a reconquistar su destino enajenado, para que pueda disponer plenamente de sí mismo. Es una invitación a sumergirse en lo irracional no para ceder a sus seducciones sino para reducir su tiranía. Es trámite para pasar del egocentrismo al reconocimiento del otro, de la dependencia infantil a la autonomía adulta, del juicio catatímico a la objetividad, en una pa-

labra, trámite para la tarea nunca terminada de convertir en un orden la anarquía interior, la ciega necesidad de los automatismos en una conducta regida por la libertad. Es inexacto, pues, acusar al psicoanálisis de permitirlo todo, y más inexacto aun afirmar que son "conductas incluso aconsejadas por la cura" el repertorio de situaciones que, según Lancelotti, ejemplificarían la nefasta acción del psicoanálisis. La lista, a ratos, enternece por lo simplista. Veamos: "...todo —para el psicoanálisis— estaría permitido —se indigna Lancelotti, e ilustra—: Renegar del padre o de la madre, "plantar" a la novia, deshacer el matrimonio, abandonar al amigo, abrazar otra religión o volverse homosexual". Aquí, de nuevo, Lancelotti mezcla indiscriminadamente situaciones que, con más serenidad —confío— habría distinguido y considerado en lo que, específicamente, cada caso plantea. Porque hablar genéricamente de "renegar del padre o de la madre, plantar a la novia", etc., no tiene el menor sentido. Es el examen de cada situación, en su intransferible singularidad, lo que importa y lo único que puede permitir su justa estimación. ¿Por qué ha de ser siempre nefando renegar del padre o de la madre? Depende de lo que éstos hayan sido, de la conducta que como madre o padre observen. ¿Cree Lancelotti que es suficiente su calificación biológica para eximirlos de toda crítica? Ser padre o madre define una relación espiritual que, desgraciadamente, no siempre, por cierto, se cumple. Y esto es lo que el psicoanálisis sostiene, lo que el ateo y materialista Freud trata de demostrar. Pero sigamos: "plantar a la novia". Bueno, aquí hay trampa. No siempre interrumpir un noviazgo que es —pienso— lo que Lancelotti condena, significa "plantarla", que suena, sin duda, a conducta irresponsable. Interrumpir un noviazgo puede, por el contrario, traducir una conducta reflexiva, adulta, lo mismo que, a veces, "deshacer un matrimonio". En cuanto a "abandonar al amigo", eso sí, completamente de acuerdo con Lancelotti, es acción censurable. (Claro que me gustaría saber dónde Freud —u otro psicoanalista— aconseja una cosa tan fea). ¿Y "abrazar otra religión"? ¿Qué tiene de malo si el sujeto que se convierte lo hace con plena conciencia, y ha llegado a ello por un proceso maduro de reflexión y por una crisis de su fe que lo lleva a otra, para él, más reveladora y verdadera? Tengo la impresión de que aquí Lancelotti incurre en inconsecuencia. Parece desprenderse de algunas de sus afirmaciones que es católico. ¿Ve mal que Raissa Maritain o Max Jacob —pongo por caso— se hayan convertido —judíos— al catolicismo? Tengo entendido que la Iglesia no opina de ese modo. Y finalmente —para no dejar sin examen ninguna de las situaciones negativas que el psicoanálisis hace posibles, según Lancelotti— lo de "volverse homosexual" prueba una vez más la precaria información que Lancelotti con tanto empeño muestra. Nadie que no sea homosexual se vuelve homosexual. Lo que pasa es, que, en algunos casos, la homosexualidad latente puede hacerse manifiesta en el curso de la terapia, pero no es intención del psicoanalista instarlo en ella.

Toda esa lista de conductas posibles por obra del psicoanálisis son —como señalé— según Lancelotti "incluso aconsejadas por la cura". Otro error de información: el psicoanalista no acon-

seja ni moraliza Posterga, en su tarea profesional, sus convicciones personales sobre esto o aquello, y se limita a ayudar al paciente a comprender sus conflictos para que pueda superarlos y seguir la dirección más acorde con su personalidad El psicoanalista no determina el camino que el sujeto tiene que seguir; lo que pretende es ponerlo en condiciones para que pueda elegirlo y transitarlo. Es escuela de libertad, no dogma al que hay que someterse.

Las soluciones que el psicoanálisis ofrece lo son "por lo bajo, claro está", decreta Lancelotti. Merleau Ponty, también profano, como Lancelotti —aunque algo diferente— se refiere —en *L'homme et l'adversité* a esta presunta explicación o solución "por lo bajo". Tanto como explicar la conducta adulta por una fatalidad heredada de la infancia, Freud muestra en la infancia una vida adulta prematura y, por ejemplo, en las conductas esfinterianas del niño una primera elección de sus relaciones de generosidad o de avaricia con el Otro".

El complejo de Edipo le merece a Lancelotti consideraciones igualmente infundadas. En primer lugar, reitera lo que otros críticos del psicoanálisis, tan ajenos como él a un conocimiento serio de la materia que tratan: el complejo de Edipo —según ellos y él— "sería introducido *vellis nollis* en la vida del paciente, como si nuestra miseria constitucional pudiera explicarse por arquetipo literario". Ningún psicoanalista introduce el complejo de Edipo en el paciente, sencillamente porque está ahí, como una realidad irrecusable, porque todos —incluso Lancelotti— han tenido un padre y una madre, y las reacciones de la criatura —varón, mujer— se configuran dentro de esa situación triangular, condicionadas por las pulsiones instintivas y las fantasías que definen ese momento evolutivo de la vida. Olvida Lancelotti que aun aquellos autores ajenos al pensamiento freudiano —Malinowsky, Adler, Sullivan— no niegan el complejo de Edipo; lo que hacen es dar una versión distinta, en todo caso. Además, no se trata de recurrir a un "arquetipo literario para explicar nuestra miseria constitucional"; al revés, de lo que se trata es comprender qué puede significar un arquetipo literario y preguntarse si no ha surgido —por eso es un arquetipo— porque expresa una verdad profunda de nuestra vida humana.

El psicoanálisis "era, ya, un complejo" en Freud —diagnostica peyorativamente Lancelotti. La obra ingente de investigación cumplida por Freud en casi cincuenta años entregados, sin interrupción a la tarea da ahondar en los estratos más hondos y escondidos de la naturaleza del hombre, el creador de un método que permite aceder a ellos, y actuar terapéuticamente sobre esos tumores psíquicos, el hombre que ha iluminado vastas zonas de la conducta y creaciones humanas, son rebajados, apodícticamente, a "complejo". Y en su afán de no comprender, Lancelotti denuncia "un satanismo en la curiosidad, en el inventario y en la exculpación". Lancelotti parece olvidar —o ignorar— que la libertad comienza con la conciencia, es decir, que todo lo que implique, en el sujeto, estar sometido a la tiranía de lo inconsciente, le impide su ejercicio. Es cuestión de grados. Quiero creer que a Lancelotti no se le ocurriría culpar a un esquizofrénico por su comportamiento; un neurótico —en un nivel menos grave— también es manejado por motivaciones que, por

definición, escapan a su albedrío. Ya señalé qué persigue el psicoanálisis, contrariamente a lo que parece creer Lancelotti: ayudar al sujeto a lograr —o recuperar— su libertad, su responsabilidad, y esto en la medida en que va reduciendo, gracias a la terapia, lo inconsciente en él. Sí, lo inconsciente —como subraya Lancelotti— escandalizado por lo que el artículo neutro denuncia: la presencia de lo impersonal en nosotros. Sepa Lancelotti que el *Es* —el *Ello*— en Freud, es expresión que toma de Nietzsche para señalar la presencia, en el hombre, precisamente, de fuerzas y tendencias que actúan en él como ajenas e impersonales, que lo alienan, y que la tarea de desalienación, de humanización consiste en reducir su vigencia para aumentar la esfera del Yo, de la conciencia.

Que Lancelotti está bastante al margen de los problemas sobre los cuales con tanto ímpetu y soltura pontifica, lo muestra su adhesión a los puntos de vista sostenidos por Pierre Janet. No se trata, por cierto, de desconocer la importancia del gran psicólogo francés, pero a esta altura de los conocimientos defender su tesis para oponerlas a las de Freud, es defender un punto de vista mecanicista, ya indefendible.

Encarando la misma realidad —la histeria— Janet se limita a utilizar la hipnosis como terapia e intenta una explicación, en definitiva mecanicista, que se queda en la superficie del problema psicopatológico, mientras que Freud ahonda incansablemente en él, y de ese empeño irá surgiendo una de las doctrinas psicológicas más coherentes y fundadas. Janet se queda en la "idea fija" sin sospechar qué es lo que la suscita; se instala en una psicología descriptiva que, por definición, debía escamotearle el proceso y significado subyacentes, que es lo que Freud, abriendo el camino de una psicología profunda, hará comprensibles. No sorprende que Lancelotti reivindique la posición de Janet. Tampoco Janet comprendió a Freud, hasta el punto de criticarle cosas que Freud nunca dijo. Por eso, Roland Dalbiez, con fina tolerancia, concluye: "El grave error en que incurre Janet, en su interpretación de Freud, proviene —parece— de que el filósofo francés está tan preocupado por criticar a su contradictor que no llega a captar su pensamiento". Palabras que valen, puntualmente, para Lancelotti, como también éstas, del mismo Dalbiez que —valga la aclaración, por las dudas— no es psicoanalista: "Muchos neuropsiquiatras que a menudo son hombres de ciencia muy distinguidos en su especialidad, pero que no tienen ninguna experiencia personal en cuanto al psicoanálisis, emiten sobre éste juicios demasiado radicales. Hay que recordarles que —aun tratándose de psicoanálisis— el derecho a tener una opinión debe adquirirse".

No deja de desconcertar que Lancelotti pretenda que "más que con la remoción de un pasado muerto o inexistente... el neurótico necesitaba hallar razones que lo impulsaran hacia adelante y a zafar del demonio de la interpretación". Desconcierta, en efecto, que un lector atento si no de Freud, por lo visto, si, al menos, quisiera creer, de Bergson o de Proust, hable de pasado muerto o inexistente. No hay pasado muerto o inexistente. En todo momento somos, sin escapatoria posible, este presente que lleva dentro de sí todo nuestro pasado. No han entendido esto quienes —como Lancelotti— acusan al psicoanálisis de demorarse

estérilmente en el pasado del sujeto y reivindican un presente abstracto e irreal en cuanto lo suponen como separado y al margen de todo ese pretérito que es, precisamente, acumulándose en el ahora y aquí del incesante presente, lo que le da densidad y color, y hace factible o frustra las perspectivas del futuro. En el neurótico, el pasado, no metabolizado —diría— vivo, vigente, le impide acceder con libertad al presente. Y la intención psicoanalítica consiste en ayudar a liberarlo de esas ataduras que lo inhiben y bloquean, a zafarse de ellas, y no del "demonio de la interpretación", como Lancelotti reclama equívocamente, porque no se sabe bien si alude a la manía interpretativa que se advierte en ciertos neuróticos o a la "interpretación" como instrumento específico del psicoanálisis, que intenta con ella integrar lo que, en la personalidad del enfermo, hay de dividido.

Los últimos párrafos de Lancelotti pretenden cohonestar la ristra de inexactitudes e incomprensiones que los preceden, reiterando su carácter profano, y reconociendo su intención polémica. No es argumento suficiente. Bien venida la polémica cuando la crítica, por aguda que sea, está fundada en un conocimiento serio de la materia que se considera. Y este no es el caso. No es "como si la profunda falacia del psicoanálisis hubiera terminado por excedernos" lo que puede explicar —como pretende Lancelotti— su virulencia; es la falacia de sus argumentos lo que ha desbordado, y si reconoce, finalmente, "las exageraciones en que podemos haber incurrido", y pretende justificarlas por "la alie nación total, por no hablar de imbecilidad en que nos ha sumido la más grande y atractiva impostura que ha conocido nuestro siglo", reitera la miopía, cuando no ceguera, de su perspectiva. Lo prueba el que afirme que el psicoanálisis tstá "próximo al colapso total", sumándose así a la no muy lucida lista de profetas que desde hace años —en rigor desde que hace su aparición— pronostican, agoreros, su muerte.

Hojee Lancelotti, aunque más no sea, los principales tratados de psicología y psicopatología publicados en los últimos años, los libros de sociología, de etnología, de lingüística, de pedagogía en una palabra, los libros que se ocupan del hombre y de sus creaciones, y se enterará de que, en todos, en mayor o menor grado, la doctrina y práctica freudianas merecen, cada vez más, atención y estudio.

Leyendo las "Consideraciones..." de D. Mario A. Lancelotti no pude menos que recordar una reflexión de Maryse Choisie: Hay tres cosas —decía— que la gente cree que puede hacer sin aprendizaje previo: andar a caballo, hacer periodismo y hacer psicoanálisis —o escribir sobre psicoanálisis, completo yo. De las tres, el único que se resiste es el caballo.

LEON OSTROV

ÍNDICE

PÁG.

Pequeña radiografía de Martínez Estrada, por Daniel Davoto 1
Freud y el hecho de la violencia, por André Clair 10
El rompecabezas, por Daniel Moyano 28
La partiquina, de Amelia Biagioni 37
Un hombre que negó, rechazó y sustituyó cuanto le fue dado o impuesto, por Álvaro Fernández Suárez 41
La mirada presente, por Rodolfo Godino 49

CRÓNICAS

Luis Emilio Soto, por Adolfo de Obieta 51
Visiones del hombre del sur, por Jorge Nóbile 54
Simbiología de La Divina Comedia en ilustraciones argentinas, por Córdova Iturburu 58

LIBROS

Eduardo Mallea: *La penúltima puerta,* por Mario A. Lancelotti 63
Jorge Calvetti: *El miedo inmortal,* por Mario A. Lancelotti 65
Néstor Sánchez: *El amhor, los orsinis y la muerte,* por María Isabel Siracusa 66
Amílcar G. Romero: *Relatos,* por Hugo Beccacecce 68
Gustavo Sainz: *Gazapo,* por Alicia M. Alonso 69
Jorgelina Loubet: *La complicidad,* por Renata Donghi Halperín 72

POESÍA

Alberto Girri: *Antología temática,* por Alfredo Veirave 74
William Shand: *Contemporary argentine poetry, an anthology,* por Carlos F. Grieben 77
Homero Aridjis: *Los espacios azules,* por Rodolfo Godino 78

ENSAYOS Y ESTUDIOS

Víctor Massuh: *Nietzsche y el fin de la religión,* por Luis Wainerman 79
Mario A. Lancelotti: *Cómo leer a Kafka,* por Rodolfo E. Modern 81
José Isaacson: *El poeta en la sociedad de masas,* por Gregorio Weinberg 83
Francisco Posada: *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista,* por María Isabel Siracusa 86
C. M. Bowra, *Poesía y política,* por Teresa Orecchia 89
Marshall McLuhan: *El medio es el masaje,* por María Antonieta Moisá ... 91
Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann, Jean Piaget y otros: *Las nociones de estructura y génesis,* por Ricardo Pochtar 94

PÁG.

BIOGRAFÍAS - MEMORIAS

Enrique Anderson Imbert: *Una aventura amorosa de Sarmiento,* por Florinda Friedmann 99

Fedor M. Dostoievski: *Memorias del subsuelo,* por Jaime Barylko 100

CINEMATÓGRAFO

El trasfondo religioso de Ingmar Bergman, por Jaime Rest 102

MÚSICA

Estreno de *"Moisés y Aarón"* de Schoenberg, en el Teatro Colón, por José Luis Sáenz 106

POLÉMICA

Consideraciones no profanas sobre el psicoanálisis, por León Ostrov 110

Se terminó de imprimir en los talleres de Impresora Sur, S. A., Luis Sáenz Peña 1955, Buenos Aires el mes de junio de 1970.

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

De próxima aparición:

GRAHAM GREENE

VIAJES CON MI TÍA

Henry Pulling, solterón, jubilado, aficionado a las dalias y recluido en la vida monótona de su barrio londinense, conoce durante el funeral de su madre a un ser extraordinario: su presunta tía Augusta, que le revela otro mundo donde el amor, el peligro, el delirio son cotidianas.

Una novela risueña y a la vez profundamente conmovedora.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º piso **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

VICTORIA OCAMPO

DIALOGO CON MALLEA

Un nuevo intercambio de experiencias, ideas, recuerdos. Las imágenes de la fotografía y las palabras del diálogo sumadas para componer la biografía esencial: el momento preciso en que la experiencia vital se convierte en la obra literaria.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

Joaquín Ezequiel Linares

Marcelo T. de Alvear 636

JORACI

Primer centro gráfico
de difusión internacional
del arte argentino.

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.

IMAGEN

GALERIA DE ARTE

Exposición y Venta de:
Pintura Argentina
Contemporánea

Paraguay 867

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

Presenta:
JUAN GATTI (Pintura Naif)
30/6 al 13/7
CARLOS DULITZKY (Fotografías)
14/7 al 27/7
ELISA AKERMAN (Témperas)
14/7 al 27/7
IOANNIS COCCOTIS
14/7 al 27/7
SOFIA SABSAY (Oleos)
28/7 al 10/8
JULIAN ALTHABE (Esculturas)
18/8 al 31/8

San Martín 793 **Tel. 31-42-62**

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659 T. E. 31-1282

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

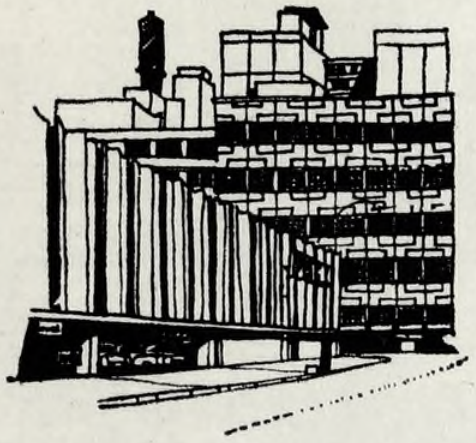
Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 835
T. E. 35-8125/26/27

la diferencia Bullrich

Podemos asesorarle ampliamente sobre compra o venta de campos, terrenos, quintas, casas o departamentos. También sobre transacciones, alquileres, hipotecas, tasaciones y divisiones de condominio. Claro, hay varias empresas que se dedican a lo mismo. Pero lo nuestro es distinto. La diferencia es que lo nuestro es una especialidad que tiene 103 años.

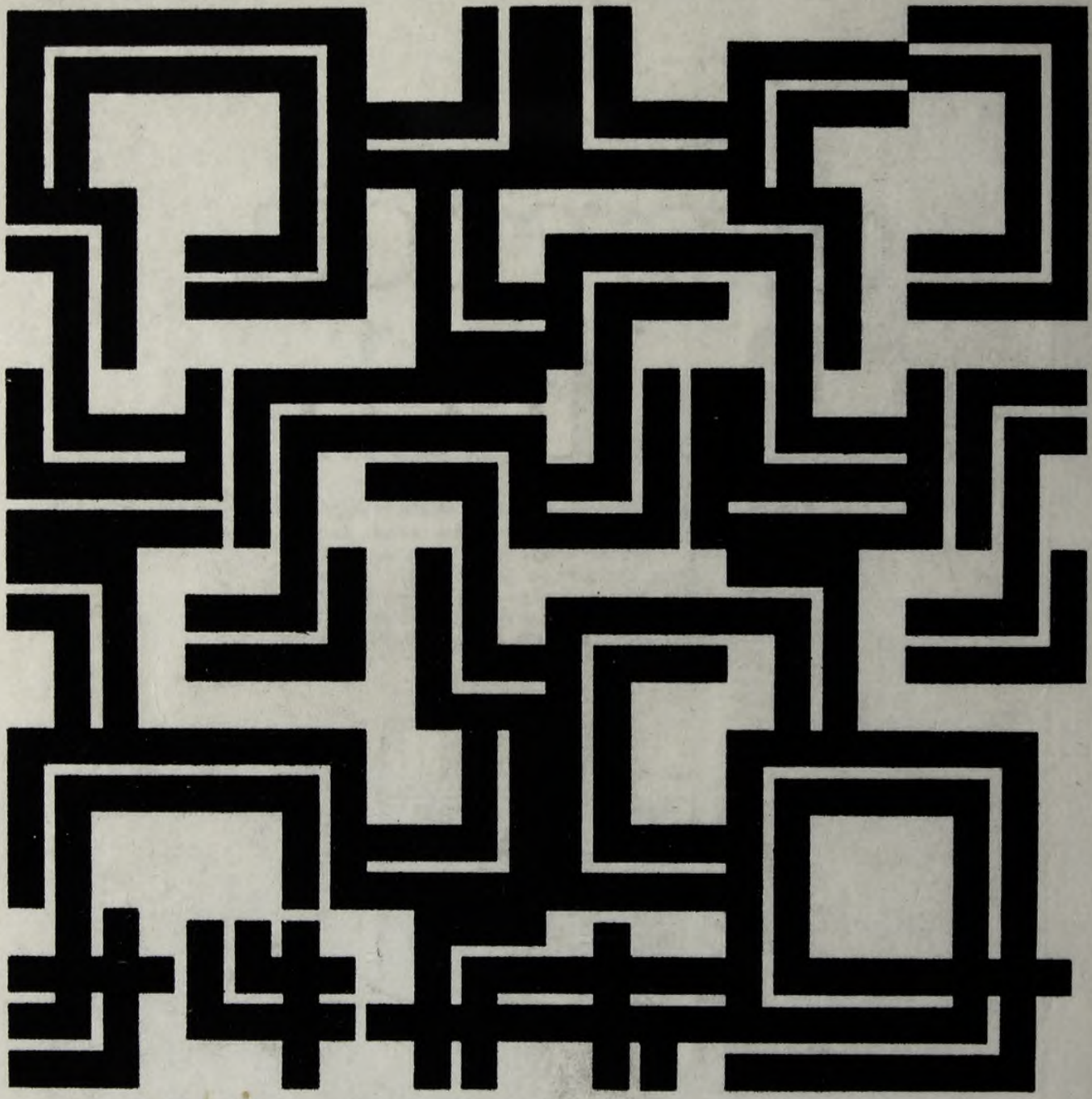


DEPARTAMENTO INMOBILIARIO DE

Adolfo Bullrich y Cia. Ltda. S.A.

Av. del Libertador 750 - Buenos Aires

La información pasa a través de Olivetti



La información significa el conocimiento de la noticia, comunicada y recibida. Significa palabra escrita, numero calculado, logica razonada, lenguaje humano traducido al lenguaje de las máquinas y el lenguaje de las máquinas, traducido al lenguaje humano. Significa Olivetti. Olivetti para la información significa una filosofia industrial: investigación y desarrollo de todos los medios mecánicos, eléctricos y electrónicos que, en todos los niveles y a través de todos los canales y tecnologías disponibles, crean, elaboran, transforman, comunican y multiplican cualquier tipo de información.

oliv

Preci

H0008114

S1CJ.15.1.