

PUNTO DE VISTA

Revista
de cultura

Año 3, número 10
Noviembre de 1980
\$ 4.500.-

Reportaje a Halperin Donghi
Sarmiento
Escritores del 80

Walter Benjamin
Lévi-Strauss
Saer

Heer
Lagunas
Manzur

Textos de José Sazbón y Marilyn Contardi
Dibujos de Crist



PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

Año 3, número 10
Noviembre de 1980

Director:

Jorge Sevilla

Secretaría de redacción:

Beatriz Sarlo

Diagramación:

Carlos Boccardo

Colaboraron en este número: Carlos Altamirano, Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Crist, Tulio Halperin Donghi, Carlos D. Martínez, Fernando Mateo, Eduardo Romano, Beatriz Sarlo, José Szabón, Noemí Ulla, Enrique D. Zattara.

INDICE

Cinco respuestas sobre historia argentina, por Tulio Halperin Donghi .	3
Colisión y convergencia entre los escritores del '80, por Eduardo Romano	6
Identidad, linaje y mérito de Sarmiento, por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo	14
El proyecto de Benjamin, por Raúl Beceyro	20
La modificación, por José Szabón	24
Libros:	
Antropología estructural: después de la moda, por Fernando Mateo .	31
Narrar la percepción, por Beatriz Sarlo	34
Las cosas y los hombres, por Noemí Ulla	37
La literatura del vidente, por Carlos Martínez	39
Un realismo cuestionador de lo real, por Enrique Zattara	42
Poemas, por Marilyn Contardi	44

Los dibujos que ilustran este número pertenecen a Cristóbal Reinoso (Crist). Son, en realidad, parte de una serie de dibujos que integrarán una carpeta que su autor publicará próximamente. En 1978, editó otra similar en la Colección pintores argentinos, de Krass Artes Plásticas de la ciudad de Rosario. Crist nació en la provincia de Santa Fe y vive desde hace varios años en la ciudad de Córdoba. Colabora como dibujante humorista en Clarín, Tiempo de Córdoba, Hortensia, Humor, etc. Ha recibido numerosos premios y participado en muestras colectivas del humor y la historieta.

Punto de Vista recibe toda su correspondencia, cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina.

Punto de Vista fue compuesta en Gráfica Integral, Pueyrredón 538, 4° piso, Capital, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Capital.

Punto de Vista. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en Argentina.

Suscripciones

Argentina	6 números	40.000 \$
Exterior	6 números	25 u\$s (correo aéreo)

Tulio Halperin Donghi

Cinco respuestas sobre historia argentina

El 80 y la consolidación del estado argentino,
liberales y autoritarios,
cómo lee un historiador la literatura,
Sarmiento y Hernández:

sobre estos temas habla Tulio Halperin Donghi,
a partir de un cuestionario propuesto por nuestra revista.

1. *¿Qué puede decirnos sobre la polémica entre feudalismo y capitalismo en la historia argentina? ¿Puede establecerse un momento de corte y de aparición del capitalismo? ¿Qué fuerzas sociales lo habrían promovido, y en ese marco cómo ubica al rosismo?*
2. *El año pasado se conmemoró ampliamente el centenario de la Conquista del desierto, y éste el acceso de Roca al poder. ¿Qué puede decirnos respecto de estos dos acontecimientos? ¿Sobre la llamada generación del 80?*
3. *En la historia argentina ¿entra en algún momento en crisis la ideología liberal? ¿Cómo surge el nacionalismo?*
4. *¿Qué función tiene la literatura para un historiador? ¿Cómo la lee usted? ¿Qué opina sobre Sarmiento y Hernández como escritores?*
5. *¿Lee usted literatura argentina contemporánea, y en general qué opina sobre la literatura del siglo XX en Argentina? ¿Coinciden los escritores más representativos con los más grandes?*

1. El problema preferiría plantearlo como el del surgimiento de empresas capitalistas en el sector productivo. El término de feudalismo, para aludir a lo anterior, es infinitamente problemático, en parte porque no sabemos bastante sobre esa etapa, pero sobre todo por problemas más centrales. En los últimos años se ha hecho un esfuerzo, en suma exitoso, por devolver —cuando se habla de feudalismo— el acento de la esfera de la circulación a la de la producción, pero el problema es que ni hubo ni hay un análisis económico del feudalismo como modo de producción (hay a lo sumo una definición). Las tentativas de buscarlo en el libro de Kula —que se hicieron— no pueden llevar demasiado lejos por dos razones: 1º) porque es la teoría de un feudalismo muy particular y 2º) porque no es claro que ponga el énfasis en la esfera de la producción (a la manera de Adam Smith, las diferencias entre producción de los campesinos, de los hidalgos y de los magnates se examina a partir del modo de integración al mercado).

Así redefinida la pregunta, creo que la respuesta es que hacia 1820 aparecen estancias que funcionan como empresas capitalistas en dos aspectos: 1) en cuanto usan trabajo asalariado

libre; 2) en cuanto no tienen dependencia del capital mercantil o usurario. Pero eso es así no porque hayan acumulado considerablemente; el vigor de este surgimiento del capitalismo parece deberse sobre todo a la modestia de los requerimientos de capital. (Ya antes de 1820 se da lo primero, es menos claro que se dé lo segundo. Y hay que agregar que por el momento es un fenómeno porteño.) La vinculación entre la consolidación del proceso y la instauración del rosismo me parece justa en cuanto el régimen rosista lo favorece. Al mismo tiempo no me parece que los rasgos más característicos del rosismo se deban a ello: el mismo favor otorgaron al proceso los regímenes anteriores y posteriores al rosismo, y pudieron hacerlo en marcos políticos muy diferentes. Sigue pareciéndome que para entender al rosismo hay que mirar sobre todo al proceso comenzado en 1806, que incluye una movilización política socialmente más amplia que en casi ninguna otra sección de Hispanoamérica.

2. Esas conmemoraciones —dejado de lado el tono triunfalista y macizamente acrítico que la celebración de efemérides impone, y la particular hora argentina en que ellas se dan no puede sino



acentuar— marcan un desplazamiento del núcleo de temas y problemas propuestos a la atención colectiva, que los acerca más a temas y problemas históricos reales. Se trata de la implantación del estado en todo el territorio y su consolidación por la afirmación —como decía el primer usufructuario de ella— del *Imperium*, de la nación, dos cosas cuya importancia, luego de décadas de debatir entre “líneas históricas” alternativas que eran fruto de la brutal simplificación (cuando no de la mera invención) retrospectiva, es bueno que se descubra. Roca veía el 80 como el momento de clausura de una etapa de desorganización institucional que había durado más de medio siglo, y hacía entonces del estado como institución (y no como agente de un grupo social o un proyecto político) el protagonista de la experiencia histórica argentina. Por lo menos como correctivo a la tendencia a ignorar su enorme peso, es también útil que se vuel-

va a prestar atención a ese punto de vista. Hacia 1920 Ortega y Gasset, con sólo caminar por Buenos Aires, descubría el contraste entre una sociedad de rasgos aun relativamente indefinidos y un estado vigoroso y omnipresente; los historiadores iban a tardar en descubrirlo. Habría que agregar que hoy ese contraste no se mantiene; la sociedad es todo menos desdibujada, y si ello no se advierte del todo es quizá porque llegó a ser lo que es en un proceso —que culminó en el peronismo— en que la tutela del estado fue todavía un aspecto decisivo.

3. Confieso que la caracterización del consenso ideológico que se consolida a mediados del siglo XIX como liberal me parece bastante inexacta. Hay allí tendencias autoritarias-progresistas (como en Alberdi) que sufren en algunos una inflexión democrática (como en Sarmiento o Hernández). Por la mayoría de los grandes temas y problemas del libera-

lismo político hay una notable indiferencia, en parte porque es la esfera política misma la que es vista como meramente instrumental. Pero quienes se interesan más decididamente por esa esfera y encaran más atentamente las opciones que en ella se plantean sólo muy parcialmente coinciden con perspectivas liberales: es el caso de Mitre que —a diferencia de casi todos— se interesa por el problema del lugar del partido político en la vida nacional para concluir que hay un solo partido legítimo, que tiene por tarea expresar todas las aspiraciones legítimas de la sociedad (a pesar de que acepta como dato de hecho la existencia de varios partidos, y no aspira a eliminarla por vía legal o cualquier otra). Tenemos aquí, desde el origen mismo de nuestra experiencia moderna, la ambigüedad que luego caracterizaría en este punto al radicalismo y al peronismo, y que —entre otras cosas— contribuye a hacer a sus ideologías inasimilables a

cualquier perspectiva liberal.

Si entendemos por ideología liberal ese consenso, él entra en crisis final en 1930. Lo que la reacción nacionalista le reprocha es haber abierto el camino a la democracia política. La reacción contra ésta se hace aun más urgente porque la crisis de 1929 obliga a una redefinición del vínculo desigual con Gran Bretaña, que no podría dejarse a cargo de los elegidos del sufragio universal. Rodolfo Irazusta atribuía a éste haber despojado a la ganadería de su peso en la cosa pública, al dar "el dominio del Estado a las multitudes improductivas de las ciudades". Pero es sabido que el éxito ideológico del nacionalismo nunca fue acompañado de éxito político; ello lo impulsó a sus posteriores evoluciones en el plano ideológico-político.

4. Temo que leer literatura como historiador no es la mejor manera de apreciarla como literatura, sobre todo cuando se trata de la argentina del siglo XIX, que es en su mayor parte bastante mala, pero aun así interesantísima. Eso no tiene demasiado problema cuando se trata de Juana Manuela Gorriti o aun de Martel o Cambaceres: aquí concentrarse en el enfoque histórico-social parece una acto de caridad. Si lo tiene con Sarmiento o Hernández; se tiende a olvidar que son escritores de primer orden. De modo que mi reacción, ante ambos no los ve "como escritores". Sarmiento me interesa más porque es más rico y original; Hernández es más derivativo (no puede evitar pertenecer a una segunda generación, que se define reactivamente frente a una problemática ya consolidada). Lo que más me interesa de él es el problema de la compatibilidad entre la visión de la vida rural de *Martín Fierro* y la de los problemas de la campaña en su obra en prosa, que me pare-

ce —pese a la engañosa diferencia de tono— casi total.

5. Supongo que representativo significa aquí algo más que útil para el conocimiento histórico de la Argentina actual; que designa más bien aquellas obras capaces de ofrecer una imagen que contiene en sí misma la multiplicidad potencialmente infinita de sentidos de la realidad que evocan. Si ese es el caso, la representatividad parece ser uno de los requisitos de la grandeza, y una y otra debieran coincidir por definición en las mismas obras. Pero por eso mismo es particularmente difícil a los contemporáneos descubrir cuáles son esas obras que reúnen ambas calidades: hacia 1940 Mallea parecía más representativo que Borges. El surgimiento de obras de ese nivel es particularmente difícil en las últimas etapas de una crisis que ha remecido la vida nacional como quizá nunca en el pasado, y que si ha revelado que la idea que teníamos no solo del país sino de lo que cada uno creía estar haciendo en él era equivocada, no nos muestra en qué lo era. No quiere decir esto que faltan obras representativas porque falta una interpretación y propuestas para esta Argentina tan difícil de reconocer, sino porque falta la posibilidad de una mirada lúcida y a la vez capaz de ver otra cosa que el desolado estúpido de quien está mirando. Por eso es quizá más hábil el trato que ha dado Puig a este tema inabarcable e ineludible en su última novela, en que la protagonista no entiende lo que le está sucediendo, y ello permite al autor hacer de su propia flaqueza (él tampoco entiende) una fuerza, que el que prefirió David Viñas, atacándolo de frente; pese al cuidado de la composición, que hace de *Cuerpo a Cuerpo* su novela quizá de mejor factura —y quizá por ese cuidado mismo— esa insuficiencia se siente aquí plenamente como tal.

Librerías

fausto

Av. Corrientes 1311
Tel. 40-1212

Av. Corrientes 885
Tel. 393-7988

Av. Santa Fe 1715
Tel. 41-2708

Literatura - Filosofía
Psicología - Arte
Historia - Economía
Encuadernaciones
Novedades al día
Libros técnicos
Ediciones de Lujo
Regalos Empresariales

ENVIOS AL INTERIOR
CREDITOS

Cualquier libro de nuestro
surtido puede ser suyo con
un crédito a sola firma.

Eduardo Romano

Colisión y convergencia entre los escritores del 80

I. Este trabajo se compone de dos partes. En la primera, doy algunas pruebas de porqué el rótulo "generación del 80" es abusivo e inexacto. Ya en otras oportunidades apunté la inconveniencia de aplicar dicho método generacional a los procesos histórico-literarios, salvo que se tuviera la expresa intención de biologizar lo que es siempre resultado de la práctica social concreta. Así se ha procedido con la producción literaria argentina de la década de 1880 cuando, a partir de coincidencias y semejanzas innegables, se ha desconocido un amplio margen de disidencia entre autores y textos. Y esto sin apartarnos de los escritores que pertenecen a la élite, pues caso contrario las diferencias se ahondan. Para avanzar en orden, comenzaré por recordar algunas polémicas, más o menos conocidas, que enfrentaron a diversos grupos dentro del sector que regía entonces los destinos del país, para que se vea cómo, en materia de política cultural, carecieron por lo común de coincidencias. Tal vez lo más notorio al respecto sea la discusión que liberales y católicos sostuvieron respecto de educación y matrimonio, tanto en el Congreso como desde sus periódicos representativos —*Sud-América* y *La Unión*, respectivamente. Eduardo Wilde, Miguel Cané, Lucio V. Ló-



pez, Paul Groussac, se contaron entre los más enervorizados laicistas; José Manuel Estrada, Pedro Goyena, Tristán Achával Rodríguez y Miguel Navarro Viola, les replicaron desde el sector confesional. Los resultados jurídicos del debate —leyes de educación común y matrimonio civil— constituyeron un triunfo de los liberales reformistas.

Pero la disensión abarcó asimismo otros ámbitos, si bien los encargados de encarnar tales enfrentamientos no fueron, por supuesto, los mismos hombres mencionados anteriormente. Por lo contrario, es llamativo que, según la cuestión en disputa, los nombres tiendan a entrecruzarse, recomponiendo una especie de curioso rompecabezas. En cuanto a posiciones económicas, se remite al exhaustivo análisis que hace

José Carlos Chiaramonte en *Nacionalismo y liberalismo económicos en Argentina. 1850-1880* (Buenos Aires, Solar/Hachette, 1971). La polémica entre proteccionistas y librecambistas abarcó el parlamento y la prensa: *El Nacional* fue vocero de aquéllos y *La Nación* de éstos. Aunque algunos se plegaban al proteccionismo por razones coyunturales —la caída de los precios internacionales de la lana hacia 1873— lo cierto es que sin renunciar a la filosofía económica en que se habían educado (Adam Smith, Ricardo, Malthus), la posponían con razonamientos realistas: "El día en que nuestras lanas puedan salir de aquí, no digo convertidas en paño, sino en levita completamente concluida para pedirle a Inglaterra el fierro convertido en agujas o en cuerdas de reloj, en-

tonces acepto el libre cambio, es decir el producto concluido de nuestro país, por el producto concluido de Inglaterra" sostenía el Ministro de Hacienda de la provincia de Buenos Aires, Rufino Varela, antes de renunciar a su cargo, en 1877. Unos pocos comerciantes, ganaderos y empresarios se unieron a muchos pequeños industriales y artesanos, en 1875, para formar el Club Industrial.

Sin embargo, el reacondicionamiento del mercado internacional y la posibilidad de embarcar carne enfría hacia Europa debilitaron ese movimiento. Lo cual favoreció, por supuesto, a quienes anhelaban subordinarse aún más a los intereses británicos y cuya expresión política fue la Conciliación (1877) entre mitristas y alsinistas. Tampoco hubo, frente a ese acto, homogeneidad. Algunos alsinistas, los que tenían detrás de ellos un pasado federal y aun rosista, como Leandro N. Alem, Aristóbulo del Valle o Bernardo de Yrigoyen, luego de haber lanzado sin éxito el Partido Republicano formaron un Club de la Paz para integrar su programa nacionalista al recién constituido P.A.N. (Partido Autonomista Nacional). Mas vuelven a quedar descolocados cuando Julio A. Roca convierte a dicho partido en plataforma de su política de acercamiento entre la oligarquía porteña y sus "sucursales" de provincia. Esa fractura respecto de lo económico y lo político tiene también alguna manifestación en el campo pedagógico. El estadígrafo Francisco Latzina, autor del Primer Censo Escolar, en 1883, redacta a consecuencia del mismo un *Informe* que no tiene cabida en las publicaciones oficiales, pero que él recupera en su libro *Virutas y astillas* (1885). Sus cifras demuestran el mito de que los primeros gobiernos liberales (Mitre, Sarmiento, Avellaneda) se preocuparon por la "educación popular". El índice

de analfabetismo es altísimo fuera de la Capital —federalizada en 1880— y "tristísimo el estado de la educación primaria", pues ni la geografía ni la historia nacionales ocupan sino un ínfimo lugar en los programas, y el porcentaje de maestros y profesores extranjeros bordea el 30 o el 40% en todo el país, según los casos.

En otro orden de cosas, *La Tradición Nacional* (1888), de Joaquín V. González, aparece como un desafío al europeísmo de las posiciones imperantes en cuanto a concepción de la cultura, ya que trata de valorar el aporte provinciano a nuestra idiosincracia y a nuestras costumbres. Claro que el autor era riojano y había tenido en esa provincia oportunidad de apreciar la contribución indígena y mestiza a la vida regional. Algo que ignoraban los descastados intelectuales porteños. Eso explica que, con motivo de la aparición de la obra, Bartolomé Mitre escribiera al autor, tras respetuosos elogios, la siguiente reconvención: "La segunda parte, de rasgos brillantes y vistas largas, es la más débil, considerada desde el punto de vista científico y filosófico. Puede decirse que casi toda ella gira alrededor de la idea de que los hispanoamericanos somos los descendientes genuinos de los americanos de la época precolombina. Protesto contra esta idea . . . La raza indígena hizo su explosión en 1780, levantándose contra los conquistadores, pero fue lógicamente vencida para siempre, porque no era dueña de las fuerzas vivas de la sociedad, porque en vez de representar la causa de la América civilizada representaba la tradición anterior a la conquista, o sea el cacicazgo y la barbarie. La raza criolla hizo su revolución en 1810 en nombre de otro principio y de otras aspiraciones, y conquistó por sí y para sí la Independencia y la libertad, imprimiéndole el carácter político, moral y social que

entrañaba la nueva raza, que no se proponía ni continuar a los indios, ni restaurar el Imperio Americano (como usted parece insinuarlo), sino fundar esa civilización, continuación de la europea, sin sus privilegios y bajo el principio de la equidad humana".

Las breves referencias anteriores bastan, creo, para mostrar que en materia religiosa, económica, política, pedagógica, cultural, los hombres del 80 evidenciaron claras divergencias. Quiero detenerme ahora en el caso especial de las posiciones estéticas. A mi juicio, para un elenco intelectual que discute muchas cosas, pero no pone nunca en duda su índole predestinada, su carácter de minoría elegida para decidir por todos, la orientación estética adecuada debió, al menos en el terreno literario, ser una manifestación inmediata de tales diferencias. Una escritura artística como la que apunta en muchas páginas de Eduardo Wilde, cuyo intento quedó, sin embargo, aislado, sin continuadores. A lo sumo se ha visto que sus recursos impresionistas y expresionistas reaparecieron luego en el modernismo, mas no hubo entre ambos fenómenos ningún puente directo y, en el modernismo, ese tipo de escritura significaba ya otra cosa. Wilde, por su parte, no la preconizó. Es más, unos años antes —para ser más exacto en 1870— había atacado con saña, con la saña propia de su aguda ironía, la supervivencia de lo poético en la época de lo positivo. Claro que al decir poético pensaba exclusivamente en el romanticismo y en algo escrito en verso, pero no era por eso menos tajante: "La poesía es una enfermedad de la inteligencia, un estado anormal del pensamiento" o "la manera de presentar siempre o casi siempre pensamientos contrahechos", "el modo de expresar mal una mínima parte de un todo que se pudiera haber dicho perfectamente bien".

Otra posibilidad, para quienes

aspiraban a configurar el modelo cultural en que debían mirarse sus semejantes, era encauzar una poética de corte clasicista. Si bien es cierto que las letras europeas, hacia las cuales miraban reverencialmente, no alentaban tales itinerarios: simbolistas y decadentes, por una parte; naturalistas, por otra, coincidían al menos en despreciar la idea grecolatina de lo bello. Pese a todo, el primer Presidente de la Academia Argentina de Letras, Calixto Oyuela, rompió lanzas, sin mayor compañía, en favor de postulados clásicos. Según ellos, "el arte tiene su fuente primordial e inmensa en la naturaleza humana, o más claro, en las condiciones permanentes y universales de la humanidad", y esa esencia inmodificable es posteriormente matizada por las diversas razas y, en menor grado, por las diversas nacionalidades. De ahí que reivindicara para nosotros los modelos hispánicos asimilados por los más cultos, lejos de cualquier concesión al "pueblo bajo", y que rechazara la invasión del cosmopolitismo galicado. "Beber inspiraciones en las literaturas extranjeras contemporáneas, distantes ya de la fuente común, es siempre peligroso, y casi siempre fatal; beberlas en las fuentes mismas donde se contienen los elementos iniciales de nuestra propia civilización y de nuestra raza, es siempre saludable y fecundo" afirmaba al escribirle a Rafael Obligado sobre su poesía, en mayo de 1885. Y añadía que admiraba sus *Tradiciones argentinas* precisamente porque asimilaban principios constitutivos de nuestra civilización y nuestra raza a los motivos dictados por el amor a la patria, al hogar y a la familia. "Lejos, pues, de ser un áspero salvaje americano, quiere usted fundir en la poesía argentina los dos elementos de belleza más valiosos que se conocen: el griego y el bíblico".

La Tradición Nacional, antes mencionada, plantea también un

criterio acerca de la literatura nacional. Formarían parte de ella todas las composiciones fundadas en leyendas idílicas de los tiempos prehispánicos o leyendas heroicas suscitadas por la misma conquista; así como las descripciones de la naturaleza nativa. "Las obras maestras de toda literatura —dice en el capítulo X del Primer libro— son aquellas que condensan la índole y el genio de las sociedades en que nacen, o que logran ser la expresión gráfica de la naturaleza donde esas sociedades viven. Las demás llevan el sello de lo pasajero y transitorio . . ." Identifica esa literatura tradicional con la línea que va de *La cautiva*, de Echeverría, a *Fausto*, de del Campo, y al *Santos Vega* de Obligado. La cual ha explorado, sin agotarla, la veta legendaria. No distan demasiado de eso los puntos de vista de Rafael Obligado, recopilados ahora en sus *Prosas* (Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1978), aunque el poeta litoraleño disminuya el papel de lo indígena en dichas tradiciones: "Lo indígena no es hoy lo americano, ni menos lo será en adelante; lo americano es lo criollo, es decir lo europeo modificado en América".

En cuanto al naturalismo, sus cultores en la novela del 80 —Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich, Manuel T. Podestá, el Groussac de *Fruto vedado*— no fueron afectos a teorizarlo. Sin embargo, tempranamente Benigno B. Lugones publicó una *Carta literaria* en el periódico *La Nación*, fechada el 13 de noviembre de 1879, en que llamaba al naturalismo "la escuela del porvenir", porque su capacidad reproductora de lo real le confería una enorme utilidad social. Permitía efectuar "el catálogo completo de todos los males que aquejan y que pierden al pueblo; la multitud de vicios que ocultan en su seno las clases ricas; las miserias, las ruindades, los egoísmos de la clase media".

Los planteos de Lugones, a quien aquel mismo año separaban de su cargo en el Departamento de Policía a raíz de los reveladores artículos "Los beduinos urbanos" y "Los caballeros de la industria", excedían ampliamente lo que fue el naturalismo entre nosotros, donde adaptó las leyes de la herencia y la influencia determinante del medio para denigrar cualquier "competencia" que le surgiera a la clase dirigente. De cualquier manera, las posibilidades críticas de la escuela alarmaron a muchos intelectuales de entonces: ver *Crónica parisiense*, incluida por Lucio V. López en *Recuerdos de viaje* (1881), o un capítulo de los *Estudios literarios* (1884) de García Mérou, así como referencias ocasionales de Oyuela u Obligado. Todos querían defender a las propias familias del mal moral que corroía a los humildes, como si el hacinamiento de los conventillos y su promiscuidad hubiera sido resultado de una elección y no la consecuencia del modelo de país dependiente e injusto que sus pares instituyeran y ellos contribuían, directa o indirectamente, a consolidar.

Según el repaso que acabo de hacer, faltó en la literatura de la década de 1880 unanimidad en cuanto a criterio estético, así como una tendencia artística dominante. Predominó, al contrario, sea la adhesión tardía a postulados románticos; sea el realismo-naturalismo, aunque despojado de sus objetivos de crítica social originales; sea un tradicionalismo recuperador de materiales legendarios o descriptivo, pero siempre adverso al entusiasmo cosmopolita; sea un clasicismo academista, propugnado casi exclusivamente por Calixto Oyuela, quien soñaba con la aparición de obras armónicas y perennes. Además, los escritores de la élite debieron asistir, azorados o indignados, a

la emergencia de ciertos fenómenos literarios y culturales que no conseguían explicarse y les repugnaban. Tal el caso de los payadores suburbanos y el teatro gauchesco que siguió a la adaptación que hiciera José Podestá, en 1884, del folletín de Eduardo Gutiérrez para el circo, con gran suceso. El que la había faltado precisamente a la escenificación en el teatro Victoria, unos años antes, de los dramas poéticos de Martín Coronado, en los cuales la Sociedad Protectora del Teatro Nacional pretendía fundar el gusto por dichos espectáculos. En su conferencia "La raza en el arte" (El Ateneo, 1894), Oyuela descalificaba a los dramones gauchescos circenses "por el mero hecho de agradar al pueblo bajo", y Obligado era aún más drástico en otra conferencia dictada en ese mismo año y en ese mismo lugar: "Ni en Juan Moreira, hermano menor de Diego Corrientes, ni en otros de su jaez, el arte se personificará entre nosotros; ni nacerá la nueva Terpsícore del pericón nacional, ni Melpómene de las tragedias entre el gaucho y la partida, ni Talía la cómica, de los dicharachos de los payadores de teatro. No, amigos, olvidar que hemos heredado una magnífica civilización, que en parte es europea nuestra sangre, será fatal para el arte, en cuanto el arte es y ha sido siempre el producto de una ciencia avanzada o, según la frase conocida, el esplendor de la verdad, la floración de la inteligencia".

Fue un verdadero alivio para todos ellos el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en mayo de 1896. La prensa oligárquica la recibió como una respuesta *realista* al moreirismo que tergiversaba, a su juicio, la verdadera índole del paisano. "Aunque el fondo de la obra lo constituye el gaucho —afirma el Dr. Luis Berisso en *La Nación*, el 24-V-1896— lo ha colocado a

una distancia inmensa de esos tipos sanguinarios y brutales como Juan Cuello y Juan Moreira, que no perdían la ocasión de asaltar policías, matar soldados, perseguir patrullas enteras, armando continuas trifulcas con la autoridad y con los pacíficos habitantes de la campaña y que muy pobre idea dan de lo que se ha dado en llamar Dramas nacionales. Estos engendros, así denominados, no representan hasta ahora sino una tendencia retroactiva, como es la de presentar tipos de peleadores y de asesinos como gauchos verdaderos, desnaturalizando de este modo al típico, que era noble, desinteresado, laborioso, enamorado y cantor, cuya personificación más alta, genuinamente legendaria, es Santos Vega 'el payador'." Calandria exhibe, opuestamente, a un gaucho sumiso que deja el cuchillo para trabajar esforzadamente en beneficio de sus patrones. Su representación se verificaba dentro de los límites tranquilizadores de un escenario, sin los alardes imaginativos que entrañaba el espectáculo teatral de los circos, con sus actuaciones simultáneas sobre un tablado y sobre el picadero, ni sus apelaciones a una mitología del coraje que satisfacía profundas necesidades de justicia y venganza entre los espectadores criollos y de los cuales el inmigrante —la aceptación espontánea del Cocoliche así lo prueba— no se sentía desvinculado.

II. Expuestas las sensibles diferencias en el plano de la teoría y de la práctica literarias durante la década del 80, me ocupo ahora de plantear cómo, a partir de las mismas, pudieron algunos de sus representantes elaborar mensajes convergentes. Lo cual confirma que ningún credo estético los unificó, sino una misma función adjudicada a textos conformados según pautas retóricas muy disí-

miles. Me baso en cuatro autores y en cuatro títulos, aunque el muestrario podría, obviamente, ampliarse. Son ellos *Don Polidoro*, fechado por su autor, Lucio V. López, en noviembre de 1880 e incluido en *Recuerdos de viaje* (1881); *Juvenilia*, de Miguel Cané, editado en Viena por Carlos Gerold, en 1884; *En la sangre*, folletín del diario *Sud-América* entre setiembre-octubre de 1887, impreso como libro, inmediatamente, en los talleres de dicho diario; y *El festín de Don Baltazar*, que forma parte de las *Historias* (1894) de Joaquín V. González. El primero lleva como subtítulo "Retrato de muchos" y un párrafo de conclusión que explicita intenciones: "Esta página no ha tenido por objeto hacer una pintura para reír. Es un ataque franco de los que, viejos o jóvenes, sin idea fija ni propósito preconcebido, caen un buen día en Europa y pretenden conocer las grandes capitales porque han rodado por ellas, como una bola, por un cierto espacio de tiempo". Subtítulo y conclusión propios de la literatura realista, pues el texto recorta así a un tipo común con el definido propósito de combatirlo.

La caracterización está perfeccionada a la manera de los artículos de costumbres, con una proporcionada dosificación de datos sobre el retratado y con una posterior sucesión de anécdotas indicadoras de su ineptitud. Porque de eso se trata, de demostrar la incapacidad de don Polidoro para gozar plenamente su viaje a Europa: no habla idiomas; se marea en el barco; depende de los consejos ajenos; cae con facilidad en el ridículo; suple malamente su falta de intereses culturales auténticos con un ciego voluntarismo; resulta víctima de porteros y mozos de restaurantes franceses y se deja seducir, inocentemente, por una *cocotte*. El narrador cuenta tales peripecias como un testigo a ve-

ces vinculado directamente a los hechos (sea que lo encuentre por casualidad o que lo vaya a visitar expresamente), desde la posición del *connaisseur*. Esto se advierte tanto en los calificativos inapropiados ("Mi héroe"), cuanto en los formulados con suficiente sorna ("Nuestro honorable vecino") o en los francamente comiserativos: "¡Pobre señor Rosales!"; "¡desgraciada señora!" Hay un espacio reservado en el texto para distanciar lo narrado del narrador y a éste de sus actores. Son una serie de oraciones exclamativas que van pautando sus reacciones ante los desfuegos del protagonista, como "¡Oh París!" "¡Qué bello es París para la familia de Don Polidoro!". Y que a veces consisten en menos, en una simple exclamación intercalada: "No sabe qué es lo que se come y lo que no se come, y en presencia de la duda come todo, carne, huevo, huesos, y, ¡horror!, hasta el esófago del monstruo". O que se desvinculan del protagonista para apuntar hacia la situación referida: "¡Cuánta gracia lasciva en esos cuerpos delgados y esculturales! ¡Qué cabezas adorables, si no fueran vacías como las amapolas!" exclama a propósito de las casquivanas muchachas que frecuentan cierto baile parisién. Además, el narrador se desentiende expresamente de cómo habla el protagonista: "La cuenta diaria de don Polidoro ha llegado a trescientos o cuatrocientos francos sólo en habitaciones o municiones de boca, como él dice. . ." El afán de distinguirse del *rastaquouère* debió ser tan intenso que impregnó una zona del texto menos sospechosa de programación. Me refiero a ciertas metáforas gastronómicas, la primera de las cuales se halla en la oración inicial: "Don Polidoro acaba de ser vomitado en París con toda su familia. . ." Semejante es la observación de que "Blasito, su primogénito, oye y toma tiempo para digerir

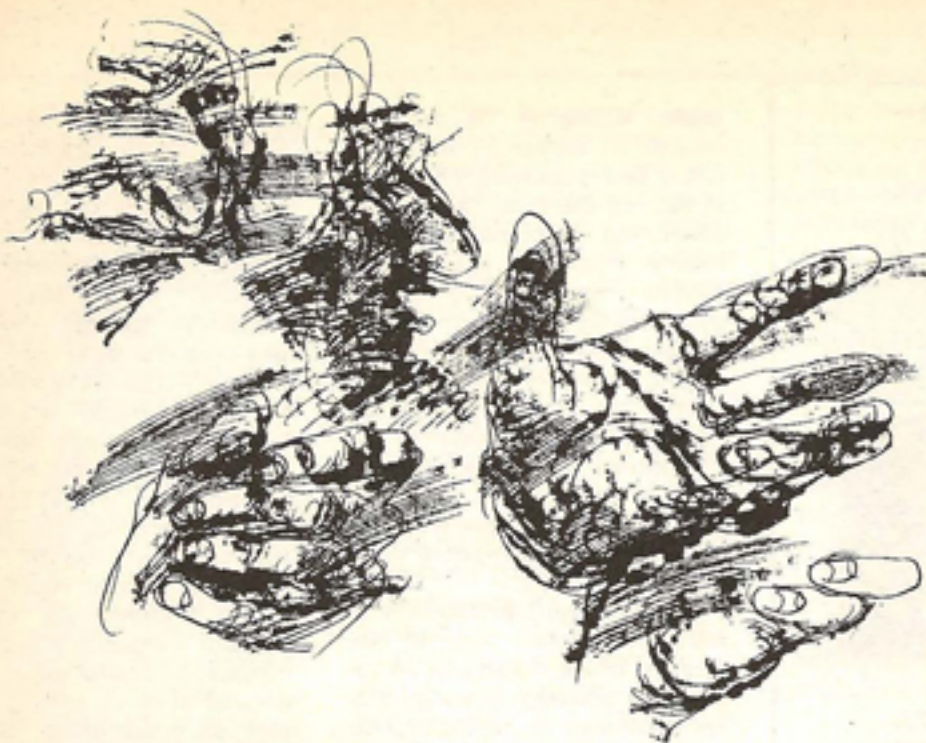
con dificultad lo que explican las guías y lo que exigen los cocheros". Así como la sarcástica acotación de un portero acerca de los Rosales: "¡el señor y la señora se ocupan ahora de tragar museos y hacer la digestión!".

A ellas se oponen una serie de signos menos linealmente distribuidos por el texto. El primero figura en esa *banda* lateral de las expresiones exclamativas ya comentada: "¡Qué hará Blasito para entender esos títulos romancescos del *menú*, esa retórica culinaria que *alimenta agradando* . . ." El gerundio, como todo lo dicho en esos espacios, corre por cuenta del narrador. Del mismo modo que el adjetivo con que se cierra la siguiente oración: "En cinco minutos el *garçon* ha puesto delante de la familia, que no gana para sustos y apuros, una enorme langosta de Dieppe, colorada y *apetitosa*". Tan diferente del "¡Qué espanto y qué acosos los de Misia Petronal" que le sigue. Por último, acerca de sus vicisitudes en los restaurantes parisinos, exclama: "¡Oh qué escenas tan *apetitosas* las que se han pasado en aquellas mesas. . ." Es posible reducir ambos conjuntos a la oposición tragar-digerir con dificultad-vomitarse vs. paladear, en cuanto dichas metáforas expresan la falta de preparación de unos (los Rosales) y la aptitud del otro (narrador) para asimilar el *alimento* cultural europeo.

La famosa obra de Miguel Cané pertenece ya por su condición de relato autobiográfico o confesional a la estética romántica. Pero hay en la misma, además, un juego de contraste entre luces y sombras muy endeudado con los procedimientos románticos. Si lo seguimos a través de todo el texto, advertiremos que es su verdadero soporte vertebral. Ya en la *Introducción* el que escribe, maduro y alejado de la patria, se siente envuelto por unas sombras que sólo revivir la felicidad (irrespon-

sabilidad) juvenil disipa: ". . . se iluminaron, con la *luz* interior del recuerdo a medida que evocaba la memoria de mi infancia, y que los cuadros serenos y sonrientes del pasado iban apareciendo bajo mi pluma, haciendo huir a las *sombras*, como huyen las aves de las ruinas al venir la *luz* de la mañana". En segunda instancia, esa antítesis le permite confrontar su éxito con el fracaso de otros, los condiscípulos cuyos nombres "*se han borrado* de mi memoria", han caído "*en la sombra* impenetrable del olvido", se "*han hundido* en la anestesia moral *más oscura* que la *tumba*" o, rescatados un instante por su ayuda, acabaron por "*perderse* de nuevo en la *sombra*". Eran muchachos capaces, dotados, pero los quebró un aprendizaje deficiente, su afición a la bohemia, el vicio o la anomalía soñadora. Contrariamente, el narrador-autor asimiló bien la historia (es decir las humanidades, en su concepto y para descollar en sociedad más importantes entonces que las ciencias), no incurrió en debilidades ni extravagancias, nunca perdió de vista el sentido práctico. Su estilo realista de cuño romántico, a lo Balzac o Dickens, prescindió por igual de la moda naturalista y de los "cuentos estambóticos" que componía su compañero Broth, discípulo de Hoffman y Poe. Para quienes "*brillan* con el honor en el cuadro actual de la patria", esas memorias resultarán "*una fuente de placer*", dice en busca de un lector cómplice que haya sabido derrotar, como él, el anonimato (*brillar*, poseer la luz con intensidad, significa en ese contexto el éxito notorio).

El claroscuro sobre el cual se apoya el andamiaje conceptual del texto tiene todavía un tercer pliegue. Allí donde *Juvenilia* se vuelve un panfleto evolucionista y necesita oponer el espíritu conservador, escolástico y paternalista del Dr. Agüero, con la



férrea voluntad innovadora y científicista de Amadeo Jacques, "los oscuros y helados claustros del antiguo convento", "las sombras ostensibles de la vida claustral" o "aquel cuarto débilmente iluminado", con la "exposición luminosa", la palabra "fácil, elegante y luminosa" del pedagogo francés, venerada por quienes "hemos gozado de la luz de su espíritu". Consecuente con su liberalismo roquista, Cané aprovecha, en el capítulo XII, la técnica del contraste para enfrentar el "abismo sin fondo" mental de Corrales, el provinciano con aire de compadrito, "pelo lacio, duro y abundante", "ojos chiquitos, llenos de malicia", y la "soberbia" de Jacques, cuya calvicie "le tomaba casi todo el cráneo" y "tenía los ojos hundidos y claros". Más que de luces y sombras se trata ahí de unos rasgos étnicos valorados y otros menospreciados; de la oposición pelambre/calvicie que ya usará como manifestación sensible de barbarie/civilización Domingo F. Sarmiento en su *Facundo*. No puede extrañar entonces que uno halle en el texto, casi en-

seguida: "... Corrales es un simple montonero, un Páez, un Güemes, un Artigas; no había leído a César ni al gran Federico, ni las memorias de Vauban, ni los apuntes de Napoleón, ni los libros de Komini. Su arte era instintiva y Jacques tenía la ciencia y el genio de la estrategia".

Más agresivamente distanciadora es la actitud de Cambaceres en su novela *En la sangre*. Para ello recurre a todo el aparato retórico naturalista y hace de Genaro, el hijo de inmigrantes, una lamentable consecuencia de las leyes hereditarias: su padre, mezquino y torpe, lo condiciona moralmente; su madre, tísica, físicamente. En forma escolar, esquemática, añade a lo dicho los efectos de un medio sórdido, el del conventillo. Genaro no dispone de ningún recaudo moral para contrarrestar tales determinaciones. Cuando apela al instinto de su raza, sólo halla "sagacidad" y "astucia". Basta una broma —que el narrador califica de "inocente" después de haberla contado como sumamente cruel, dándonos prueba flagrante de que la concatenación causal se rige por cate-

gorías previas al acto de escribir— para que afloren en el protagonista "gérmenes malsanos" de odio, envidia, rencor, y una voz interior que "le enrostraba todas sus flaquezas, la ausencia en él de todo impulso generoso y digno, su falta de altura y de nobleza, sus proceder rastroseros, sus torpes y groseros sentimientos, la pervisión profunda, la abyección, en fin, de su corazón y de su espíritu". Su inmoralidad desconoce límites y ningún valor (inteligencia, virtud, patriotismo) equipara al dinero, pues "la plata era todo en este mundo y a eso iba él. . ." Y por el único camino a su alcance: el engaño. Engaño con el cual obtiene buenos resultados frente a su madre, frente a sus condiscípulos y profesores. Luego, cuando lo instrumenta para hacerse un lugar en casa de Máxima y finalmente seducirla, su aparente éxito no le evita el desprecio de quienes poseen otra índole: "Sí, bien lo comprendía ahora, como si una venda le hubiese sido arrancada, habiase revelado a sus ojos la verdad, había podido leer en el fondo de ella misma. Nacido del

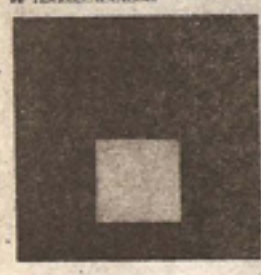


Ediciones
ALTAZOR

EL MODELO
PULSIONAL
OSCAR MASOTTA

Traducción de Germán L. García

Ediciones ALTAZOR



OSCAR MASOTTA
El Modelo Pulsional

Precedido por
HISTORIA Y TRANSMISION
de Germán L. García

El contenido de este libro lleva en sí el espíritu que animó a su autor en las *Lecciones de Introducción al Psicoanálisis*.

El original mecanografiado quedó inconcluso como consecuencia del fallecimiento de Oscar Masotta. Por lo tanto, su publicación se lleva a cabo respetando todas las características de una obra cuyo autor no alcanzó a revisar y darle término. Las notas manuscritas que Masotta agregara posteriormente en el margen izquierdo de algunas páginas del original se reproducen también en esta edición como notas al pie.

La publicación de este libro tiene una extraordinaria importancia no sólo para los profesionales del psicoanálisis sino también para todos aquellos que, desde otras disciplinas, descubren en Masotta a un autor argentino de excepcional valor intelectual.

De próxima aparición:

CUADERNOS
DE PSICOANALISIS.
AÑO X - N° 1

(Publicación de la Escuela
Freudiana de la Argentina)

Distribuidor exclusivo:

CATALOGOS S.R.L.

Avda. Independencia 1860

Tel. 38-5708

(11225) Buenos Aires, Argentina

primer momento de arrebató, mezcla de asombro y de despecho y de repugnancia y de asco a la vez, en presencia del hombre convertido en bestia, un retraimiento instintivo, involuntario, habíala insensiblemente alejado de Genaro". Sólo en un caso la astucia engañadora de Genaro fracasó rotundamente; en el vano intento de ingresar al Club del Progreso, reducto elitista del que Cambaceres fuera Secretario y Vicepresidente, y que se convierte así, para esta novela, en verdadero bastión inexpugnable de la oligarquía patricia.

Por si la caracterización y el relato no fueran bastante elocuentes, añade el narrador un cúmulo de adjetivos descalificadores y también de juicios explícitos contra "la gente que no piensa" o se siente feliz al satisfacer "la vida material", pues vive en "la invencible exclusión de lo absoluto". Esa sujeción a lo material inmediato es el argumento con que Cambaceres, evidentemente, se tranquiliza y tranquiliza a su grupo. Los Genaros nunca obtendrán sino éxitos ocasionales, porque les resulta imposible sustraerse a la atracción de los objetos, cuya materialidad los absorbe. Cuando muere su padre, Genaro "miraba embebido en torno suyo, inmóvil"; "lo absorbía todo aquello", afirma en otro pasaje refiriéndose a las canciones y versos soeces; y vive "absorto todo entero en la idea fija" de cómo reaccionarán los padres de Máxima en el momento de conocer su embarazo. Pero es sobre todo el libro, tradicional fetiche de las posiciones cultistas, el que le está intrínsecamente vedado, "como una puerta cerrada tras la cual se ocultara lo impalpable; eso que en vano su mente enardecida perseguía, eso que habría querido poseer, asir, dominar, y que se le escapaba, se le iba, rebelde a sus miradas se desvanecía en una ilusión de caprichosas curvas, de eses escurridizas de culebra, eso

ignoto, informe, inmaterial...". Dotado de esa seguridad, el narrador de *En la sangre* animaliza una y otra vez, sin descanso, los gestos y actos de Genaro, sea con símiles ("su maravilloso instinto de zorro", por ej.), sea con enjuiciamientos directos ("como en una revancha de la bestia puesta a dieta"). Usa los recursos naturalistas, en suma, para proteger el aislamiento de la minoría terrateniente. Lo cual no le veda coincidir, alguna vez, con el claroscuro romántico dominante en *Juvenilia*. En el capítulo XI leemos que Genaro envidiaba "la luz de la inteligencia" que diferenciaba a algunos de sus condiscípulos; a comienzos del XIV, durante el único triunfo intelectual del protagonista, obtenido mediante el robo de una bolilla antes del examen, acota: "Allá, tal vez, *en el fondo*, para un ojo observador, un vacío, *un punto negro*, habría podido acusarse, *una ausencia acabada de claridad*, de precisión en el juego de las ideas, algo como *esas masas de sombra* vagas, indecisas, que suelen flotar a la distancia, *empañando* la diáfana pureza del espacio en días de sol".

La narrativa tradicionalista se diferencia de las otras tendencias de la época cuando reelabora materiales de procedencia folklórica o trabaja con determinadas costumbres regionales. Es decir, sobre todo por su temática, ya que el estilo de Joaquín V. González, Martiniano Leguizamón o Ricardo Rojas, en sus relatos, es bastante ecléctico; con predominio, en todo caso, de cierta ampulosidad romántica conservada a través de la oratoria parlamentaria y cívica. Eso resta particularidad a *El festín de Don Baltazar*, subtítulo "Capítulo inédito de una novela que no he escrito ni pienso escribir". Salvo en la reiteración de palabras, frases o soportes sintácticos de una oración a otra, rasgo que otorga una especial cadencia engolada al discurs-

so, González no necesita, como Cambaceres, degradar moralmente al protagonista para exorcizarlo. Su Don Baltazar es en verdad un nuevo rico y no un cínico oportunista, como Genaro, y sólo pretende "hacer ver que no era un advenedizo en aquel medio abierto generosamente para él a pesar de su humildad, oscuro y desconocido origen". Porque de eso se trata, al fin, en todos estos textos: De descalificar, por una u otra vía, con una u otra retórica, al que pretende infiltrarse dentro de la élite dirigente; la cual, mediante ese procedimiento, aspira a tornarse cada vez más exclusiva, a adquirir un tinte aristocrático.

Por ensañarse con la ignorancia de don Baltazar y apelar a fragmentos u oraciones exclamativas como medio de distanciamiento narrador-actor, este relato se aproxima a *Don Polidoro*. Con el cual comparte, asimismo, la tendencia a subrayar aquellas expresiones con las que el escritor no quiere comprometerse: "...llenando su casa de lo más selecto, como suele decirse" o "anunciaron la llegada de su Excelencia y señora, como diría don Baltazar". Otro rasgo común es la impericia frente al idioma —aquí es más grave, no se trata del francés sino del propio castellano—, por lo menos en su forma escrita, razón por la cual envía una invitación anfíbológica que cada uno termina interpretando a su manera. Como las autoridades del Club del Progreso, en la novela de Cambaceres, aquí los copetudos convidados de don Baltazar lo ignoran o poco menos al retirarse, pero con el agravante de haberse aprovechado de su hospitalidad: "El ruido, la algazara, el parloteo finales de toda reunión que concluye, sonóle a don Baltazar a despedida eterna de sus ilusiones de político, porque eran breves y secos los ofrecimientos, y en ellos se leían claras estas palabras: "Bueno, amigo,

ya nos ha dado usted de comer, que lo pase bien, y que se repita".

Todos los relatos comentados ofrecen un claro mensaje excluyente, dirigido contra sectores sociales que, en alguna forma, consiguieron ascender y acercarse al grupo dirigente. Este, como vimos en la primera parte, solía discutir en cuestiones religiosas, económicas o políticas, y carecía asimismo de una orientación estética común; pero en cuanto a la necesidad de interponer una barrera entre ellos y los demás sectores sociales, parecía no vacilar. Carentes de linaje aristocrático, apelaban también a la literatura para difundir mensajes diferenciadores, lo cual no era ciertamente novedoso. Todo el largo recorrido de *Amalia*, de José Mármol, y gran parte de *El Matadero*, de Echeverría, están pautados por la profunda dicotomía entre los burgueses porteños antirrosistas, inteligentes, sensibles, refinados, cultos, y los mercenarios servidores del tirano. Pero en los textos antes comentados, el peligro que los preocupa no es el de un gobierno que se apoya en los sectores populares. Ese fantasma había desaparecido o poco menos con la sangrienta represión de las monteras del interior y del litoral. Hacia 1880 los alarmaba que, de los empréstitos ingleses y de la especulación desenfrenada —con tierras, con empresas ferroviarias reales o sólo planeadas para obtener concesiones—, resultara una inevitable ampliación del grupo dirigente. Típico perfil de nuevo rico tienen Don Polidoro y Baltazar; en *Juvenilia*, el autor-narrador quiere mostrar cómo, entre iguales, no todos pueden destacarse (*brillar*) gracias a la inteligencia; y Cambaceres condena sin atenuantes a los inmigrantes acumuladores —con sacrificios bestiales— de pequeños capitales que, eventualmente, se multiplicarían.

Aparte, todos esos textos ofre-

cen un margen de autocrítica y aleccionamiento para el propio grupo. En *Don Polidoro*, por no poner coto a esa moda que impulsa a los *parvenus* a embarcarse, porque "es necesario llegar a Europa a todo trance y gastar. . ." En *Juvenilia*, por no haber desterrado aún los lastres que traban el progreso: "Todos, por un esfuerzo común, levantemos ese Colegio Nacional que nos dio el pan intelectual, desterramos de sus claustros las cuestiones religiosas y si no tenemos un Jacques que poner a su frente, elevemos al puesto de honor un hombre de espíritu abierto a la poderosa evolución del siglo, con fe en las ciencias y en el progreso humano". A Cambaceres lo molestan ciertas deficiencias educativas y ciertas modas vigentes, así como los descuidos en que incurren algunas familias patricias respecto de seres que, como Genaro, las acechan esperando el momento oportuno para abordarlos con sus métodos inescrupulosos. González se lamenta, en fin, de que el dinero "basta y sobra en sociedades tolerantes como las nuestras para ser persona decente".

La homogeneidad intencional de este *corpus*, ¿invalida lo aseverado en la primera parte? De ninguna manera. En todo caso demuestra que, junto a la dispersión estética y el eclecticismo retórico, no faltaron razones que homogeneizaran la orientación clasista subyacente; ese deseo común de aristocratizarse que los llevó a emplear la literatura como medio de concretar y diseminar sus prejuicios. Salvo excepciones, como el mencionado Wilde, quien se permitió practicar una prosa audaz, pródiga en traslaciones y rupturas, que excedió mucho el mero "estilo artista" de los Goncourt franceses, pues comprometió incluso, sus propias premisas ideológicas. Pero explicar eso sería motivo ya de otro trabajo.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo

Identidad, linaje y mérito de Sarmiento

En *Recuerdos de provincia* hay un episodio cuya sugestión brota del valor simbólico que se arriesga en el enigma que lo inaugura. Sarmiento tiene 24 años y, exiliado, trabaja como mayordomo de minas en Copiapó. En la casa del juez de minas, alguien que no es del lugar, un tal señor Codecido, queda primero perplejo ante la presencia de un minero en la tertulia de sus patrones, y luego asombrado ante la erudición europea del mismo. Inútil aclarar que ese falso minero es Sarmiento.

Este episodio rousseauiano¹ es por más de un rasgo significativo. El movimiento de la narración recorre la distancia social que separa al apir (el peón de minas) del sabio. Es, por lo tanto, la historia de un trastrocamiento de la suerte, trastrocamiento que por doble razón se produce en el pla-

no simbólico. Primera razón: el movimiento de apir a sabio es sólo figurado. Segunda razón: el movimiento figurado se produce por la intermediación del saber. Lo iremos viendo en detalle.

Leída con cuidado la anécdota se presenta también como la historia de un engaño. El señor Codecido (que está a punto de cometer la torpeza de pedirle fuego a Sarmiento, tomándolo por un criado) cree que el traje de minero, que Sarmiento viste como un 'disfraz', es su 'traje natural', esto es, el que corresponde a su naturaleza social. En realidad el engaño es doble: 1. el disfraz no es interpretado como tal; 2. del disfraz, leído como marca de clase, se infiere la identidad social, cuando en esta etapa de la vida de Sarmiento, el disfraz es, fuera de las horas de trabajo, una extravagancia. O quizás la primera

prueba de esa pasión por lo exterior que lo asedia.² Sarmiento experimenta un gusto, no sólo explicable por el romanticismo, por los signos exteriores de la identidad social. Y también, en esta década de 1840-50, por el disfraz. En Argelia, cuenta en sus *Viajes*, aprende a usar el albornoz y casi parece más árabe que su guía. Con el mismo albornoz sale a pasear en góndola por Venecia. Pero el gusto romántico por el exotismo en el traje se combina en Sarmiento con un rasgo más básico y persistente. Los signos exteriores son, para él, la forma visible de la subjetividad social.³

Por eso, todo el desarrollo del episodio revela una tensión entre la verdad de la apariencia y la apariencia de la verdad. Sarmiento no es en realidad un minero, es sólo circunstancialmente un capataz de minas; por lo menos

¹Por economía, pasatiempo y travesura, había yo concluido por equiparme completamente con el pintoresco vestido de los mineros, y habituado a los demás a mirar ese disfraz como mi traje natural. Calzaba babucha y escarpín; llevaba calzoncillo azul y algodón listado, engalanando este fondo, a más del consabido gorro colorado, una ancha faja de donde pendía una bolsa capaz de contener una arroba de azúcar, y en la que tenía yo siempre uno o dos manojos de tabaco tarifeño. (...) Era juez de minas en 1836 el mayor Mardonez, que había militado en la República Argentina en los tiempos de la guerra de la independencia; su señora tenía tratos, costumbres, aseo y algunos muebles que nos reconciliaban con la vida civilizada, y solíamos por la noche bajar a su habita-

ción, en la placilla, y pasar allí agradablemente el rato. Una noche encontramos hospedado a un señor Codecido, pulcro y sibilante ciudadano que se quejaba de las incomodidades y privaciones de la jornada. Saludáronlo todos con atención, toquéme yo el gorro con escogimiento, y fui a colocarme en un rincón, por sustraerme a la miradas en aquel traje que me era habitual, dejándole ver, sin embargo, al pasar, mi tirador alechugado, que es la pieza principal del equipo. Codecido no se fijó en mí, como era natural con un minero a quien sus patrones consentían que lo acompañase, y a haber yo estado más a mano, me habría suplicado que le trajese fuego u otra cosa necesaria. La conversación rodó sobre varios puntos, discreparon en una cosa de hecho que se refería a la

historia moderna europea, y a nombres geográficos, e instintivamente Carril, Chenaut y los demás se volvieron hacia mí para saber lo que había de verdad. Provocado así a tomar parte en la conversación de los caballeros, dije lo que había en el caso, pero en términos tan dogmáticos, con tan minuciosos detalles, que Codecido abrió a cada frase un palmo de boca, viendo salir las páginas de un libro de los labios del que había tomado por apir*. Explicáronle la causa del terror en medio de la risa general, y yo quedé desde entonces en sus buenas gracias. "" (*Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Centro Editor, 1979, pág. 16).

* Apir: obrero de la mina que transporta el material extraído.

cuando escribe *Recuerdos de provincia*, mantiene con ese oficio manual una distancia que le permite pensar en su traje profesional, "por travesura", como un disfraz. Por lo demás sabe que no ha engañado a sus compatriotas: todos pueden recordarlo como el "minero que lee".

En el relato, el primer momento de esta tensión sucede cuando el joven Sarmiento, al descubrir un extraño en lo de Mardones, oscila entre abstraerse a las miradas, porque está vestido de minero, y llamar la atención por esto mismo precisamente. En esa oscilación se decide el curso del episodio y su desenlace: Sarmiento entra cohibido, saluda con alguna torpeza, pero deja ver al pasar la prenda más bárbara de su traje: el tirador alechugado. Con este esguince del cuerpo, que muestra más de lo que oculta, ya que muestra "la pieza principal del equipo", se resuelve la primera tensión entre identidad y apariencia.

Apocado y tímido al entrar, el joven Sarmiento repite una dificultad sobre la que Sarmiento también se ha interrogado en sus *Viajes*: el malestar que experimenta al entrar en relación con desconocidos. Sería errado desechar esta cuestión como histórica o psicológicamente inexacta y recurrir a las pruebas que el mismo Sarmiento proporciona para demostrar su magnetismo arrebatador frente a conocidos y desconocidos. ¿Qué verdad hay en este apocamiento? ¿qué verdad parcial, trámada con audacia, burla o socarronería criolla? Un desconocido es aquel a quien no conozco pero, obviamente, *tampoco me conoce*. Por lo tanto, aquel que puede formular una pregunta que, lo veremos, Sarmiento juzga amenazadora de su identidad y de sus méritos: ¿quién es ése? ¿de dónde viene? ¿cuál es su familia? ¿qué hizo? Apocado ante el abismo que esta pregunta fatal podía abrir a sus 24 años,

Sarmiento se ubica en un rincón, en el cual, sin embargo, no soporta permanecer.

En efecto, esta segunda tensión del relato se resuelve cuando se acerca el desenlace: el joven Sarmiento, se nos dice, pasa de apocado a dogmático. Sarmiento usa para resaltar la importancia de lo sucedido una comparación que, en su sistema, jamás es trivial: el joven Sarmiento comienza a hablar como un libro abierto. Literalmente: páginas de libros le salen de los labios. Como en todo relato cuyo movimiento produce un cambio de fortuna, el final es ejemplar. El reconocimiento del saber pone a cada persona en su lugar. Ahora bien, ¿cuál sería el lugar del joven Sarmiento? El episodio abre dos posibilidades contrarias: se le podía pedir fuego, pero los caballeros le piden que dirima una discusión sobre historia y geografía europeas. Si por el disfraz puede confundirse con un peón, por el saber ocupa el lugar que merece.

Pero el trastrocamiento no es tan sencillo: si lo hubiera sido, la anécdota perdería buena parte de su cualidad emblemática. "Yo he encontrado a los Albarracines (los hermanos de su madre) en el borde del osario común de la muchedumbre oscura y miserable" (*Recuerdos*, pág. 30). El vértigo del descenso social, un abismo que se abre como el pozo del osario común, enferma al joven Sarmiento. Por eso, la anécdota recordada, inventada, modificada en 1850, proporciona un placer moral por la compensación simbólica explícita en el desenlace, pero también por el modo en que se resuelven sus tensiones (disfraz/traje natural; identidad social/apariencia; apariencia/mérito).

El peligro que debe sortear el protagonista de la anécdota es que se lo confunda. Al mismo tiempo, de producirse, sería él responsable de la confusión. Sin embargo, si se vuelve al texto,

puede leerse que quien está en verdadero peligro de engaño es el señor Codecido: puede caer ante la apariencia, confundir el disfraz con el traje natural y, en consecuencia, cometer una torpeza. Oscilando entre el peligro de la confusión y la picardía de la trampa, este episodio rousseauiano carece por esa vacilación de efectiva dramaticidad: el protagonista de la anécdota podría, por un gesto que no realiza, evitar el engaño, el desengaño y la sorpresa: entrar y pedir ser presentado a Codecido, dirigirse con familiaridad a algún otro de los presentes. El desenlace está asegurado desde un comienzo: hay *suspense* pero no dramatismo.

El relato parece a la vez ingenioso y artificioso. Mirado de cerca no se produce el trastrocamiento de la fortuna sino en el plano simbólico: en realidad, lo que sucede es el desenmascaramiento de un *quid pro quo*. La trampa de tomar a alguien por lo que no es, fue preparada por Sarmiento para exaltación del joven protagonista: el joven no interviene antes en la conversación que había abordado "varios puntos" para retardar y, en consecuencia, aumentar el placer del reconocimiento. El riesgo es mínimo y la gratificación al mérito que ocupa su lugar, máxima.

El origen como problema

Para los espectadores, el nudo de la anécdota podría resumirse en "las apariencias engañan". Pero no para Sarmiento. En el plano simbólico queda formulado un interrogante sobre quién puede ser objeto de confusión. El reconocimiento es un cambio de situación que sólo puede favorecer a quienes ocupan en la sociedad una posición discordante con sus méritos. Al ser reconocido se remedia una injusticia, pero, como veremos, sólo en determinadas condiciones sociales esta compensación es po-

sible. En la anécdota, el relato se desenvuelve en un universo social y narrativo propicio a un cambio rápido de fortuna (de apir a sabio). Pero toda la trabajosa historia de la formación intelectual de Sarmiento, que es una parte esencial de *Recuerdos de provincia*, delata la dificultad de un hombre que, en su biografía personal, se propone cambiar la dirección de la historia de su familia y de su patria: mientras que el movimiento de San Juan y los Albarracines es de decadencia y caída, de barbarización, Sarmiento traza la curva ascendente con la que resume, conserva y supera a su propia estirpe.

De allí que tanto el origen como el reconocimiento sean el problema a resolver en la anécdota típica de los textos escritos en la década de 1840. Si se prescindiera de rastrear la conjeturable relación de la anécdota con un hecho efectivamente vivido, podemos en cambio juzgarla como una organización formal e ideológica de la experiencia. En tanto construcción, la anécdota entrecruza dos ejes: el del origen (¿quién es este Sarmiento? ¿de dónde sale?) y el del mérito del saber que es también un mérito moral, adquirido, producido por el esfuerzo, no heredado.

Halperin Donghi⁴ subraya el hecho ciertamente asombroso de que los jóvenes decentes de San Juan reconocieran a Sarmiento por jefe de la redacción de *El Zonda* y de la escuela para niñas. La formación de Sarmiento se desarrolló fuera del medio en que se han educado los otros miembros de su generación; no conoció personalmente a muchos de los hombres del 37 hasta su viaje a Montevideo; tampoco alternó "en familia" con los unitarios prominentes, que eran para él nombres impresos en las hojas de la prensa de combate.

La transfiguración de esta experiencia social está en el episodio del falso minero. El recono-

cimiento tiene por lo general para Sarmiento un doble sentido: reconocer es unir un nombre a una cara (¿conocen ustedes a Sarmiento? en *Viajes*), una figura a una identidad social; por otro lado, reconocer es dar al mérito y a la virtud lo que en justicia les corresponde. Los episodios de reconocimiento tienen la forma de una pequeña novela y uno podría preguntarse cuáles son los nexos que los unen con el sistema de convenciones literarias. Lector de Balzac y de Dumas, Sarmiento encuentra formalizado un conjunto de sentimientos sociales: la ambición, la usurpación y la envidia. En este sistema, la peripecia clásica del reconocimiento toma un sentido activo: la cuestión del reconocimiento es novelesca y dramática precisamente porque aparece, literaria e ideológicamente, como una lucha, cuyas armas son el talento y el coraje (el rojo y el negro, el estado civil y el militar, etc.)

Por eso en el episodio del falso minero, su protagonista retarda el momento en que la verdad se haga manifiesta sobre el engaño del disfraz. Esta contención es, por otra parte, la que desde la perspectiva del narrador hace posible la existencia de la anécdota. Si al entrar el joven Sarmiento se le hubiera explicado al señor Codécido que su traje no era sino un disfraz algo extravagante, el asombro del extranjero ante el saber hubiera tenido un efecto menor y diferente. Era necesario el cálculo que dosificara la participación en el diálogo general e eligiera el momento y la forma de la intervención.

La anécdota cuenta también abreviadamente la historia de una humillación que se convierte en triunfo: de un rincón de la cocina, arriesgándose a tener que darle fuego a un desconocido que se lo pediría como a un criado, a objeto del aplauso de la concurrencia y merecedor de las "buenas gracias" del extranjero. La

sensibilidad romántica está toda en este espacio literario y moral que va de la humillación a la exaltación del héroe. Sarmiento afirma en tramos de *Recuerdos de provincia* su derecho romántico a la extravagancia. Y junto a él, reivindica la rebelión contra el lugar que por nacimiento o por fortuna se le asigna a los individuos en la sociedad. Es el atrevimiento de la ambición que movió a Antony, a Julien Sorel, a Rastignac.

Una genealogía decente

En esta peripecia del talento, que de la oscuridad se desplaza hacia la luz, se puede identificar uno de los ejes significativos de *Recuerdos de provincia*. A pocos años de *Mi defensa* Sarmiento vuelve a contar, con nuevos detalles, con algunas variantes, el laborioso esfuerzo que lo ha llevado de la extrema pobreza a la condición de escritor estimado y hombre de consejo del oficialismo chileno. *Facundo* le ha abierto la puertas de Europa y por *Facundo* la opinión ilustrada de Europa ha podido conocer el enigma de las guerras civiles argentinas y del rosismo. La universidad chilena ha consagrado también esta carrera meritoria de quien, si tiene un nombre, todo lo debe a sus obras.

Ahora bien, ¿cómo enlazar esta apelación al reconocimiento del talento con ese otro discurso en que Sarmiento se aplica a reivindicar para sí un linaje aristocrático del cual sería un heredero? "Las pequeñeces de mi vida se esconden en la sombra de aquellos nombres, con algunos de ellos se mezclan, y la oscuridad honrada del mío puede alumbrarse a la luz de aquellas antorchas sin miedo de que revelen manchas que debieran permanecer ocultas", dice en el prólogo a *Recuerdos de provincia*. Aquí las luces y las sombras se distribuyen de otro modo, el talento ya no brilla con luz propia sino refleja, y la construcción genealógica parece ape-

ar a un tipo de reconocimiento divergente del primero.

Agudicemos esta divergencia para plantear mejor la cuestión, ya que es en el juego de esa dualidad donde Sarmiento ha construido su personaje. En un caso, la posesión de la cultura y el lugar alcanzado en la estima social tienen un valor personal y moral a la vez, porque son producto del esfuerzo contra la adversidad, resultado de una acumulación laboriosa (las primeras letras, el fervor de los libros, la formación de las grandes ideas) que termina por imponer el reconocimiento de su utilidad pública. El trabajo que se ha añadido al talento natural valoriza ese patrimonio, ofrecido por su titular a la consideración de sus compatriotas. Todo ello va en la misma dirección del programa civilizador que Sarmiento formula para sacar al país del atraso y la barbarie y define la república soñada: aquella en que la igualdad de las condiciones no impida el gobierno del mérito. Pero la reivindicación de una constelación familiar "decente" parece jerarquizar los valores en otra dirección. Ya no es el esfuerzo sino la "sangre", ya no es el mérito sino el parentesco lo que permite tener un nombre y ser reconocido. El patrimonio es en este caso, antes que nada, un legado y la virtud radica aquí en hacer honor a esa herencia.

Nadie ha planteado con más perspicacia que Tulio Halperín Donghi el significado ambiguo de esta reivindicación genealógica, aunque situando el contraste de valores en la diferencia que media entre *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia* y no en el interior de este último texto. En lo que sigue tendremos presente algunos de sus análisis.

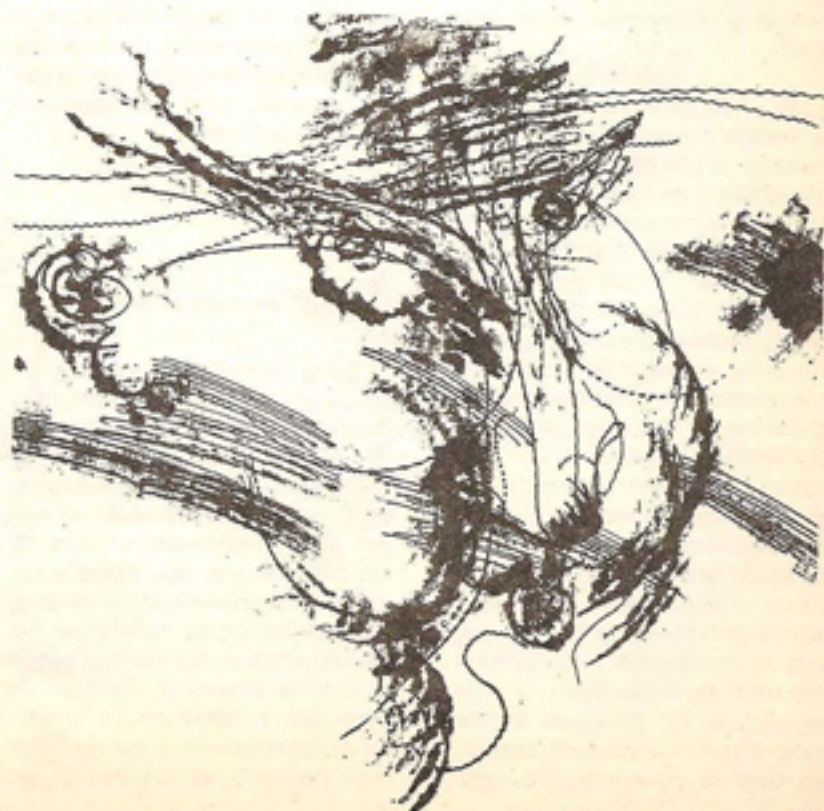
¿Qué función asume en la estrategia discursiva de *Recuerdos* la construcción de un linaje? La respuesta no puede ser simple, pero lo primero a descartar es toda explicación que acepte que el

objeto de la obra es defenderse de los ataques del rosismo. Es demasiado duro, dice Sarmiento, "consentir la deshonra, tragarse injurias y dejar que la modestia misma conspira en nuestro daño". La mayor parte de la crítica le ha tomado la palabra para insistir en el carácter "defensivo" del libro. Pero es justamente esa elaborada genealogía que abre el texto la que contribuye a restarle verosimilitud a los motivos declarados por Sarmiento para darse a la escritura de sus "reminiscencias". Además, ¿tanta sensibilidad en quien adopta la figura del luchador que no da ni pide cuartel y que, en la polémica antirrosista, no se mostrara precisamente un moderado? No, no son los epítetos de la prensa rosista los que en 1850 le preocupan a Sarmiento, sino darse un lugar en esa instancia que parece abrirse ante lo que se insinúa como el fin del régimen de Rosas. Alberdi, cuando creyó, por la magnitud de las di-

vergencias, que había llegado la hora de decirlo todo (*Cartas quillotanas*, 1853), no prestó ninguna atención a las protestas defensivas con que Sarmiento había presentado su libro. Para Alberdi no sólo era impudoroso que quien se decía republicano hablara de sí de ese modo; también puso de manifiesto que el objeto de la autobiografía era presentar la figura de un candidato. Por otra parte, Sarmiento mismo no hacía ningún secreto de esas aspiraciones: en la misma época de *Recuerdos* ponía en circulación una fotografía suya con la leyenda "Sarmiento, futuro presidente de la República". En fin, era un nuevo *Facundo*, pero con otro héroe, lo que Sarmiento se había propuesto.

El linaje: primer sentido

Situada en este marco, hay un primer sentido que es posible atribuir a la evocación genealógica de *Recuerdos de provincia*. Pue-



de leerse en ella el tributo que Sarmiento paga a una opinión,—a la que él por otra parte no es insensible— que hace del linaje y la familia el criterio por excelencia para identificar a la "gente decente". Esta opinión, cuyo peso seguirá siendo importante por largos años en la sociedad rioplatense, es tanto más decisiva cuanto se carece de esos otros títulos que aproximan al poder: la riqueza y el oficio militar. Sarmiento, que sabe que la carrera de las letras puede conducir al poder y a la gloria en los países europeos, tiene conciencia de que, en este territorio periférico de la civilización, la sola condición de letrado no es mérito suficiente. No obstante los reconocimientos que proclama haber obtenido, él, que se percibe como el verdadero rival de Rosas, se sabe también en el aire. Y decide darse una raíz y una prosapia. Será pobre, pero de origen decente y ese itinerario de esfuerzos que lo ha llevado de la oscuridad a la estima pública (en el extranjero), aparecerá como la prolongación de un legado.⁴

El gesto de identificación con la "gente decente" no es completamente artificial. Sarmiento, como señala bien Halperin, pertenecía de hecho a una rama pobre de esa suerte de aristocracia provinciana de origen colonial y, más aún, "pese a su pobreza... creció protegido por su pertenencia a las clases altas".⁵ Pero las cosas no debían ser tan pacíficas, al menos en el terreno de las certidumbres subjetivas. De otro modo, ¿por qué proclamar tan ostensiblemente esa pertenencia? El linaje distinguido que Sarmiento reivindicaba no podía ser tan obvio si cree necesario aclararlo al punto de reconstruir una filiación que se remontaba a los comienzos mismos de San Juan. Una larga cadena de parientes ilustres para alguien cuyo sólo apellido no bastaba para aclararlo todo,

La pobreza del propio hogar, esa penuria que Sarmiento evoca con orgullo mortificado, se inviste de un aura de nobleza arcaica: "¡Pobres hombres los favorecidos por la fortuna, que no conciben que la pobreza a la antigua, la pobreza del antiguo romano, puede ser llevada como el manto de los Cincinatos, de los Aristides, cuando el sentimiento moral ha dado a sus pliegues la dignidad augusta de una desventaja sufrida sin mengual". ¿Y quiénes son esos favorecidos de la fortuna tan estrechos de opinión sino los "decentes" a cuyo reconocimiento apela? Es verdad que Sarmiento creció amparado por su condición de decente y él mismo señala no sólo a quienes lo han ayudado a educarse, sino también protegido. Pero veamos uno de ellos contra qué lo protege: "Aberastain, doctor, juez supremo de alzadas, estaba siempre defendiéndome entre los suyos, contra la masa de jóvenes ricos o consentidos que se me oponían al paso". Si el gesto de identificación con una aristocracia provinciana no es un puro artificio, no es tampoco un gesto "natural", sino una operación tensa y conflictiva.

El linaje: segundo sentido

Sería demasiado simplista, sin embargo, reducir a este sentido la función del cuadro genealógico de *Recuerdos de provincia*. Porque Sarmiento lo ha construido para hacer de él también el medio para una revalorización de esa elite letrada, que desde la colonia a las primeras décadas de la independencia ha tenido un papel dirigente en los asuntos públicos de la provincia. Pero no se trata sólo de San Juan: la "nobleza del patriotismo y del talento" cuya parábola relata y que sopor-

ta en el presente la ruina o el sometimiento a la barbarie, es el espejo en que puede mirarse toda la elite dirigente desplazada por Rosas y los caudillos. El discurso anuda de tal modo los "destinos", que no son únicamente evocados los "deudos que merecieron bien de la patria". Otros "notables"—Del Carril, Juan Cruz Varela, Alsina, etc.— se entrecruzan aquí y allá con las semblanzas o las vicisitudes de los miembros del árbol genealógico. Es que la provincia de estos *Recuerdos* ha recorrido una peripecia típica: en su ruina presente hay que reconocer las mismas causas que han arrojado a todo el país al infierno de la barbarie.

Las reminiscencias y las semblanzas ilustres serán así un modo de retomar las claves que Sarmiento ha construido para interpretar la historia de la sociedad argentina. Sobre todo, la historia de ese período que media entre la independencia y el triunfo de los caudillos. De ahí que en la elaboración de los "retratos" ocupen un lugar de privilegio aquellos personajes que son "como el dios Término de los antiguos, con dos caras, una hacia el porvenir, otra hacia lo pasado": los Oro, el Deán Funes. Ahora bien, aunque Sarmiento retoma tesis que había expuesto ya, sobre todo en el *Facundo*, introduce algunas variantes y matices en la imagen de la sociedad nacional. Un rincón provinciano, San Juan, se revela como núcleo de civilización, Córdoba deja de representar la figura del convento medieval para convertirse en espacio de confrontación entre el espíritu del siglo XVIII y la intolerancia. A la vez se redimensiona el papel de Buenos Aires como polo exclusivo de las "luces".

Pero es principalmente esa elite de letrados, reivindicada incluso en su pasado colonial, el elemento más novedoso. En este én-

fasis, Halperin percibe la concurrencia de varios motivos. Una preocupación mayor por las cuestiones de la autoridad y del orden, por un lado, donde se puede reconocer el eco que han hallado en Sarmiento las revoluciones europeas del 48. Por el otro, si esa preocupación lo lleva a revalorizar una tradición local de gobierno ilustrado, también le permite despojarse de la imagen de "revolucionario desarraigado", presentándose como el heredero de esta tradición.

Pero creemos que es necesario añadir otro motivo, estrechamente asociado al descubrimiento de los Estados Unidos. En el "camino norteamericano" hacia las metas de la civilización⁷, Sarmiento identifica no sólo una alternativa menos riesgosa y convulsiva a la que está experimentándose en Europa. Tras ese crecimiento yanqui aparentemente desordenado pero que no disgrega al país sino que lo expande, Sarmiento cree descubrir, entre otras cosas, la obra sabia de una elite fundadora. Esos *founding fathers*, de origen también colonial, que después de la independencia han sabido resolver sus discordias y guiar el ingreso del país en el mundo moderno.

El linaje como prefiguración del héroe

Estos motivos concurrentes no son homogéneos entre sí, como tampoco es unívoca la imagen que Sarmiento traza de la "nobleza del patriotismo y del talento" cuya memoria declara exaltar. El resultado es más ambiguo, sobre todo cuando se ocupa de aquellos caracterizados como el dios Término, con una cara hacia el pasado y la otra hacia el porve-

nir. Víctimas, pero en parte también cómplices de la decadencia que constituye el presente. Es significativa en este sentido la figura de uno de esos Janos: Domingo Oro, mitad europeo, mitad gaucho, capaz de brillar en los salones y de entenderse con los caudillos. Es evidente la complacencia con que Sarmiento construye la semblanza de este decente agauchado, de quien hace el más novelesco de sus retratos ("es sólo el tipo más bello que haya salido de la naturaleza americana"). Domingo Oro conoce todos los secretos de la política argentina y se los ha comunicado a Sarmiento cuando éste los buscaba en sus estudios. El legado de Oro es uno de los que Sarmiento se propone prolongar. Sin embargo, este maestro de la astucia y de la palabra persuasiva le "ha abierto a don Juan Manuel de Rosas su camino". Y el exilio escéptico es el precio que Oro ha tenido que pagar por el error de pretender el "gobierno de los hombres cultos a nombre de los caudillos". Pero el caso de Domingo Oro no es único: es toda esa elite plena de méritos y de intenciones loables que aparece superada por los hechos posteriores a la independencia. Hechos que no ha sabido gobernar y que han abierto paso a la democratización caótica que es, para Sarmiento, la barbarie y en la que percibe uno de los fundamentos del rosismo.

Si *Recuerdos* hace de una genealogía un capítulo de historia nacional, también permite convertir a su heredero en héroe, en "hombre representativo" del capítulo presente: "A mi progenie me sucedo yo". Este es otro de los sentidos que podemos leer en la construcción del linaje: prefiguración y anticipo. Sin embargo, Sarmiento no se presenta sólo como heredero, es también el hombre providencial que la hora reclama. Portador de un legado,

es al mismo tiempo un héroe del mérito que ha sabido transitar de la oscuridad a la luz, continuador de una tradición letrada es también su superación. Con esta dialéctica Sarmiento ha construido su personaje de *Recuerdos de provincia*.

¹ Jean Starobinski ha analizado, en las *Confesiones* de J.-J. Rousseau, un episodio de reconocimiento. De algún modo, su perspectiva y la perspicacia de su descripción han inspirado la primera parte de este trabajo. Véase: J. Starobinski, *La relación crítica*, Madrid, Taurus.

² La relación entre ser social y apariencia es, para Sarmiento, central. Parece innecesario aclarar que en la apariencia se juega una verdad cultural y política. Incluso el disfraz es, en los *Viajes* como en este episodio, siempre significativo y no arbitrario.

³ Al respecto, la línea de argumentación seguida por Sarmiento en *Campaña en el Ejército Grande* tanto en el episodio de la divisa federal como en la importancia asignada a su equipo militar. Hay por otra parte, de *Facundo* a la *Campaña* un conjunto de observaciones que pueden articularse en una semiología social: del traje, de los comportamientos, de las técnicas militares.

⁴ Véase: Tulio Halperin Donghi, "Prólogo" a *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, México, FCE, 1958.

⁵ Véase: "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", en *Sur*, n.º 341, 1977.

⁶ Resulta significativo que Sarmiento, quien se presenta como un héroe cultural que ha hecho de los libros y del periodismo sus armas, se afane por detallar en sus *Recuerdos*... también sus ocasionales experiencias militares.

⁷ Hay que recordar que para Sarmiento la democracia es sólo un medio para realizar la república, una instancia que para él los Estados Unidos aún no habían alcanzado.

Raúl Beceyro

El proyecto de Benjamin



El ensayo consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la "cultura", como si se tratara de naturaleza. Benjamin tenía esa capacidad como pocos.

Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin", en *Prismas*, Editorial Ariel, 1962, página 249.

La figura del ensayista se contraponen explícitamente a la del crítico (como el narrador se opone al novelista) y la crítica se ofrece a cada momento al ensayista como una especie de trampa que debe eludir. Evitar, sobre todo, caer en la actitud crispada ante el arte, del crítico, quien parece querer, antes que nada, saldarse con la obra, emitir el

juicio sumario y definitivo, terminar la discusión.

Para el crítico el determinar lo que está bien y lo que está mal constituye lo principal. Para el ensayista o bien el juicio ya ha recaído antes de comenzar su trabajo (y por eso actúa sobre una obra que considera valiosa pero sin decirlo, casi con pudor), o bien la estimación vendrá después del ensayo, por añadidura, o más bien el ensayo prepara el terreno para una apreciación que tal vez no venga. De ahí la frustración que el ensayo puede producir en su lector y de ahí también que el ensayo comparta con el arte (base sobre la cual el ensayista construye su obra) un elemento esencial, la inutilidad. (Si no emite un juicio, entonces, ¿para qué sirve el ensayo?)

Lo que sucede es que la crítica insta con la obra una distancia que el ensayo pretende abolir.

Todo es demasiado grande para que se lo critique. Todo es noche que lleva la luz, todo es cuerpo ensangrentado del espíritu. Pero al mismo tiempo todo es demasiado pequeño para que se lo critique, todo falta: lo oscuro, la propia tiniebla total y aún la dignidad perturban la mirada de quien quiere contemplarlos.

Mientras que en nuestro camino resplandece la palabra, le preparemos la vivienda más pura y más santa, pero debe descansar cerca nuestro. Queremos guardarla en la forma más alta y más preciosa que seamos capaces de darle: arte, verdad, derecho. Quizás ellos vendrán a sacarnos todo: entonces que por lo mejor (la palabra) esté en forma de figura y no de crítica.

La práctica de la crítica se produce en el borde exterior del círculo de luz que rodea la cabeza de todo hombre, y no es asunto del lenguaje. Ahí donde encontramos el lenguaje es de trabajo que se trata. El lenguaje descansa solamente en lo positivo, está de lleno en la cosa que aspira a la más íntima unidad con la vida. No se detiene en la apariencia que constituye la crítica, el "Kriton", la distinción del bien y del mal. (El ensayo) traslada toda

la potencia crítica hacia el interior, desplaza la crisis al corazón del lenguaje.

Benjamin, Carta a Herbert Belmore, fin junio 1916.

La crítica es una especie de tecnología, aplicación concreta, utilitaria, de principios de orden general. De la misma manera que se habla de física aplicada, también puede hablarse de filosofía (de ética, de estética) aplicada, refiriéndose a la crítica.

El ensayo, por el contrario, se desprecupa de toda aplicación utilitaria. No solamente deja de lado el juicio sino que también discurre sin que se perciba su finalidad, deambula alrededor de la obra sin rumbo fijo.

El ensayista se encuentra tironeado por dos posibilidades que él ya ha desechado, pero que siguen presentándosele como ejemplos a imitar: la crítica y la filosofía. Al negarse a proceder a una elección entre esas dos actividades (que ellas sí son respetables) el ensayista se condena inevitablemente a la marginalidad.

Ayer por primera vez desde mi época de estudiante me encontré, invitado por un profesor, en medio del mundillo de los filósofos de profesión. Tanto de adentro como de afuera el espectáculo era grotesco. Dentro, era yo quien lo era: tuve el sentimiento evidente de que de ninguna manera yo estaba en mi lugar, porque si bien practico mucho la filosofía, mi manera de hacerlo es completamente diferente. (...) Cuando filósofo lo hago con amigos, con dilettantes. Me encontré completamente perdido en medio de hombres que discurren con competencia segura y con un saber extenso: verdaderos pozos de ciencia.

Benjamin, Carta a Carla Seligson, Fribourg, 5 de julio de 1913.

Esta inconfortable posición, a mitad de camino entre la crítica y la filosofía, es tanto la del en-

sayo como la del propio Benjamin. La obra de Benjamin es un objeto difícilmente clasificable que reúne, como respondiendo a un plan premeditado, los elementos necesarios para condenarlo a la marginalidad. La vida de Benjamin ha sido materialmente difícil, con momentos y situaciones particularmente penosos, lo que puede explicarse teniendo en cuenta el carácter de la "mercadería" que Benjamin ofrecía, y que nadie aceptaba.

... la mirada sobre lo remoto, el odio contra la banalidad, la búsqueda de lo no manoseado, de lo no tomado aún en la red conceptual de uso general, constituye la última posibilidad del pensamiento. (...) Quien ofrece algo único que ya nadie quiere comprar representa, hasta contra su voluntad, la libertad del intercambio.

Adorno, *Minima moralia*, Monte Avila, 1975, página 75.

La organización material de la existencia de Benjamin implicó la prioridad absoluta otorgada a su obra, en detrimento de cualquier otro elemento (por ejemplo la abortada "vida familiar" de Benjamin). Además Benjamin desoyó siempre las tentaciones de la normalidad.

Hubo, sin embargo, en su vida, una tentativa seria de adaptarse al mundo, obteniendo un lugar en la institución: el intento de obtener un puesto en la Universidad mediante la presentación de una Tesis sobre el Trauerspiel (Drama barroco). Como el protagonista de "La próxima vez" de Henry James, quien pese a su declarada intención de escribir un libro mediocre que obtuviese un éxito de público, seguía escribiendo textos de valor condenados a la indiferencia general, también Benjamin produjo un texto "demasiado bueno", que fue rechazado por aquéllos (los profesores de Universidad) a quienes estaba dirigido. Como el héroe

de James, a Benjamin le estaba vedado todo acuerdo con el mundo.

Mientras tanto [mi tentativa] ha llegado a una conclusión negativa y me proponen que retire yo mismo el pedido de habilitación. Contemplando el curso enrevesado de las cosas, encuentro muchas razones para alegrarme de la convicción interior y externa que, cada vez más, me ha impedido ver en la Universidad actual un lugar de actividad fecunda y sobre todo límpida. Porque si no, qué exasperación estéril, cuánta amargura hubiese suscitado el tratamiento que debo sufrir. Sin embargo fue tomando como base un contacto muy preciso, hace 3 años, y refiriéndome sobre todo al modelo del ensayo sobre "Las afinidades electivas", que me ofrecí, de acuerdo con un profesor de la Universidad local, para escribir y presentar el trabajo sobre el Trauerspiel. Es evidente que resulta valioso el hecho de poder afrontar, y de ganar, a los jóvenes, mediante el discurso vivo; pero el lugar donde esto se produce, y el número reducido de personas que así se toca, tienen su importancia. Y si bien es cierto que fuera de las universidades no existe todavía el lugar que asegure una acción fecunda, también es cierto, me parece, que la propia universidad enturbia cada vez más la limpidez de las fuentes de su enseñanza.

Benjamin, Carta a Hugo von Hofmannsthal, Berlín, 2 de agosto de 1925.

A Benjamin ni siquiera le estuvo permitido un acuerdo que aún no siendo global, pudiese consistir, por ejemplo, en la pertenencia a una escuela, o en la frecuentación de temas difundidos, o en alguna coincidencia, aunque fuese fortuita, con la opinión general.

Benjamin es marginal incluso

con respecto a los grupos con los que estuvo en relación. En la Escuela de Francfort su caso es un "caso aparte", y las disidencias con respecto al propio Adorno (expuestas en la correspondencia de Benjamin) muestran la singularidad de su trayectoria intelectual. El propio Benjamin no se hacía ninguna ilusión. Refiriéndose a su libro inconcluso sobre los "Pasajes parisinos" dice a su amigo Gerhard Scholem: "ninguna escuela se apresurará a reinventarlo como suyo" (carta del 20 de agosto de 1935); y hablando de los textos sobre su "Infancia berlínesa" (que serán editados 10 años después de su muerte), dice también a Scholem: "Las perspectivas de verlo editado en forma de libro se van extenuando. Todos ven que es tan perfecto que aun en forma manuscrita la inmortalidad lo llama. Entonces se editan libros que tienen más necesidad". (Carta del 28 de febrero de 1933).

Además está lo que Adorno definió como "su inclinación por todo lo que no ha sido todavía triturado por la vida intelectual oficial" (en el prólogo de "Alemanes"). Esto es confirmado por el propio Benjamin en su diario, durante una visita a Brecht, en Dinamarca, en 1934.

A la caída de la tarde me encontré Brecht en el jardín leyendo "El capital". Brecht: "Me parece muy bien que estudie usted a Marx ahora que tropezamos con él cada vez menos y especialmente entre los nuestros." Le respondí que prefiero los libros famosos cuando no están ya de moda.

"Tentativas sobre Brecht", *Iluminaciones III*, Taurus, 1975, página 149.

La marginalidad de Benjamin, su carácter ex-céntrico, refractario a toda moda, pueden explicarse por una serie de detalles coincidentes. En primer lugar la extensión de sus trabajos, que se adecúan con dificultad a las dimensiones normales de un volu-

men, y que demuestra la resistencia de Benjamin al "gesto universal y pretencioso del libro" (como él mismo dijo en "Calle de una sola mano"). Además están los temas elegidos: escribir hacia 1930 un ensayo sobre la fotografía es casi una provocación. Aún hoy un texto como "Pequeña historia de la fotografía" tiene un aspecto extraño. Cincuenta años después, y en un contexto en el cual las "grandes palabras" (muerte, sueño) siguen constituyendo el santo y seña de todo escrito que tenga la fotografía de tema, el ensayo de Benjamin es "anormal", excéntrico.

Podría entonces sorprender el hecho de que actualmente, en los escritos sobre la fotografía o sobre los medios de comunicación de masas (denominación apologética de lo que con mucha mayor precisión Adorno definió como "industria cultural", para destruir de una buena vez la ilusión que hace ver, en esa manipulación de las masas, los rasgos de un "arte popular"), podría sorprender que exista una "moda Benjamin", de alcances sin embargo más bien modestos, dado que consiste en una especie de signo para reconocer a los elegidos que pueden entonces pertenecer al círculo áulico. El nombre de Benjamin es traído y llevado, y un ejemplo de este manoseo son los escritos de Susan Sontag. Su libro "On Photography" incluye al final una antología de citas, en "homenaje a W.B.", y además el artículo que Sontag escribió sobre Benjamin (publicado el 12 de octubre de 1978 en *The New York Review of Books*), que fue traducido al español (Revista *Vuelta* N° 30, mayo de 1979) y al francés (*Cahiers critiques de la littérature*, Nouvelle serie N° 1/2, septiembre 1979), manifiesta la voluntad de apropiarse de Benjamin.

Este hecho (la tentativa de la industria cultural por hacer suyo a Benjamin) puede tener una doble interpretación.

Por un lado hay en el trabajo de Benjamin un elemento "anacrónico" (que sitúa históricamente su reflexión, que la "fecha") y que puede ser aprovechado en esta tentativa de recuperación. Efectivamente Benjamin no acentúa los peligros de la propia industria cultural, hace casi como si la industria cultural no existiera (y en verdad sólo algunos años después, y gracias sobre todo a Adorno, la industria cultural empieza a ser delimitada teóricamente). Pero este "anacronismo" de Benjamin sólo puede ser utilizado en esta empresa de recuperación porque la industria cultural es capaz, con la más evidente mala fe, de tomar de Benjamin algunos detalles, y desechar el resto. Si Benjamin es llevado como un estandarte por los campeones de la industria cultural es sólo mediante una traición completa a los elementos centrales de su reflexión. Su obra es mal leída, tendenciosamente recortada, censurada. Como el fiscal, la industria cultural toma sólo lo que le conviene e impide que los datos que podrían contradecirla lleguen a ser escuchados por los miembros del jurado. El fallo, entonces, puede ser dado por descontado.

La marginalidad de Benjamin no debe ser comprendida como el rasgo enfermizo de un carácter volcado violentamente hacia el interior. Corresponde a una serie de elecciones deliberadas que resultaban la consecuencia lógica, inevitable, de un pensamiento que no contemplaba ningún tipo de compromiso con el mundo, y que no aceptaba otra lógica que la de su propio desarrollo. La integridad intelectual de Benjamin lo convertía en un representante perfecto del intelectual, condenándolo al mismo tiempo, y por eso mismo, a la marginalidad.

En 1936 aparece en Suiza un libro que consiste en una serie de cartas, elegidas y comentadas por

Benjamin; su título es "Alemanes". El autor de una de esas cartas, Johan Wilhem Ritter, dice:

Mientras escribo (. . .) nadie mira lo que hago, salvo, si me está permitido nombrarlo, el buen Dios o, para decirlo mejor, la naturaleza. Los "espectadores" nunca han servido para nada en ninguna parte y yo, como muchos otros antes, he sentido también que algunos temas o que algunas obras no han sido nunca mejor elaboradas que cuando se simula no escribir para nadie, ni aún para sí mismo, sino para el objeto del cual se trata.

Benjamin escribe de comentario a esta carta: "Un credo de escritor semejante sumergía en este tiempo a su autor en la miseria." El lector puede suponer que Benjamin habla un poco de sí mismo, y que su posición frente a lo que dice Ritter es solidaria. Además la intransigencia de Benjamin y su negativa a todo tipo de acuerdo con los imperativos del mercado también lo condenaba a la miseria en su tiempo, que no era ya el de Ritter, pero que seguía exigiendo del intelectual que se plegase, dócil, a las expectativas de los que deciden.

En 1933 Benjamin abandona Alemania, a la que nunca más volverá. En 1940, buscando huir de la Francia ocupada, y creyendo su tentativa fracasada, se suicida en un puesto fronterizo de los Pirineos.

El exilio fue, para los alemanes contemporáneos de Benjamin, una dura prueba que pocos soportaron sin claudicar. Los otros "murieron de hambre o se volvieron locos" (como dice Adorno en "Minima moralia"). Muchos años antes el propio Benjamin había caracterizado el exilio, y también el exilio interior, la marginalidad absoluta dentro del propio país, que es para muchos el equivalente (también duro, y cuya salida más frecuente es tam-

bién la locura o la muerte por hambre) del exilio.

Quien en Alemania se dedica seriamente al trabajo intelectual está amenazado por el hambre. Yo no hablo de reventar de hambre, sino simplemente de una experiencia que es la Erich [Gutkind, amigo de Benjamin] y la mía (en ese sentido muy cercanas). Por supuesto que hay muchas maneras de tener hambre. Pero ninguna es más terrible que la de tener hambre en medio de un pueblo que se muere de hambre. Aquí todo devora, aquí ya más nada alimenta. Aun si mi deber fuese de permanecer aquí [en Alemania] este deber no podría ser cumplido aquí mismo. Esta es la perspectiva en la que se sitúa para mí el problema de la emigración.

Benjamin, Carta a Florens Christian Rang en 1923.

La muerte de Benjamin, a los 48 años de edad, provoca una ruptura brutal y definitiva en su obra. Pero no explica completamente, me parece, el carácter fragmentario e inconcluso de su trabajo. En los últimos años de su vida Benjamin concibió un vasto proyecto, el libro sobre París, o el Libro de los Pasajes, mencionado insistentemente en su correspondencia. "Pasajes parisinos" era, tanto o más que una empresa concreta, una orientación que ordenaba toda su actividad intelectual. De este libro (que no existe) tenemos, sin embargo, huellas en varios textos de Benjamin. En 1931 escribe "Pequeña historia de la fotografía", ensayo que sale de los "prolegómenos" del trabajo sobre los pasajes. Cuatro años después escribe lo que él llama "resumen" del libro, texto que conocemos con el título de "París, capital del Siglo XIX". También en 1935 escribe "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", que es "proximo por el método al libro de los Pasajes". Finalmente en 1938 trabaja en su ensayo sobre Baudelaire, que en principio era el

ante-último capítulo de "Pasajes parisinos" y que finalmente fue, para su autor, el "modelo-miniatra del conjunto". Este texto sobre Baudelaire tuvo dos versiones: la primera es "El París del Segundo Imperio en Baudelaire"; la segunda versión se titula "Sobre algunos temas de Baudelaire".

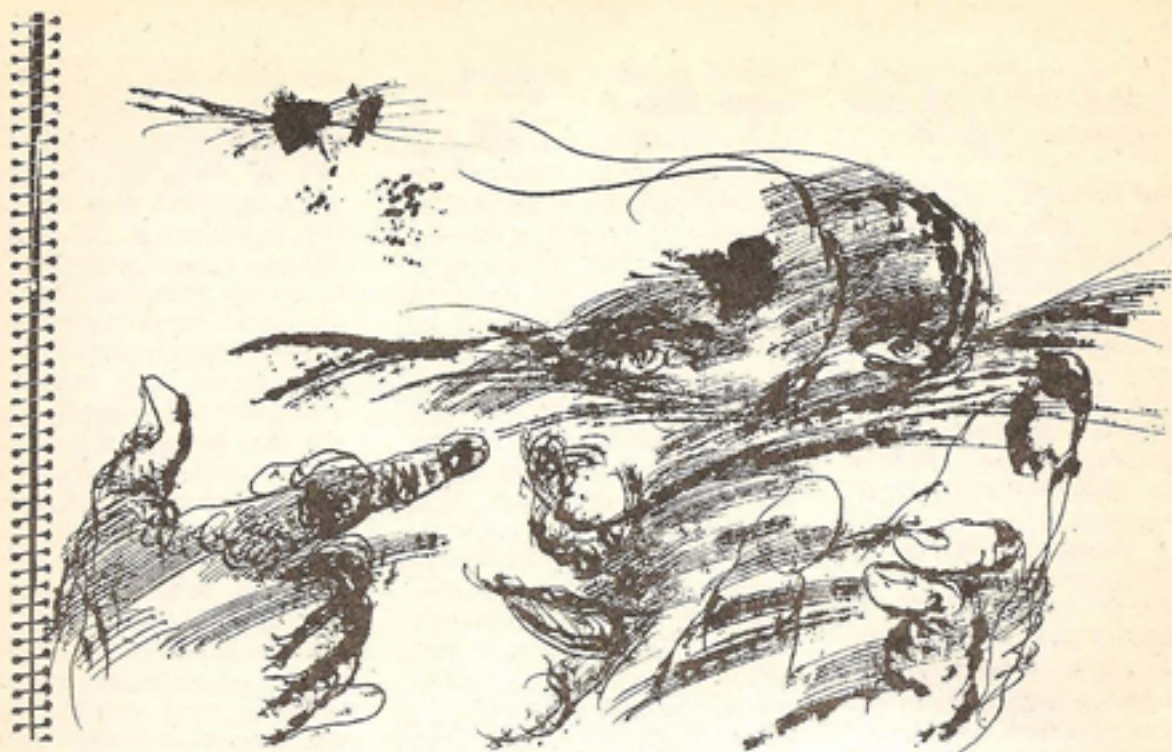
En el vasto proyecto de los Pasajes, en ese texto interminable y no terminado, inagotable y no agotado, puede verse, más allá de la tentativa concreta, la ilustración perfecta del trabajo del ensayista.

Frente a él se alza, en el horizonte, el texto que redondee, concluya, culmine su obra íntegra. Deslumbrado por el brillo de esa referencia, sin embargo, lejana, marcha decidido hacia ella. Pero en su camino, tentándolo, se le cruzan otros elementos, que atraen legítimamente su atención, que lo distraen, pero en los cuales cree advertir los mismos reflejos, las mismas tonalidades de la luz lejana.

Una vez desembarazado de esas tareas, en las cuales, no obstante, sospecha que concreta algo que ya pertenece a la esfera de la obra global, sigue su camino en dirección del texto totalizador.

Pero al ensayo (y a cada ensayista) le está vedada la posibilidad de alcanzar, finalmente, ese punto, que sería, sin duda, no sólo la culminación sino también la extinción de su trabajo. El concepto total, que englobaría los conceptos inevitablemente parciales que el ensayista elabora trabajosamente a lo largo de su obra, no es más que una quimera, que un espejismo.

Me parece que si él no se ha dado ya cuenta antes, en el último momento de su vida el ensayista advierte, como en una especie de revelación, que aquella referencia lejana no podía en realidad ser alcanzada nunca, y que además esa luz desaparece en ese mismo instante, se extingue con él.



José Sazbón

La modificación

José Sazbón ha estudiado diversos aspectos de las corrientes estructuralistas y semiológicas en las ciencias humanas, en el marco de la relación entre la filosofía y esas disciplinas.

Entre sus trabajos se cuenta:

"Mito e historia en la antropología estructural",

"Significación del saussurismo",

"El modelo semiológico y la reflexión filosófica".

En el interior de toda creación lingüística se percibe el contraste de lo expresado y de lo expresable con lo inexpressable y lo inexpressado . . . La lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable.

Walter Benjamin

En el cuarto de la Conducción giraban seguramente todos los pensamientos y los deseos humanos y, en círculos contrarios, todas las metas y las realizaciones.

Franz Kafka

En la ciudad las cosas han cambiado mucho en los últimos tiempos (si suponemos lo que no es prudente suponer: que 'tiempo' y 'último' conservan un sentido; ¿cómo nombrar aquello que no registra la experiencia?). O más bien, en la ciudad todo sigue igual, pero esta identidad se ha alterado. La dificultad en describir la situación puede quedar aclarada, y a la vez resuelta (: verbalmente, como todo lo que ocurre en la ciudad), utilizando el antiguo lenguaje: en la ciudad se han

producido cambios (pero) los cambios no han tenido lugar. Si se optara por un anacronismo deliberado, habría que enunciar: "los cambios no han tenido lugar", pues el antiguo lenguaje era pródigo en énfasis, matices y grafismos perentorios.

Este era un rasgo que correspondía muy bien a un tipo de relaciones sociales de fluidez antagónica, donde el lenguaje era una forma de la acción y la acción se descomponía en niveles de eficacia que incluían su sobredeterminación por el lenguaje. No había acción sino nombrada, así como no había discurso que dejase inalteradas las relaciones sociales; en qué medida y en cuáles plazos era tema de controversia, ya que implicaba la caracterización y la definición del período, así como la definición de esa definición. Pero todo discurso encadenaba y desencadenaba acciones; toda acción, antes de ser objeto de discurso, era sujeto de discurso.

Imaginemos esa realidad (es uno de los derechos que conservamos: imaginar rigurosamente el pasado). En la producción social de sus vidas, los hombres contraían determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad; al conjunto de estas relaciones correspondían determinadas formas de conciencia social, determinados tipos de discurso, ciertas articulaciones del lenguaje, etc. Ahora bien, al llegar a una determinada fase de desarrollo se producía lo que sólo cabe nombrar, ahora, en modo arcaizante, una "contradicción" (que no era exactamente una contradicción, como algunos comentaristas interesados o distraídos suponen, sobrestimando la efusión lingüística y desbaratando la articulación de los niveles: acción y significación no se recubrían, en aquella época, totalmente, y es por eso que tenía lugar lo que también habría que designar con otros arcaísmos que hoy, ciertamente, bordean lo indescifrable: una "praxis" en la "historia").

La "contradicción" era algo así como una dislocación —o también, ya que entonces la ciudad no era insular, como ahora, y la verbalización de la experiencia admitía otros códigos serviciales: un *décalage*— entre las nuevas necesidades sociales (incluyendo nuevos discursos que designaran las necesidades que no designaban los discursos) y las cristalizadas relaciones sociales que las bloqueaban, incluyendo su reflejo en una conciencia social parásita, aletargada. Lo interesante de retener en ese estado de cosas es que la mencionada "contradicción" desplegaba una serie de efectos que se difundían en todo el ámbito de lo social, generando y articulando "contradicciones" de escalas diferentes y desigual eficacia. En definitiva (o, dicho en forma arcaizante: en última instancia), el fluir y refluir de los hechos y de las conciencias, de las cosas y de las palabras, de la vida y del dis-

curso, de la acción y de la significación, encontraban su fuente y su marco, su origen y su destino en las "contradicciones" de la ciudad escindida. Evocar ahora esa escisión —su miseria, pero también sus promesas— es menos un acto de piedad arqueológica que un ejercicio de pedagogía: así era nuestra ciudad antes de la modificación, así eran sus hombres y así (se) constituían sus destinos.

II

En la ciudad las cosas han cambiado mucho en los últimos tiempos. Pero se trata de la alteridad de lo mismo, de la unidad refleja que ha absorbido su sombra, del largo desplazamiento inmóvil de su apariencia consolidada. De la rotación final e imperceptible de su cielo silencioso. Los verdaderos cambios se produjeron mucho antes; a quienes los padecieron, se cree, les tocaban malos tiempos en que vivir, o mejor, en que sobrevivir, y la forma de supervivencia que se demostró más adecuada (pues se ensayaron varias y diversas) fue la que dio origen a la modificación.

Esta, a su vez, no fue una súbita y definitiva conmoción de toda la vida social, sino un cambio, cada vez menos imperceptible, en esa iluminación general en la que se bañan todos sus colores, sus elementos, y que modifica las particularidades de éstos; una gradual, desencantada y casi perpleja modificación. Comenzó como una mínima torsión en la vida privada y como un viraje, algo más pronunciado, en la vida pública. Los hombres no se reencontraban en lo que hacían y en lo que decían, sino que una y otra conducta los alejaba cada vez más de sí (como si al abandonar un suelo familiar pero ahora inquietante su identidad se fuese desprendiendo de lastres cada vez más considerables), atraídos e incorporados a un territorio nuevo, uniforme, con sus propias leyes de organización y una dinámica interna, irreversible. Si se detuviera la mirada en esta fase inicial, se podrían percibir todavía aquí signos evidentes de "crisis" y de "desgarramiento"; estos signos luego desaparecen en la medida en que su sustrato se disuelve.

Lo importante de destacar en este "proceso" (que precisamente no era sino la falta de proceso —o, como algunos especialistas decían, "el empujamiento de la historia", fórmula críptica que apenas conserva vestigios de sentido) era el carácter crecientemente social que estos cambios asumían a partir de sus formaciones moleculares. En efecto, la conciencia es, ante todo, conciencia del mundo inmediato y sensible que nos rodea y conciencia de los nexos limitados con otras personas y cosas, fuera del individuo consciente de sí; a la modificación de lo inmediato y lo sensible siguió

la de la conciencia correspondiente. No había lugar en que pudiera discernirse a ésta del mundo que la determinaba, y la consecuencia inmediata de esa vecindad abrupta originó las transformaciones lingüísticas de largo plazo que son el otro nombre de la modificación. Pero lo que en el mundo era automatismo en el lenguaje fue estrategia.

El mecanismo de las transformaciones fue nítido y registrable: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y, por tanto, comienza a existir para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios del intercambio con los demás hombres. Estos apremios y aquellos nexos —limitados— con otras personas y cosas constituyeron, para cada hombre (= para cada hablante), la condición —formal y material— de su supervivencia en la comunidad en la misma medida en que la constituían también para todos los demás (hombres, hablantes).

El circuito de los intercambios (generales) se fue subsumiendo, con el tiempo, en el circuito de los intercambios (específicos) de la comunicación. Nadie ignoraba —teóricamente, pero la teoría no cambia la experiencia— que el tiempo, que asegura la continuidad de la lengua, tiene otro efecto en apariencia contradictorio con el primero: el de alterar más o menos rápidamente los signos lingüísticos. Al fin y al cabo —y esto opacaba, justamente, la conciencia de los cambios y de sus efectos—, esos dos hechos son solidarios: el signo está en condiciones de alterarse porque mantiene su continuidad.

Por eso, la conciencia de los hombres, detenida en los márgenes de lo continuo, no registraba el creciente desplazamiento de la relación entre el significado y el significante, así como tampoco captaba las prodigiosas operaciones de semantización que (en virtud de: a) los mecanismos autónomos de la lengua, fundados en última instancia en b) los apremios del intercambio con los demás hombres, fundados en última instancia en c) la necesidad de supervivencia en la ciudad, fundada en última instancia en d) los malos tiempos en que les tocaba vivir) se iban desarrollando como una floración exuberante e invasora en todos los niveles de las relaciones sociales, a su vez más cristalizadas que nunca y con tendencia visible a petrificarse —o quizás pudrirse, como algunos vaticinaban ante auditorios escépticos.

III

La forma paradigmática que adoptó la modificación resultó de la conjunción de dos dispositivos ya conocidos y transitados: la alusión/elusión

y el reconocimiento/desconocimiento; lo novedoso sólo consistía en la multiplicación inaudita de sus efectos. El primero de esos dispositivos aprovechaba vastamente los recursos de la metáfora, la metonimia y otras figuras retóricas (en particular, la catacresis y la reticencia); el segundo, instalaba las clausuras y aperturas del primero en la normalidad del discurso. En conjunto, ambos producían la supresión/transfiguración de lo concreto. Pero aun este recuento es falaz: lo concreto es la síntesis de múltiples determinaciones, por tanto unidad de lo diverso; ahora bien, el campo semántico que la modificación llegó a consolidar no toleraba diversidades unificables, no admitía síntesis, no permitía intuiciones totales. Precisamente la noción de totalidad (y la palabra totalidad) fueron objeto de uno de los primeros eclipses de sentido. Dos precauciones, dos alarmas regían las modificaciones de la modificación (en sus orígenes, pues luego el automatismo de la lengua eximió a los hombres de esa vigilia): no registrar la "contradicción" (y sus proliferantes esferas); no visualizar la unidad que aloja a la contradicción (y sobre todo, que puede desalojarla: unidad recomponible en otra escena, totalidad conocida/transformada, etc.). Esa doble interdicción, esa ceguera bifronte estuvo en el origen de lo admitido y de lo visible: de lo comunicable.

Imaginemos esos intercambios. Los hombres de la ciudad comunican a partir de (sus) experiencias socialmente admitidas; lo admitido es la ley de las transformaciones semánticas; el primer dispositivo redistribuye los objetos de la semantización; el segundo dispositivo normaliza los imperativos de la retórica. Esta, por eso mismo, deja de superponerse a una llaneza primigenia: el artificio es cotidiano, la figuración se confunde con la representación y la progresiva austeridad de lo concreto acumula el nuevo *tesoro de la lengua*. Cuanto más laboriosa es la enunciación, menos pregnante es la realidad (no-) enunciada. (¿Pero de qué "realidad" puede tratarse si en la comunicación no se asocia una cosa y un nombre, sino un concepto y una representación?). Por tanto, las sucesivas transformaciones que sufría el habla, los intrincados circuitos por los que circulaban, se fundían y se recreaban las imágenes, los tropos y las figuras, complicándose y desbaratándose para reconstruirse en un nivel superior, imágenes de imágenes, tropos a la tercera o la cuarta potencia, poesía devenida cotidiana prosa poética prosaica, invención permanente, dispersión aforística, en síntesis: la modificación, sólo era perceptible para hombres ajenos a la ciudad, no para ellos, los ejecutantes.

Con el tiempo, esa captación disímil complicó

los contactos de los hombres de la ciudad con su exterior. Una comunicación que se realimentaba de ficciones sin horizonte, y además plena de claves momentáneas, fugaces y evanescentes no podía sino complicar los problemas de la traducción. La neohabla de los hombres de la ciudad dejó de figurar en los diccionarios de otras. ¿Cómo retener una equivalencia cualquiera cuando el desplazamiento normal entre el significado y el significante, que en todas las lenguas es secular, en la ciudad se producía aproximadamente con el ritmo de las estaciones (y de manera errática, reversible: significantes que recuperan antiguos significados cancelados, porque la experiencia socialmente admitida, al redefinirse, asigna un espacio a lo que marcaba un vacío)?

IV

Tal vez ese hecho de la intraductibilidad, con todo lo que implicaba: dificultades locales en el manejo de otras lenguas, interrupción de contactos con otras ciudades, insularidad de los productos culturales, etc., fue lo que suscitó (además de otras causas no lingüísticas, pero sobre esto los testimonios son escasos) la aparición de un movimiento sectario que congregó bastantes adeptos y soportó la persecución y la vindicta. Fueron los "realistas", propagadores de una doctrina lacónica

que exigía la depuración del lenguaje y el imperio de la "realidad" sobre el signo. No es fácil ahora reconstruir su versión de la "realidad", pero la suponemos abarcada (o aludida) en dos de sus consignas: "subsistencia de las cosas sin adición extraña"; "predominio del mundo sobre su comentario".

Los realistas, que denostaban el consenso, y abominaban del lenguaje cotidiano, intentaron repetidamente expandirse y obtener una base social para su turbulento programa: una y otra vez debieron enfrentar la hostilidad del pueblo y el notorio recelo que inspiraban sus ideas. Acosados e indecifrables, los que predicaban un retorno "a las cosas mismas" debieron abandonar la ciudad y ejercitar sus especulaciones en islas remotas; pronto se consideró extinguida la secta.

Menos adversa fue la suerte de los "convencionales"; éstos, aprendiendo del destino de los realistas, elaboraron una doctrina semántica considerablemente morigerada y permeable a la práctica lingüística de la ciudad. Esta astucia fue su ley de existencia y una buena fórmula para percutir el consenso sin vulnerar sus normas. Los resultados fueron frugales, como era de esperar, pero no inexistentes, como se podía temer.

El método "convencional" consistía en utilizar puntualmente el código admitido, pero *exacerbándolo*. Esto permitía movilizar signos censurados,



mediante prolongados circuitos que no abandonaban en ningún momento la trama del consenso, pero que al cabo de su recorrido ofrecían un significado relativamente "antagónico" al código mismo. La razón de la aparente paradoja era inmanente al procedimiento usado, y por eso eficaz. Para ilustrarla, se puede recordar un antiguo relato, "La carta robada", de cierto Poey o Poë (las copias existentes no coincidían en la grafía), si bien con un mecanismo inverso. Allí, el autor muestra que la mejor manera de ocultar un objeto es hacerlo ostensible; el procedimiento, con todo, es extralingüístico y apela a una psicología de la percepción y del prejuicio (no se busca lo que no está escondido). Los convencionales, en cambio, intentaban hacer notorio lo que ya era notorio, y por eso burlaban la censura consensual, mientras que los iniciados en su hermetismo (que no lo era sino por la desmesura irónica del código aceptado) reconocían en ese arduo trabajo del sentido un significado sutil que enriquecía su conocimiento —y tal vez sus vidas. (No es ocioso recordar que los escritores y lingüistas convencionales eran, en su origen, el grupo remanente de una secta mayor que impugnaba la organización de la ciudad pero desestimaba la lingüística. Fueron los convencionales quienes promovieron un "retorno al lenguaje" y una utilización activa y creciente de "las armas de la retórica").

V

La literatura convencional y las investigaciones lingüísticas de que se alimentaba contribuyeron a reanimar los significados cancelados que designaban la "contradicción". Esa tarea ocupó a más de una generación, y se puede conjeturar que los fundadores del movimiento no vislumbraron el momento en que su lenguaje llegaría a recuperar la antigua energía movilizadora, propia de otros tiempos fervientes. No obstante, el proceso es perceptible en los discretos desplazamientos que se advierten en las "convenciones": el juego convencional asumía una hibridez que dejaba entrever un propósito extraliterario.

La intención cada vez más "social" de esa retórica y al mismo tiempo la forma hermética en que se expresaba, son patentes en un notable texto que marca la transición a un nuevo período, caracterizado por una mayor fluidez discursiva en la que las convenciones están al servicio de ideas generales. El rasgo más importante es la introducción del diálogo, que permitió manejar formulaciones un poco extravagantes, pero —consensualmente— admisibles. No inspiraban rechazo u hostilidad, sólo indiferencia y, a veces, misericordia.

Ese texto es la "Proclama inaugural", con la que el grupo se dio a conocer —o intentó hacerlo— ante el gran público ("ya es hora —decían— de que los convencionales expongan a la faz de la ciudad entera sus conceptos, sus fines y sus tendencias"). Fue presentada como una pieza teatral en un acto, en la que el verdadero pensamiento de los convencionales aparecía debilitado, corregido o suplantado por un pensamiento opuesto. El procedimiento era, en parte, un ardid para burlar el rechazo consensual y, en parte, un intento de restituir e impulsar la dinámica de las "contradicciones".

Este es un fragmento de la obra (en el escenario, dos actores sentados de espaldas al público: las voces, sin embargo, han sido grabadas y se reproducen en estereofonía; el público no puede adjuiciarlas a ninguno de los actores, pues éstos permanecen inmóviles; es una técnica desubjetiviza-dora que indica que el protagonista es el Concepto, desdoblado):

- A: ¿Qué es más noble para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la adversa fortuna o enfrentar un piélago de males y, luchando, darles fin? ¿Qué hacer?
- B: Todo el problema es ese.
- A: Nuestros impulsos se critican constantemente a sí mismos, se interrumpen continuamente en su marcha, vuelven sobre lo que parecía terminado para comenzar de nuevo, se burlan cruelmente de las indecisiones, de los lados flojos y de la mezquindad de sus primeros intentos, parece que sólo derriban a su adversario para que éste saque de la tierra nuevas fuerzas y vuelva a levantarse gigantesco frente a ellos, retroceden constantemente ante la vaga enormidad de sus fines . . .
- B: Hasta que se crea una situación que no permite volverse atrás y las circunstancias mismas gritan: ¡Aquí está la rosa, baila aquí!
- A: Palabras, palabras, palabras. El lenguaje se convierte en palabrerío tan pronto se sustantiva. ¿No resulta monstruoso que la ficción, pasión soñada, pueda de tal manera sojuzgar el alma a su capricho?
- B: Es el carnaval permanente de la interioridad fetichizada. La orgía perpetua.
- A: El carnaval en el lenguaje sólo tiene sentido cuando es expresión inconsciente o consciente de un carnaval real.
- B: Es lo que vemos: pasiones sin verdad, verdades sin pasión; héroes sin hazañas heroicas; historia sin acontecimientos; un proceso cuya única fuerza propulsora parece ser el calenda-

rio; antagonismos que sólo parecen exaltarse periódicamente para embotarse y decaer, sin poder resolverse. Hombres y acontecimientos aparecen como sombras que han perdido sus cuerpos. Si hay pasaje de la historia pintado en gris sobre fondos gris, es éste.

A: Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos sobre la naturaleza del espíritu maligno que se manifiesta constantemente en todas esas contradicciones.

B: Desde luego. La conciencia hace cobardes de nosotros y el matiz primero de la resolución desfallece bajo el pálido tinte de la idea. Las empresas de mayor vigor y empeño, por esa sola consideración, tuercen su curso inopinante y pierden el nombre de acción.

A: No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Tal como los individuos manifiestan su vida, así son.

B: ¿Y las formaciones nebulosas que se condensan en su cerebro?

A: Ningún influjo maligno ejercen los planetas, ninguna enfermedad mandan las hadas, y no tienen las brujas poder para hechizar.

B: ¿Entonces?

A: Son sublimaciones necesarias de sus condiciones de vida.

B: ¿Basta, pues, tal sello de impureza para contaminar con esa duda toda noble sustancia y traspasarle su podrido estigma?

A: Si la brevedad es la esencia del talento, y lo tedioso sus miembros y atavíos exteriores, digamos que la contradicción universal es la que de hecho existe entre las condiciones y las necesidades de los hombres.

B: Aun así, para suprimirla debemos esperar que esas condiciones sean insoportables.

A: ¿Quiere decir que si no logramos lo que necesitamos podemos acostarnos irnos a dormir?

B: De ninguna manera: el sueño de la razón engendra monstruos.

A: Tampoco es cierto: los hombres siempre han tenido el sueño de una cosa de la que basta que posean la conciencia para aferrarla realmente.

B: Pero la humanidad sólo se propone los objetivos que puede alcanzar.

A: A eso sólo cabe responder: *Hic Rhodus, hic salta!*

B: Mientras no se trate de un *salto mortale*. Aun tiene que empezar por crearse el punto de par-

tida, la situación, las relaciones, las condiciones, sin lo cual no adquiere un carácter serio la transformación moderna.

A: Ese carácter ya lo ha adquirido: antes, la frase desbordaba el contenido; ahora, el contenido desborda la frase.

B: Si a las circunstancias las hacen cambiar los hombres, el educador necesita, a su vez, ser educado.

A: Esa pedagogía la reconocemos en el viejo topo, que sabe cavar la tierra con tanta rapidez.

B: Pero antes tendremos que pasar por quince, veinte, cincuenta años de conflictos, no meramente para cambiar nuestras condiciones, sino a fin de cambiarnos nosotros mismos.

En general, los textos de esa época no eran más traslúcidos. Pero la imposibilidad de llevar más adelante la retórica convencional y, sobre todo, lo que ellos veían como limitación para una articulación discursiva y flexible de las convenciones retóricas, abrió un profundo debate en el movimiento, que concluyó en abierto cisma. Los convencionales ortodoxos —que partían de la inexistencia de condiciones objetivas para una modificación del lenguaje— continuaron prodigando piezas literarias que convocaban todos los recursos del género, atisbando con cierta ansiedad la reacción (módica) de sus lectores. Los cismáticos, en cambio, es decir los neoconvencionales, se dieron a la tarea de buscar condensaciones incisivas de sus planteos: formulaciones breves y ejemplares que pudieran ser repetidas y asimiladas, paradigmas incesantes.

La prosa y la poesía neoconvencionales (aunque es cierto que esta misma distinción perdió relevancia y nitidez) intentaban recuperar la eficacia de un antiguo método conocido como "anamnesis", que, en tiempos considerablemente remotos había servido para captar la esencia de lo real como un *producto del recuerdo*. De allí el nuevo nombre con el que se conoció a esos cismáticos: "los redundantes", dado que para ellos todo había sido dicho —pero olvidado—, y se trataba de repetirlo. La "Proclama inaugural" fue, por eso, su verdadera acta de nacimiento.

Argumentaban los redundantes: "los convencionales, hasta ahora, se han ocupado de interpretar el lenguaje de diversas maneras: ahora bien, se trata de transformarlo". Esta transformación, para ellos, debía adoptar la forma de una sintaxis anticonsensual. Querían producir nuevos significados sometiendo antiguos sintagmas a una fricción intolerable, persuadidos de que esa intolerancia llevaría, a largo plazo, a una nueva forma de "contradicción" que restituiría al lenguaje su función

movilizadora y, por tanto, erosionaría las relaciones sociales. Su divisa fue: "No hay otra novedad que un espaciamento de la lectura: abramos ese espacio".

La prosa redundante no es muy disímil de la convencional, aunque sí un poco más persuasiva y cálida. A veces alcanza un vigor insospechado en virtud de delicados anacronismos, inexistentes en la lectura del público vulgar, para quien la noción de "historia" es un mudo jeroglífico. También en el caso de esta escuela se observa una gradual transición en la fuerza de sus planteamientos. Estos evolucionan de un prudente escepticismo a una afirmación vigorosa de la "contradicción" (o por lo menos de sus premisas). Así, en los primeros textos, se lee:

Si el mundo externo fuera algo más que una magia, sería indestructible. El mundo es irreal. Lo que reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres.

Más tarde, es perceptible una articulación más fina de sus claves semánticas. Por ejemplo:

La leyenda intenta explicar lo inexplicable; como se origina en un motivo de verdad, debe finalizar nuevamente en lo inexplicable. No es asombroso que la superstición obre tan poderosamente sobre los terrores de sus adeptos, ya que la imaginación humana puede representar con más energía las penas que las felicidades de una vida futura. El reflejo religioso del mundo real sólo podrá desaparecer para siempre cuando las condiciones de la vida diaria, laboriosa y activa, representen para los hombres relaciones claras y racionales entre sí y respecto a la naturaleza.

Luego, los significados disruptivos aparecen directamente tematizados, abandonando su antigua función marginal o episódica:

Las leyes son tan antiguas que los siglos han contribuido a su interpretación y esta interpretación ya se ha vuelto ley también, pero las libertades posibles acerca de la interpretación se nos aparecen como contradicciones perfectas y absurdas, como lo sería hablar de logaritmos amarillos. En realidad toda ciencia estaría de más si la forma de manifestarse las cosas y la esencia de éstas coincidiesen directamente.

Para después culminar en un franco llamado a una conciencia antagonica:

¿Donde está la memoria de los días que tejieron dicha y dolor y fueron para ti el universo? La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. No importan los desaires con que nos trate la suerte: el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo.

Llego al fin de mi informe. Los redundantes (¿debo aclarar que soy uno de ellos? ¿debo divulgar mi metódica esperanza?) siguen atareados en sus codificaciones herméticas y han creado un cierto público que frecuenta los reticentes textos con un ánimo cada vez menos confidencial. Estos escritos, enriquecidos por la astucia de sus productores y la penetración de sus usuarios, tienden a mimetizarse en el lenguaje global y producen su efecto luego de complicadas operaciones de espionaje textual. Son como "signos robados" al código, invisibles para lectores distraídos, patentes y laboriosos para los lectores sagaces. Un poema redundante ha circulado en estos días y ha devuelto el fervor a las dormidas lecturas. Finaliza así:

Si el hombre es esclavo de otros hombres,
o de su propia infamia,
Un tiro de dados no aboliré el azar, pero
puede corromperlo.
Pues la ciudad crea, ante todo, sus propios
sepultureros
Y su epitafio, la sangrienta luna.

Comisión para la difusión del pensamiento de José Luis Romero

PREMIO INTERNACIONAL DE HISTORIA

"José Luis Romero"

Jurado: Tullio Halperin Donghi, Richard Morse, Juan Antonio Oddone y Gregorio Weinberg.

Destinado a ensayos y estudios inéditos vinculados con la problemática de la obra de José Luis Romero, referidos a aspectos socioeconómicos y socioculturales del proceso histórico de América Latina en general o de alguno de sus países.

Los trabajos, que pueden ser individuales o colectivos, tendrán una extensión de 250 a 400 páginas, tamaño carta, a doble espacio. Se presentará cuatro ejemplares dactilografiados, en idioma castellano, inglés, francés o portugués. Plazo y forma de entrega: hasta el 31 de julio de 1981, personalmente o por correo a la sede de la Comisión.

Premios: Primer premio de 5000 dólares. Segundo premio de 2000 dólares. Los organizadores se reservan los derechos de publicación de los trabajos por un período de dos años.

Viamonte 1465, Of. 82, Buenos Aires 1055, Argentina
Teléfono: 40-4443

Fernando Mateo

Antropología estructural: después de la moda

Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural; Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.

Hace diez años, Kive Staif me encargó un artículo sobre el estructuralismo y la obra de Claude Lévi-Strauss para la sección *Libros* de la revista *Análisis*. Habían llegado a la redacción los ocho primeros tomos de la colección *El pensamiento estructuralista*, que dirigía José Szabón y publicaba la editorial Nueva Visión, y cuyo comentario podía considerarse como útil auxiliar y parte integrante de una "nota de tapa" que compendiará información sobre un tema no suficientemente conocido por el público de este tipo de revistas, una actualización en el terreno bibliográfico y, además, un panorama de las dimensiones polémicas de la significación que desde distintos sectores del campo cultural se le atribuía a su difusión entre nosotros. Este último aspecto debía ser cubierto con entrevistas a distintas personalidades del ámbito de las ciencias sociales cuyas respuestas completarían las insuficiencias del artículo.

Ahora bien, el tema del estructuralismo ya se había ganado un lugar un tiempo antes en la prensa hebdomadaria: en 1969, la revista *Primera Plana* publicó una entrevista que dos de sus redactores le habían hecho a Lévi-Strauss en Francia. Nos encontrábamos en lo que posteriormente Eliseo Verón (1974, pág. 105) calificó con acierto como "el momento más intenso de la 'moda' estructuralista" en la Argentina. En términos generales, estoy de acuerdo con lo que Verón señala en ese artículo: ese momento, en el que se produce una difusión y discusión sin precedentes no sólo de los fundamentos teóricos y metodológicos del estructuralismo sino también de su dimensión ideológica y sus supuestos y consecuencias políticas, corresponde a un segundo período de su influencia en nuestro país. Este período tiene su punto de partida en 1966, cuando dicha influencia "se incorpora a otros mecanismos culturales, en general (con algunas excepciones) fuera de las instituciones oficiales de educación o investigación" (Ibid.). No será inútil recordar que ese punto de partida coincide con un cambio de rum-

bo en la política universitaria: las líneas generales de este proceso, por supuesto, se vinculan estrechamente con el contexto político global de la sociedad nacional, pero ése no es el tema de reflexión que me propongo en este artículo.

Sigamos en 1970. Después que escribí el artículo, entrevisté a seis "especialistas" de distintas disciplinas y orientaciones: Eliseo Verón, Juan José Sebrelí, Oscar Masotta, Horacio González Trejo, Armando Sercovich y Blas Alberti. El resultado fue pobre: sus opiniones fueron resumidas y equitativamente repartidas en el espacio de una página; estas últimas operaciones estuvieron también a mi cargo. Ya entonces me di cuenta de que esa escueta y abigarrada página sólo podía tener un interés "etnográfico", como una suerte de incompleto registro de un abanico de posiciones en las que se superponían lo ideológico y lo científico, lo teórico y lo político, el rigor y el dogmatismo, el pensamiento y el discurso mítico.

Quiero dar un ejemplo al que atribuyo significación porque creo que me permite determinar en qué consistió mi equivocación, que creo fundada en cierta fascinación mítica respecto de lo que acepté como "periodísticamente interesante". Yo estaba de acuerdo con Masotta —y todavía no he cambiado de opinión— en que, con respecto al estructuralismo, Sebrelí "afirma más de lo que sabe" (1968, pág. 197). Sin embargo, como Sebrelí había polemizado con Verón, me pareció que sería "periodísticamente interesante" hacer escuchar ambas opiniones complementándolas con las de otros cuatro especialistas ajenos a la polémica. Pero lo que debí lamentar, en realidad, no fue el haber entrevistado a alguien que afirmaba del estructuralismo más de lo que sabía, condición que no era un privilegio de Sebrelí, como pude comprobar al conversar con González Trejo, con

Sercovich y con Blas Alberti, sino el hecho de que cada uno de los consultados —con excepción de Massotta, por razones que no es del caso explicar—, aceptando las reglas del juego periodístico, pero rechazando al mismo tiempo sus posibles efectos de contaminación, se preocupó por definir su postura personal en relación con los posibles discursos de los otros. Desde luego, comprendo que en un cierto plano de la confrontación ideológica esta actitud puede ser perfectamente válida y no pretendo deducir de este episodio ningún juicio moral. Lo que me interesa poner de relieve es que, con la dudosa perspectiva que puede procurarme mi propio proceso de inserción en la práctica de las ciencias sociales durante la década que acaba de cerrarse, creo ahora que con aquel trabajo "periodístico" yo le hacía poca justicia al estructuralismo y, en particular, a la obra de Claude Lévi-Strauss.

Las reflexiones que anteceden no quieren ser, de ninguna manera, conmemorativas. Son, por el contrario, resultado de un pre-texto, pre-texto que es a su vez una lectura: la de la traducción castellana de la *Anthropologie Structurale deux*, editada en 1979 por Siglo XXI en México y distribuida hace pocos meses en la Argentina y cuyo título, *Antropología estructural*, a no ser por los subtítulos (*Mito, sociedad, humanidades*) podría confundirse con el del primer tomo, publicado por Eudeba en 1968.

Sin la pretensión de descubrir en la obra de Lévi-Strauss ningún aporte que no haya podido ser observado hasta ahora, creo que puedo hacer algunas indicaciones útiles para quien se acerque a este libro, tenga ya dispuesto o no su arsenal, propio o ajeno, de prejuicios, con la intención de profundizar el conocimiento de una producción que al menos en el plano bibliográfi-

co cuenta, en castellano, con un corpus bastante nutrido.

A diferencia de otras obras del autor —pienso en *Tristes trópicos*, *El pensamiento salvaje*, *El totemismo en la actualidad*, *Las estructuras elementales del parentesco*, o las *Mitológicas*— la *Antropología estructural* no presenta una unidad temática. Podemos suponer si que los trabajos reunidos en este volumen son los que el autor aprecia más entre la extraordinaria cantidad de escritos que ha publicado en las diversas revistas, compilaciones, antologías, anuarios y memorias de su disciplina. No hay ninguna duda, en cambio —pero ésta es, ya, una de las conclusiones de mi lectura— de que la heterogeneidad de los temas es superada por la homogeneidad teórica y metodológica que recorre el desarrollo de cada uno de los trabajos. Esto no significa, por cierto, que no haya contradicciones y matices —que no seríamos los primeros en advertir (véanse por ejemplo: De Ipola, 1975 y Nutini, 1975)—, pero, en todo caso, las oscilaciones internas del pensamiento de Lévi-Strauss se encuentran siempre contenidas dentro de una rigurosa conciencia de la problemática del terreno en el que se desarrollan sus investigaciones.

Ante todo, y para retomar la observación inicial acerca de la influencia del estructuralismo en la Argentina —donde, como también lo señala Verón, la obra esencialmente antropológica de Lévi-Strauss no ha sido "registrada" por las instituciones universitarias y de investigación dedicadas a la antropología, y en cambio las "ideas estructuralistas" desgajadas de su contexto teórico original han sido objeto de una abigarrada polémica en el plano ideológico— parece significativo señalar que de los dieciocho trabajos de muy diferente extensión y alcances que conforman este segundo tomo de la *Antropología estructural*, hay por lo menos cin-

co que ya se conocían en castellano y alguno de ellos en más de una edición: "El campo de la antropología", "Jean Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre", "La estructura y la forma", "La gesta de Asdiwal" y "Cuatro mitos winnebago". En este sentido, un registro exhaustivo de todas las ediciones en castellano de artículos de Lévi-Strauss en antologías y otras publicaciones colectivas arrojaría seguramente una nueva luz sobre la cuestión de la influencia que sus trabajos ejercieron en los diversos campos de las ciencias sociales en que se procuró aplicar el estructuralismo, en intentos que, al parecer, han ido mucho más allá de lo que el propio Lévi-Strauss se planteó nunca.

En el segundo tomo de la *Antropología estructural*, a mi juicio, podemos volver a encontrar dos rasgos inseparables de la producción de Lévi-Strauss: por un lado, su extraordinaria capacidad para aplicar las herramientas metodológicas del análisis estructural —pongamos momentáneamente entre paréntesis la legitimidad y coherencia teóricas del enfoque— a los diversos materiales que la acumulación de datos de la antropología le proporciona dibujando así un agudo contraste con el estéril hiperempirismo de los antropólogos británicos y norteamericanos (si no todos, una gran mayoría), y por otro lado, su preocupación —nunca satisfactoriamente resuelta pero sí inocultable y abiertamente problematizada— por definir, demarcar, delimitar y *situar históricamente* el campo y la práctica de la antropología.

Subrayo *situar históricamente* porque quien lee por primera vez trabajos como "Criterios científicos en las disciplinas sociales y humanas", "Las discontinuidades culturales y el desarrollo económico y social" y "Raza e historia" (este último de 1952), que según creo hasta ahora no habían

sido traducidos al castellano, y conoce por otro lado las múltiples críticas de etnocentrismo y colonialismo que se le han hecho a Lévi-Strauss, puede abrigar, por lo menos, algunas dudas sobre la buena fe y la rigurosidad de algunos detractores del autor del *Pensamiento Salvaje*.

Con ello no pretendo negar las oscilaciones y exageraciones que se pueden percibir en el pensamiento de Lévi-Strauss —como su reivindicación del campo semiológico no-lingüístico como lugar de la antropología social— pero sí sugiero que es preciso advertir que esas oscilaciones y exageraciones están siempre matizadas en el interior del mismo proceso de elaboración y exposición de las contradicciones que constituyen su pensamiento, y que, por supuesto, considero que se puede encontrar ahí una virtud que falta en otros autores, tan preocupados por reprimir su ideología en una argumentación supuestamente crítica que no logran tomar conciencia de la ideologización que recorre su propio y no siempre inteligible discurso.

Es cierto que Lévi-Strauss afirma con una arbitrariedad salvajemente abstracta que "la antropología es una conversación del hombre con el hombre" (1979, pág. 16). Sin embargo, en su crítica al etnocentrismo, que es perfectamente coherente con su rechazo del falsamente antietnocéntrico "relativismo cultural" y pone en la balanza la necesidad

de reconocer la unidad y la universalidad al mismo tiempo que la diversidad y la particularidad de las culturas, sugiere, no en un sentido reaccionario y nostálgico del pasado feudal como se ha querido hacer ver, sino por impugnación de la autonomía de la técnica respecto de la política, que "el reconocimiento del hecho de que el progreso técnico ha tenido, por correlato histórico, el desenvolvimiento de la explotación del hombre por el hombre, puede dictarnos cierta discreción en las manifestaciones de orgullo que tanto propende a causarnos el primero de los dos fenómenos nombrados" (1979, pág. 337).

Es cierto que Lévi-Strauss nos dice que "la antropología es una conversación del hombre con el hombre", pero un poco más adelante, en el texto del discurso que pronunció en 1965 en la *Smithsonian Institution*, nos recuerda que: "La antropología nació de un devenir histórico en el curso del cual la mayor parte de la humanidad fue sometida por otra, y en el que millones de inocentes víctimas vieron sus recursos saqueados, sus creencias y sus instituciones destruidas antes de ser, ellas mismas, salvajemente exterminadas, reducidas a la servidumbre o contaminadas por enfermedades contra las que su organismo no proporcionaba defensas. La antropología es hija de una era de violencia, y si se ha vuelto capaz de adquirir de los fenómenos humanos una visión más ob-

jetiva que en otro tiempo, debe esta ventaja epistemológica a un estado de hecho en el que una parte de la humanidad se arrogó el derecho de tratar a la otra como un objeto". (1979, pág. 56).

Otra conclusión: es mucho lo que se ha escrito sobre Lévi-Strauss y el estructuralismo, pero cuando se lee este segundo tomo de la *Antropología estructural* se comprende en qué medida —de la cual ningún dogmatismo puede dar cuenta cabalmente— las observaciones de la crítica "crítica" se esterilizan ante la limpidez de un pensamiento que se nutre de una tradición cultural de la que no reniega pero a la cual no sacrifica nunca la fidelidad que se debe a sí mismo.

Bibliografía

- Emilio De Ipola (1975): "Etnología e historia en la epistemología estructuralista", en José R. Llobera (comp.): *La antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, págs. 335-362.
- Claude Lévi-Strauss (1979): *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI.
- Oscar Masotta (1968): "Anotación para un psicoanálisis de Sebrelli", en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, págs. 196-201.
- Hugo G. Nutini (1975): "Sobre los conceptos de orden epistemológico y de definiciones coordinativas", en José R. Llobera (comp.): *La antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, págs. 363-371.
- Eliseo Verón (1974): "Acercas de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile", en *Lenguajes*, Año 1, Nº 1, abril de 1974, págs. 96-126.

PUNTO DE VISTA

Una colección completa de Punto de vista contiene textos de: Jaime Rest, Enrique Fierro, Angel Rama, Andrés Rivera, José Vazeilles, Rodolfo Alonso, Fernando Mateo, Angel Núñez, Alberto Perrone, Umberto Eco, Antonio Candido, Mario Szichrman, Carlos Altamirano, Jorge Di Paola, Noemí Ulla, Carlos D. Martínez, Juan José Saer, Miguel Angel Palermo, Jean Franco, Kato Molinari, María Teresa Gramuglio, Hugo Vezzetti, Beatriz Sarlo, Raúl Beceyro, Susan Sontag, Nicolás Rosa, Pierre Bourdieu, Hugo Gola, Elvio Gandolfo, Rossana Rossanda, Amílcar Romero, Héctor Piccoli, Ricardo Piglia.

Pida su colección completa (100.000 \$) a: Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina.

Narrar la percepción

Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1980, 214 pág.

Argumento

Nadie nada nunca es la última novela de Juan José Saer, publicada en México. Se comprueba en ella una triple persistencia: de la perfección de la escritura de Saer; de su fidelidad a un núcleo de experiencias, percepciones, zonas básicas de su narrativa¹; de una poética que, desde *El limonero real*, pero en particular desde dos relatos de *La mayor*, se consolida en este último texto.

Construida como un juego de expansiones, NNN cuenta la historia de tres días en una casa de la costa del Paraná, donde el Gato Garay vive sólo, refugiado, ausente o simplemente misántropo. En la zona se han venido sucediendo una serie de asesinatos de caballos que, muertos de un tiro, aparecen a la mañana destrozados con sadismo. La policía, y en especial el Caballo Leyva, un comisario experto en hacer cantar a los sospechosos, no pudo todavía dar con el criminal. Don Layo,

un vecino de las islas, le confía al Gato su caballo bayo amarillo, porque allí en la casa de la costa podría estar más seguro. El Gato y el caballo se unen en una relación de particular hostilidad y desconfianza. El sábado a la mañana llega a la casa Elisa, amiga del Gato; le trae un libro enviado por su hermano Pichón y se queda allí hasta el lunes, cuando ambos vuelven a la ciudad. El domingo pasan unas horas con Tomatis, comen asado y toman vino. Desde la costa, el bañero suele saludar al Gato, a veces cruzan algunas palabras; permite también que nos enteremos de la historia de los caballos.

I. Tiempo presente

En NNN, el tiempo del relato es el puro presente². Es más: la novela desarrolla una 'teoría' del presente, propuesto para representar el movimiento, el suceso, los cambios. Leemos: el presente "es tan ancho como largo es el tiempo entero"; y en el presente "transcurre un instante en que ningún instante transcurre". Todo lo que no es presente está sujeto a esa degradación, esa "nada

universal" hacia la que se precipitan las cosas y, sobre todo, las sensaciones cuando el curso del tiempo predomina sobre el instante, registrado en NNN como un infinito.

Claro está que, cuando el relato elige al presente como su tiempo, esta elección descarta el 'avance novelesco', los cambios de situación como su razón. Por eso, del comienzo al fin, en NNN sólo se producen trastocamientos leves, aunque significativos: la relación del Gato con el caballo pasa de la desconfianza al surgir de la confianza / tres días perfectos, viernes, sábado y domingo, desembocan en el cielo de tormenta del lunes / el Gato se traslada de la casa de la costa para una visita fugaz a la ciudad / las muertes de los caballos, su descuartizamiento, encuentran una condensación en la muerte del Caballo Leyva.

Así, lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva: del Gato al Ladeado (que trae el caballo), del Gato al bañero (que mira). El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente.

La novela se tensa en esta exhibición de su poética. Esto es perfectamente evidente cuando la revelación del enigma (¿quién mata a los caballos? ¿por qué?) queda trunca, interrumpida por el asesinato del Caballo Leyva, del que la muerte de los caballos es una suerte de anticipación trágica. Por supuesto, NNN no tiene una trama que pueda 'resolverse'. Pero sí tiene otro enigma planteado en una frase que se repite a lo largo de todo el texto: "febrero, el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la eviden-

cia". La luz y el espacio de febrero son una cifra. Compendio, símbolo, resumen, clave, escritura con clave: ¿cuál es la evidencia que febrero pone sobre el tapete? No la respuesta a las preguntas que NNN no se propone contestar: por qué está el Gato en ese aguantadero de la costa, cuál es su condición, por qué un maniático asesina a los caballos. La evidencia de febrero reside en lo que su luz desnuda para la mirada, esa luz dura que, bañando las cosas y los animales, los encierra en una perfección inaccesible, como un barco en una botella. Esa es la evidencia y al mismo tiempo el enigma: ¿cómo pasa este instante? ¿cómo lo percibimos? ¿cómo puede escribirse el movimiento, la variación del color, la reverberación de la luz?

II. Expansiones

En NNN se relatan varias imposibilidades³. Diría que dos son las principales: la imposibilidad del movimiento y la del placer. De la segunda hablaré enseguida. Respecto del movimiento: éste sólo puede ser percibido, y en consecuencia representado, si se lo descompone en cada uno de sus elementos, en sus unidades temporales y en las de su recorrido espacial. A su vez, la escritura se empeña en recortar estas unidades, liquidando, por lo tanto, la ilusión del movimiento.

NNN propone algo así como una paradoja de la ideología: el movimiento sólo puede ser percibido cuando, descompuesto en sus momentos sucesivos, éstos se convierten en estáticos: "El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia adelante, el pie izquierdo alzándose ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado".

La composición del texto es también una manera de desatar

este nudo donde las formas de la percepción, el tiempo y el espacio se traman como problema central. La novela construye un sistema de sucesivas expansiones. Correlativamente, la frase tiende a ampliarse mediante intercalaciones que presionan, hacia afuera, sobre sus límites. Por otra parte, se repiten frases, tramos de texto, que se conservan, como grumos de significación, para ser desplazados y recolocados. Estas zonas móviles del texto aparecen interrumpidas, expandidas, injertadas en una nueva perspectiva. El sentido de esta construcción surge de esa latitud del presente, en la que cada nueva perspectiva, representada desde una mirada diferente o desde un recuerdo, repite y altera los objetos. La escritura cultiva estas alteraciones casi imperceptibles.

La repetición funciona también como una forma de la postergación: el Gato va hacia la playa y mira de reojo al bañero y a un hombre de sombrero de paja, que están hablando; lo que ellos dicen queda postergado, remitido para más adelante, cuando sea el bañero el que vea pasar al Gato hacia la playa, con la cabeza gacha, sin saludar. También: el Gato se despierta por el horror de una pesadilla. Pero el sueño (también cifra de todo el texto) queda diferido hasta que finalmente volverá el Gato, sudado, a pararse en la oscuridad, junto a su cama, recién salido del sueño, que ahora sí hemos leído.

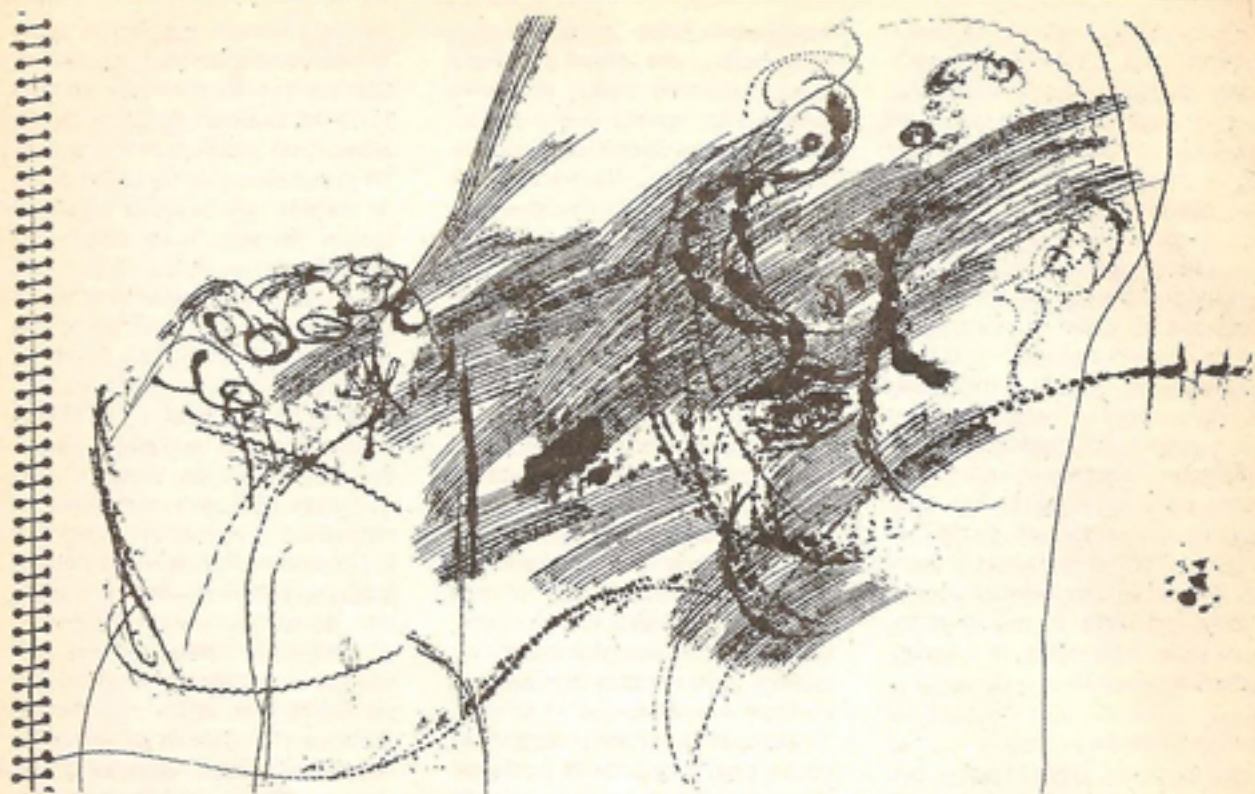
III. La mirada

En *El limonero real*, un 'cuento infantil', intercalado en la novela, duplicaba el movimiento de la narración y, al hacerlo, iluminaba el significado de todo el texto. En NNN, el libro que Pichón Garay envía desde Francia, que su hermano Gato lee en la casa de la costa, sugiere una línea de lectura. En el libro de Pichón (¿de Pichón? ¿que envió Pichón?) el Gato lee la imposibilidad del

placer y las estrategias para reprimir esta imposibilidad, programadas por los libertinos de *La filosofía del tocador*. El Caballero de Mirval está perplejo ante el esfuerzo constante y la no interrumpida tensión que exige la representación del placer. La constancia del esfuerzo se delata en la "rutina de las expresiones" de los libertinos y, sobre todo, en el "regreso periódico y sistemático de las mismas sensaciones". La mirada que el Caballero de Mirval arroja sobre sus camaradas descubre dos cosas: en primer lugar, que esas figuras con las que se escenifica el placer (el juego de los lugares, quien primero y quien después, cómo ensamblar a cada uno de los participantes), pese a su artificiosa variación, son monótonas e incapaces de producir verdadero placer. En segundo lugar, que el conjunto de sensaciones es finito: peor aún, exiguo y clausurado, la imaginación no puede sino inventar combinaciones estériles. El Caballero de Mirval, especie de mirada teórica de los libertinos, hubiera preferido otras formas de la sexualidad: una mujer robusta que le diera algunos hijos. Sin embargo, está presente en la iniciación de la señorita de Mistival, aunque reflexiona sobre ella con la distancia de quien, de ser preciso, puede tomar las riendas del relato.

El círculo de los libertinos, cuando el Gato lo lee, es un inútil círculo cerrado no sólo porque así lo exija la complicación de las figuras sadianas. Los camaradas orgiásticos y filósofos se miran unos a los otros y el simulacro del placer nace de esas miradas y, sobre todo, de sus exclamaciones. Placer visto y hablado, difícilmente sentido. Afirmado como programa, se enfrenta con la monotonía de la repetición.

Si el círculo de los libertinos está condenado a la mirada, ésta, desplazándose alrededor de la circunferencia, llega finalmente a su mismo punto de partida. NNN



repite por los menos dos veces este tema ideológico y formal. Después del coito, el Gato piensa: "estamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin". Este contrapunto se trama con otra forma de la mirada. Sobre el final de la novela, todos los personajes forman un círculo y se miran. Elisa mira al Gato, que está con el caballo en el fondo; el bañero mira al Ladeado que sube la playa hacia la casa; el Ladeado ve al Gato que acaricia al caballo. Y durante un instante todas las sensaciones permanecen, se detiene ese fluir esquivo que, después, volverá a hundirse en "la nada universal".

IV. Revelación

Saer escribe sobre la percepción y, en este sentido, la que yo llamaría "revelación del bañero" es otra de las claves de su novela. El bañero ha sido, años atrás, campeón provincial de permanencia

en el agua. Un día, cuando ya llevaba más de setenta horas flotando en el Paraná, tiene una experiencia que cambia su vida. Es después del amanecer, en ese momento en que el sol ilumina casi paralelo al río: adormecido, el bañero asiste a la descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos: puntos de color que reverberan en el agua y en la línea del horizonte. La intensidad de la percepción hace que abandone la competencia; después, permanece días y días, conciente pero enmudecido, en una cama de hospital. Desde entonces es lo que en el presente de la novela: una mirada. El mundo se ha desintegrado ante sus ojos por un efecto de la luz, la materialidad de las cosas ha demostrado su falacia y el bañero ha pasado de ser nadador (un hombre que se mueve) a bañero (un hombre que mira). La "revelación del bañero" es especialmente significativa en el sistema perceptivo de NNN. El texto tiene en estado práctico

(en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo.

Los objetos son en NNN a la vez inaccesibles y perfectos, terminados como un barco en una botella. Percibidos a veces como grumos de luz o de materia, otras veces como fluir deshilachado, tan desintegrados que sólo una convención, el tiempo, el espacio, el sujeto, logran dotarles de nombre y de estado. La denominación es un problema más que lingüístico: el Gato repite varias veces "esto que llamo la mañana". Tampoco es posible nombrar las acciones, porque en ese fluir detenido que es el presente, no se puede abstraer para nombrar. Saer no escribe simplemente "bebió" sino que descompone ese movimiento complicado, al que sólo la convención del lenguaje se empeña en atribuir un nombre que

lo desighe como unidad, de una vez para siempre.

Por eso en NNN se exaspera bellamente una forma de la escritura de Saer: cada movimiento es representado desde varias perspectivas, porque precisamente en esta forma de la multiplicación se juega el flujo-particular del relato. Para la percepción de NNN las cosas son a la vez materialmente

inabordables e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos, vetas y grietas de lo real.

¹ "Para mí la patria es ese lugar en su sentido más estricto y material. Lo nacional es la infancia, y es por lo tanto regional, e incluso local. La materialidad de la patria se confunde con mis experiencias y está construida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres, experiencias comunes", dice Saer en *Sábado*, n° 131, 10 de mayo de 1980, México.

² Los preséritos en NNN son casi siempre imperfectos. Aparecen, con extensión, en tres recuerdos: el coito, el paseo a caballo, el asado con Tomatis, desde el Gato; y con algunos indefinidos 'inevitables', en la "revelación del bañero".

³ Sobre la "posibilidad de narrar" y los modos del relato en Saer, véase: María Teresa Gramuglio, "Juan José Saer: el arte de narrar", en *Punto de vista*, número 6, julio de 1979.

Noemí Ulla

Las cosas y los hombres

Liliana Heer, *Dejarse llevar*, Buenos Aires, Corregidor, 1980.

En el conjunto de los cuentos reunidos en este libro predomina un referente: la desintegración de los núcleos semánticos afectivos regidos por el automatismo, que no se debe confundir con el de los surrealistas, ya que en él la autora penetra con un objetivo explícito, el de despersonalizar el lenguaje en la medida de lo posible. De la misma manera consigue desmaterializar la constitución del sujeto que circula por la sordidez y la perversión con natural acomodamiento. La agonía, la lucha, la necesidad de modificar los conflictos del mundo en

que se vive, no asoman; la actuación de los personajes se polariza siempre en el desvío, secreto, silencioso, y su resolución es la que ofrece mayor distancia con las líneas del realismo literario.

El texto no revela tanto la presencia de modelos literarios evidentes —como es usual en los primeros libros de un autor— como sí la marca de una escritura impregnada de huellas lingüísticas rastreables en el habla de los inmigrantes franceses que colonizaron el litoral santafesino. La autora nació y creció en Esperanza (Santa Fe), ciudad que poblaron por igual los suizos, alemanes y franceses. La construcción

de las frases sigue muchas veces lo que sería la traducción de la sintaxis de algunas formas o giros del francés que habla el castellano. Sería impropio situar esta observación en el lugar de la normatividad y de la corrección: no se trata de eso, la falta de purismo que hace reaccionar a Américo Castro y que Borges refuta en 1941 defendiendo la particularidad del idioma de los argentinos. Se trata del registro de una zona de la inmigración, como lo efectuó de otra manera el sainete, las letras de tango de la década del treinta que exhibían un léxico en préstamo del italiano, como una mimesis del personaje que hablaba. A diferencia de otros primeros libros, éste también es casi virgen del influjo de lecturas en lengua española; su autora no puede decir con Bioy Casares "Empecé a escribir con la literatura española". Si sus relatos registran intercambios con autores contemporáneos, no es de españoles, ni contemporáneos, ni anteriores. La construcción de sus frases no es lo más habitual en nuestro idioma, y a eso se refirió sin duda Jaime Rest en la contratapa del libro "un estilo gris y el empleo de una jerga casi burocrática acompañan, en estos cuentos de Liliana Heer, una imagen opaca del mundo". Formas utilizadas por la autora inciden desde el interior del texto en la consecución de ese estilo que advertía el profesor Rest con esa afinada relevancia con que

precisó siempre el estilo de tantos autores.

En el presente texto la frecuencia de infinitivos connota la causa de una situación, que economiza el énfasis por un lado, pero elude al sujeto que sufre la causa por el otro, de manera que se destruye la personalización o se desintegran, como se dijo antes, los núcleos semánticos afectivos. Pueden tomarse algunos ejemplos: "Las condiciones para obtenerlo eran sencillas, pero en su caso particular no las reunía, *por carecer del estado civil necesario*" (pág. 13); "los cuales *por habitar en pensiones accedían gozosos*" (pág. 13); "Jorge inició las advertencias *para no ser víctimas de un seguimiento*" (pág. 16); "y hacia Manuel una sólida ternura, exenta de desconfianza *por su emprender continuo*" (pág. 24). En un espacio literario singularmente constituido por los signos de la retórica borgeana, sus epígonos voluntarios y la diseminación de sus efectos, se advierte en Liliana Heer la ausencia de esa marca y deberíamos preguntarnos si su mundo narrativo proviene, con su retórica propia, de los límites de ese vacío, de los márgenes de una escritura más o menos instituida y ya diseminada. La tónica imaginaria de los cuentos se instala en el entorno cotidiano de hombres y de mujeres que se mueven en la escena de sus pequeños refugios a veces con la incredulidad, a veces con la certeza, de que hay un destino, un *fatum* que les impide la realización de su deseo. Para quebrar esa fey los protagonistas de "En concepción sublime" tratan de encontrar otra pieza dramática para representar, que les permita "recrear, en cada espectáculo, la agonizante lucha entre el hombre y su destino". Próxima a Poe, a Saki, el horror envuelve los relatos sin que la autora se complique en él o complique a sus personajes. Al contrario, se tiene la sensación de asistir a un espectáculo —la metáfora de la

escena dramática es recurrente en el texto— cuyo único destinatario y testigo es el lector. Cuando Liliana Heer quiere marcar esa distancia lo resuelve con la utilización de las formas pasivas, las impersonales y las cláusulas absolutas: "Envueltos por sus palabras, los jurados asentían" (pág. 34); "Se desechó la posibilidad" (pág. 7); "Conversados los pormenores, con las recomendaciones del caso" (pág. 47); "Muchas veces, el silencio era cortado por la irrupción de su voz" (pág. 87). Estas modalidades permiten la ficción de la lejanía del sujeto y los objetos cobran importancia, una importancia que la autora parecería proponerse: anular por una especie de extrañamiento las vivencias, los poderes, los deseos. Las cosas, agrupadas en una organización aséptica, fundan el mundo blanco contra el cual la protagonista del cuento "Dejarse llevar" pretende levantar su futuro, armado por los avisos clasificados, sin convencerse demasiado de su existencia. Sin embargo éste —junto a "Los límites de Eloísa"— es uno de los pocos cuentos donde alguien *puede* pensar y salirse del entorno petrificado, diríase, por invasión de los objetos, de las cosas que reinan sobre los hombres. Conviene aclarar que el acierto está en que la autora no abunda ni insiste en su descripción, por esto las cosas se perciben. La invasión de los objetos, la falta de humanidad de los hombres es como una alegoría de la escasa o imposible comunicatividad del lenguaje. La escritura, en este libro, se asienta sobre la inexistencia del diálogo; no hay resquicios por donde pueda sospecharse que los hombres se hablan diciéndose algo. Una excepción: *Lagartos*, en el que se advierte un rasgo ausente en los otros cuentos: la tipicidad de una región, apenas esbozada. Es el cuento donde la autora habita el espacio que describe, situándolo en el lugar natal. Cuando a la ho-

ra de la siesta salen las iguanas; dos niños que leen a Dostoiweski y juegan a conjurar un crimen imaginario, arman una escena de expiación. Como Paolo y Francesca abandonan la lectura, pero se entregan a la certeza de la muerte de alguien que han perdido, y lloran abrazados. Rápidos, pasan como los lagartos, con la plasticidad del movimiento del juego y de la ficción al movimiento de lo real, desplazándose de la región de Dostoiwski para entrar en la zona de la conmoción.

Más de una vez el realismo ha asentado sus bases sobre el registro de lo verosímil a partir del comportamiento de los personajes, acorde con su medio social, de la descripción de su ambiente, y de la fidelidad a lo medianamente usual del habla de los personajes, en menor medida. Habría que poner el énfasis en este último registro, en lugar de hablar de regionalismo sin tener en cuenta esta fuente: la lengua. Sobre ella, hablada y modificada con tránsitos semánticos y sintácticos por inmigrantes en mayor medida italianos, el escritor argentino impone una retórica y elabora una sintaxis literaria, diferentes en los textos de Antonio Di Benedetto —nacido en Mendoza, con fuerte inmigración española—, Juan José Saer, Jorge Riestra, Daniel Moyano, Germán Rozenmacher, Carlos Hugo Aparicio. Horacio Quiroga solía poner en boca de sus personajes brasileños un portugués a medias castellanizado: la marca era el léxico. En Aparicio hay registros de la sintaxis del habla. A propósito de *Los bultos* apunté el año anterior (Convicción, 3-8-79): "una modalidad que aisladamente cultivaron el Borges de *Hombre de la esquina rosada* y el Cortázar de *Torito*, es aquella en la que el relator se confunde —o se funde— con el autor y que Aparicio emplea con acierto", y la diferencia entre el discurso de este escritor y el de Heer se da en que

el primero puede realizar una transcripción del habla de la región del norte del país, y en que la segunda puede realizar una transcripción del habla castellana que traduce unas veces la sintaxis de otro habla de la zona ya señalada. La sintaxis literaria en que uno y otro se inscriben, difiere; también recorta grupos sociales diversos.

Si todo libro es una hipótesis

propuesta al lector —Macedonio Fernández describió la articulación de esa propuesta que, hoy nos es habitual— en un primer libro autor y lector practican la ilusión de un "pasado compartido" ("Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten", Jorge Luis Borges, *El Aleph*). Los cuentos futuros de Liliana Heer ¿pro-

longarán su pasado, el de *Dejarse llevar*, marcarán su ilusión? Una respuesta promisorio a esta dialéctica textual lo da su cuento "El lazo de terciopelo", publicado recientemente. Escribir, leer, es designar los bordes que vibran entre el silencio y la voz de la manera en que los liga la naturaleza y la cultura: en el juego de esas oposiciones un escritor aventura.

Carlos D. Martínez

La literatura del vidente

Diario de un vidente, de Alberto Lagunas. Editorial Losada. Buenos Aires, 1980, 174 páginas.

Catorce cuentos y un relato más extenso que podría considerarse una nouvelle conforman este libro que mereció el primer premio compartido en el Concurso Internacional de Narrativa Losada 1980. La obtención de un premio otorgado por un jurado de reconocidos escritores y críticos argentinos (A.M. Barrenechea, A. Bioy Casares, B. Guido, E. Guidño Kieffer y J. Lafforgue) y la trayectoria literaria de Lagunas, a quien por su obra publicada —*Los años de un día* (1967) y *El refugio de los ángeles* (1973),

cuentos; un libro de poemas: *Ayeres* (1973) y la nouvelle *La travesía* (1974)— podemos ubicar entre las nuevas promociones de escritores, no dejan de despertar cierta expectativa a quien decide emprender la lectura de este volumen.

Los trece primeros relatos que conforman la primera parte del libro expresan la preferencia de Lagunas por la literatura fantástica. Desde esta perspectiva de lo fantástico, que en nuestra literatura tiene una tradición que se inicia hacia fines del siglo pasado marcada por la filosofía positivista y momentos fundamentales como los que abren alrededor del cuarenta Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y en las últimas

décadas Cortázar, podría erigirse uno de los niveles de aproximación a estos textos. Y en relación con este primer plano de lectura se articula, representado en lo textual, una ideología de la literatura que es la que legaliza y propone un código para su propia valoración.

Si algo caracteriza temáticamente a esta primera parte es la diversidad. Fenómeno que si bien puede significar en la obra de un narrador un rasgo digno de elogio, no es ése precisamente el sentido que adquiere en *Diario de un vidente*. Más bien, pareciera evidenciar cierta necesidad de experimentación en torno a motivos y procedimientos narrativos. Algo así como instancias de un proceso de iniciación y búsquedas en el oficio de la literatura. Hay relatos como *La ciudad de los locos*, *Aprendizaje del héroe* o *Alicia en el país de lo ya visto* que están contruidos a la manera de los relatos de mitos y leyendas. Existe sin duda una intención paródica de los procedimientos del relato fantástico o maravilloso clásico como el uso de las metamorfosis mágicas y la alteración espacial y temporal propia de los relatos de hadas; también en la reunión de príncipes y brujos con fragmentos de canciones propias de la cultura de masas. Algunas narraciones desarrollan a su vez otras dimensiones habituales del género fantástico. El motivo del doble (*El esperado*), las convenciones de la ciencia-ficción



(*Los futuros perfectos*), la relación del tiempo y la eternidad en páginas que tediosamente hacen recordar a *Las ruinas circulares* de Borges (*Camino a Damasco*) y una biografía imaginaria de Santa Teresa a la manera de Marcel Schwob. Son por otra parte textos correctamente escritos, en un registro que alcanza cierto lirismo en el fluido manejo de repeticiones, enumeraciones y metáforas.

Ahora de todos ellos, sólo *Del vientre de la noche* se aproxima a las formas más modernas del género fantástico, éso que podría llamarse lo *fantástico cotidiano* (1), donde lo extraordinario deja de ser lo excepcional y pasa a formar parte de la realidad misma.

Otra zona de esta primera parte —y la más endeble— la consti-

tuyen los cuentos *Diario de un vidente* y *Vidas paralelas* los que, paradójicamente, son (juntamente con *Microcosmos*, un sentido homenaje a Alejandra Pizarnik) quienes ponen en relieve con mayor claridad las marcas de una ideología literaria, que se construye fundamentalmente en torno a una concepción de la función o rol del escritor, de nítida filiación romántica y tradicional: el escritor, el poeta es un vidente. Enunciado que se explicita en el epígrafe de Rimbaud con que se abre el libro ("el poeta *se hace vidente* por un largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos (...) es el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, el *supremo sabio*...") (2) y que aparece expresado en distintos niveles de la narración en los últimos tres cuentos mencionados,

pero que se patentiza en el dedicado a Alejandra Pizarnik. El escritor es visto aquí como un ser excepcional cuyo trabajo (el escribir) lo convierte en un ser alucinado y enfermizo. ("Como los operarios de tareas insalubres, así los creadores que llegan a los límites profundos de la vida deberían tomar sus precauciones") (3). Resumiendo: el escritor es un vidente, un revelador de esencias; puede ver lo que los otros no pueden ver y para conseguirlo se juega su propia vida; en ello, justamente, radica su excepcionalidad, rasgo que lo lleva a la enfermedad, a la locura y en muchos casos al suicidio.

De los dos relatos que integran la segunda parte de *Diario de un vidente*, se destaca *El amor que no se dio*. No sólo es el más extenso del libro —ya dijimos una

nouvelle— sino tal vez el más logrado y el que de alguna manera compensa los desniveles de los textos narrativos reunidos en el volumen. Su mérito residiría en el hecho de que además de ser una propuesta de tematización de la literatura, la relación literatura-vida fundamentalmente, logra desarrollar un conflicto, ser una narración. En cuanto a la tematización de lo literario, digamos en un principio que surge muy claramente representada en el texto una visión de la práctica de la literatura, del sistema de lo literario. Si bien la reflexión es más amplia y compleja, hay rasgos como el del rol del escritor que es semejante y coherente con la que los textos de la primera parte ponen de manifiesto. El narrador asume desde un comienzo su función de compilador de los textos inéditos de un escritor, Gustavo Reyes, que ha muerto trágicamente. Se declara "narrador omnisciente", "demiurgo de las antiguas cosmogonías", "ordenador del caos" que presentan los textos de Gustavo Reyes y es consciente que su intervención sólo implica una lectura. Esto, de alguna manera es coherente con la convención elegida, pero a través de su desarrollo y en el proceso de enunciación narrativa se encuentran las marcas de esa concepción de la literatura y el escritor que venimos examinando. Por un lado, aparece planteado el hecho de que sólo un escritor puede comprender a otro escritor: aquí ese papel lo asume el narrador compilador. Los familiares de Gustavo Reyes casi como una fatalidad no están capacitados para hacerlo. ("Por supuesto, los familiares no podían valorar y asumir esta especie de desordenado y nostálgico caldero de brujas anterior al elixir como son los borradores previos a la publicación de la obra".) Por otra, la creencia de que "detrás de toda vida interesadamente vivida en función del arte —en este caso la

literatura— se encuentra el sustrato de algo que lleva a consumir —incluso— a los propios artistas." Creencia o tesis que recorre semánticamente todo el texto. Rimbaud, Alejandra Pizarnik y Kafka son mencionados como prueba y testimonio de esta afirmación. Además, inmediatamente, el narrador-compilador incluye textos de Gustavo Reyes con la intención de demostrar "la prodigiosa imaginación del escritor," esa *videncia* privilegiada en los textos de la primera parte, y la "anormalidad psíquica que su propia escritura registra", es decir, la condición de "enfermo", de excepcional.

Es entonces a través de las apreciaciones del narrador compilador y de los cuentos, poemas, y anotaciones, transcritos de Gustavo Reyes, como así también del examen de las críticas que su obra ha suscitado, que se pone de manifiesto una ideología de la literatura que reitera el mito romántico del escritor. Desde esta perspectiva aparecen también una serie de interrogantes y reflexiones sobre el quehacer literario que en su mayoría no hacen más que reiterar lugares comunes como la enunciación de que la escritura transforma, tergiversa y enmascara los sentimientos y la experiencia vital del escritor; la diferencia entre el compilador y el escritor-creador o la insatisfacción del artista-escritor que aspira siempre a una obra perfecta, inalcanzable. Otras veces desliza observaciones más perspicaces como las que refieren las posibilidades de consagración del escritor en nuestro país. Las frustraciones, el malogro y la imposibilidad de trascender el ámbito reducido de las reuniones de café aparecen como rasgos típicos del funcionamiento de la literatura en ciudades de provincia como Rosario. Gustavo Reyes, precisamente, se salva de eso, publica y es reconocido, porque

puede emigrar a Buenos Aires.

Finalmente, el texto se cierra con una metáfora que condensa una conclusión sobre el interrogante que desde su comienzo se plantea respecto a la relación literatura-vida. El arte, la literatura es entendida como un espectáculo (no es casual que el narrador-compilador se sienta en algunas secuencias anteriores como un showman), que puede ser semejante al de paisaje natural, específicamente, el de un atardecer en una idílica serranía con rosas silvestres y espinillos, a el cual "lo humano" (la vida) se integra armoniosamente. (4) Digamos, para concluir, que no sólo la relación del escritor con la materialidad del mundo, es decir con su contexto histórico, cultural y social aparece soslayado en este relato que se propone como una ambiciosa reflexión de la literatura, sino que evidencia la adhesión a una mitología del escritor y la literatura de tradicional abolengo y significación ideológica en el espacio de la literatura, la cultura y la sociedad argentina contemporánea.

1 T. Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, señala una diferencia entre el género fantástico propio del siglo XIX y sus formas más modernas, a las que llama fantástico-cotidiano. Toma como modelo de esta dimensión de lo fantástico a Kafka y se apoya en la teorización que J.P. Sartre hace al respecto en *Amnidad o lo fantástico considerado como un lenguaje. Situaciones I*.

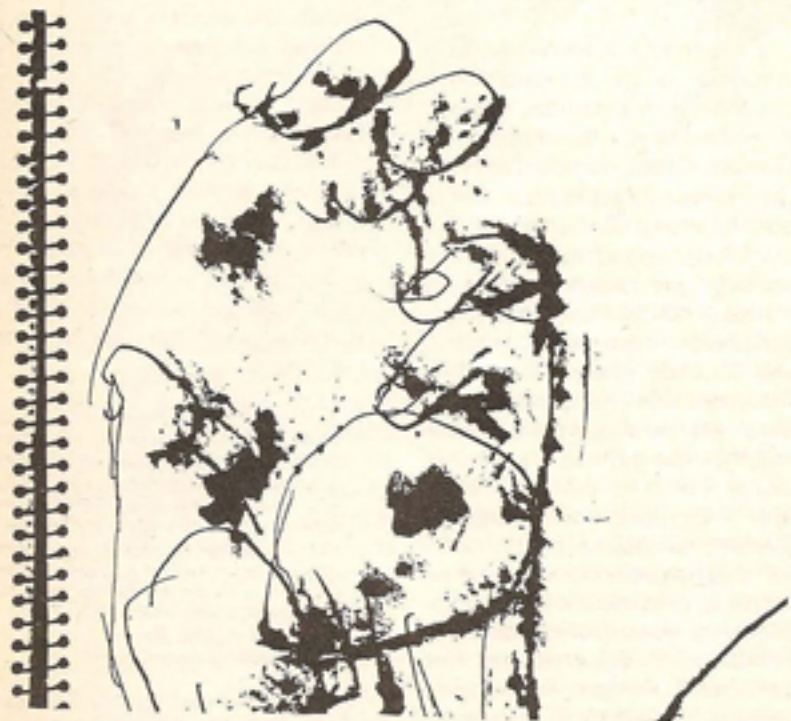
2 Los subrayados me pertenecen.

3 En *Vidas paralelas*, el narrador protagonista, un ser con poderes mágicos, reflexiona comparándose con un artista: "Quizá perdiera mis facultades. Quizá terminara así con mi soledad propia de los artistas o los elegidos" (pág. 79). En *Diario de un vidente*, se transcriben anotaciones del vidente en las que manifiesta su "alegría" por sentirse excepcional y compara su "don" con "un arte": "... frente a esta evidencia debo anotar también mi alegría por esta sensación de extrañeza y envidia que mi arte (porque junto con un don es también un arte) despierta en los demás" (pág. 100).

4 Paisaje descripto en el último "cuento", que el narrador transcribe, del escritor creado por la ficción, Gustavo Reyes.

Enrique D. Zattara

Un realismo cuestionador de lo real



Bajo palabra, de Jorge Manzur.
Buenos Aires, Galerna, 1980.

Aun si el libro de Manzur no me pareciese bueno, valdría la pena señalar el hecho inusual de ser el segundo publicado (y no en edición personal) por un autor de

treinta años. Y hago una cuestión de calendarios, no porque intente volver una vez más a perorar sobre el gastado tema de las "generaciones", sino porque este dato nos permite hacer dos constataciones: de qué modo se relaciona *Bajo palabra* con la producción

de sus inmediatos antecesores (los escritores que publicaron a principios del 70), y de qué modo se relaciona con su primer libro, *Riesgos nocturnos*, aparecido en 1977.

Los autores más interesantes de la década —Piglia, Briante, Lastra, Asís, por ejemplo— se preocuparon por demarcar al realismo desde varios ángulos: su logro fundamental (quizás haya completado un ciclo que germinó en la década anterior) fue crear un lenguaje literario que fuese al mismo tiempo pasible de ser reconocido como parte integrante del *habla* cotidiana. Un lenguaje literario que intentó —paradójicamente— negar su literariedad. Tocados los límites de esa posibilidad, el intento pareció detenerse o desbarrancarse en coloquialismo.

La disquisición no es meramente formal: cercar lo real mediante un lenguaje "no-literario" implicó el intento de profundización de esa realidad, el coloquialismo devino en un nuevo naturalismo superficial y efectista. Hay diferencia. Y tal vez por eso una de las tareas a que se dio el sector más joven de los narradores fue la de restituir a la escritura su carácter *deliberadamente* literario. Redescubrir que "hacer literatura" era, precisamente, "hacer literatura". Al parecer, Perogrullo, y sin embargo no todo fue tan claro.

Para llegar a *Bajo palabra*, Manzur tuvo que atravesar forzosamente *Riesgos nocturnos*, y aún sus ecos resuenan a veces en el nuevo libro. En *Riesgos nocturnos* el lenguaje recuperaba jerarquía: marcaba su diferencia sin recurrir a la retórica, sin que sonara a traducción o a literatura española. Pero Manzur seguía creyendo entonces, sin duda, que la literatura es capaz de *describir lo real*, aún con ingenio, aún con sutileza. Es el salto entre uno y otro título. En *Bajo palabra*, la narratividad que aparece a prime-

ra vista como típica del realismo, rompe con él en su propia mecánica: aquí la realidad no es reflejada, no es descripta sino a través de la intercesión, siempre ambigua, de elementos ajenos al narrador. El que cuenta actúa creando la realidad, aunque ésta parezca provenir de fuera. Lo que está fuera de él (pero en lo cual se sumerge totalmente) aparece siempre mediado, permite —obliga— la duda, la elección del lector quien a su vez —aceptado este desafío— reconstruye la posibilidad final —una posibilidad final— del cuento.

Es ya casi un lugar común de la crítica afirmar que la univocidad es una característica de períodos de la literatura en que la clase que ostenta el predominio del campo intelectual siente sin objeciones que su ideología “da la medida de lo universal”, se erige como juez “natural” de la realidad. Por el contrario, toda la literatura de este siglo está signada por la contradicción, la ruptura de la ilusión del absoluto, escrituras incapaces de sentar certezas incuestionables; la “otredad” de Octavio Paz, las “presunciones de sentido”, formas que el mundo llena, de Roland Barthes, son distintas emergencias de este sentimiento trágico del escritor: dividido entre la empiria (lo real cotidiano) y su mundo ficcional, no puede dejar de hacer consciente la imposibilidad de que la ficción refleje lo real, y al mismo tiempo sabe que lo real no puede ser aprehendido mecánicamente por los sentidos: debe crear (¿ficcional?) la realidad con todos los datos que se le ofrecen, para que esa realidad exista. Lo real es la dialéctica entre lo dado y la conciencia, el narrador se obliga a sí mismo y obliga al lector a participar, a romper la omnisciencia para acceder al conocimiento, siempre relativo de todos modos al punto de vista. Vale decir, que lo real es relativo, pero no absolutamente relativo.

Este planteo —central en *Bajo palabra*— incita al escritor a intentar otro realismo, una narratividad que alude siempre a lo real sin borrar la intervención del hombre como creador, “productor y reproductor” de la realidad y de sí mismo; y que parece proponer una alteración de la fórmula cartesiana: “puedo dudar de la realidad que estoy contando, pero no puedo dudar de que estoy contando, lo que ya de por sí es una realidad; cuento algo, luego la realidad existe”.

El relato paradigmático de este libro es “Transparencias”. Un hombre reproduce las palabras, ruidos y acciones de sus vecinos de departamento, los va copiando sistemáticamente. Claro que solamente el oído le permite percibir aquella realidad. Nunca se sabrá (tampoco el lector podrá saberlo) si los que viven al lado son y actúan como el narrador repite; lo que es indudable es que su gesto va creando una realidad que toma forma por sí misma, que se vuelve autónoma aun cuando siga dependiendo siempre de que algo suceda del otro lado —de que haya “otra” realidad o la misma—. Al mismo tiempo, el narrador declara sentir cómo a medida que crea y recrea aquella realidad, él va obteniendo “una transparencia, como un corte mortal sobre sí mismo”. El narrador parece una metáfora del escritor: quiere copiar lo real pero solo recibe de él datos parciales: su “copia” deviene una nueva realidad, que alude a la otra —¿exacta, falseada, cómo saberlo?— pero no puede describirla.

Creo, por último, que deben señalarse dos rasgos de este libro: como ya advirtió Ernesto Schoó (*Convicción*) hay en sus personajes una *inocencia*, una carencia de culpa que —aventuro— rompe con cierto “psicologismo” muy difundido. El otro rasgo, que quizás tiene relación directa con el primero, es la presencia de la es-

peranza, la rebeldía contra el pesimismo. Para advertirlo, bastan dos cuentos: “El fiero Antonio” y “Tigalpa”. La peste a la que Antonio sobrevivió misteriosamente, con una pierna menos y la aparición en medio de la soledad del circo que —en ambiguo gesto— hace renacer en él una vida que sin duda no ha terminado, evocan inmediatamente la historia de nuestra generación, no resignada a ser mera “sobreviviente”. Por fin, el personaje de “Tigalpa” sueña: el caballo que el Pichón le traerá para ir con su mujer de San Gabriel a Tigalpa morirá una vez más. Hace años que muere o se les pierde, y ellos no pueden salir del pueblo donde quedan solos (un pueblo fantasma, invadido por el silencio), cruzar la extensa salina hacia el resplandor que los espera, la fecunda y feliz Tigalpa. El personaje intuye que el sueño se realizará, que todo seguirá siendo igual, pero lo mismo va hacia el lugar donde el Pichón —enigmático mensajero que llega una vez por año “con una canción nueva”— le alcanzará el nuevo caballo. ¿Es preciso hablar de la impotencia y la esperanza, quebrar las múltiples direcciones de esta imagen encerrándola con la precisión de una alegoría? No; pero sin duda el sentimiento es, una vez más, el de una generación: la de Manzur, la mía, por lo menos.

Bajo palabra significa, para dejar una síntesis, el punto de encuentro de una juventud consigo misma, de una literatura con su propia máscara, el fin de la ingenuidad: la “objetividad” de lo real es —si se prescinde del hombre que la conoce, que la “cuenta”— una trivialidad; sólo el hombre es capaz de *conocer*, lo que significa, sin dices que lo hayan hecho todo de una sola vez y para siempre, *crear, producir* constantemente la realidad en la que —a su vez— los hombres están inmersos.

Marilyn Contardi

Poemas

Marilyn Contardi nació en Zenón Pereyra, provincia de Santa Fe, en 1936. Estudió en el Instituto de Cinematografía de Sta. Fe; realizó varios films documentales, uno de ellos sobre Juan L. Ortiz. Su libro de poemas "Los espacios del tiempo" fue editado en Venezuela en 1979. Reside desde hace algunos años en Rennes, Francia.



Recuerdo del padre

Paso la mano por el borde de la mesa
bajo el tacto se filtra la sensación:
siguiendo las tres aristas viene la curva
conocida,
hay un infinitesimal cambio de luz
reverberan los lápices
En seguida mi mano adulta reacciona y
comprende:
no son aquellos estos bordes
reconozco de nuevo la tabla lisa de esta mesa
La mano insistente vuelve a deslizarse
los bordes curvos reaparecen
ahí cerca está su mano con el cigarrillo
encendido
en su recorrido la mano infantil va a tocarla:
— Cuidado que vas a quemarte, dice
me sobresalta
mi mano se contrae, de nuevo conciente
el reverbero se eclipsa
y las aristas curvas y su mano desaparecen

De vuelta a Tebas

Edipo, conmovido por la revelación de su
destino
cayó arrobado junto al río
que arrastraba flores de níspero y hojas de
vid
como constelaciones en la noche clara,
así ví apearse del Whipet polvoriento, de
vuelta de la ciudad
al hombre que traía el sombrero en una
mano
y la gran caja de alfajores en la otra.
Así otras veces he visto
al astro que cruza el cielo, encender la casa
y atravesar la noche sobre los campos de
maíz

Taza de té

Me gustaría poder decir:
"a cup of tea", como los ingleses
apretando "tea" entre los dientes
hasta hacerla vibrar como una escama del
aire
pero no puedo
y mi "taaazaa de té" con sus vocales
amplias
se asienta con su blancor de porcelana
sobre la mesa oscura, y se abre
como el nenúfar en sus aguas de espejo
bajo el cielo estrellado.