

revista trimestral

literatura y sociedad

n.º 1

SUMARIO

Literatura y Sociedad

por RICARDO FIGLIA

TEMAS

1 - Crítica literaria e ideología

ARTICULOS DE

A. GRAMSCI - J. P. SARTRE - G. DELLA VOLPE - G. LUKACS - C. SALINARI -

2 - Crítica literaria en Argentina

REPORTAJE A:

O. MASOTTA - J. SEBRELI - N. JITRIK

ESCRITORES DE HOY

Cesare Pavese
por ITALO CALVINO

POESIA

Pavese - Szpunberg

CUENTOS

Hemingway - Bertol

TEATRO - CINE - TV.

J. P. SARTRE - Un análisis del teatro burgués

H. LEFEBVRE - Chaplín, Brecht y la vida cotidiana

AMENAZA - Acto único de A. WESKER

PLASTICA

LOS LIBROS

LA CIUDAD Y LOS PERROS - FICCIONES

EL ALEPH - EL PARAMO -

LOS QUE MANDAN

por A. Rama - R. Boyello - M. Briante - F. Herrera - etc.

AÑO I -
Octubre-Diciembre - 1965

Literatura y Sociedad

REVISTA TRIMESTRAL

Año I - Octubre-Diciembre 1965

DIRECCION

Sergio Camarda - Ricardo Piglia

SECRETARIA DE REDACCION

Norma Bertol

SECRETARIA TECNICA

Oswaldo Cedron

Relación: Olavarría 755 - Cap. Fed.

LITERATURA Y SOCIEDAD

por Ricardo Piglia

SUMARIO

Ricardo Piglia

I | LITERATURA Y SOCIEDAD

TEMAS

CRITICA LITERARIA E IDEOLOGIA

| | | |
|---------------------|----|------------------------------------|
| José Szabon | 13 | El método de Sartre |
| George Lukacs | 19 | El marxismo y la crítica literaria |
| Adriana Seroni | 27 | La crítica literaria en Gramsci |
| Galvano Della Volpe | 33 | Crítica de la crítica |
| Lucien Goldmann | 37 | La estructura significativa |
| Carlo Salinari | 39 | El método de la crítica |

CRITICA LITERARIA EN ARGENTINA

| | |
|--------------------|----|
| Oscar Masotta | 45 |
| Juan José Sebrelli | 48 |
| Noe Jitrik | 50 |

REPORTAJES

ESCRITORES DE HOY

| | | |
|---------------|----|---------------|
| Italo Calvino | 53 | CESARE PAVESE |
|---------------|----|---------------|

POESIA

| | | |
|-------------------|----|--|
| Cesare Pavese | 57 | HABITOS - EL VINO TRISTE |
| Alberto Szpunberg | 59 | STANLEYVILLE - EL PENADO 14 - TOULOUSE LAUTREC |

NARRATIVA

| | | |
|------------------|----|----------------|
| Ernest Hemingway | 61 | EL MAR CAMBIA |
| Norma Bertol | 65 | LOS QUE VIVIAN |

TEATRO - CINE - TV

| | | |
|----------------|----|-------------------------------------|
| J. P. Sartre | 71 | Un análisis del teatro burgués |
| Henri Lefebvre | 77 | Chaplin, Brecht y la vida cotidiana |
| Arnold Wesker | 89 | Amenaza |

PLASTICA

| | | |
|-------------------|-----|----------------------------|
| Roberto Brouillon | 107 | APUNTES SOBRE VANGUARDISMO |
|-------------------|-----|----------------------------|

LOS LIBROS

| | | | |
|-----|--------------------|--------------------------|-------------------------------|
| 112 | Jorge Luis Borges | - Ficciones - El Aleph | - Por: Rodolfo Borello |
| 117 | Mario Vargas Llosa | - La ciudad y los perros | - Por: Angel Rama |
| 121 | Mario Vargas Llosa | - Los jefes | - Por: Néstor García Canclini |
| 122 | Pedro Orgambide | - El páramo | - Por: Miguel Briante |
| 124 | Haroldo Conti | - Todos los veranos | - Por: José M. Ferrero |
| 127 | José Luis de Imaz | - Los que mandan | - Por: Francisco Herrera |
| 129 | R. Williams | - Negros en armas | - Por: Eduardo Masullo |

En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. Dispersos, cada tanto enfrentados en disputas retóricas, dulcemente encariñados con nuestras "capillas", ejercemos una cuidadosa inoperancia. Demostramos, sí, una admirable buena voluntad: firmamos manifiestos, viajamos a los países socialistas, nuestros libros son valientes.

Padece la justificada indiferencia de la única clase a la que confiamos nuestra liberación. Están allí, ajenos como los bosques. Sabemos de sus luchas, a veces nos sorprende el vértigo de una manifestación: el estallido de los gases, tiros, el estruendo de los caballos y los golpes. Es inútil que intentemos correr y mezclarnos: nos sentimos extraños, nuestros gritos suenan falsos, huecos. Podemos llegar a compartir sus pasiones, de todos modos nos ignoran, sus rostros torvos, agrios, permanecen mudos. A ratos sentimos la tentación de sacudirlos, saludarlos sonriendo, avisarles de nuestra existencia.

Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a uno ni a otra. Nadie puede afirmar que nuestra situación es cómoda: suspendidos en el vacío, la Historia, indiferente y obstinada, parece continuar sin nosotros.

A menudo, elegimos recriminar la realidad: nos zambullimos en lo inmediato, practicamos el escepticismo y la "lucidez". Generalmente, concluimos aferrados a la psicología: interpretamos la política con los mismos sentimientos que usamos en nuestras relaciones personales: hemos sido "desfraudados", "traicionados", "desilusionados". Para tranquilizarnos nos queda el camino de la vida interior: cambiamos a nosotros mismos, dejar el mundo como está.

Enfrente, la burguesía es un muro opaco: ellos habitan un país que les pertenece. Así lo han decidido, otros, hace años; ya no se molestan en discutirlo: han olvidado las razones, explotan los beneficios. Con nosotros mantienen las reglas del juego: nos toleran, a veces premian nuestros libros. "Así demuestran —señaló André Gorz— que saben apreciar la espiritualidad, que la impugnación no los afecta. Sólo temen lo eficaz".

Sospechan que lo definitivo de la lucha se libra en otro campo, menos apacible. "El mundo no corre ningún peligro —decía Marx— si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros."

I. IZQUIERDA Y REALIDAD.

Cada generación, dentro de una relativa opacidad, tiene que descubrir su misión, cumplirla o traicionarla. — Franz Fanon.

1. La vieja izquierda en el país viejo.

La fractura, el enfrentamiento entre intelectuales de izquierda y clase obrera se puede remontar a la década del 40. Es la época de "combatir al nazi-peronismo" y de la Unión Democrática, de las "alpargatas sí, libros no". El país, entonces, sufría modificaciones estructurales que excedían los esquemas tradicionales. La izquierda, aficionada a elegir como medida de sus actos lo más progresista que ofrecían las Metrópolis, utilizaba el éxito o el fracaso de las ideas en Europa para juzgar nuestra realidad. Mientras contaron con una clase obrera artesanal, reclutada en la inmigración, sus contradicciones se apagaron, disimuladas por el entusiasmo. Traducían a Gorki en ediciones populares, leían poemas en los barrios obreros, ponían bombas. Se trataba, en el fondo de purificar y reformar el sistema, no de cambiarlo.

Acostumbrados a esta simplicidad asistieron, impasibles, a la aparición de un país nuevo, resultado de la industrialización y la migración interna, que iban a modificar la relación de clases.

Un nuevo proletariado urbano, una burguesía que produce para el mercado interno, son los términos en los que se replantea la lucha social, los términos del ciclo político que comienza con el peronismo y echa las bases de la Argentina contemporánea.

El país liberal unificado en el 80 por obra del imperialismo inglés, granero y mercado del Reino, el de Mansilla, Roca y la ley de Residencia, el de los corteses debates en el Parlamento, ha terminado.

El ejército comienza a sustituir a los inefi-

caces partidos políticos en la tarea de afirmar la hegemonía burguesa en la sociedad argentina.

En el mundo capitalista, Estados Unidos desplazaba a Gran Bretaña. A nosotros "retaguardia del mundo libre", la guerra nos dará algunos años de respiro.

2. Civilización o barbarie.

El 17 de octubre es la primera fecha en esta historia. El primer símbolo real construido por la nueva clase obrera. Su primer intento violento de participar en la vida política.

Habituada a juzgar la realidad argentina según los últimos sucesos europeos, la izquierda habló de fascismo. El país se había transformado en el punto de concentración y operación del fascismo internacional y contra él era imprescindible unir las fuerzas democráticas y progresistas de nuestro país sin distinción de condición social o de ideología política. (V. Codovilla).

Nace la Unión Democrática: reacción defensiva de los grupos tradicionales, preocupados por los cambios que hacían peligrar su hegemonía, y de las capas medias aterradas por la subversión de "los valores tradicionales de la democracia" que significaba el peronismo.

La izquierda se refugia en el moralismo liberal. Es la nueva burguesía, aliada a ciertos sectores tradicionales la que integra a la clase obrera en un verdadero intento de revolución democrático-burguesa. Sin afectar las estructuras agrarias ni las inversiones imperialistas pretende desarrollar el país, amparada en una favorable coyuntura nacional e internacional. Utiliza al proletariado como soporte populista de un régimen nacional-burgués.

La izquierda no supo crear un camino independiente para la clase obrera y aceptó la opción Peronismo-Unión Democrática planteada por la burguesía.

En 1958 R. Ghioldi insistía en explicar a la

Unión Democrática como la gran tentativa de unificar democráticamente al pueblo argentino y ahorrarle diez años de despotismo. Para unificar democráticamente al pueblo argentino se asociaron al liberalismo de derecha, enfrentaron a la clase obrera, privaron a la izquierda de iniciativa política por 20 años. Mantenían, es cierto, alguna lucidez: "a pesar de representar la inmensa mayoría de la nación —prevenía Codovilla— la Unión Democrática puede sufrir sorpresas muy desagradables durante la campaña electoral.

1.527.321 votos se llamó la sorpresa muy desagradable.

Había nacido el peronismo. Su presencia continúa definiendo la vida política.

3. Los muchachos peronistas.

Con el peronismo en el poder la izquierda se disuelve en la oposición. Se convierte en la izquierda del frente liberal de derecha. Fuerza de choque física e ideológica del liberalismo trata de salvar del "aluvión zoológico" a los valores "positivos" de la democracia burguesa.

El peronismo es una totalidad opaca; sin matices. Lo definen por su exterioridad, por sus gestos. Sienten que allí está lo distinto, lo ajeno.

Los intelectuales se escandalizaron de que no se los necesitara. Subordinados a la tradición liberal (que el mismo proletariado, por su sola presencia activa, comenzaba a derumbar) intuían, lúcidamente, que la muerte del liberalismo era también el fin de su ala progresista, la decadencia de sus intelectuales.

Abandonaron sus cátedras, se levantaron contra la "barbarie". En el fondo, trataban de demostrar que eran indispensables.

Hablaron de Moral, pero los molestaba la clase obrera. Durante cincuenta años habían querido "dignificarla", "elevantarla", "enseñarle educación". Solicitaban una clase obrera que aceptara las reglas del juego: el Proletario

digno, bien educado, no el "cabecita negra" que se lava los pies en las fuentes de Plaza de Mayo. Los ofendía la "incultura", las "alpargatas sí, libros no", la (aparente) destrucción de las jerarquías. Eran los valores burgueses los que padecían, pero ellos los habían adoptado. Desde 1918 auguraban la "unidad obrero estudiantil": una idílica manifestación jubilosa, conducida por los intelectuales, en la que, tomados de las manos, obreros educados y cultos marchaban junto a los "Ilustrados" entonando la Internacional y el Himno. Desde las ventanas llueven flores, el viento agita las banderas.

Cuando el proletariado real aparece en la calle cantando "Los muchachos peronistas", las imágenes se distorsionan, la realidad es molesta, aplastante. El Proletariado al que habían estado hablando durante años se había esfumado, repentinamente. En su lugar encuentran una clase obrera bochinchera, violenta, que extrae valores y símbolos de sí misma.

El peronismo era la sublevación concreta de un proletariado real. No se trataba de aceptarlo en bloque, sino de intentar, para esa clase obrera, un camino político independiente de la burguesía.

4. ¡Libertad. Libertad. Libertad!

Hacia 1950 declina el proceso de auge económico iniciado en el 35. La crisis estructural comienza a debilitar la alianza entre los sectores de la burguesía industrial y terrateniente y la clase obrera. Agudiza la lucha de clases. Las huelgas ferroviarias del 51 y el Congreso de la Productividad parecen ser los polos extremos del enfrentamiento interno entre clase obrera y burguesía (peronista).

Controlando rigidamente las estructuras de poder, presionando, alternativamente, con la C. G. T. y con el ejército (enfrentándolos) la innegable capacidad política de Perón le permite, al comienzo, absorber dentro del peronismo el enfrentamiento.

Pero el desgaste de su equipo es vertiginoso y la necesidad de definir una política coherente, la falta de margen de maniobra internacional, la crisis económica, los enfrentamientos internos (1) comienzan a desmoronar el régimen.

La izquierda se mantiene ajena a los matices, persiste en considerarlo como un bloque homogéneo.

Siempre ligada a las opciones burguesas, atendiendo con prolijidad los matices de una política de alianza, no plantea para la clase obrera un camino independiente entre la burguesía peronista y la derecha gorila.

Es otra vez la burguesía quien define el proceso. Insegura del control que Perón podía ejercer sobre la clase obrera lo enfrenta en bloque. De este modo le evita una definición en la (segura) eventualidad de un enfrentamiento entre la clase obrera y la burguesía peronista.

El 16 de setiembre —a pesar de la entrega sin lucha, a pesar del (seguro) entendimiento entre los "libertadores" y Juan Perón— es, paradójicamente, el renacimiento del peronismo. La otra cara del 17 de octubre. Los diez años que siguen a cada una de las dos fechas están definidos (de un modo opuesto) por el peronismo.

En 1955 la clase obrera es aceptada como una de las "fuera vivas" que cooperan en la "reconstrucción nacional". Al mismo tiempo, en los hechos, sufre una de las persecuciones más brutales de su historia política. Los obreros son encarcelados, torturados por ser "peronistas". Sufren la lucha de clase a este nivel, disfrazada de enfrentamiento al peronismo "demagógico" y "dictatorial". Roto el frente pluriclasista, y como la burguesía peronista ha recitado su "mea culpa", la clase obrera es la única representación visible del peronismo; la única que soporta las consecuencias. Se la persigue en nombre de la democracia, del antiperonismo. Ella reacciona en nombre del peronismo. Desde entonces, peronismo y clase obrera son, para el proletario argentino, la misma cosa.

La izquierda, enfrentada a la clase obrera,

compartía el júbilo de las clases dominantes. "Libertad, Libertad, Libertad" reiteraba el periódico de Barletta.

Mientras tanto, la clase obrera, muy cohesionada por el peronismo, disponiendo de una fuerte organización sindical de base, profundiza su enfrentamiento con la burguesía. El terrorismo "connintes" es el momento más agudo del enfrentamiento.

Esta profundización de la lucha de clases y el progresivo desencanto ante el carácter autoritario de la Revolución Libertadora preparan un cambio de actitud: los núcleos intelectuales dejan de enfrentar a la clase obrera e intentan "encauzarla", "dirigirla".

5. La ilusión del Despotismo Ilustrado.

El frondizismo es el eje del proceso: el sector más lúcido de la burguesía industrial, aliado con la burocracia conciliadora que dirige al peronismo busca "integrar" a la clase obrera (a través del peronismo) en el camino del desarrollo burgués, de la paz social. Repetir el bonapartismo peronista con una ideología más coherente, menos empírica.

Enmascarando sus intereses de clase en un programa moderado, inventando una (falsa) opción, un sector de la burguesía intenta cambiar el rol dominante que cumple en la política nacional y desempeñarse como clase dirigente de "veinte millones de argentinos".

Vivimos en 1958: ha nacido el integracionismo frondizista. Lo profesan los teóricos del desarrollo capitalista, toda la dirección del peronismo y vastos sectores intelectuales y antimperialistas de las capas medias.

Aquí hace crisis y se modifica la relación pequeña burguesía intelectual-clase obrera que hemos revisado velozmente. De una abierta oposición, siempre complicada con la oligarquía (Unión Democrática, revolución libertadora), los intelectuales de izquierda pasan a querer controlar, dirigir a la clase obrera, apoyarse en ella para fundar su hegemonía. Con el frondizismo los universitarios, los

intelectuales han llegado al poder dirigiendo a la clase obrera. Parece el Despotismo Ilustrado pero es la ilusión de la Reforma Universitaria. "Obreros y estudiantes, unidos adelante", se cantaba en febrero del 58. La euforia de las capas medias es contagiosa; el país era una fiesta.

6. Nace la neo-izquierda

La clase obrera es sagaz, tarde o temprano sabe ubicar a sus enemigos: a fines del 58 los petroleros de Mendoza desatan la Huelga General para repudiar los contratos petroleros. Las huelgas de enero del 59, la represión militar quiebran el ensueño.

Las explicaciones se multiplicaron enmarcadas en la psicología: Frondizi era un "traidor", un "cínico", nos había "engañado". Acostumbrados al liberalismo, en la izquierda se prefirió condenar "moralmente" antes que reconocer los propios errores.

"No basta con decir que la nación fue sorprendida —había escrito Marx—. Ni a la nación, ni a la mujer se les perdona la hora de descuido en que cualquier aventurero ha podido abusar de ella por la fuerza. Con estas explicaciones no se aclara el enigma; no se hace más que presentarlo de otro modo". La historia se resiste si se la quiere definir, únicamente, como resultado de la capacidad maquiavélica de algunos hombres.

Fue necesario aceptar que la realidad era algo más complejo que la capacidad de maniobra o la habilidad de un político burgués para "engañar", para "disfrazar" sus intenciones. Comprender, explicar este proceso obligó a vastos sectores de las capas medias intelectuales a reconsiderar la historia nacional a la luz de la lucha de clases, a poner a prueba su propia ideología. Favorecidos por una perspectiva internacional modificada por la revolución cubana (2) iniciaron una dolorosa toma de conciencia.

Aparece, entonces, lo que se ha dado en llamar neo-izquierda. Una nueva generación

que comparte sobre todo una actitud política. Definidos por su relación con el marxismo, intentan librarse de su tradición liberal, ligarse a la clase obrera para que sea ésta quien decida el camino político libre de las opciones burguesas.

El ejemplo del grupo Contorno es revelador. Teóricos del frondizismo en el que veían "la posibilidad de que se materializa en los hechos la única izquierda concreta que se daba en ese momento, porque contábamos con la conjunción del proletariado y de la burguesía progresista" (L. Rozitchner). Llegan en su último número (abril 59) a una lúcida autocrítica: "Queríamos una solución mágica que compensara nuestra ineficacia, que convirtiera nuestros sueños en realidad" (L. R.) pero —para ser revolucionario— no basta militar en determinado partido, no basta leer a Marx —ni, por supuesto, citarlo— es imprescindible darnos vuelta como un guante, y esa es una operación profunda y penosa. Lo demás es filisteísmo, aún cuando sea filisteísmo de la mejor buena fe (I. Viñas).

7. La realidad de la neo-izquierda.

La actividad de la neo-izquierda termina con el monopolio que, del marxismo, ejercían el PC y los grupos socialistas; borra la artificiosa línea que dividía la estrategia revolucionaria entre el trotskismo y el marxismo ortodoxo, reflejo de una polémica internacional ajena a la realidad de nuestra clase obrera. Replantea la necesidad del camino nacional para el marxismo en la Argentina.

Los errores, los aciertos, las contradicciones de este proceso son historia presente (3). Historia viva que requiere un análisis profundo que reconsidere y critique experiencias tan contradictorias como el rompimiento del viejo Partido Socialista, las "expulsiones" del PC, el auge y la crisis del Socialismo de vanguardia y de Vanguardia revolucionaria. Las distintas tácticas electorales en cada coyuntura

concreta planteada (y resuelta) por la burguesía: el 18 de marzo de 62, el 7 de julio, el 14 de marzo de 1965. La experiencia guerrillera del EGP. Las actitudes con respecto al peronismo. Las relaciones de la izquierda con una clase obrera "más peronista que revolucionaria" que ha repetido sus actitudes en estos últimos años: apoyando a su dirección en las coyunturas políticas (febrero del 58, 18 de marzo, intento de frente con Solano Lima, 14 de marzo) para superarla, profundizando su enfrentamiento (hasta el límite actual de su conciencia) cuando la crisis económica la afecta directamente (desocupación, alza del costo de la vida, etc.) enfrentando a la burguesía a través de su poderosa organización sindical (huelgas de enero del 59, terrorismo, toma de fábricas).

Ese análisis (que deben empezar sus propios protagonistas) es la base, el punto de partida para definir una estrategia que respete la especificidad de nuestra realidad, el momento **nacional** en la lucha por la liberación; y que descubra en cada nivel específico de acción (sindical, ideológico, político) la táctica concreta para efectivizar una política, para construir la vanguardia, para abominar de nuestra ineficacia.

El final de este artículo y los futuros números de LITERATURA Y SOCIEDAD, quieren ser un aporte para la discusión de estas cuestiones en el nivel específico de la lucha cultural.

II. FALSA CONCIENCIA Y CULTURA NACIONAL.

Si la cultura es la manifestación de la conciencia nacional, no vacilaría en afirmar que la conciencia nacional es la forma más elevada de cultura. —

Franz Fanon.

1. Las resistencias de la realidad.

Si la historia se me escapa —decía Sartre— la razón no es que yo no la haga: la razón es que la hace el otro también. La burguesía no está inmóvil, esperando el "inevitable" derrumbe de su mundo, el paso al socialismo. En Argentina, por lo demás, es la única clase consciente: tiende a crear y a subordinar según sus intereses la conciencia personal de aquellos a quienes explota. Cultura de masas, **public-relations**: todos los medios son útiles para reproducir la visión del mundo necesaria para legalizar la explotación.

Se trata, sobre todo, de ocultar la lucha de clases. Atomizar la sociedad en células aisladas, incommunicables. El combate es individual: la lucha por la vida, la ley de la selva. La realidad es un estado de ánimo, sólo cuentan las reacciones subjetivas. Los fracasados, los fracasados coexisten con los triunfadores, con los héroes cuyo ejemplo es recomendado. "de vendedor de diarios a industrial X..." demuestra la importancia de la voluntad, de la capacidad individual y el sacrificio. Calladamente se reconocen otros méritos: ganar, ser despiadado, llevarse el mundo por delante. Los que fracasan, los que quedan en el camino, están condenados, no tienen pasta de triunfadores, es necesario que se acostumbren: tienen que aceptar su mediocridad. El mundo es igual para todos, estaba a su disposición, ellos no han sabido aprovechar las oportunidades. Se trata de la **Naturaleza Humana**.

Luego de reducir la lucha de clases a la psicología, hay que edificar el Orden, construir una Moral: "**Serás lo que debes ser o si no no serás nada**", es la fábula más difundida. Es decir: serás lo que tu destino quiere que seas o te verás convertido en lo otro, en un resentido. Es preferible aceptar las jerarquías: "Las cosas no pueden cambiar porque no deben cambiar; por otra parte siempre han sido así". El orden humano adquiere la solidez de las leyes naturales.

Como son los burgueses quienes crearon el Derecho, también la Ley está de su lado y siempre son sus enemigos quienes se ubican en la ilegalidad. De este modo se justifica la violencia del sistema: son los obreros en huelga, los manifestantes quienes hacen peligrar el Orden. Los burgueses, al defenderlo violentamente, defienden la Nación, la Democracia, todos los Valores Humanos, es decir, la Propiedad Privada. Se trata, esta vez, de disimular una situación ilegal de hecho, utilizando la legalidad de derecho.

El obrero, que vive y se educa en una sociedad burguesa, se deja intimidar. Se le ha enseñado que es, no un obrero, sino un "**ciudadano**", que algunos lo representan en el Congreso y deciden por sus intereses. No tiene por qué oponerse a esa amabilidad. Los Próceres han hecho las Leyes, la Constitución, el Parlamento para todos los hombres. Cuando todos los cumplan, se le dice, viviremos en paz: los que se oponen son resentidos, inadaptados que no saben vivir en la democracia y necesitan el rigor de la ley.

Pautas de conducta, valores, sentimiento, la burguesía introduce en la conciencia de la clase obrera una concepción del mundo deformada que favorece sus intereses (4).

Cuanto más capaz sea una clase dominante de atraerse a los mejores hombres de la clase dominada —decía Marx— tanto más sólida y peligrosa es su dominación."

2. El colonialismo y sus metáforas.

País colonial, nuestra mixtificación es doble. Los burgueses de las naciones colonizadas se encargan, además, de imponer la ideología que el imperialismo necesita para legalizar su situación. La Metrópoli es un espejo privilegiado: allí se realiza la Historia, nace la Cultura.

Definidos por la clase media, **ser el término medio** entre la Civilización y la South America primitiva es la ilusión compartida por todos. No alcanzamos a ser la Metrópoli, pero

podemos fingir hábilmente. Nuestras clases dominantes defienden el status, sus intelectuales nos construyen la imagen.

En la inmigración encontraron una buena excusa: el origen de nuestra **particularidad**, se decreta, es haber recibido demasiados europeos que **nos sumen en el cosmopolitismo hasta el punto de no saber ya lo que somos, si franceses o españoles o italianos o ingleses**, según opinaba Julián Martel ya en 1891.

País deformado, europeizado: lo que se busca es diferenciarnos del Tercer Mundo.

Esta "metáfora" de nuestra realidad floreció hacia el 80, cuando Inglaterra nos convirtió en una Nación burguesa: ferrocarriles, puertos, libras esterlinas, inmigrantes, cultura. Y también, la visión de nosotros mismos que más le convenía: país joven, granero del mundo, a medio camino entre la civilización y la barbarie.

Al final de la segunda guerra, cuando Estados Unidos desplazó a Gran Bretaña, modificamos algunas pautas de conducta, diversificamos la economía y mantuvimos el mecenazgo. De los **gentlemen** a los **executive-men** la deformación se mantuvo. Los dos sembraron una imagen de nuestra felicidad. Nuestras élites, que la aprendieron velozmente, se ocuparon de difundirla: las ideas, los libros, la ropa, son buenos y útiles si vienen de la Metrópoli. Cuando no conseguimos los originales, construimos los sustitutos según el modelo. La literatura puede servir de ejemplo: el público celebra y consagra a un escritor en la medida que **regrese** de Europa consagrado, traducido. Para triunfar inobjetablemente es necesario escribir pensando en Europa. Conquistarla. Ser **como** un europeo. Europa y el público real se superponen. Terminan por ser la misma cosa. Decir: "Borges parece un escritor europeo", significa: "Borges es el mejor escritor argentino".

La reacción opuesta tiene el mismo origen: el escritor busca ser distinto, lo **otro** de Europa y se refugia en el folklorismo, en el color local. Rechaza en bloque la cultura europea.

Los caminos parecen cerrados. Sucede que

la deformación que produce el imperialismo es total y penetra en la conciencia del colonizado. No crea una cultura o una ideología o una forma de relaciones económicas: fabrica una sociedad, un **bloque histórico**: instituciones, valores, relaciones de producción, costumbres y, sobre todo, una visión deformada del proceso de deformación. "La persona de los países subdesarrollados —escribía León Róizichner— debe seguir interiorizando aquellos valores que, precisamente, han servido para negarla".

3. Los vaivenes de la falsa conciencia.

Los hombres hacemos la historia a partir de una situación que no elegimos. En esa **situación**, en la realidad, encontramos el espesor del mundo, la actividad de los otros, la lucha de clases. Aceptada esa "resistencia" de lo real, aceptado que la historia no es solo el producto de mi voluntad, reconocida la acción conciente de la burguesía, es necesario escapar a la pereza stalinista de creer que no hay **negatividad** en la acción de la izquierda, que toda oposición, todo entorpecimiento a la política revolucionaria depende de la burguesía.

La ausencia de la vanguardia revolucionaria es la causa de nuestra inoperancia de acuerdo. Pero es, al mismo tiempo, su resultado.

Reducidos a una actividad ideológica (en el sentido que el término tiene para el joven Marx) (5) tendemos a reproducir la realidad no como es, sino como **tendría** que ser. Como nosotros quisiéramos que fuera. Buscamos apropiarnos **con el pensamiento y la palabra** de un mundo que se nos escapa. Tratamos de descartar, mágicamente, con razonamientos, la imagen inaceptable de nosotros que nos devuelve la realidad. Bien intencionados, explicamos, interpretamos, justificamos nuestra inacción. Confiamos demasiado en nuestras intenciones: olvidamos los resultados. Se ha dicho: **aceptar un papel no es cumplirlo**. Atra-

pados por lo inmediato reprochamos a la realidad no acatar el sentido de la Historia. Se trata, en cambio, de encontrar el sentido que **nuestros actos** tienen en la Historia. En este imprescindible reconocimiento nace la posibilidad de hacer efectiva una acción; en esa toma de conciencia activa se borra la "ideología" y se estructura la actividad revolucionaria.

4. Las dificultades de la acción.

Estamos de acuerdo: es la actividad revolucionaria la que rompe el círculo de la falsa conciencia. Pero (y ladeando la problemática específicamente política, la definición de lo que representa, hoy y aquí, una actividad revolucionaria), ¿De qué modo encontrar, como intelectuales, esa actividad revolucionaria? ¿Cuál es el límite de efectividad de un intelectual de izquierda en Argentina?

Sí. Negamos la facilidad de justificar una estática separación, una fractura entre política y cultura que permita recluirse en un (ilusorio) campo específico; estamos prevenidos contra la tendencia a subordinar cronológicamente la definición de la problemática cultural a las soluciones políticas sin atender las mediaciones, pero ¿a qué nivel encontrar la efectividad política del trabajo intelectual?

5. Los caminos de la conciencia nacional.

La lucha cultural, se ha dicho, es lucha política. Lucha de una clase por conseguir su hegemonía sobre las demás en todos los aspectos de la vida social. Y si una clase es algo más que una mecánica relación con la producción. Si la conciencia (como enseñó Marx) es un factor primordial en la existencia activa de una clase social, se comprende la importancia revolucionaria de la lucha ideológica: Enfrentar a la ideología dominante en cada nivel de la totalidad concreta (el arte, la educación, el derecho) ex-

presión **particular** de la estructura social para elaborar ideológicamente lo que aparece implícito, **potenciado** en la acción práctica. Un modo —como quería el joven Marx— de **dar al mundo conciencia de su conciencia, despertarlo del sueño en el cual está sumergido, explicarle sus propias acciones**. No desde afuera, con una acción separada del movimiento de la historia sino como un aspecto más de ese movimiento, expresión de un sujeto activo en la realidad.

Construir, a partir de lo concreto, una verdadera cultura nacional que no se subordine a la búsqueda tendenciosa de antecedentes extirpados a la tradición burguesa, sino que se realice **con y contra** el pasado nacional asumido en totalidad como estructura **presente** que debe ser reconsiderado en la **práctica** del enfrentamiento con la cultura dominante, explicado y comprendido desde el presente en una dialéctica que echa las bases de la conciencia nacional.

Encontrar en nuestra específica situación de país semi-colonial el sentido de la acción sin subordinarnos, mecánicamente a otras experiencias nacionales. Recordarlo que Lenin condujo la Revolución de Octubre **a pesar** de que en la sociedad rusa las fuerzas productivas no habían alcanzado su pleno desarrollo. Así enriqueció, actualizó la concepción de Marx; y nos dejó una lección definitiva (abultada por todas las revoluciones posteriores en China, en Cuba, en Argelia) que parece olvidar la izquierda en Argentina: cada movimiento revolucionario debe buscar en su propia realidad histórico-social la estrategia de su acción. "**Cada país —decía Fidel Castro— posee condiciones concretas propias, cada revolución se produce en circunstancias internacionales específicas, a un nivel de desarrollo completamente específico.**"

Porque lo esencial del marxismo es analizar la realidad sin aislarla de su proceso de formación, ni de sus relaciones con el sujeto que la conoce, ni del contenido general de la totalización en la cual se inscribe.

Y es en el interior de esa estructura histórica, de esa totalidad social, donde se entrelazan los niveles de enfrentamiento a la burguesía. En la "**formación económico-social**" y no en el campo de una superestructura abstracta es necesario luchar por una nueva conciencia de lo real, superando los falsos planteos de autonomía o dependencia de la cultura con la "base económica". Este es el único modo de fundar, en una perspectiva histórica integral, sin aceptar las (estáticas) divisiones de la vida social propuestas por el pensamiento analítico, nuestra actividad **específica** como intelectuales de izquierda.

6. Literatura y Sociedad.

Falsa conciencia, fractura intelectuales-realidad, cultural nacional, carencia de una vanguardia revolucionaria: si algo define a una generación —más allá de las exterioridades biológicas— es una problemática común, históricamente situada. Para nosotros (generación definida por el peronismo) se trata de inscribirnos en lo real, superar la falsa conciencia.

Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática **también** en literatura. No solo en el sentido del último Sartre: ir de la literatura entendida como algo sagrado a la acción sin dejar de ser un intelectual. Sino entendiendo a la literatura como un elemento más en el proceso de desmistificación y toma de conciencia. Como una de las más sintéticas y elaboradas formas de la conciencia nacional. Un modo de **significar** (y no de reflejar) de **iluminar la realidad** a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no tolera intervención exterior. En la que, como recomendaba Lenin: **Es indispensable asegurar la máxima libertad al pensamiento y a la fantasía**: respetando las complejas mediaciones entre li-

teratura e ideología entre literatura y sociedad.

Porque si con la literatura **descubrimos** la realidad, la literatura es —ella también— una realidad. Una realidad irreductible que solicita un análisis inmanente, comprensivo, que atienda, especialmente, a la coherencia de su estructuración interna; que revele las mediaciones específicas entre esas estructuras y la concepción del mundo del autor, entre **estilo e ideología** sin confundir los planos sin mezclar los niveles.

7. Crítica literaria y confusión

Estas confusiones, estas mezclas tienen, en Argentina, adictos fervientes.

En principio en la izquierda tradicional que padece una particular contradicción: si por un lado no duda en rastrear los más sospechosos "progresistas" en las filas burguesas (Frondizi, Gómez, Illia) y llega a pactar con ellos **políticamente**, muestra en cambio, una prolijidad desdeñosa en su crítica a los escritores burgueses a quienes por su posición política **desecha estéticamente** (6). El caso Borges no es por reiterado menos ilustrativo. Motivo de la obsesión de algunos críticos (ver los artículos de Barletta en **Hoy en la Cultura**) se arremete contra sus cuentos con la vitalidad y el optimismo de quien piensa que derrumbarlos supone debilitar el poder político de la burguesía. Se olvida que, de Borges, puede repetirse lo dicho por Pavese: **"La admiración por un gran pasaje de poesía no se dirige nunca a la pasmosa habilidad del poeta sino a la novedad del descubrimiento que contiene. Inclusive cuando sentimos un latido de alegría al encontrar un adjetivo acoplado con felicidad a un sustantivo no nos asombramos por la elegancia de la combinación, por la presteza del ingenio, por la habilidad del poeta que eso logra, sino nos maravillamos por la nueva realidad que ha sido iluminada"**.

No se trata, claro, de invertir la mixtificación y decidir que, por la notable calidad de su prosa Borges es, políticamente, aceptable. El problema es analizar las razones específicas que hacen de **El muerto** un gran cuento **a pesar** de las pautas políticas y la concepción del mundo que tiene Borges.

Por supuesto la derecha tampoco rehusa estas violencias. País colonial, nuestra burguesía deplora su escasez de Grandes Escritores. Necesitada de una Tradición cultural para lucir en Europa, utiliza lo que tiene a mano: sacraliza mediocridades, inventa talentos, se esmera en imponerlos. A los verdaderamente valiosos, si no le pertenecen, los deforma, se los apropia. **"Nuestro mundo —decía Carlos Fuentes— únicamente reconoce a quienes no teme. Sólo los muertos son inmortales"**. La obra de Arlt, el mismo Arlt son un ejemplo de esto. Demasiado valioso para permitirse ignorarlo, demasiado viva su obra para ser aceptada sin cambios, ante la imposibilidad de reescribirla fue necesario transformar al autor: para tranquilizarse decidieron que era un **"torturado"**, un **"desesperado"**, un caso clínico. Alguien medio chiflado que cuenta sus obsesiones, historias irreales y algo inmundas. Nosotros, entre tanto, lo observamos, separados, ajenos, sin dejarnos atrapar por ese loco que está allí, del otro lado, como los equilibristas o los payasos en el circo. Era necesario deformarlo, convertirlo en **lo otro** para retenerlo como a un objeto muerto como a una estatua.

Por un lado se ahoga la literatura en el espesor de lo inmediato, por el otro se la esteriliza hasta convertirla en un objeto decorativo. En los dos casos se la traiciona.

Unos, porque a la manera de los Predicadores confían demasiado en el poder que tienen las palabras sobre la realidad.

Los otros las creen superiores a los hombres, un objeto sagrado, y necesitan suspenderlas en el vacío para no contaminarlas.

Un panfleto o un rito, se quiere hacer de la literatura otra cosa. Incrustándola en lo

inmediato, lanzándola a la estratósfera: siempre terminan por mixtificarla.

8. Literatura y lucha cultural

Tienen algo de razón: escribir es un riesgo. Su resultado se nos escapa, hay que estar atentos. Los libros pueden convertirse en algo distinto de lo que quisimos hacer. Ambiguas, las palabras modifican a quienes las utilizan: lectores, escritores. Nombrar algo es comenzar a transformarlo. Pero mixtificar (o desechar) este poder de las palabras es, por lo menos una comodidad.

Para nosotros, la literatura es otra cosa: no queremos hundirla en lo inmediato, pero tampoco queremos otorgarle poderes mágicos. No es con la literatura (únicamente) como vamos a transformar el mundo. Vamos a cambiarlo **también** con ella. Es necesario estar atento, desechar la tentación de la irresponsabilidad. Escribir es, en un sentido, un acto político. Pero recetar una literatura **popular**, una literatura **social**, querer imponer un determinado **contenido** es plantear una preceptiva. **"Plantearse ir hacia el pueblo —decía Pavese— es, en definitiva, confesar una mala conciencia. Quien está obsesionado por el dilema: ¿Soy o no un escritor social? y a quien toda la variedad infinita de las cosas, de los hechos, de las almas, le resulte, bajo su pluma, auscultación de sí mismo... sea heroico hasta el final: impóngase silencio"**.

Es lucharlo por una nueva cultura y no violentando los **"contenidos"** o alienarlo a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo.

Y en esa lucha por una conciencia activa de lo real, será precisamente nuestra literatura la que se enriquecerá. No desde afuera, con el fantasma de una preceptiva, sino con la aparición de un nuevo mundo moral, de una nueva relación entre los hombres.

Notas

1. Cuidarse de no diluir y borrar a los hombres concretos en las abstracciones del "proceso histórico" es imprescindible para comprender un proceso histórico tan rico y contradictorio como el peronismo. Por eso, cualquier intento de analizarlo seriamente no puede olvidar las motivaciones personales, el papel de los hombres concretos que cola boraron para edificar y derrumbar el régimen. Esta historia, pese a las apresuradas adjetivaciones de algunos semanarios, está por escribirse. En este sentido cobra importancia el anunciado intento de David Viñas de escribir sobre Eva Perón.

2. La revolución cubana es uno de los mejores ejemplos para comprender la dialéctica entre política interna y situación internacional. Fenómeno "externo" tuvo, sin embargo, en la dinámica de la política nacional de los países latinoamericanos una importancia decisiva. Reubicó el marxismo y propuso una estrategia nacida en la realidad concreta de América Latina.

3. El 18 y el 14 de marzo son las dos fechas tope de ésta coyuntura política. En marzo de 1962, por primera vez en la historia, la izquierda responde en bloque a la salida que plantea la clase obrera, quien —por su sola presencia masiva— hunde en el caos a la democracia representativa, derrumba al frondismo y posibilita una salida revolucionaria.

La burguesía reacciona violentamente, la clase obrera retrocede. Obedece a su dirección que persiste en no enfrentar políticamente a la clase dominante fuera de los marcos "legales".

Llamada a los militares sanmartinianos, titulaba el PC un folleto destinado a contener desde el interior del ejército, el golpe militar. Único grupo con fuerza física para plantear una perspectiva de acción independientes repetiría sus defecciones eligiendo a los militares azules como "mal menor", como opción "preferible" dentro de los matices del ejército. La izquierda no comunista, sin capacidad de acción efectiva para resolver la situación, gira en el vacío. En marzo del 62 la ausencia de la vanguardia revolucionaria se sufre como una limitación concreta frente a una coyuntura efectivamente revolucionaria.

En marzo del 65 la burguesía se ha acomodado. Sin oposición real a su política, luego de una primera etapa de endurecimiento (interinato Guido) el triunfo de los azules (hegemonía del sector burgués más lúci-

do) reinicia el intento de legalizar a la clase obrera a través del peronismo en el juego de la política burguesa. Si el 7 de julio el sector más "duro" de la burguesía no acepta la candidatura de Solano Lima postulada por el peronismo, el 14 de marzo, superando sus resentimientos formales, comprende la lección. Se arriesga poco: hay representación proporcional, no están en juego cargos ejecutivos. Es posible la experiencia de integrar al peronismo en el moroso juego de la política parlamentaria, legalizarlo como uno de los términos de la oposición constitucional. Se trata, una vez más, de enclaustrar la lucha de clases en los recintos del Congreso.

4. Pero el consumo condicionado por la propaganda, la cultura de masas no son más que manifestaciones exteriores; es en la empresa capitalista donde nace la disgregación real de la persona. Allí el obrero sufre la explotación; allí se lo **convierte** en obrero. Si como ciudadano no ve diferencia entre verdad y verdad burguesa, entre Política y política de la burguesía, en su trabajo soporta cotidianamente la diferencia con el dueño de la fábrica. Allí deja de ser un ciudadano, una abstracción, para convertirse en un hombre concreto. También allí encuentra a sus iguales. En la vida econó-

mica nace el enfrentamiento: mejor standard de vida, mayor salario; al principio lucha y se une porque quiere recibir igual trato, pretende que los burgueses actúen según la ideología que predicán. Explotado en tanto obrero, respetado —teóricamente— como ciudadano, allí comienza la desmistificación y nace la conciencia de clase.

5. Es conocida la doble acepción que el término tiene en el pensamiento de Marx (y en el desarrollo posterior del marxismo). Por un lado es una máscara que deforma la realidad; por el otro es una weltanschauung, una concepción del mundo.

6. Olvidan sistemáticamente la enseñanza de Marx, quien —señalaba Merleau-Ponty— lo había entendido muy bien cuando adoptó a Balzac. No hay duda de que no se trataba con ello, de ninguna revivencia de liberalismo. Marx quería decir que una determinada manera de **hacer ver** el mundo del dinero y los conflictos de la sociedad moderna importaba más que las tesis, incluso políticas de Balzac y que esa visión, una vez adquirida, traería consigo sus consecuencias, con o sin el asentamiento de Balzac.

Ricardo Piglia.

NOTA:

Presentar un panorama totalizador de las tendencias actuales de la crítica literaria es una tarea ardua y casi imposible. Ante lo ilusorio de pretender agotar esta cuestión preferimos seleccionar aquellas posiciones que ubiquen el problema metodológicamente al nivel de las complejas relaciones entre crítica literaria e ideología. Pretendemos encontrar allí la base, el punto de partida en el que fundar una actividad crítica que se defina en el análisis concreto de cada creador individual, de cada obra en particular.

JOSE SAZBON

EL METODO DE SARTRE

En una sección dedicada a la crítica literaria parece imperdonable no referirse al **Saint-Gènet, comédien et martyr**, al cual Juan José Sebrelli acaba de considerar como la obra maestra en el género. En primer lugar, el autor de esta nota debe aclarar que no ha estudiado esa obra, si bien su contenido no le es totalmente ajeno, luego de las menciones consignadas por Francis Jeanson, y en Argentina por varios escritores, tal vez en particular por Oscar Masotta, quien por parte parece haberla tenido en cuenta para su examen de la obra de Roberto Arlt, recientemente publicado (**Sexo y traición en Roberto Arlt**, ed. J. Alvarez, 1965). Sin embargo, y en tanto se cubra esa omisión, nos ha parecido que ya que se trata de presentar el método de interpretación histórica de Jean-Paul Sartre, su última adopción de las indicaciones generales de Henri Lefebvre para la intelección dialéctica de una Antropología Estructural desentrevuelta en el marco del marxismo (co-

mo filosofía orientadora), tenía la ventaja de conducir a los interesados en la crítica literaria a replantearse los fundamentos más radicales de todas las ciencias humanas particulares; y de manera más general, a disolver los fetiches visibles —como son las obras artísticas, y literarias— que consideradas ya en su eternidad, ya en su intemporalidad, ya por fin en su "historicidad", en todos los casos resulta bloqueado su movimiento, al no ser retomado éste por una totalización dialéctica que le devuelva su verdad particular.

Tal como lo propusiera Henri Lefebvre en *Cahiers de Sociologie* (1953) y según lo expone Sartre en su *Crítica de la razón dialéctica* (Gallimard, 1960, p. 42), el método comprende los siguientes "momentos":

- Descriptivo:** Observación, con una mirada informada por la experiencia y por una teoría general.
- Análisis-regresivo:** Esfuerzo por fecharla exactamente.
- Histórico-genético:** Esfuerzo por recuperar el presente, pero elucidado, comprendido, explicado.

"...Henri Lefebvre... ha dado un método en mi opinión simple e irreprochable para integrar la sociología y la historia en la dialéctica materialista... este método, con su fase de descripción fenomenológica y su doble movimiento de regresión y en seguida de progreso, nosotros lo creemos válido —con las modificaciones que puedan imponerle sus objetos— en todos los dominios de la antropología. [Este método] aplicaremos a las significaciones, a los individuos mismos y a las relaciones concretas entre los individuos. Sólo él puede ser heurístico; sólo él desprende la originalidad del hecho permitiendo, al mismo tiempo, comparaciones. Queda por lamentar que Lefebvre no haya encontrado imitadores entre otros intelectuales marxistas" (*Crítica*, p. 41-42). [Estas citas y otras corresponden, en realidad, a *Question de méthode* que, en la edición de Gallimard, antecede a la *Crítica*. Usamos convencionalmente la mención "Crítica" para facilitar su ubicación en el texto que, de una a otra obra, lleva la numeración corrida. En cuanto a la versión castellana de Manuel Lamana (Losada, 1963), no la hemos manejado: su vocabulario abunda en impresiones, tergiversaciones y erratas —algunas de éstas,

llegado el caso, transcriben fielmente las erratas francesas— J. S.]

Este método "progresivo-regresivo" pretende buscar "las condiciones y el primer esbozo de una situación del objeto con relación al conjunto social, y de su totalización en el interior del proceso histórico" p. 13. Tal objeto ha sido un hecho histórico, o un período, o una vida singular. Pero cuidándose de los procedimientos positivistas (que lo ubican en una pura secuencia empírica) o idealistas (que lo conservan como un puro avatar de la idea trascendente), este método quiere ser dialéctico y materialista. Allí donde el positivismo yuxtapone moléculas individuales, o las conectaba por condicionamientos exteriores, o levantaba series discretas, el dialéctico comprenderá totalidades en proceso (y a los agentes históricos haciendo y deshaciéndolos, al mismo tiempo que a sí mismos). Y donde la mirada idealista atravesaba las existencias concretas y sus productos para reencontrarse con las ideas y su conflicto inteligible, el materialista histórico situará la praxis efectiva a partir de la materialidad, y la materialidad a partir de la praxis modificadora. Pero situar históricamente, es situarse históricamente; el dialéctico comprende la historia en el interior de la Historia. Esta condición, que es por otro lado, una constatación de hecho, debe ser asumida por el investigador en la plenitud real de sus supuestos. "La dialéctica, como lógica viviente de la acción, no puede aparecer a una razón contemplativa" (p. 133), es decir no hay razón contemplativa. La razón es ella misma existencia significante, praxis develadora que modifica lo que comprende y se modifica comprendiéndolo, al mismo tiempo que se comprende en esa modificación, y éste es su movimiento dialéctico: "el ser es negación del conocer y el conocer extrae su ser de la negación del ser" (p. 131).

Ahora bien, "la dialéctica, si existe, es la aventura singular de su objeto... sólo es válida cuando nos da la clave de la aventura que la manifiesta, es decir cuando la captamos como la inteligibilidad del proceso considerado" (p. 132 y 133). Y esta inteligibilidad (dialéctica) sólo puede aparecer, ya que el investigador obra en el seno de la historia, en un esfuerzo por recuperar el movimiento (dialéctico) de la praxis vivida. Así, una vez más contra el positivismo, debemos precavernos de su "daltonismo teleológico". "¿Qué puede haber de más exacto, de más riguroso, cuando se estudia al hombre que

reconocerle propiedades humanas?" (p. 98), al pretender retomar la historización de la praxis pasada debemos, parejamente, buscarlos en su situación, sin violentar las verdades particulares. Pero buscar los fines por medio de la "comprensión" no requiere "ni un don particular, ni una facultad especial de intuición: este conocimiento es simplemente el movimiento dialéctico que explica el acto por su significación terminal a partir de sus condiciones de partida. Es originalmente progresivo" (p. 96).

De aquí resulta que este "método regresivo-progresivo y analítico-sintético, es al mismo tiempo un vaivén enriquecedor entre el objeto (que contiene toda la época como significaciones jerarquizadas) y la época (que contiene al objeto en su totalización); en efecto, cuando el objeto es recuperado en su profundidad y en su singularidad, en lugar de mantenerse exterior a la totalización (como fue hasta ahora, lo que los marxistas tomaban por su integración a la historia), entra inmediatamente en contradicción con ella: en una palabra, la simple yuxtaposición inerte de la época y el objeto da lugar bruscamente a un conflicto viviente" (p. 94). Pero antes de reseñar brevemente la aplicación del método, que da Sartre como plan de trabajo (analizando Flaubert y *Madame Bovary*), transcribiremos algunas precisiones en torno a las nociones centrales de **totalización** y **totalidad**.

Explica Sartre: "La totalidad se define como un ser que, radicalmente distinto de la suma de sus partes, se recupera entero —bajo una u otra forma— en cada una de éstas, y entra en relación [rapport] consigo mismo, ya sea por su relación [rapport] con una o varias de sus partes, ya sea por su relación [rapport] con las relaciones [relations] que todas o algunas de sus partes mantienen entre sí". "El status ontológico que [esta realidad] reclama por su definición misma, es el del en-sí o, si se quiere, de lo inerte. La unidad sintética que producirá su apariencia de totalidad no puede ser un acto sino solamente el vestigio de una acción pasada (a la manera como la unidad de la medalla es el residuo pasivo de la acuñación)". "Cuando se trata de objetos prácticos —máquinas, utensillos, objetos de puro consumo, etc.— es nuestra acción presente la que les da la apariencia de totalidades, al resultar —de cualquier manera que sea— la praxis que ha intentado totalizar su inercia... A estos objetos humanos hay que estudiarlos en el mundo humano... [Ellos] son productos y la totalidad... sólo es un principio regulador de la totalización (y se reduce, simultánea-

mente, al conjunto inerte de sus creaciones provisorias)". "La unificación sintética de un habitat, no es simplemente el trabajo que lo produjo, es también el acto de habitarlo: reducido a sí mismo, vuelve a la multiplicidad de inercia. Así la totalización tiene el mismo status que la totalidad: a través de las multiplicidades, prosigue ese trabajo sintético que hace de cada parte una manifestación del conjunto y que relaciona [rapporte] al conjunto consigo mismo por la mediación de sus partes. Pero es un acto **en curso**, que no puede detenerse sin que la multiplicidad retorne a su status original" (p. 138).

Resumiendo: "...La praxis nacida de la necesidad [besoin] es una totalización cuyo movimiento hacia su propio fin transforma **prácticamente** el medio [environnement] en una totalidad" (p. 170). Y, del lado epistemológico, "el conocimiento, él mismo totalizante, es la totalización misma, en tanto ésta está presente en algunas estructuras parciales de un carácter determinado" (p. 140).

Sartre, pues, ejemplifica el método progresivo-regresivo con un hecho literario: Flaubert fue considerado en su época como realista, y un siglo después, se insiste en su carácter de "padre del realismo". ¿Se debe aceptar **ese** Flaubert? ¿Es verdaderamente un autor **realista**? ¿Y particularmente **Madame Bovary**, es una novela realista? Una simple enumeración de hechos literarios y biográficos, de juicios y manifestaciones, pone en duda esa clasificación. En caso que la investigación demuestre otra cosa, aquella época aparece bajo otra luz: en efecto, "¿por qué el público ha decidido de entrada que era Flaubert el realista, y ¿por qué ha gustado en él **aquel** realismo...?", "¿qué tipo de **realismo** reclamaba ese público o, se prefiriera qué tipo de literatura reclamaba con ese nombre, y por qué la reclamaba? Este último momento es capital: es simplemente el momento de la alienación" (p. 94-95).

Una declaración significativa (y enigmática) de Flaubert es una clave aprovechable: "Madame Bovary, soy yo". ¿Qué puede significar, cómo hay que entenderla? La biografía provee otros datos: "[Flaubert poseía] todos los caracteres que en aquella época se acostumbraba llamar «femeninos»". Por otro lado, otros elementos descartan la hipótesis de que fuera un invertido (sus cartas amorosas a Louise Colet, p. ej.). Entonces, "se tratará, pues, —sin abandonar la obra, es decir las significaciones literarias—, de preguntar-

nos por qué el autor (es decir, aquí, la pura actividad sintética que engendra a Madame Bovary) ha podido metamorfosearse en mujer, qué significación posee en sí misma esta metamorfosis (lo que supone un estudio fenomenológico de Emma Bovary en el libro) ... **quién debe ser** Gustavo Flaubert para que haya tenido, en el campo de sus opciones, la posibilidad de pintarse como mujer". Es decir, cuál era el **proyecto** de Flaubert, cómo se expresaba éste en su obra literaria, cuál era la concepción del mundo que se expresaba en la obra, ya que "... el estilo de un autor está directamente ligado a una concepción del mundo: la estructura de las frases, de los párrafos y las características del relato —para no citar más que algunas particularidades— traducen presuposiciones secretas que se puede determinar **diferencialmente** sin recurrir aún a la biografía" (p. 89-90). Sartre llama "diferenciales" a la apropiación singular que el agente histórico hace de los instrumentos culturales, de las instituciones, de las actitudes, en una palabra de los "objetos colectivos". "Nosotros abordamos el estudio del diferencial con una exigencia totalizadora ... La singularidad de la conducta o de la concepción es **ante todo** la realidad concreta como totalización vivida, no es un rasgo del individuo, es el individuo total tomado en su proceso de objetivación" (p. 88).

Pero cuando todos los datos obtenidos han revelado otros tantos momentos abstractos del proceso considerado, recién comienza la inteligibilidad —y la comprensión— propiamente dicha. Se trata de restituir a esos momentos su dimensión temporalizante, engendrándolos uno a uno en su propia perspectiva, teniendo en cuenta por un lado que "la opción más individual no es más que la interiorización y el enriquecimiento de una opción social" (p. 65) y por otro lado que "en la medida en que sus conductas reclaman una interpretación diferencial, nos será preciso construir hipótesis singulares en el cuadro abstracto de las significaciones universales" (p. 88). Encontraremos, seguramente, capas heterogéneas de sentido; en todo caso, ya sabemos que "las significaciones superpuestas son aisladas y desmontadas por el análisis. El movimiento que las ha reunido en la vida, por el contrario, es sintético" (p. 73), y ése es el movimiento que debemos recuperar.

Nos encontramos, pues, —en el caso de Flaubert—, con una serie de elementos histó-

ricos, biográficos, y además un conjunto de hipótesis sobre su sentido. Ahora nuestra praxis constituyente debe desenvolver el hilo inteligible de esta otra praxis situada, y cuestionarse, en el interior de su movimiento, qué espesor determinado tenía el mundo y la sociedad humana para Gustavo Flaubert, y ya que "aceptamos sin reservas las tesis expuestas por Engels en su carta a Marx «Los hombres mismos hacen su historia aunque en un medio dado que los condiciona»" (p. 60), entendamos la objetivación concreta de Flaubert —su obra, su praxis cristalizada—, como la de un hombre que (como todo hombre) "se caracteriza ante todo por el traspasamiento de una situación, por lo que él llega a hacer de lo que se ha hecho de él" (p. 63).

"Lo que se ha hecho de él": sin duda que el período más pasivo en una vida humana, es decir cuando ésta, dentro del campo social, no es más que una resultante singular de la Historia trabajada por los otros, es la infancia. Las "condiciones anteriores" comienzan allí, y con qué fuerza, se ha encargado el psicoanálisis de demostrarlo. En efecto, éste, más allá de su mitología ideológica, sus excesos y sus teorías, es, en el fondo "un método de interpretación que pretende simplemente reemplazar en cada uno a la naturaleza por la Historia" (p. 47); "los marxistas de hoy sólo se preocupan de los adultos; se crearía, leyéndolos ... que todo ocurre como si los hombres sustran su alienación y su reificación primero en su propio trabajo, mientras que primero cada uno la vive como niño, en el trabajo de sus padres". "La sexualidad sólo es una manera de vivir en un cierto nivel y en la perspectiva de una determinada aventura individual, la totalidad de nuestra condición. El existencialismo cree ... poder integrar dicho método, porque éste descubre el punto de inserción del hombre en la clase, es decir, la familia singular como mediación entre la clase universal y el individuo: en efecto, la familia es constituida en y por el movimiento general de la Historia, y vivida por otra parte, como un absoluto en la profundidad y la opacidad de la infancia" (p. 47).

Los datos recogidos muestran que "en un siglo en que la familia conyugal es el tipo habitual de la burguesía rica, donde Du Camp y Le Poitevin representan a niños liberados de la patria potestas, Flaubert se caracteriza por una "fijación" en el padre... [esta "fijación"] es la expresión de una estructura de grupo y es su odio del burgués, sus crisis "histeriformes", su vocación monástica. El psicoanálisis, en el interior de una totalización dialéctica, remite por un lado a las estructu-

ras objetivas, a las condiciones materiales y por otro lado, a la acción de nuestra intraspasable infancia sobre nuestra vida de adultos. Resulta en adelante imposible vincular directamente **Madame Bovary** a la estructura político-social y a la evolución de la pequeña-burguesía; será preciso relacionar la obra a la realidad presente en tanto ésta es vivida por Flaubert a través de su infancia" (p. 47-48). Claro que a su vez esta infancia no puede ser comprendida sin haber previamente registrado justamente la evolución de la pequeña-burguesía y el conjunto de la estructura político-social con su propia dinámica: vale decir, el estado presente del conflicto entre las relaciones de producción y el conjunto de las fuerzas productivas. Así, el conocimiento de la Historia concreta se enriquece en ocasión de la inteligibilidad de un momento preciso de la misma y viceversa; la lucha de clases, los conflictos de los grupos, el desarrollo de las relaciones de producción, todo está expresado, para quien sepa hallarlo, en una sola obra, en una sola vida, en un solo acto o gesto, y a la inversa, cualquiera de estas singularidades **debe necesariamente** aparecer en su propia luz cuando se enfoca el movimiento dialéctico de un sector de la Historia.

"En este sentido, el estudio de Flaubert niño, como universalidad vivida en la particularidad, enriquece el estudio general de la pequeña-burguesía en 1830. A través de las estructuras que encuadran al grupo familiar singular, nosotros enriquecemos y concretizamos los caracteres siempre demasiados generales de la clase considerada, captamos "colectivos" desconocidos, por ejemplo la relación compleja de una pequeña burguesía de funcionarios e intelectuales con la "élite" de los industriales y la propiedad territorial; o las raíces de esta pequeña-burguesía, su origen rural, etc., sus relaciones con nobles en decadencia". Y seguramente aquí será legítimo encontrar la colisión de dos concepciones del mundo, es decir dos bloques de significaciones que se rechazan en un lugar histórico preciso, en una subjetividad situada: "Es en este nivel que descubriremos la contradicción mayor que este niño vivió a su manera: la oposición del espíritu burgués del análisis y los mitos sintéticos de la religión" (p. 92).

Lo que ha aparecido en este punto es lo que Sartre llama "la profundidad de lo vivido", y es aquí donde —una vez registradas las condiciones materiales, sociales y culturales de las clases, los grupos, la familia, la singularidad individual— se enlaza

la etapa **progresiva** y totalizante del método, que busca dar cuenta de la temporalización efectiva y práctica de la existencia de Flaubert y de **Madame Bovary** dentro de ella y fuera de ella, en la sociedad que la exigía tal como llegó a ser para sus lectores inmediatos, es decir el objeto social que fue la novela para los contemporáneos de Flaubert y la existencia de Flaubert en tanto "se objetiva y se aliena" (p. 100) en ella. En la regresión y el "vaivén" permanente entre "las anécdotas singulares" y "las condiciones de vida" se revela esa "profundidad de lo vivido".

"La exploración de esta profundidad es un descenso de lo concreto absoluto (**Madame Bovary** en las manos de un lector contemporáneo de Flaubert, ya sea Baudelaire o la emperatriz o el procurador) a su condicionamiento más abstracto (es decir, a las condiciones materiales al conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción en tanto estas condiciones aparecen en su universalidad, y se dan como vividas por todos los miembros de un grupo...). A través de **Madame Bovary** nosotros debemos y podemos entrever el movimiento de la renta territorial, la evolución de las clases en ascenso, la lenta maduración del proletariado: todo está allí... El **vaivén** contribuye a enriquecer al objeto con toda la profundidad de la Historia, él determina en la totalización histórica, el emplazamiento aún vacío del objeto".

Hasta ahora se han develado "significaciones heterogéneas: **Madame Bovary**, la "femineidad" de Flaubert ... la evolución de la familia, de la propiedad, etc.". Estas significaciones son discontinuas y son como "las huellas del movimiento dialéctico, no el movimiento mismo".

"Es entonces y solamente entonces cuando debemos usar el método progresivo: se trata de recuperar el movimiento de enriquecimiento totalizador que engendra cada momento a partir del momento anterior ... No es la pura y simple elección abstracta de escribir lo que hace lo propio de Flaubert, sino la elección de escribir de una cierta manera para manifestarse en el mundo de tal modo, en una palabra es la significación singular —en el cuadro de la ideología contemporánea— que él da a la literatura como negación de su condición original y como solución objetiva de sus contradicciones. Para recuperar el sentido de este "arranque hacia..." nos ayudará el conocimiento de to-

das las capas significantes que él ha atravesado, que nosotros hemos descifrado como sus huellas y que lo han llevado hasta la objetivación final. Tenemos la serie: desde el condicionamiento material y social hasta la obra, se trata de encontrar la **tensión** que va de la objetividad a la subjetividad, de descubrir la ley de desarrollo que supera una significación por la siguiente y que mantiene a ésta en aquélla. En verdad, se trata de inventar un movimiento, de recrearlo...".

"Si se ha definido perezosamente a Flaubert como un realista y si se ha decidido que el realismo convenía al público del Segundo Imperio ... no se alcanzará a comprender ni ese extraño monstruo que es **Madame Bovary**, ni al autor, ni al público. Pero si se ha tomado el trabajo —con un estudio que debe ser largo y difícil— de mostrar en esta novela la objetivación de lo subjetivo y su alienación, en una palabra si se la capta en el sentido concreto que ella conserva aún en el momento en que se escapa a su autor y **al mismo tiempo**, desde afuera, como un objeto al que se deja desarrollar en libertad, ella entra bruscamente en oposición con la realidad objetiva que tendrá para la opinión, para los magistrados, para los escritores contemporáneos ... Por el éxito que su época le dio, Flaubert vio robada su obra, ya no la reconoce, le es extraña; de pronto, él pierde su propia existencia objetiva. Pero al mismo tiempo, su obra aclara esa época con una luz nueva; ella permite plantear una cuestión nueva a la Historia: qué época debía ser, pues, ésta, para que reclamara **este libro** y para que en él recuperara mentirosamente su propia imagen. Aquí estamos en el verdadero momento de la acción histórica, o de lo que llamaría do buena gana, el malentendido" (p. 92-95). Luego, "si no regresamos perpetuamente ... en el curso de la lectura, hasta los deseos y los fines, hasta la empresa total de Flaubert, simplemente **fetichizaremos** el libro (lo que ocurre a menudo, por otra parte) tal como una mercancía, considerándolo como una cosa que habla y no como la realidad de

un hombre objetivada por su trabajo. De todas maneras, para la regresión comprensiva del lector, el orden es inverso: lo concreto totalizador, es el libro; la vida y la empresa, como pasado muerto que se aleja, se escalonan en series de significaciones ... que nos envían de lo subjetivo a lo objetivo" (p. 100-101).

Así, cualquier objeto cultural remite a una praxis situada; cualquier creación individual, a una existencia singular y de golpe a toda la sociedad. Este método conserva la autonomía de esa creación: "la obra como objetivación de la persona es, en efecto, **más completa, más total** que la vida. Ciertamente se arraiga en ella, la ilumina, pero no encuentra su explicación total más que en sí misma".

Sin embargo, al no fetichizar la creación, encuentra otra vez en ella, a la realidad humana: "La vida es aclarada por la obra como una realidad cuya determinación total se encuentra fuera de ella, a la vez en las condiciones que la producen y en la creación artística que la acaba y **la completa, expresándola**" (p. 90). Y a su vez esta obra y esa vida nos son accesibles en tanto en el interior de una Historia humana devolvemos a lo vivido su sentido y nos situamos con relación al momento situado, en tanto la nuestra es una "praxis reconstituyente ... y la praxis reconstituyente —en tanto es reconstitución— está inseparablemente ligada a la praxis reconstituida", y por otro lado es "ella misma construida por ese pasado resultado que la transforma en la medida en que ella lo restituye" (p. 146). Necesariamente "nadie puede descubrir la dialéctica si permanece exterior al objeto considerado". "La dialéctica sólo se descubre a un observador situado en interioridad, es decir a un investigador que vive su búsqueda a la vez como una contribución posible a la ideología de la época entera, y como la praxis particular de un individuo definido por su aventura histórica y personal en el seno de una historia más amplia que la condiciona" (p. 133).

José Sazbón.

Una confrontación con los métodos histórico-literarios tradicionales y más recientes — el positivista, el idealista, el marxista habitual y el neo-estilista— nos permitirá aclarar ulteriormente el criterio metódico de una **paráfrasis dialéctica** del texto poético y de este modo precisar mejor la solución histórico-materialista que proponemos, del problema de la crítica literaria.

El método positivista: Por ejemplo Taine, que comenta el famoso verso de Racine: "Dons le fond des forêts votre image me suit" (Tu imagen en el fondo de los bosques me sigue), de esta manera: "Quand Hippolyte parle des forêts où il vit, entendez les grands allées de Versailles" (Cuando Hipólito habla de los bosques donde vive, entiendan las grandes alamedas de Versailles), donde es evidente la interpretación **historicista-de contenido** del texto poético, externa, luego arbitraria; aquí se deja escapar el valor polisignificativo, **idest** poético, de ese "fond" que expresa (como lo ha notado una crítica más cercana) una doble "profundidad", física y moral; y lo curioso es que la **Fedra** de Racine auscultada en su conjunto desde el interior del texto, es decir seguida en sus valores discursivos contextuales-orgánicos, o estilísticos concretos, no carece ciertamente de evidentes vínculos históricos con la época de Racine, que es cristiano-moderna. (A pesar de ello no se debe olvidar, por supuesto, el notable gusto personal de Taine, que le permite, contra su método, reveladoras observaciones de "estilo", no sólo en el ensayo sobre **Stendhal** por ejemplo, también en el otro sobre **Balzac**, a pesar de estar viciado por preconceptos moralistas y costumbristas).

El método idealista: a) idealista clásico o hegeliano, cuyo límite es la interpretación **filosófica-de contenido** del texto poético (en homenaje al principio de la forma "bella" como "el aparecer" de la Idea), esto es en el desnucleamiento del **ethos** del estilo, sin preocuparse de este último o sea del desarrollo de la forma-contenido de la palabra en lo poético-formal, o de la polisignificación (ver, por ejemplo, la lectura filosófica hege-

liana de la *Antígona* de Sófocles); su mérito es haber atraído la atención —con la distinción entre poesía clásica y moderna— sobre la naturaleza histórica de la poesía y del arte en general (mérito convertido en error, desde el punto de vista croceano de una "universalidad" de la "intuición pura"); b) idealista romántico, aplicado diversamente desde Federico Schlegel hasta De Sanctis y Croce (y en general los epígonos del gusto postromántico y decadente): método interpretativo filosófico —de contenido— con la pretensión contradictoria de endosar la responsabilidad al criterio del arte como "fantasia itónica" y por lo tanto "confusión bella", idest unidad **indistinta** de los opuestos— en Schlegel, que desvaloriza, por ejemplo, la tragedia francesa, la cual sería "formalismo vacío, sin fuerza, fascinación y **sustancia**", comparada con la tragedia shakespeariana en tanto "filosófica"; método, en De Sanctis, genialmente oscilante entre la tendencia a una interpretación moral e histórica de contenidos (ver la noción del "ideal" como una forma de preconcepto a "realizarse" en la obra de arte y sin embargo "siempre un más allá nunca alcanzado", y la noción de "situación", más lata, como se observó, que la de "forma-figura", y que induce a justificar estéticamente contenidos abstractos con la exaltación de "situaciones estupendas", etc.), y por otro lado la tendencia a un formalismo sensual o de la "plasticidad", fundado sobre el concepto del arte como "fantasia" o "visión" o "figura" (donde por ejemplo el "concepto" ético del **nfierno** dantesco "se mantiene poéticamente ocioso y sólo sirve para la clasificación", no hablándose de lo demás); método que en Croce conduce al formalismo de una crítica esteticista o impresionista, que reduce la **Comedia** por ejemplo, a un mosaico de átomos "líricos"; donde se considera a todo elemento estructural o conceptual, "extraño" o extraestético y juzgar sobre poesía, además, sólo es "llamar la atención sobre éste o aquel punto admisible, el cual es admirable porque es admirable y no por ser una astucia estilística, que es un recurso sintáctico"; donde, por último, una historiografía artística "monográfica" es el coherente resultado metodológico del criterio de la forma como "cósmica intuición pura" (último eco del kantiano "sentimiento desinteresado", además del schilleriano "arte-juego", y de la schlegeliana "libertad" —de todo "interés"— de la irónica fantasía creadora).

El método marxista habitual: a) sus méritos: 1) el haber sustituido el método hegeliano de interpretación filosófica de la obra de arte, por un método de interpretación más concreta (Plejanov: "como partidario de la concepción materialista del mundo, digo que la **primer tarea** del crítico consiste en traducir las ideas de una obra de arte, **del lenguaje del arte al lenguaje de la sociología**, para encontrar lo que se puede designar como **el equivalente sociológico de un fenómeno literario dado**; Lukács: la concentración artística "es la máxima intensificación de contenido de la esencia social y humana de una situación cualquiera"); 2) el descubrimiento moderno del **problema estético del contenido**, y de su importancia en la economía interna de la obra artística, contra el formalismo del "arte por el arte", etc. (Plejanov: "el predominio de la forma sobre el contenido: **vaciedad y fealdad**: porque belleza es el acuerdo de forma y contenido"; Lukács: "Es superficial criticar a un mal escritor exclusivamente por sus defectos de forma. Si a la vacía y epidérmica representación de la vida, contraponemos la verdadera realidad humana y social ... las deficiencias de forma se revelarán sólo como consecuencias de una carencia fundamental de contenido: el llamado a la vida devela por sí mismo el vacío de la reproducción artística insignificante"); 3) algunas aplicaciones felices, por lo mesuradas, de estos criterios en los apuntes críticos de Plejanov sobre las novelas de Balzac y su valor para el conocimiento de la sociedad francesa de la Restauración y de Luis Felipe (pero véase el antecedente de Engels, en su famosa carta a Miss Harkness, a principios de abril de 1888) y sobre **Madame Bovary** ("Aquí no se puede hablar de indiferencia hacia el contenido: aquí tenemos un atento estudio y una cuidadosa representación de aquel ordinario estilo de vida burgués ... Aquí tenemos un entusiasmo ideal y un apasionado rechazo del ambiente. Pero cuando decae ese entusiasmo, sólo queda la descripción por la descripción y en seguida nos aburrirnos"); también en los ensayos de Lukács sobre el realismo europeo y el ruso, especialmente sobre Balzac, Stendhal, Zola y Tolstói; b) sus límites: muy visibles 1) cuando dicho método concierne a la "segunda tarea" del crítico, el cual es la "necesaria integración" del primero (Plejanov): la "estimación de los valores **estéticos** de la obra examinada" (P.); porque, por un lado, el criterio de tal estimación o evaluación está indicado por la presencia o casi en la obra de arte, no sólo y

no tanto de un "contenido ideal" o de ideas en general ("sin ideas, no puede vivir el arte": (P.), que sería justo, sino también y sobre todo, de un contenido ideal "no falso", es decir no reaccionario sino progresista ("no toda idea puede ser expresada en una obra de arte" y "las ideas falsas perjudican a la obra de arte": P.; "«cualquier» concepción del mundo falsa es inapta para ser la base del realismo": L.); y por otro lado se mantiene, como base gnoseológica a esa pesada postura metodológica de contenido, la vieja gnoseología esteticista kantiano-romántica, de acuerdo a la cual, según Plejanov, quien proclama ideas "habla preferentemente en el **lenguaje de la lógica**", mientras el artista "habla con preferencia en el **lenguaje de las imágenes**, sólo que después se cae, con Plejanov (y esto se le adscribe como un mérito), en un problemático desarrollo, muy significativo y susceptible de ser fecundo si se lo despoja de sus premisas, hace poco consideradas: esto es, cuando él dice (a propósito de las pretendidas "prédicas" ibsenianas) que "si el autor piensa con imágenes y figuras, es decir si es un artista, la nebulosidad de su prédica [en suma, de sus ideas] comportará necesariamente una insuficiente determinación de sus imágenes artísticas" (cfr., cuando se observó antes, al comenzar la investigación, y *passim*, acerca de la relación orgánica de la claridad intelectual o coherencia de significado y la naturalidad de la imagen, en base a una dialéctica de los heterogéneos); y luego, según Lukács, sin sombra de duda "el arte **hace intuir sensiblemente**" la "móvil unidad" de lo universal, lo particular y lo individual (¡todavía las categorías lógicas hegelianas!), donde la ciencia resuelve tal unidad "en sus elementos abstractos y entiende **definir conceptualmente** su acción recíproca"; 2) en las aplicaciones historiográficas (en su mayor parte), donde el personal gusto del crítico no compensa de algún modo (como en aquellas antes citadas) las deficiencias de criterio: por ejemplo la interpretación por Plejanov, sustancialmente errónea, sobre la poesía ibseniana de **Espetros, Casa de muñecas, Los pilares de la sociedad**, etc.: por las cuales a Ibsen artista se le reprochan sus ideas morales burguesas (la "pureza de la voluntad", el "individualismo" ético, etc.) y su "debilidad" fundamental de no saber encontrar "algún pasaje de lo moral a lo político" (entiéndase: militante-social) y le son **entonces** imputados como oratoria nebulosa e incoherente (ya se vio) sus dramáticos discursos morales, y como "abstracción" sus poéticos símbolos,

en tanto "testimonios de la indigencia del pensamiento social"; no reconociéndosele a Ibsen más que su cualidad de satírico de la pequeña burguesía (Lukács, en esto más feliz, relacionando a Ibsen con el "predicador" Tolstói, incidentalmente reconoce que "también Ibsen... justo mediante un similar patos de predicador, superará a sus contemporáneos aun desde el punto de vista puramente artístico"); o la interpretación incomprendida de **Madame Bovary**, por parte de Lukács, acusada de descriptivismo como fin en sí mismo, y en suma, de formalismo; y ejemplar en sentido negativo, para la problemática lukácsiana del contenido, es el pasaje donde Lukács se lamenta de que Flaubert haya intentado "superar únicamente con medios artísticos y técnicos" (sic) aquella "inmovilidad", aquel gris ambiente, vacío y desconsolado de sus mediocres héroes: tentativa "destinada a fracasar", ya que "la mediocridad del hombre medio deriva del hecho que las **antinomias sociales**, que objetivamente determinan hasta su existencia, no alcanzan en él su más alta tensión, y resultan por el contrario ofuscadas y equilibradas en la superficie"; donde se condena a Flaubert por haber dado vida artística a contenidos sociales que no son, por ejemplo, los de Zola y que, en suma, no corresponden a las ideas sociales de su crítico sociólogo, el cual se olvida de cuanto le debe a Flaubert sin embargo, es decir cierta **verdad** (poética) que poseen esos "dos mediocres" (palabras de F.), en los cuales, por eso, resulta **superficial y en primis** la conciencia de las antinomias sociales (y para otras interpretaciones incomprendidas de Lukács pueden verse los estudios sobre Hölderlin, autor del cual sólo ha notado el aspecto progresista-iluminista y no, sin embargo, el romántico, adonde confluye el primero, adquiriendo fuerza y carácter, o los estudios sobre Goethe, donde elude bastante la figura de Mefistófeles (cf. parág. 7) y en compensación se detiene más, hasta demasiado, en la "pequeña propiedad" de Filemón y Bauci, destinada a ser englutida por la gran propiedad industrial de Fausto; o los estudios sobre Kleist, etc.).

Una excepción en la historiografía literaria marxista son los lamentablemente breves apuntes metodológicos y críticos del heroico Gramsci, que él no pudo fundar y desarrollar sistemáticamente en una gnoseología estética; pero en los cuales se vislumbra la exigencia de evitar tanto el formalismo como la interpretación de contenido, y alcanzar una crítica materialista, sí, pero

verdaderamente funcional. Baste recordar apuntes sobre método, como los siguientes: "Dado el principio de que en la obra de arte haya que buscar solamente el carácter artístico, no está de ningún modo excluida la búsqueda de aquella masa de sentimientos, de **aquella actitud hacia la vida**, difundida en la misma obra de arte... Lo que se excluye es que una obra sea bella por su contenido moral y político y no ya por su forma, en la cual se ha fundido e identificado el contenido abstracto" (hic Rhodus); "Contenido" y 'forma', tienen un significado 'histórico' además de un significado 'estético'. Forma 'histórica' significa un determinado lenguaje, como 'contenido' indica una determinada **manera de pensar**, no sólo histórica, también 'sobria', expresiva" (hic Rhodus); "La gramática normativa... sólo por abstracción puede ser mantenida fuera del lenguaje viviente". (Hay un residuo idealista en esta demasiado generosa concesión a Croce: "El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación, aun en su abstractismo, permite retener la realidad efectiva"). Y basta recordar su análisis **estructural de la poesía** de Dante, en el episodio de Cavalcante (*Inferno*, X, 52-114), del cual damos las conclusiones: la palabra más importante del verso 'Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno' [tal vez vuestro Guido fue desdeñoso con él - trad. Nicolás González Ruiz] no es cui [Virgilio] o 'disdegno', sino sólo **ebbe**", que "sobre 'ebbe' cae el acento 'estético' y 'dramático' del verso y él está en el origen del drama de Cavalcante, interpretado en las 'didascalías' de Farinata y es la 'catarsis'; en cuanto "el fragmento estructural [el concepto de la previsión, por parte de los condenados, del futuro y de su ignorancia del presente, etc.] **no es sólo estructura**, luego es **también poesía**, es un **elemento necesario del drama** que se ha **desarrollado**" (subrayado nuestro).

En cuanto a la **crítica neoestilista**, sus méritos indudables son: 1) el apoyarse en la lingüística moderna y científica de De Saussure, y ya no en la humboldtiana o romántica, de manera distinta y opuesta a los Croce y los Vossler; y contra éste último, Spitzer observa correctamente, y con plena conciencia, la separación que Vossler establece: éste considera "más el lenguaje individual que la lengua común", más la **energeia** que el **ergon**", bastándole ensimismarse en el alma del gran plasmador del

lenguaje —el poeta—, para asistir al acto creativo lingüístico"; 2) la conciencia de las primeras consecuencias metodológico-estéticas e historiográfico-literarias que se deben extraer de tales premisas lingüísticas que, por consiguiente, "sólo después de una gran elaboración de las disciplinas relativas" se ha alcanzado a "tratar al lenguaje también como **expresión** y al arte también como **comunicación**" (Spitzer); que "cuanto más grande sea la certeza objetiva que puede ambicionar una explicación estilística, tanto más habremos superado aquel **impresionismo** que aparecía hasta hace poco como la única alternativa posible al estudio positivista de la literatura" (Spitzer); y que "también un resultado abstractamente igual retenga muchas otras dosis de certeza, cuando esté formulado a través de una evidencia estilística experimental [esto es: "una recuperación estilística no formalista"], más bien que mediante procedimientos psicologisticos" (Contini); 3) la tentativa, de Auerbach particularmente, de señalar en los mismos textos la "conquista literaria de la realidad moderna" mediante un análisis (con preferencia) de sus **contenidos semánticos**, o **significados**, y de los relativos módulos sintácticos y estilísticos, profundizando así o volviendo más estrecho y funcional el acercamiento estilístico a la corporalidad y sustancia histórica (y social) de la obra de arte. Y luego sus límites se reasumen en la tendencia unilateral a reducir la percepción del hecho literario en el interior de los módulos de Procluso de la lingüística y de la estilística, alcanzando así un contacto con los valores poéticos, ciertamente no gratuito e impotente como el impresionista y esteticista, pero manteniéndose sin embargo con relieves muy distantes de aquéllos valores o, en fin, no enteramente en función de los respectivos textos: como por ejemplo los esfuerzos de Spitzer por vincular rasgos lingüísticos (genéricos) y **orígenes "espirituales"** poéticos (por ejemplo el verbo **voir** con la poesía trágica de Racine, o "disyunciones complicadas" con la poesía reflexiva de Proust); y algunas ilaciones de Contini en historia de la lengua, concernientes más al lenguaje de Dante que a su poesía (por ejemplo lo que dice del discurso del maestro Adamo, etc.), ilaciones que se intentan justificar con el "teorema capital", según el cual "a la funcionalidad **se agrega** la intensa historicidad lingüística de la invención": donde se evidencia el peligro de distinguir y acentuar abstractamente la historicidad lingüística (o de la forma, bajo un cierto aspecto) de la invención

poética respecto de la historicidad integrada de forma y contenido de la misma, conjunta, lo sabemos, hasta indistinguible de su funcionalidad poética; cayendo así los dos, Spitzer y Contini, aunque de manera distinta, en un **formalismo historicista** o filológico. O bien la tendencia de Auerbach a oscilar entre el abuso de criterios estilísticos (retóricos) como el de mezclar los estilos sublime y humilde (para explicar el realismo cristiano y moderno), criterios que amenazan de continuo con mantenerse, por lo menos, relativamente externos, (por su naturaleza técnica **signifié**) a los **determinados contenidos** polisignificativos, y la tendencia a nuclear indiscriminadamente como características de una conquista literaria de lo real, ya sea contenidos historiográficos o directamente cronquisticos, ya sea contenidos poéticos, cayendo de la sartén del formalismo estilístico o retórico a las brasas de una interpretación de contenido historicista y moralista (en este caso con la complicidad de categorías trascendentes y heterogéneas como las del "realismo existencial" y del "progreso" de la historia).

Ahora, partiendo de estas observaciones, precisemos las razones por las cuales un análisis literario basado en una **paráfrasis crítica** —en tanto dialéctica— de los textos poéticos se coloca en condiciones de evitar, ya la interpretación de contenido, como el formalismo (tomando todavía estos términos negativos en la aceptación tradicional). La interpretación "de contenido" en general se revela, y luego se supera, cuando se tiene presente: 1) que el así llamado equivalente filosófico o sociológico, o histórico del texto poético —considerado como lo que es en realidad, es decir una paráfrasis (por lo tanto acritica) del pensamiento o susodicho "contenido" poético en cuestión y entonces una reducción suya (un "reducir en palabras pobres", se debe decir) en términos de pensamiento o "de contenidos" de la letra o literal-material o aun omnicontextual (fondo común, sabemos, en la ciencia como en la poesía)— está destinado a entrar en una confrontación con el pensamiento o "contenido" poético del cual es su paráfrasis, porque tal confrontación es impuesta inevitablemente por un **quid** que separa y, sea como sea, distingue el pensamiento poético de su paráfrasis (y la advertencia de este **quid** distintivo es justamente el comienzo del gusto, y sin ella no hay crítica literaria digna de tal nombre); 2) que, sin embargo, esa confrontación **no es inmediata**, es mediata, más bien dialéctica: en el preciso sentido que ese

quid distintivo se revela como una separación semejante, o descarte —entre el pensamiento poético y el equivalente-paráfrasis— que el pensamiento poético **no coincide y sin embargo coincide** consigo mismo parafraseado (o digamos enviado **atrás**, a la letra), así como un pensamiento que no desarrolle y potencie a otro —como es el caso— no coincide y sin embargo coincide con éste: y el **cómo** de tal desarrollo de un pensamiento o "contenido" se encontrará, sí, en su "forma", pero en cuanto ésta tiene por componente suyo aquel mismo medio (semántico, lingüístico) que es el medio de aquel fin, que es el pensamiento en general, sea desarrollante o desarrollable; de modo que la forma del "contenido" o pensamiento desarrollante, aquí poético, es también ella, **no coincidente y sin embargo coincidente** con la forma-medio o instrumental del "contenido" desarrollable, o sea con la forma de la letra (lengua-letra, o literal-material): no coincidente, siendo, ella forma, lengua-estilo, idest organicidad semántica, etc.; coincidente, tratándose en la otra forma, de paráfrasis, lo que presupone el uso de los constituyentes y exponentes del mismo léxico etc.— o sea de la misma basilar forma instrumental o forma de la letra. De manera que el "equivalente" filosófico, sociológico, etc. del pensamiento o "contenido" poético se revela —a la luz de esta dialéctica de lengua-medio y pensamiento-fin, que estructura la relación de (cada) forma y (cada) contenido— como paráfrasis acritica o bien un pensamiento de la lengua-estilo degradado en tanto **retrogrado** a lo omnicontextual: un **pensamiento híbrido** ni poético ni científico, ni polisignificativo ni unívoco.

De donde la verificación decisiva del teorema gnoseológico capital de la indisociabilidad del medio-lengua y el fin-pensamiento: teorema que ahora suena así junto al corolario de Estética que de él consigue: 1) que el componente semántico del pensamiento en general, o sea en la pomenorización la forma instrumental de la letra es —en tanto medio dialéctico y luego **indisociable** de su fin-pensamiento— compente de la **forma** —o instancia de la **unidad** o valor— que hace pensamiento al pensamiento; 2) que, por consiguiente, cambia —aun por un motivo gnoseológico-semántico especial— el significado estético tradicional kantiano-romántico e idealista, de los términos "forma" (idest: fines, conceptos, etc.): revelándose como **forma el pensamiento-estilo** y como **contenido las imágenes**, etc esto es la **materia** (con lo cual, se procura, lo literal-material coincide sólo en sus aspectos imaginarios,

estéticos, de sus significados o virtuales conceptos concretos, los constituyentes y exponentes léxico-gramaticales, o forma instrumental volviendo a entrar, en cambio, en la forma). Y ahora no es superfluo advertir que antes el término negativo "de contenido" se lo usó provisoriamente, para comodidad del análisis críticos en la acepción postromántica e idealista de "ideas" o conceptos atribuidos abstractamente "erróneamente a la "forma" poética, no siendo "contenidos" verdaderamente "bajados" a ella (y la misma advertencia vale para el uso aquí provisorio sin embargo, del correlativo término "contenido" en la acepción de "ideas", puesto de hecho entre comillas). Lo que no significa, se comprende, que "de contenido" no pueda ser mantenido como término crítico negativo: sólo que cambiará de sentido en correspondencia al cambio de sentido de los términos correlativos "contenido" y "forma" y deberá significar el defecto de ideas o sea de forma en la obra en cuestión, la presencia en exceso —sin forma o medida— de la materia fantástica, etc y luego la tendencia semántica a lo equívoco y banal; así como "formalismo" deberá significar el defecto de fantasía, etc., el predominio de ideas o conceptualismo y luego la tendencia a lo unívoco. Superfluo es ahora agregar que el método de la crítica como paráfrasis dialéctica se encuentra en condiciones de hacer frente también con alguna razón conclusiva a los métodos formalistas, ya sea entendidos en el sentido tradicional como en el no tradicional del término: ya sea, pues, el bien tradicional método formalista-esteticista, que dejando escapar —por su connaturalizado misticismo estético y consiguiente indiferencia hacia la lengua— el alcance dialéctico y luego crítico de la paráfrasis, ve en ésta sólo algo negativo, un decaer a la "prosa" de lo "lírico" o poético, una "herejía" en suma, y coherentemente para exaltarlos, desdiciendo, al revés, lo poético al nivel de una —gratuita— intervención de la fantasía o algo parecido ("intuición pura" según Croce, o "paradoja" e "ironía" según Cleante Brooks y otros "nuevos críticos" anglosajones, perdidos así, a pesar de todos sus análisis "estructurales", en las huellas, ya confusas, del Schlegel teorizador de la romántica "fantasía irónica"); ya sea el método opuesto, formalista-historicista, de buena parte de la neoestilística, método que, aunque apoyado modernamente en el reconocimiento de la lengua como factor estético positivo, termina con el desequilibrio de la relación lengua-poesía, acentuando abstractamente el factor

de la historicidad de la lengua poética, sus institutos y fuentes, en detrimento de la percepción de la total y unitaria historicidad —y positivismo— del contenido formado o poético, del polisignificado.

No es nada superfluo luego subrayar todavía —a propósito de la dialéctica semántica que instituye la crítica literaria como paráfrasis— lo que sigue: en primer lugar, la amplitud de una paráfrasis como base de su dialéctica, y su reserva, lo literal-material y lo omnitextual, que es la misma base técnico-histórica de la poesía o polisignificado en su hacerse original; en segundo lugar, y sobre todo: la **incidencia gnoseológica y real** no sólo de la dicha base sino también y particularmente de lo que es término y fin de la paráfrasis crítica, la palabra-estilo; aquélla **incidencia positiva** en suma de la palabra-estilo o contextual-orgánico, la cual es confiada o mejor en lo que consiste el valor del descarte semántico— o sea el desarrollo del pensamiento de la lengua-letra en la lengua-estilo— en su doble relación diferencial: aquélla, decíamos, interna, de pensamiento poético o polisignificado y su reflexión parafrástica-crítica, y la otra, externa, de pensamiento poético y pensamiento científico, unívoco; donde, por ejemplo, el pindárico estilema "las desventuras envidiosas" etc. es real, como hecho expresivo, y por qué trascendiendo en significado su paráfrasis "hybris" etc., se constituye como sentido peculiarmente expresivo (polisignificado) y por qué, siendo dialéctica esta trascendencia suya de la palabra "hybris" reclamada por la paráfrasis, ella se mantiene aún en este trascender suyo, en el uni-verso de la comunicación, que confiere efectiva validez o universalidad al sentido expresivo peculiar que él tiene: y él relaciona por último —en la común base (dialéctica) de la palabra "hybris"— con cualquier otro sentido posible, peculiar, expresivo de la misma palabra, como por ejemplo, el sentido historiográfico científico, o unívoco, de "hybris", mientras que se diferencia de él, esto lo delimita y es delimitado por él, por la peculiaridad respectiva de los modos de trascendencia (dialéctica) de la palabra en cuestión.

En otros términos —por el postulado de la identidad de pensamiento y lengua (sema)

y por la explicitación experimental en el sentido de una identidad dialéctica entre fines y medios— es necesario admitir la incidencia gnoseológica y el peso de realidad de la palabra-lengua: de él no se podrá no conseguir la misma incidencia y el mismo peso a aquellos modos de la dialéctica lingüística (semántica) que sean experimentalmente certeros como creemos, haberlo demostrado, el polisignificado y lo unívoco. De otro modo, no parece que —excluida a fortiori toda clase de positivismo— nos quede más que la alternativa metafísica de las "formas" espirituales, "artística" y "lógica", etc. con todo su vicio teórico y su su impotencia práctica, metodológica. Se entiende así la diversidad radical de una dialéctica semántica —y luego histórica por su misma base, la lengua-palabra— y una dialéctica de la idea (y específicamente de un bello "aparecer" sensible de la idea) como la hegeliana, y de cualquier otra dialéctica del Espíritu o del Ser. Y un obvio corolario del carácter de historicidad de tal dialéctica —así como del consiguiente carácter racional del símbolo poético que se produce dialécticamente— es que aun la **verdad poética** sea íntimamente **verdad sociológica** y luego siempre **realista** o que es la misma **verosimilitud** (directa o indirecta, ya sea por analogía o por contraste): la cual ya no es más que la verdad de ideas controladas por vía **semántico-orgánica** con aquel cuerpo de leyes y probabilidad —o **racional**— que es lo real de la experiencia y la historia (criterio de lo **verosímil**, del cual todo crítico literario, más o menos a sabiendas ha hecho y hará siempre uso, y destinado a sobrevivir aun a la revolución romántica: criterio, por último, que es la prueba más simple y segura de la racionalidad-historicidad de la poesía). Del que consiga la posibilidad de una Estética del Realismo (literario) y luego —por la comprensión del criterio filosófico— la validez de una Poética del Realismo socialista: que solo a condición que se haya demostrado primero que **sin ideas en general** no hay poesía, será reconocido el derecho de hacer poesía también a las ideas dominantes de nuestro tiempo, las ideas socialistas, y el deber de luchar por tal derecho, formulando, por ejemplo, un riguroso concepto normativo de **poesía decadente** distinguiéndose de la **poesía revolucionaria**, democrática, actual. Es decir un criterio por el cual sea posible (en base a lo que precede) no desconocer en una poesía de nuestro tiempo el grado alcanzado de excelencia artística —idest de

organicidad semántica de las ideas— aun identificando el grado alcanzado de **incidencia histórica actual** o reflejo social (donde la poesía de Eliot, como se vio, nos dice precisamente como poesía mucho más que la de Valéry o aun la de Rilke). Lo que significa que el juicio sobre el valor poético de una obra debe estar fundado no ya sobre la validez de un solo aspecto, abstracto, de la forma —el superficialmente semántico, estilístico-retórico (metafísicamente, viciosamente **exaltado** luego a forma-imagen o forma estética)— sino más bien sobre la validez de la **forma**, entendida como hasta aquí en su real economía: esto es sobre **complejidad** por lo menos de las ideas que han asumido **organicidad semántica**, con la implícita consiguiente evidencia de su **contenido fantástico**.

De manera que en base a tal criterio sea posible hacer justicia a toda poesía, estableciendo sin embargo escalas (no extrínsecas, como se ha visto) de valores: aun a la poesía decadente de un Eliot, que **ni repite** las ideas cristianas de Dante, etc. aun inspirándose en ellas, sino que **las repiensa** modernamente reflejando cómo es la crisis de nuestro tiempo (a diferencia de lo que ocurre con las ideas místicas rilkeanas, mucho menos ricas en reflejos históricos y por consiguiente mucho menos poéticas o lo que es lo mismo, productoras de una poesía más esquemática y sin embargo menos compleja y significativa); **ni repite** módulos semánticos tradicionales: y así consiga organicidad semántica y originalidad en la expresión de sus ideas. Ciertamente, para el socialista de nuestro tiempo Eliot no es Maiakovski, pero sin embargo es cierto que Eliot —por contraste, pero no es todo contraste o dialéctica aun en la poesía si ésta es pensamiento— nos hace comprender (a falta de otro) al mayor poeta comunista, mucho mejor que lo que conseguimos, por contraste, con otros poetas decadentes, privados de su rica y profunda coherencia de poeta reaccionario angustiado: nos hace comprender mucho mejor la necesidad histórica de las ideas que son la forma de la poesía maiakovskiana: por ejemplo, la idea optimista socialista; ideas que son ideas-fuerza, o sea ideas-de acción, mucho más que las ideas poéticas de Eliot, que recogen ideas —aun sin repetir las literalmente— cuya primavera histórica, por así decir, es bien lejana, y sin embargo son poéticas, sí, pero decadentes. Todos estos problemas de una Poética del Realismo socialismo, en tanto fundada (no se lo ve de otro modo) sobre

la base —filosófica— de una Estética del Realismo *tout court* (ver, sin embargo, las contribuciones clarificadoras de Engels, a propósito de la poesía de Balzac, y de Lenin, particularmente a propósito de la poesía de Tolstoi).

Y se comprende luego cómo una dialéctica semántica —en tanto dialéctica necesariamente histórica— no pueda ser la dialéctica especulativa de una idealista unidad *a priori* de los contrarios, sino una dialéctica real, tauto-heterológica, o de abstracciones determinadas (y polisignificativas y unívocas) o por fin, un círculo metódico de heterogéneos, de razón y materia; según la fórmula de una crítica no kantiana sino materialista del *a priori*, que dice que no de una inexistente vacuidad sino de la plenitud viciosa e infecunda de todo razonamiento (*a priori*) que no tenga en cuenta a la materia como extra-racional, se infiere la positividad e indispensabilidad de la misma materia como coelemento del pensamiento para el conocimiento (y la acción) en general (ver la **Lógica como ciencia positiva**, cap. IV, donde el concepto de abstracción científica debe ser integrado con el carácter gnoseológico-semántico de la univocidad). Por consiguiente se aclara, si no nos equivocamos, el método de esta teoría filosófica de la literatura o sea de la investigación demostrativa cumplida hasta ahora: método de **análisis** gnoseológico del fenómeno literario en sus componentes específicos, abstracción típica caracterizadora y palabra-estilo, es decir la misma abstracción como semánticamente orgánica; y conjuntamente método de **síntesis** en la reconexión de estos elementos en la categoría de **fin-pensamiento** y **medio-séma**, esto es en el concepto del pensamiento como unidad de un múltiple (o materia) y de la palabra-lengua (en la pormenorización) como medio indisociable, dialéctico, del fin-pensamiento; pero, se procura, método a un tiempo de **análisis experimental** —por el cual toda articulación teórica o de hipótesis concerniente a los elementos específicos del fenómeno literario (en general) se une estrechamente— por ser comprobado y concretarse —con los más distintos **ejempla** literarios o **instancias** literarias particulares— y luego método de **síntesis histórica**, impuesto por la naturaleza misma de las tesis teóricas o hipótesis de partida, teniendo en cuenta en primer lugar, un sentido en y para la problemática estética **actual** postromántica, en la que está coenvuelto y empeñado el investigador, obligado sin embargo, a un juicio **retrospec-**

tivo-crítico, o histórico-dialéctico, y luego sintético-crítico de los **precedentes** filosófico-estéticos donde se intentan contribuciones metódicas a los fines de la solución hipotetizada de las llamadas aporías actuales; e impuesto también por la variedad y complejidad de los instrumentos de la consiguiente investigación demostrativa: desde los gnoseológicos y lingüísticos a los exegetico-literarios e historiográfico-sociales, etc. El **método**, pues, dialéctico-científico de una teoría materialista histórica de la poesía (y del arte en general).

Se comprende bien que quien no acierta a liberarse del ansia de un "principio primero-último" o absoluto no podrá estar satisfecho ni del criterio experimental de la poesía como ideas concretas semánticamente orgánicas, ni del concepto implicado de una dialéctica semántica. Para comenzar por esta última, es natural que quien todavía acepte el concepto hegeliano de dialéctica de los opuestos —como movimiento de explicación **circular** de una originaria y **metahistórica** unidad de opuestos o ideas— no pueda creer en una dialéctica de **hechos** (expresiva) como aquella, digamos, de "hybris" y "desventuras envidiosas", que es unidad real de lo diverso, ya que es unidad de lo múltiple efectivo de lo discreto; por el cual no es el común juego verbal dialéctico decir que ninguno de los elementos de la relación puede ser absolutamente reducido al otro y que ni siquiera ninguno excluye absolutamente al otro, ya que en efecto ellos circulan solo relativamente uno al otro, en la unidad diversificada de un movimiento histórico (que es luego el único movimiento no mítico que se conozca): esto es, se procura, un movimiento **no circular**, más bien de progreso y de regreso de uno a otro elemento: de donde el valor **normativo** no ficticio de tal relación dialéctica-histórica; para identificar el cual, no sirve un procedimiento deductivo puro o sintético absolutista o **a priori**, propio de la metafísica sino más bien un procedimiento científico, de análisis y síntesis conjuntamente, o inductivo-deductivo. Igualmente al supuesto metafísico que nos lea, deberá parecerle que un concepto experimental de la poesía le da poco más que el crudo **hecho** que es la **Comedia** o el **Ulises**, y nos imputará tal vez el haber procedido siempre por medio de peticiones de principio, en cuanto quien aspire a una demostración entendida como

deducción pura (de un principio "universal" absoluto) no puede aceptar por demostrativo un procedimiento circular inductivo-deductivo como se ha intentado aquí seguir; y pedirá, en la pormenorización, un criterio estético más "profundo", esto es más "universal", si no del tipo crociano de un "modo" o "forma" eterna del Espíritu, tal vez del tipo de Lukács-Hegel de un "intuir sensiblemente" el "movimiento [de universal, particular y singular] en su viviente unidad" y así de seguido. Y hará falta invitarlo aún a encontrar, si acierta, en estas categorías "universales", una respuesta cualquiera a los no pocos problemas reales, particulares, suscitados siempre de nuevo por las obras llamadas poéticas y por las que son en sí mismas y con relación a las llamadas no

poéticas y todavía otras llamadas igualmente artísticas pero no poéticas: y como con tales categorías se explica todo (en general) y nada (en particular) deberá repensarnos, y considerar con menos impaciencia criterios del género que aquí se ha tratado de presentar: criterios de una verdad científica, histórico-general o dialéctico-histórica, ciertamente más segura, aunque menos descansada, que las verdades metafísicas o dialécticas-eternas de la "especulación" o "universal" concepción-del-mundo, tan vieja o nueva como sea.

Galvano Della Volpe.

Traducción de José Szabón.

LUCIEN GOLDMANN

LA ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

En el estudio de los hechos humanos en general y más precisamente de las obras filosóficas, literarias o artísticas (en lo sucesivo las designaremos con el título general de "cultura") nos parece que la diferencia esencial respecto a las ciencias físico-químicas y quizá a ciertos dominios parciales de las ciencias humanas (lingüística, etc.) reside en una finalidad interna de estos hechos, o, si se les mira desde el ángulo de la investigación, en que se necesita, para estudiarlos, especificar el concepto general de "estructura" agregándole el calificativo "significativa".

Las obras válidas en los dominios que acabamos de enunciar se caracterizan, en efecto, por la existencia de una **coherencia interna** de un conjunto de relaciones necesarias entre los diferentes elementos que las constituyen y, en las más importantes entre ellas, entre el contenido y la forma, de suerte que no solo es imposible estudiar de manera válida ciertos elementos de la obra fuera del conjunto del que forman parte y que es lo único que determina su naturaleza y su significación objetivas, sino también que la posibilidad de dar cuenta de la **necesidad** de cada elemento respecto a la estructura significativa global constituye la más seria guía del investigador (1).

Hemos dicho además :

a) Que esta estructuración interna de las grandes obras filosóficas, literarias y artísticas viene del hecho de que expresan, al nivel de una coherencia muy avanzada, actitudes globales del hombre ante los problemas fundamentales que plantean las relaciones interhumanas y las relaciones entre los hombres y la naturaleza, actitudes globales (las hemos llamado "visiones del mundo") que son de número limitado, aunque sea imposible hacer su inventario o su topología antes de poseer un número suficiente de estudios monográficos;

b) Que la actualización de ésta o aquella visión del mundo en ciertas épocas precisas resulta de la situación concreta en la que se encuentran los diferentes grupos humanos en el curso de la historia, y por último;

c) Que la coherencia estructural no es una realidad estática sino una virtualidad dinámica en el interior de los grupos, una estructura significativa hacia la cual tienden el pensamiento, la afectividad y el comportamiento de los individuos, estructura que la mayoría de ellos no realiza sino excepcionalmente en ciertas situaciones privilegiadas, pero que puede ser alcanzada por individuos particulares en dominios limitados cuando coinciden con las tendencias del grupo y las llevan a su última coherencia. (Es el caso de ciertos jefes políticos o religiosos, de los grandes escritores, de los grandes artistas o de los grandes pensadores filosóficos).

La interdependencia de los elementos constitutivos de una obra no hace sino expresar en su dominio propio la interdependencia, en el interior de una y la misma visión del mundo, de las respuestas a los diferentes problemas fundamentales planteados por las relaciones interhumanas y las relaciones entre los hombres y la naturaleza (2).

Dicho esto, quisiéramos en este estudio considerar uno de los principales problemas metodológicos que se plantea a una investigación inspirada en estas constataciones.

En la historia de la cultura el problema de la estructura se plantea, en efecto, en varios niveles de los cuales sólo consideramos aquí los dos más importantes.

Es evidente que un estudioso serio de las grandes obras debe ante todo sacar a la luz su coherencia interna, es decir, su estructura propia.

Además, no hay aquí nada nuevo pues

implícita o explícitamente este principio ha servido de guía a gran número de historiadores. Ya Pascal en el siglo XVII sabía decir que:

"No puede hacerse una buena fisonomía sino conciliando todas nuestras contrariedades y no basta seguir una sucesión de cualidades concordantes sino conciliar a los contrarios. Para entender el sentido de un autor, hay que conciliar todos los trozos contrarios.

"Así, para entender la escritura, hay que tener un sentido en el cual todos los trozos contrarios se concilian. No basta tener uno que convenga incluso a varios trozos concordantes sino tener uno que concilie los trozos incluso contrarios.

"Todo autor tiene un sentido en el cual todos los trozos contrarios se concilian o no tienen ningún sentido" (Fr. 684).

No vamos, pues a insistir en un método de trabajo ya conocido y aplicado desde hace mucho; a lo sumo nos permitiremos mencionar que el concepto de estructura coherente y significativa tiene, en la historia de la filosofía, de la literatura y del arte, una función a la vez teórica y normativa en la medida en que es, por una parte, el principal instrumento de comprensión de la naturaleza y de la significación de la obra, y por otra parte, el criterio mismo que nos permite juzgar su valor respectivamente filosófico, literario o estético.

En efecto, en la medida en que expresa una visión coherente del mundo en el plano del concepto, de la imagen verbal o sensible, es cuando la obra es filosófica, literaria o estéticamente válida (3) y es en la medida en que se logra despejar la visión que ella expresa que uno puede comprenderla o interpretarla de manera objetiva. (Además, esta es la razón por la cual la interpretación de una obra es inseparable de la aclaración de su valor o de su no-valor filosófico o estético).

Queda, no obstante, que el carácter a la vez teórico y normativo del concepto de estructura significativa en historia de la cultura plantea un problema cuya elucidación nos llevará a otro nivel, mucho menos conocido y menos usual, de la utilización de este concepto en el dominio que estudiamos.

En efecto, aunque el papel teórico del concepto de estructura en ciencias humanas, guardando su especificidad propia en cada dominio de la investigación, no representa, sin embargo, algo cualitativamente diferente respecto a las ciencias de la naturaleza, en cambio, su función normativa no podría ex

plicarse sino por la existencia de una finalidad común al objeto y al sujeto del estudio que son el uno y el otro sectores de la realidad humana y social.

En las ciencias naturales el sabio busca probablemente un máximo de inteligibilidad: no se le ocurrirá, sin embargo, hacer de ello una norma aplicable al objeto a su estudio. Supone al comienzo, con razón, la existencia de un mínimo de inteligibilidad sin el cual la ciencia y con ella la vida, serían imposibles. Más aún, apuesta en su investigación al hecho de que la inteligibilidad del mundo natural sobrepasa en mucho este mínimo y se acerca a una inteligibilidad total. No obstante, su labor consiste en primer lugar en adaptar sus teorías a la realidad y no se ve un astrónomo afirmando en el plano normativo que los planetas deberían tener una trayectoria circular o que todos deberían tener igual número de satélites.

Inversamente, cuando se trata de ciencias humanas y sobre todo de historia de la cultura, el principal concepto de inteligibilidad, el de **estructura significativa**, representa a la vez una realidad y una norma precisamente porque define a la vez el motor real y el fin hacia el cual tiende esta totalidad que es la sociedad humana, totalidad de la que forman parte a la vez la obra a examinar y el investigador que la estudia.

No podría suponerse que la naturaleza evoluciona progresivamente hacia estructuras legales, geométricas o causales, mientras que la hipótesis de una historia dominada por tendencias hacia estructuras significativas y coherentes cada vez más vastas hasta una sociedad final transparente, compuesta únicamente de tales estructuras es una de las principales hipótesis positivas en el estudio de las realidades humanas.

Esto explica por qué el historiador de las obras que constituyen la cultura, o más exactamente las culturas, no podría contentarse con emplear el concepto de estructura significativa al nivel de la interpretación immanente de éstas.

Y esto, en primer lugar, porque semejante interpretación no podría en todo caso dar resultados satisfactorios sino para las grandes obras maestras filosóficas, literarias o artísticas, es decir, para las creaciones que han realizado en su dominio propio una **estructura casi coherente** que el historiador podría despejar con rigor, por un azar excepcional, limitándose al estudio de la obra, y en segundo lugar, porque aún en estos casos privilegiados la obra forma parte de todo un conjunto de estructuras significativas

más vastas cuya aclaración facilita en todo caso enormemente el trabajo del investigador.

En teoría podría negarse toda posibilidad de despejar por ejemplo la estructura interna de los **Pensamientos** de Pascal o del teatro de Racine con ayuda del estudio exclusivo de los textos, estudio que llegaría a una comprensión adecuada de su significación. En realidad, sin embargo, tal éxito no podría ser sino el resultado de una inteligencia o de una suerte excepcionales, a la cual una metodología científica no podría limitarse en ningún caso.

Tal vez lo mejor sería ilustrar esto con ayuda de un ejemplo concreto. Apelando a nuestra propia experiencia nos parece que jamás habríamos llegado a los resultados que hemos logrado en nuestro estudio de los textos de Pascal y Racine si no nos hubiéramos ayudado con la investigación de esas estructuras significativas más vastas que han sido las diferentes corrientes jansenistas, el jansenismo en su conjunto, las clases sociales en el tiempo de Luis XII y de Luis XIV y sus antagonismos en el plano económico, social y político.

Los **Pensamientos** de Pascal, piezas como **Británico**, **Berenice**, **Fedra** y **Atalía** son probablemente obras más o menos rigurosamente estructuradas y coherentes. Sería difícil, no obstante, decir lo mismo de las otras piezas racinianas y también de todos los fragmentos de los **Pensamientos**, tomados en particular. Por otra parte, **Los Provinciales** expresan una visión del mundo diferente de la de los **Pensamientos**.

En el punto de partida de la investigación el historiador que se encuentra ante ese conjunto de textos se ve de repente frente a dos dificultades principales.

a) Cómo distinguir lo que en cada uno de estos escritos es esencial, es decir, lo que forma parte de la estructura coherente, de lo que es secundario, es decir, de lo que se encuentra en la obra por una de las innumerables razones distintas a la de la necesidad interna (4).

b) Aún suponiendo —sin que le concedamos— que un estudio del texto puede llegar a separar por métodos intuitivos los elementos esenciales de los elementos secundarios, queda todavía el problema no menos difícil del deslinde en el interior de estos elementos esenciales entre los que pertenecen a la misma estructura significa-

tiva o a estructuras significativas emparentadas, y los elementos, también esenciales, pero pertenecientes a estructuras más o menos diferentes de las primeras. Así, **Berenice** y **Británico** son dos expresiones complementarias de una y la misma visión del mundo, más precisamente de uno y del mismo tipo de la visión trágica, pero **Fedro** expresa ya otro tipo de visión trágica que se emparenta con los **Pensamientos**. En cuanto a **Atalia** o a **Los Provinciales**, expresan, cada una, una visión dramática, pero, no obstante, emparentada con la visión trágica por su sitio en el interior de esta estructura significativa global que podría llamarse la ideología jansenista.

Se ve sin dificultad alguna que desde el punto de vista práctico se necesitaría una inteligencia y una intuición sobrehumanas para despejar todo este conjunto de relaciones estructurales (cuya expresión es esencial para la comprensión de las obras en cuestión) por el mero estudio de los textos, por más profundo y prolongado que éste sea.

En cambio, el problema se hace, si no sumamente simple al menos de un orden de dificultad análogo al que los investigadores encuentran diariamente en cualquier dominio de la investigación científica, desde el momento en que uno no se contenta con estudiar los textos sino que aplica los mismos principios de investigación de estructuras globales significativas a totalidades más vastas de las cuales solo constituyen un elemento parcial. En el caso citado hemos llegado muy pronto al primer resultado decisivo el día en que, tratando de incorporar los escritos de Racine y de Pascal en el conjunto del pensamiento y del movimiento jansenistas, lo cual no era nada nuevo (habiendo tratado ya de hacerlo la mayoría de los historiadores antes que nosotros), nos hemos preguntado cual era la estructura significativa —la esencia— de lo que solía llamarse, sin saber muy bien en qué consistía, el jansenismo.

Desde luego, aquí no podría tratarse de hacer una detallada exposición histórica de nuestra investigación. Conteniémonos con decir que pudimos despejar muy rápidamente un tema central del jansenismo, "el rechazo del mundo y de la sociedad", tema cuya realidad dinámica finalizó en una estructuración interna de ese movimiento en cuatro corrientes: moderado, centrista y dos corrientes extremistas de forma diferente, co-

rrientes en las cuales los historiadores durante mucho tiempo no habían visto más que una sola —la corriente centrista— y solo recientemente (gracias a los trabajos del señor Orsibal) una segunda— la corriente moderada.

Pero, entre las obras que nos interesan, solamente los **Provinciales**, **Esther**, y hasta cierto punto **Atalia** se vinculaban a la corriente centrista y ninguno se vinculaba a la corriente moderada, lo que explica las dificultades encontradas por la mayoría de los historiadores de la filosofía, de la religión y de la literatura para dar cuenta del jansenismo de los **Pensamientos** y del teatro de Racine.

Ahora bien, es aquí dónde la historia de nuestro trabajo nos parece metodológicamente interesante, pues, la existencia en el teatro de Racine y en los **Pensamientos** de Pascal de posiciones respecto a la vida social y estatal y respecto a los problemas (lógica de la contradicción y moral del conflicto de los deberes), completamente diferentes de la encontrada en los sectores conocidos y explorados del jansenismo, es lo que nos llevó a formular la hipótesis de la existencia de por lo menos otra corriente desconocida para los historiadores en el interior de ese movimiento. Y el descubrimiento de los textos de Barcos es lo que después aclaró no solo toda una serie de problemas de los contravertidos de la historia del jansenismo y de la vida de Pascal sino que también nos permitió ver, casi de un sólo golpe, la estructura interna de las obras literarias y filosóficas que queríamos estudiar.

Citemos una sola ilustración concreta: los historiadores discutían desde hace tres siglos sobre el problema de la actitud de Pascal hacia la Iglesia durante los últimos meses de su vida y de la posibilidad de conciliar los dos testimonios aparentemente contradictorios del **Escrito** que rehusaba toda forma del **Formulario**, y de la confesión a Beurier al cual Pascal había afirmado someterse desde dos años antes a todas las decisiones de la Iglesia (la cual precisamente había exigido la firma del **Formulario**).

El descubrimiento del hecho de que Barcos y sus partidarios defendían una posición rigurosamente coherente que implicaba a la

vez la sumisión a la decisión de firmar el **Formulario** y la negativa de firmarlo, no solo ha permitido aclarar el problema de los últimos años de Pascal sino hacer patente la estructura interna del teatro raciniano y de los **Pensamientos**.

Basta pensar en la situación análoga de Andrómaca que debe permanecer fiel a Héctor y salvar la vida de Astiana o bien en Tito que debe permanecer como emperador y no separarse de Berenice, cuando cada una de estas exigencias parece, precisamente, contradecir a la otra.

Se ve hasta qué punto por eso la búsqueda de estructuras significativas en el plano de la historia de los movimientos ideológicos, sociales, políticos, y económicos puede tener, y generalmente tiene, una importancia capital cuando se trata de despejar la coherencia y la estructura interna de las obras literarias, artísticas o filosóficas que se vinculan a estos movimientos.

En el fondo se trata allí de la aplicación concreta de los dos principios generales que nos parecen deben regir todo estudio serio en el dominio de las ciencias históricas y sociales a saber:

a) Todo hecho humano se inserta en cierto número de estructuras significativas globales cuya aclaración es lo único que permite conocer la naturaleza y la significación objetivas de dicho hecho;

b) Para deslindar en la realidad un conjunto de hechos que constituyen tal estructura significativa, y para separar en el dato empírico bruto lo esencial de lo accidental, es indispensable insertar estos hechos mal conocidos todavía en otra estructura más vasta que los abarca (por ejemplo, los escritos de Pascal y de Racine en el conjunto del movimiento jansenista) sin olvidar nunca, no obstante, que los conocimientos provisorios que se tiene de los hechos de donde se ha partido son —en la medida precisamente en que constituyen un elemento de la estructura más vasta— uno de los puntos de apoyo más importantes para despejar esta última. (Los escritos de Pascal y de Racine como punto de partida para la hipótesis de la existencia de un jansenismo extremista y el descubrimiento que éste como medio esencial de comprender estas obras).

Para terminar este estudio nos queda por abordar un problema en el cual nuestros lectores seguramente ya han pensado. Si se trata de insertar las obras en una totalidad

significativa ¿por qué recurrir a la totalidad tan alejada de los movimientos intelectuales, sociales y económicos y no, como lo han hecho, explícita o implícitamente, la mayoría de los historiadores que no se han limitado a los textos, a esa totalidad significativa mucho más próxima y en apariencia mucho más ligada a la obra que es la biografía y la psicología de su autor?

La respuesta, aparentemente paradójica pero en realidad rigurosamente fundada, es simple: por razones no de principio sino de posibilidad práctica, de eficacia en el trabajo de investigación.

Es cierto que el teatro de Racine y los **Pensamientos** de Pascal no están ligados al movimiento jansenista sino a través de las individualidades de sus autores y que un estudio ideal en ningún caso podría saltar un peldaño intermedio de tal importancia. Desgraciadamente, en la práctica, no poseemos ningún medio sólido y positivo de reconstituir la psicología de un individuo. La mayoría de las tentativas de este género, y prácticamente todas, son construcciones más o menos inteligentes e ingeniosas que tienen, sin embargo poca relación con la ciencia positiva. En el estado actual de las ciencias humanas la interpretación de la obra determina mucho más la imagen que uno se hace del autor que a la inversa.

Por eso, nos parece que en el estado actual del pensamiento científico en ciencias humanas puede formularse el balance siguiente:

1) El concepto de estructura significativa constituye el principal instrumento de investigación y de comprensión de la mayoría de los hechos humanos pasados y presentes. Empleamos conscientemente el término "mayoría" dado que ciertos sectores de la realidad social parecen deber limitarse al concepto de estructura y no de estructura significativa.

2) En cada análisis concreto la aclaración de la estructura significativa específica que rige los hechos que quieren estudiarse tropieza primero con dos problemas que son a la vez los primeros y los más difíciles de resolver: el deslinde del objeto, o si se

quiere, del sector de la realidad que corresponde a ese sector, de lo esencial y de lo accidental.

3) El más importante paso científico para resolver estos problemas reside en la inserción de las estructuras significativas buscadas, aun antes de que sean enteramente despejadas, en estructuras más vastas de las cuales constituyen elementos parciales, paso que supone un vaivén permanente de la parte al todo e inversamente.

4) Si el concepto de estructura significativa tiene importancia primordial en el conjunto de las ciencias históricas y sociales, esta importancia es particularmente reforzada en el dominio de estos hechos culturales que son las obras filosóficas, literarias y artísticas a las cuales caracteriza precisamente la coincidencia no solamente **virtual** sino **real** con esas estructuras significativas rigurosamente coherentes que son las visiones del mundo.

5) Por eso, tanto la crítica literaria como la historia de la filosofía, del arte y de la literatura no podrán superar el nivel de la reflexión más o menos inteligente y original para adquirir un estatuto realmente positivo sino en la medida en que tomen una orientación estructuralista que trate de poner en relación las obras que estudian con las estructuras fundamentales de la realidad histórica y social.

6) Dado el carácter por el momento particularmente insuficiente de nuestros conocimientos psicológicos, un estudio semejante debe situarse hoy, en primer lugar, en los dos planos del análisis inmanente de la

obra y de la inserción de ésta en las estructuras históricas y sociológicas de las cuales forma parte. En cuanto a la estructura intermedia, constituida por la biografía y psicología del filósofo, del artista o del escritor, aunque en ningún caso se podría eliminar de antemano, no puede constituir por el momento más que un instrumento secundario de investigación a emplear con mucha desconfianza y el máximo de espíritu crítico.

7) Siendo incomparablemente mayor el número de situaciones históricas y de obras literarias, filosóficas y artísticas que el de las visiones del mundo que les corresponde (lo cual, entre otras cosas, explica los renacimientos) tales investigaciones deberán orientarse naturalmente hacia la elaboración de una tipología de las visiones del mundo que constituiría en el plano de la investigación un inapreciable instrumento de trabajo.

No sería cuestión, no obstante, de establecer desde ahora una tal tipología sobre bases psicológicas (como lo ha ensayado, por ejemplo, Karl Jaspers). Tales tentativas pertenecen al dominio de la "reflexión brillante" que tanto daño ha hecho a la ciencia y que ya sería tiempo de superar.

Como todo método científico serio, el estructuralismo no es una llave universal, sino un método de trabajo que exige largas y pacientes investigaciones empíricas y que debe ser perfeccionado y ajustado en el curso de éstas.

Sin duda hay una dialéctica de las relaciones entre las investigaciones empíricas y las ideas generales; no hay que olvidar, no obstante, demasiado fácilmente la prioridad de las primeras y su función indispensable en todo trabajo científico digno de ese nombre.

que presenta ciertas propiedades en tanto que totalidad y cuando las propiedades de los elementos dependen, entera o parcialmente, de estos caracteres de la totalidad". (Jean

Piaget, *Estudios de epistemología genética*, tomo II. *Lógica y equilibrio* (pág. 34).

Piaget piensa que las "estructuras" pueden ser interpretadas como el producto o el resultado de un proceso autónomo de equilibración. Sobre el fondo estamos enteramente de acuerdo con él. Pero nos parece que es limitar el sentido de la palabra a su aspecto estático, mientras que los "procesos autónomos de equilibración" no son ellos mismos sino **estructuras dinámicas** cuya naturaleza específica el investigador debe despejar en cada investigación particular.

2.—Es evidente que estas observaciones generales sólo adquieren valor por los numerosos análisis concretos, de los cuales ellas sólo esbozan el esquema. Lo mejor sería, bien entendido, dar aquí uno o varios ejemplos. Dados los límites de este estudio, ello es desgraciadamente imposible y estamos obligados a remitir al lector a nuestros trabajos sobre Kant, Pascal y Racine y Goethe.

3.—Lo que no significa, bien entendido,

que éste constituya el **único** criterio según el cual se deba juzgarla. Existe en efecto aun en filosofía el criterio de la **verdad** y en arte el criterio correspondiente del **realismo**. No deja de ser menos cierto que mientras una teoría científica pierde todo valor una vez que se la reconoce falsa, un sistema conceptual puede ser erróneo sin por esto perder su valor filosófico, lo mismo que una obra poética o una obra de arte puede ser enteramente extraña a todo realismo (y esto sólo se realiza en la sociedad moderna para ciertas obras románticas) sin por esto perder nada de su valor estético.

4.—Va de suyo que una vez desprendida la estructura de la obra esta separación es muy fácil de hacer. Pero precisamente se trata del comienzo de la investigación y de las posibilidades de desprender la estructura en un momento en que nada permite aun decir que tal pasaje es más o menos importante que tal otro para la comprensión de la obra.

LUCIEN GOLDMAN

Trad. E. Renzi

GEORGE LUKACS

EL MARXISMO Y LA CRITICA LITERARIA

Para tratar problemas todavía hoy tan discutidos —en el mundo capitalista— como el de la estética marxista y sus relaciones con la crítica literaria, se deben superar algunos preconceptos iniciales antes de ser exactamente comprendidos y, además, criticados en forma adecuada. Sobre todo: ¿existe, en general, una estética marxista? ¿Y sus principios fundamentales están o no expuestos en su concatenación objetiva en la obra de los grandes clásicos del marxismo? Es sabido que estas cuestiones permanecieron controvertidas por largo tiempo, incluso entre muchos marxistas.

Franz Mehring, por ejemplo, pensaba que la controversia entre Marx, Engels y Lasalle en torno a Shakespeare y Shiller se reducía a una simple cuestión de gusto individual. Sólo después de 1930 se afirma entre los marxistas la certeza que en los escritos, apuntes y cartas de los clásicos del marxismo se encuentran expuestos los principios de

Notas

1.—"En primer lugar, diremos que hay **estructura** (bajo su aspecto más general) cuando están reunidos elementos en una totalidad

una estética que nace del materialismo dialéctico e histórico y constituye una parte importante de tal doctrina. Y en la URSS se comienza a recoger este material y a publicarlo en una disposición que busca poner en evidencia su carácter sistemático. Para los marxistas el problema está hoy parcialmente resuelto; estamos en situación de tener una clara y concreta visión conjunta de los lineamientos de la estética marxista.

De los lineamientos, solamente. Los clásicos del marxismo no fueron solamente grandes pensadores, sino también e inescindiblemente, combatientes por la transformación revolucionaria de la sociedad, conductores teóricos y prácticos de la máxima transformación de la historia de la humanidad. Por esto no les fue totalmente posible entender sus propias ideas en torno a lo estético sino en algunos escritos ocasionales, anotaciones, cartas, etc., (el libro sobre Balzac que Marx proyectaba escribir no vio la luz). A pesar de lo cual el orden sistemático está claramente visible aunque no haya sido expuesto directamente y difundido.

Pero la incopletitud formal de la estética marxista tiene, además, razones más profundas que las ya dichas. Se trata del desenvolvimiento mismo de la literatura y el arte. Los clásicos del marxismo han desterrado siempre todo elemento utópico en la teoría y en la praxis. Revisaron claramente las tendencias proyectadas hacia el futuro; así, su valoración del pasado y del presente está siempre en estrecha conexión con la perspectiva del desarrollo histórico y el porvenir socialista. Pero eran espíritus demasiado críticos para concretizar tal perspectiva más allá de lo que fuera realmente posible desde el punto de vista del presente (un ejemplo típico de tal previsión "profética" se encuentra en el análisis del desarrollo del socialismo contenido en la **Crítica del Programa de Gotha**). Tal tendencia general del marxismo se revela (de modo si es posible aún más evidente) en los juicios sobre literatura y arte. Marx y Engels fueron contemporáneos de la decadencia de la ideología burguesa y de los síntomas de la crisis de disolución de la literatura burguesa. En consecuencia, sus reflexiones estéticas se concentran en la tarea de desnudar y criticar estas tendencias decadentes en conexión con el desarrollo histórico social y con las otras ideologías; de contraponer a ellas los grandes ejemplos del pasado; de señalar,

en el presente, las obras verdaderamente sanas, o al menos significativas, integrando el contenido en la perspectiva de un arte socialista. Lenin, que en literatura fue contemporáneo, no solo de Tolstoy, sino también de Gorki, podía ya formular los problemas fundamentales de la estética a un nivel más elevado, más resuelta y concretamente, en conformidad con este mayor grado de desarrollo alcanzado por los contrastes sociales. En fin, Stalin ha seguido los orígenes y los progresos del arte socialista como teórico eminente. Cuestiones que para Marx y Engels podían constituir solamente horizontes y perspectivas se convirtieron para él en problemas cotidianos e importantísimos de la revolución cultural de nuestro tiempo: problemas que ellos podían plantear y resolver, agregando, para el futuro, horizontes todavía más vastos.

Este desarrollo de la estética marxista remite a un importante problema de método: las más notables producciones artísticas, por ser siempre (e inescindiblemente) actuaciones que grandes principios formales, plantean siempre los más importantes problemas formales de modo más o menos nuevo. Es claro que esto no significa en absoluto que en el desarrollo del arte haya, en consecuencia, una ininterrumpida "revolución formal" ni, mucho menos, que semejante revolución sea el elemento esencial de todo salto hacia adelante. Por el contrario la novedad decisiva y fecunda es siempre un contenido nuevo, que proviene de la modificación de la realidad histórico-social, que es el fundamento de la actitud combativa, de aprobación o de rechazo, asumida hacia esta misma realidad. En tal relación fundamental entre forma y contenido, éste es el principio primario y aquella el secundario. La máxima de Flaubert "**de la forme nait l'idée**" trastoca la verdad e induce a la teoría estética y a la praxis artística a reconocer la novedad de un período o de una época en síntomas superficiales antes que en los cambios decisivos de la esencia.

Sería sin embargo erróneo endurecer este cánón fundamental de la estética marxista interpretándolo en el sentido de que el contenido sea el único elemento decisivo de la obra de arte, y que los problemas de la forma (de las nuevas formas) sean una simple y desecrable consecuencia. Entre los graves

problemas que el marxismo vulgar opone a la difusión y al influjo del marxismo se encuentra precisamente este ilícito y falaz endurecimiento de las relaciones reales. No basta, en respuesta, apelar a Lenin, que demuestra enteramente y en varias ocasiones como toda verdad se transforma en error apenas se la exagera más allá de sus límites. Es un gran mérito de Stalin haber mostrado que el carácter secundario, derivado, de la superestructura en relación con la base, no disminuye en nada su importancia y su eficacia social; antes bien, constituye justamente el fundamento objetivo de su capacidad de penetración; una superestructura que no tome activamente posición en favor de una base o contra ella, pierde con esto su carácter de superestructura. En su profundo escrito juvenil **¿Anarquismo o socialismo?** Stalin liga este problema de las relaciones entre base y superestructura al de las relaciones entre forma y contenido.

Naturalmente, la forma estética posee, dentro de estas definiciones generales del materialismo dialéctico e histórico, su propia peculiaridad. Esto se podría formular sintéticamente así: toda forma estética es la forma de un contenido determinado. Cuando el desarrollo social y la lucha de clases crean un contenido nuevo (y también nuevos aspectos para la reproducción del pasado en nuestra conciencia, no solamente nuevas perspectivas para el futuro), el auténtico reflejo del nuevo contenido en el pensamiento y en el arte, la nueva actitud en favor de este nuevo contenido y contra él, no puede dejar de producir una renovación de las formas artísticas. De todo esto resulta que la concepción marxista que presenta a la forma como dependiente del contenido de ideas no sanciona un basamento, pero sí una elevación de su importancia: las innovaciones formales verdaderamente grandes no son problemas de gabinete, cuestiones de experimentos artísticos; antes bien, precisamente en cuanto forma-reflejo, y estímulos conjuntos, de transformaciones significativas; cambios en la vida histórica y cultural de la humanidad. Sólo desde el punto de vista de la prioridad del ser social sobre la conciencia del contenido de ideas, producto del ser social, sobre la forma, se puede entender la importancia histórica universal de las grandes innovaciones formales; ya sea que se trate del surgimiento de nuevos géneros literarios, como la novela, o

bien de variaciones cualitativas en el interior del mismo género.

De esta manera, la estética marxista pone en el centro de la búsqueda el cambio histórico del arte, la ininterrumpida producción de tareas esencialmente nuevas (contenidos nuevos) y de soluciones esencialmente nuevas (formas nuevas). Esto basta para excluir de ella cualquier dogmatismo. Porque de la definición enunciada más arriba se desprende que todo verdadero revestimiento formal es mucho más que una simple actuación de normas estéticas generales: en cuanto realmente procura la forma adecuada a su contenido específico, viene a extender — en mayor o menor medido — los conceptos formales universales que le son superiores. Estos, por un lado, no pueden contener más que las determinaciones estéticas más profundas y universales, pero, por otro lado, deben ser tomadas de un modo elástico y dialéctico para que su continua extensión por obra de las nuevas obras de arte que sucesivamente surgen, no oscurezca los límites de su campo de validez, y para que la mayor diferenciación respecto de los nuevos elementos introducidos en la historia no conduzca a un nihilismo relativista en la estética.

Este reconocimiento canónico, normativo, de verdaderos elementos de novedad (en oposición a la innovación puramente formalista sin contenido esencial o de contenido reaccionario) debe, pues, ligarse, en dialéctica inescindible, a la constatación de la presencia, en estética, de momentos durables y permanentes. Sería imposible elucidar aquí, aunque sólo fuera sumariamente, estos momentos durables, porque tal tarea espera a una estética marxista plenamente cumplida. Aquí solamente tenemos que consignar, en primer lugar el hecho de que la definición de tales momentos durables no tiene nada en común con lo que la estética idealista considera el "universal humano". Cuando la estética marxista se apoya en los momentos durables que aparecen en la evolución del arte, se basa en la continuidad ínsita en las vicisitudes de la historia humana: continuidad para la cual los elementos de progreso extraídos e impuestos a la naturaleza humana, vienen siempre conservados y desarrollados ulteriormente, a través de

una continua superación de las contradicciones. Las experiencias así obtenidas no se pierden, sino que en cambio se acumulan. La base de esta continuidad está dada por la producción material, que implica en sí y forma de sí las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza, no solamente las relaciones de cada hombre consigo mismo. Lenin reconoció en las formas lógicas más complejas, por ejemplo en la forma del silogismo, el reflejo y la generalización especulativa de tal experiencia, antiquísima y con todo siempre repetida de nuevo. Se puede decir, *mutatis mutandis*, que la estética marxista reconoce en los cánones formales más complejos y en los momentos de continuidad del desarrollo del arte (como la forma épica o dramática), problemas en los que se trata esto de nuevo, y su generalización artística.

En segundo lugar, el problema del reflejo de la realidad objetiva, independiente de nuestra conciencia, como fundamento del arte, conduce a un complejo de cuestiones que asume especial importancia para nuestro tiempo: el problema del realismo. Una de las diferencias más relevantes que separan a la estética marxista de la burguesa es el modo de definir esta categoría. Incluso para los estudiosos burgueses de estética más benevolentes dispuestos para con el realismo, éste no es más que un estilo entre tantos. Para el marxismo, en cambio, es el problema fundamental de la literatura; los problemas del estilo sólo pueden ser planteados en el interior de su campo de validez y, ahora con acento negativo, en relación a una lucha contra aquéllos. Tal definición se desprende necesariamente del hecho de que el marxismo concibe la literatura y el arte como forma de reflejo de la realidad objetiva (lo que implica incluso la toma de posición del artista en la confrontación del mundo por él representado; pero ese aspecto solamente puede ser acotado aquí y no desarrollado por sí mismo).

Esto nos reconduce al problema de nuestro tiempo. El reflejo verdaderamente fiel de la realidad (en el mejor y más profundo de sus sentidos), el realismo auténtico, no surge en una atmósfera socialmente enrarecida. Heinrich Mann ha dicho muy agudamente: "Que un escritor llegue a no ser un gran

escritor, depende de lo que su clase soporte". Este "soportar" es ciertamente un problema asaz complejo y complicado. Un caso simplísimo (y sin duda decisivo desde el punto de vista del desarrollo del arte) es el que aparece cuando un régimen determinado, como los gobiernos de la Santa Alianza o el zarismo o Hitler, prohíbe con la presión política que se enuncie la verdad. Sobre este terreno puede eventualmente surgir un notable realismo en "lenguaje esopiano" que se adapta exteriormente a la condición impuesta pero reproduciendo fielmente la realidad en la sustancia: piénsese en Heine, en Saltykov-Scedrin, etc.

Mucho más complejos son los influjos ideológicos que suscitan en los escritores y artistas convicciones antirealistas (en nuestros días es característica que la "política cultural" americana apoya estas tendencias espontáneas con sus dos instituciones y con su peso material). Y el fenómeno decisivo del antirealismo moderno no es un hecho en primer término de naturaleza institucional, sino que deriva espontáneamente de las condiciones de vida del capitalismo en lo particular de estas tendencias. La existencia social del escritor, y su conciencia, su concepción del mundo, y sus intentos y su receptividad artística, suscitan una deformación en sentido antirealista; de tal deformación se derivan los diversos intentos del antirealismo. Los cuales rechazan todo deber de abrazar la totalidad de la realidad social en su devenir; y poco importa que este repudio se cumpla conscientemente o no; poco importa que se entienda testimoniar a favor o en contra del desarrollo social; poco importa que esta fuga de la verdad total se oriente hacia la búsqueda de particulares aislados, muy inmediatos áridos y privados de resonancia, o bien hacia la forma separada del contenido. Poco importa, decimos, porque en todos estos casos, de los cuales hemos puesto de relieve sólo dos polos extremos, la causa real de la evasión, la causa social de clase es el despegue del artista de toda comunidad que pueda proveer un punto de vista desde el cual se contemple la totalidad de la vida; es la compañía de la "amalgama social", para adoptar las palabras de Gorki, la que hace espiritual y artísticamente posible un profundo y vasto reflejo de la realidad.

Dado que la tendencia de que se trata es una tendencia general, espontánea y, a nivel de la espontaneidad artística irresistible en el período de la decadencia burguesa, la lucha por un arte verdadero debe coincidir con la lucha por el realismo. Por esto, en el capitalismo en declinación, el antirealismo decadente y el realismo crítico fueron las fuerzas antagónicas decisivas en el mundo del arte y las ideas. Sólo en cierto estudio del desarrollo revolucionario empiezan a delinearse las tendencias del realismo socialista (Máximo Gorki y Andersen Nexö), que alcanzan después su pleno desarrollo a medida que el socialismo evoluciona y se consolida. En las condiciones particulares de la segunda posguerra se reencuentran cada vez más, incluso en los países capitalistas brotes de realismo socialista, fuertes tendencias a cultivarlo, aunque no la aparición de personalidades artísticas notables que se hagan sus intérpretes. Otro efecto de esta misma condición es que en estos países la lucha por el realismo socialista y contra la decadencia antirealista es conducida en alianza con el realismo crítico, mientras incluso en la URSS el frente ideológico pasa por la construcción socialista y los residuos del capitalismo; el realismo crítico aparece aquí como un elemento, extremadamente importante de la "herencia".

CARLO SALINARI

Nos encontramos entonces frente a una inescindible síntesis dialéctica entre consideraciones teóricas, en base a cánones estéticos, y sensibilidad histórica para todo fenómeno nuevo; sensibilidad pronta a reconocer que este fenómeno nuevo, si ha captado lo real, extiende el ámbito de aplicación de los cánones, y también, inversamente, que sólo puede ser verdaderamente comprendido con el auxilio de éstos, aunque no puede sin embargo ser comprendido deductivamente ni, de ninguna manera, construido *a priori*; y pronta a reconocer que todo elemento esencialmente nuevo, no obstante su carácter generalmente típico (desde el punto de vista histórico-social) y paradigmático (desde el punto de vista estético), constituye al mismo tiempo algo esencialmente individual. Tal es la síntesis dialéctica que determina las tareas de la crítica marxista y la induce a asumir una posición de principio en la confrontación, sea del contenido de ideas, sea de la forma artística; que la aparta de cualquier dogmatismo y relativismo y le impone un inflexible partidismo.

George Lukacs

Traducción de Manuel Comesaña.

EL METODO DE LA CRITICA

La crítica marxista puede fundarse sobre elementos intuitivos o de gusto y puede construirse según un esquema "en pirámide". Me explico mejor. El esquema "en pirámide", partiendo de la seguridad que la estructura económica y las relaciones entre las clases son, en última instancia, los elementos determinantes en cada período histórico intenta poder explicar los hechos artísticos reconstruyendo el nexo que liga determinados fenómenos económico-sociales con el afirmarse de una determinada clase dirigente recorriendo una serie de superestructuras culturales hasta llegar a la personalidad del poeta y de su poesía. Yo creo que son conocidos los peligros y la

difficultad que presenta un esquema como éste. Hay que añadir que en la mayoría de los casos con esto se logra una exacta valoración de la **concepción del mundo** del escritor pero esto resulta inadecuado para individualizar el **conocimiento del mundo** realizado por la obra de arte. Porque nos permite juzgar los elementos históricos de fondo, los elementos caracterizantes desde el punto de vista del desarrollo general de la formación económico-social del período a que el escritor pertenece, pero no los elementos accidentales que en el examen de un autor singular tienen un valor no menos determinante que los otros. El esquema "en pirámide" nos conduce hasta un cierto punto: desde allí es necesario dar un salto si verdaderamente queremos llegar a la comprensión de la poesía. Tal **salto** no se puede confiar al **gusto**, a menos que a ésta palabra se le quite todo carácter intuitivo.

Quiero decir que, en realidad, el dato de partida de la crítica literaria no es ni la **plataforma económico-social** de la "pirámide" ni la "sensibilidad" estética o gusto; es, más simplemente, el texto literario. Solo aparentemente, de hecho, el gusto se puede colocar como el primer estadio de la crítica: porque, a medida que se profundice el problema, se verá que el gusto no es jamás un punto de partida, sino siempre un punto de llegada. Y eso representa el grado de comprensión del texto poético alcanzado por el lector: grado más o menos elemental, incompleto e inorgánico según la gama más o menos extensa de mediaciones histórico-culturales de las que dispone el lector. El gusto como fulguración, como inmediata capacidad de adherir a lo bello y escapar de lo feo como reproducción ingenua en nosotros mismos de la obra de arte, se reencuentra en el ámbito de una estética irracionalista, en la cual el arte sea concebido como intuición pura: no tiene derecho de ciudadanía si el arte es concebido como un **proceso** y como un proceso históricamente determinado. Hay que añadir que si se pone el gusto como punto de partida, como momento inicial de la crítica, después se verá cerrado el camino a las sucesivas formas de juicio: porque no obstante los sucesivos intentos no se podrá afirmar nunca como bella una poesía que no ha sido sentida como tal, y por lo tanto el momento del gusto, de la impresión inmediata, de la reproducción de la obra de arte (el momento

mimético) se convierte en el único momento posible de la crítica. En verdad me parece evidente que cada lectura de la poesía, también la más ingenua y aparentemente inmediata es una lectura que no parte de cero sino de una determinada situación histórica del lector. Cuanto más desprovisto esté el lector, su lectura aparecerá, al fuego de los sucesivos análisis, cada vez más arbitraria e inorgánica: en cambio, cuanto más capaz sea, también implícitamente, de poner en acto una serie de mediciones histórico-culturales, tanto más sus impresiones serán convalidadas por los sucesivos análisis. En este sentido, también una crítica puramente impresionista puede alcanzar resultados valiosos: siempre que la impresión contenga implícitamente todas las mediaciones necesarias para la comprensión del texto. Sea como fuere para ser aceptada universalmente tiene que explicar estas mediaciones, es decir, tiene que someter sus resultados a la verificación de una investigación científica.

El gusto es un punto de llegada y no un punto de partida: acompaña cada momento de la investigación y evoluciona con su desarrollo. En un sentido está determinado y condicionado por los datos de la misma investigación. Coincide, en suma, con la comprensión de la obra y del juicio.

En cambio, el punto de partida real es uno solo: el texto poético. Es decir, las palabras, los períodos de que está formado el texto poético. Todavía este dato inicial aparentemente concreto y simplísimo, se revelará, a un análisis un poco atento, como la síntesis de muchas determinaciones: cada palabra —en un texto poético es el punto de encuentro de muchos componentes (en un **poli-sentido** como diría Della Volpe). Justamente este carácter de síntesis es el que le da una particular fuerza expresiva al lenguaje del arte y lo carga de alusiones y referencias mucho más ricas, complejas y concentradas que aquellas que pueden encontrarse en el lenguaje común o en el lenguaje científico. La palabra es el punto de llegada del proceso de universalización propio del conocimiento artístico (entiéndase en el ámbito del arte literario): proceso que no se realiza —como en las ciencias— a través del confrontamiento de los aspectos comunes a muchos datos empíricos, sino que, igual que en la ciencia, pasa a través de las varias facetas de un complejo enlace dialéc-

trico. La apropiación por parte del pensamiento de la síntesis, del nudo dialéctico representado por la palabra, por el período, por el texto poético en su complejidad, no puede acontecer sino en las formas peculiares del pensamiento. A través de esto un trabajo de descomposición de la síntesis en los elementos que la constituyen, de análisis de todas las relaciones que presentan estos elementos, confrontados con los elementos similares que constituirían la realidad en la que se movía el poeta, (realidad entendida en el sentido más amplio: desde lo histórico-social a lo lingüístico) de individuación, de lo **descartado**, de la **novedad** que distingue a los elementos de la síntesis poética de aquellos elementos usuales y comunes y de búsqueda del elemento general, a donde pueden ser dirigidos todos los otros y que pueden servir de **hipótesis** para retornar a lo concreto de la obra de arte e introduciría en toda su complejidad e historicidad. Se determina así un continuo pasaje desde el texto a los elementos que están fuera del texto y de éstos a aquéllos. Una suerte de círculo —para usar un término de Spitzer— que no se desarrolla en el interior de la obra, sino rastreando las relaciones que ligán los elementos varios de ella con la historia que la circunda. En tal **círculo** el texto nos garantiza que la búsqueda es funcional a la comprensión de

la poesía examinada, los elementos que están fuera del texto nos proveen los datos de identidad o diferenciación en los cuales es posible verificar la efectiva cualidad del texto. (...) Se pueden investigar datos biográficos, lingüísticos y estilísticos, ideológicos, psicológicos, etc. Pero a nosotros sobre todo nos interesa insistir, por ahora, que la "traducción" de los resultados de la obra de arte al lenguaje **discursivo** (la paráfrasis crítica de la que habla Galvano Della Volpe) no puede lograrse si no se atraviesa ese **círculo** que partiendo del texto salga fuera de él a través de un trabajo de descomposición y confrontación. En definitiva para nosotros volver al texto significa entenderlo en toda la riqueza de sus significados. Solo de este modo podremos lograr una completa historización de la obra de arte y, al mismo tiempo, la individuación de sus rasgos peculiares. Es decir, tendremos la capacidad de comprender, al mismo tiempo, los rasgos generales y los accidentales que es a lo que aspira la crítica marxista, porque sin esta comprensión se podrá hacer historia de la cultura, pero nunca crítica literaria.

Carlo Salinari

Trad. S. Camarda.

ADRIANO SERONI

CRITICA LITERARIA EN A. GRAMSCI

Los elementos fundamentales del problema que nos interesa son:

a) "crítica e historia del arte"¹, o sea "hechos de carácter estético o de arte puro"²;

a) "crítica política" o "crítica de las costumbres"³, o sea "hechos de «política cultural» (es decir de política a secas)"⁴;

c) la "fusión" necesaria, y el estudio de las maneras cómo ella puede llevarse a cabo a fin de lograr el "tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis".⁵

Para explayarnos en torno a estos tres elementos y a su relación, debemos, **in limine**, especificar que la interdependencia dialéctica entre los dos "distintos" está expuesta por Gramsci en un párrafo del que hemos extraído la primera cita, en el tránsito de una posición negativa a una posición positiva:

"La relación artística muestra, especialmente en la filosofía de la praxis, la fatua ingenuidad de los papagallos que creen poseer, en unas pocas fórmulas estereotipadas, la llave para abrir todas las puertas (llaves conocidas con el nombre de «ganzúcas»). Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, siendo uno artista y el otro un simple pintor de brocha gorda. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que representan o expresan socialmente ambos escritores, es decir, resumiendo más o menos bien las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico. Todo esto puede ser útil y necesario, y lo es efectivamente, pero en otro campo: en el de la **crítica política**, de la **crítica de las costumbres**, en la lucha por destruir y superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias, ciertas actitudes hacia la vida y el mundo. No es crítica e historia del arte y no puede ser presentada como tal, so pena de confusionismo, retroceso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, no lograr la obtención de los fines inherentes a la **lucha cultural**." ⁶

Probemos a rehacer la argumentación, en el citado párrafo gramsciano evidentemente polémico en relación al positivismo, poniendo de relieve el pasaje conclusivo. Muy hábilmente, a muestra manera de ver, Gramsci pone en primer plano el concepto de **lucha cultural** y los consiguientes fines; y esto hace que se distinga claramente la crítica política y la crítica de las costumbres de la lucha cultural: es decir, la crítica política y la crítica de las costumbres no son más que aspectos parciales de la lucha cultural cuyos fines pertinentes consisten en la vivificación y puntualización de los conceptos científicos y de los principios del juicio estético, en este caso. Ahora bien, que Gramsci

ponga el acento en la **lucha cultural** es un hecho natural, lógico diríamos, en un marxista, puesto que la lucha para el renacimiento de la sociedad conduce inevitablemente al sujeto activo de la lucha al enfrentamiento con la cultura de la vieja sociedad y con el espíritu y el "mundo" expresado por las mismas obras de arte originadas en esa vieja cultura. Frente a esta lucha las necesidades de carácter propagandístico inmediato puede inducir al político a considerar la producción artística sólo desde el punto de vista de los contenidos, "en la lucha"

—dice Gramsci— "por destruir y superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias, ciertas actitudes hacia la vida y el mundo"; pero es evidente que el mismo político, en cuanto anima y dirige una **lucha cultural**, no puede (so pena de derrota en esta misma lucha) disminuir su propio trabajo a la dirección aludida. Queda aclarado, en fin, que el perder de vista la distinción puesta por Gramsci perjudica, no como a veces pudiera creerse, sólo el trabajo del artista o del crítico de arte, sino que perjudica igualmente, y aún más sobre todo, al trabajo de quien conduciendo una lucha política general, no puede contemporáneamente dejar de conducir una **lucha cultural**. Nos parece, en fin, que la relación entre los dos elementos tiene que especificarse mediante una distinción, en la actitud del político hacia el producto artístico, de dos elementos: hay una **política cultural (o política a secas)**, que puede expresarse simplemente como demanda de temas y contenidos nuevos, que induce al político a la elección de obras mediocres que ponen el acento en nuevos contenidos y nuevas temáticas y no en cambio de obras de buen nivel artístico que ignoren, o se queden alejadas, de ellos o directamente los refuten y hay el momento, más maduro de una **lucha cultural**, que no sólo no rechaza sino que trata de mejorar la acción de la **crítica de arte**, que percibe el renovamiento o no, de la cultura mediante los resultados positivos o negativos (en el plano artístico) de los productos artísticos, y sobre éstos obra activamente para el progreso y la puntualización dialéctica de los conceptos científicos. Es importante tener presente que, si no se llegara a este segundo momento, la obra misma, general, del político resultaría trunca, privada de uno de sus momentos fundamentales.

La distinción entre crítica de arte y crítica

política, pues, no debe considerarse un "distinto" crociano, sino concebirse en su relación dialéctica que prepara el principio de la **fusión**: el elemento catalizador que obra es —ya se ha visto— el de la **lucha cultural**. Para aclarar aunque sea de manera elemental, la referencia a Croce, bastará recordar la conclusión referente a la puntualización del concepto de "historia literaria y artística". "De esos trabajos históricos —escribe Croce— que se sirven de las obras de arte, pero con propósitos extraños (biografía, historia civil, religiosa, política, etc.),... es preciso distinguir cuidadosamente entre la historia del arte y de la literatura." ⁷ Si nos remitimos a la vieja **Storia della letteratura italiana** de Vailardi, publicada bajo la dirección de Pasquale Villari (téngase en cuenta, sobre todo, ese ejemplo ruidoso que es la **Storia della letteratura italiana nel secolo XVI** de Canello), nos resulta evidente el progreso que marca, en relación con el positivismo, el aporte crociano. Pero es igualmente evidente que la distinción de Croce, entre arte y extraño al arte terminaba por negar toda relación activa (es decir, dialéctica) entre los dos órdenes de hechos, cristalizándolos, sea en un esquema estético (**poesía y no poesía**), sea en un esquema de metodología histórica (historia del arte son tomadas en el aspecto documental). La relación introducida por Gramsci y su concepto de la **fusión** reconstituyen la unidad entre **crítica estética o puramente artística** y **lucha para una nueva cultura**; además mediante el elemento de **lucha cultural**, como se ha visto, reconstituye la unidad, también, con la lucha política general. He aquí el concepto tal como ha sido expresado por las precisas palabras de Gramsci: "el tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis... Ella debe fusionar con apasionado fervor aunque sea bajo la forma de sarcasmo, la lucha para una nueva cultura, es decir por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, sentimientos y concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística" ⁸.

La preeminencia por nosotros otorgada a la necesidad de la **lucha cultural** está confirmada, nos parece, en este párrafo; y por otra parte encuentra una más explícita confirmación a través de la lectura del párrafo dedicado a los **criterios de método** de la crítica literaria ⁹; donde, al principio crociano de la distinción abstracta entre poesía y

no poesía es abiertamente contrapuesto el método de la **tendencia cultural**. ("Parece cierto que la actividad crítica debe tener siempre un aspecto positivo en el sentido de poner de relieve, en la obra examinada, un valor positivo. Si este valor no puede ser artístico, puede serlo cultural, y lo que importará entonces, no es tanto el libro en sí mismo, salvo raras excepciones, sino los grupos de trabajos clasificados por tendencias culturales" ¹⁰). Y esto es lo que se ha hecho entre nosotros, en estos años de la posguerra, en dirección del "realismo", es decir de la creación de una literatura y de un arte que apuntara a lo "nacional-popular"; obra ésta realizada con coraje y a veces con inteligencia; lo que no se ha hecho, con frecuencia, ha sido la experimentación del juicio estético, razón por la cual se otorga patentes de "obras de artes" también a obras que interesaban tan sólo por su tendencia cultural).

Es útil, ahora, introducir algunas serie de ejemplos, positivos y negativos, para probar, en el ámbito vivo de los escritos gramscianos, la consistencia de la problemática crítica que hemos aludido.

Ejemplos positivos en el seno de la experiencia gramsciana.

a) la anotación, sumamente importante, sobre Dante, "admiración" y "amor", y el consiguiente consejo de leer los clásicos con **detenimiento**. ⁽¹¹⁾ En un reciente artículo publicado en **Studi danteschi**, ⁽¹²⁾, he advertido que, en una posición de este tipo, Gramsci coincide con Spitzer quien es un estudioso de muy distinta formación y tendencia;

b) la profunda y fundamental intuición de la posición histórica de la poesía de Leopardi ⁽¹³⁾; el poeta según Gramsci no está separado del tiempo, sino que está sumergido históricamente en él; y expresa, como artista, una crisis histórica;

c) las consideraciones sobre folklore y sobre la poesía popular, con la negación de la "espontaneidad" de la poesía tradicional.

En los casos citados, Gramsci ha sabido enfocar el estudio de cuestiones importantes, apartando el motivo para una interpretación crítica basada en la relación entre los elementos de fondo del método crítico ya aludido al comienzo. La precisión de estos enfoques gramscianos se puede experimen-

tar abiertamente: El caso de Dante, por ejemplo, la anotación gramsciana corrobora la tesis de los estudiosos modernos que, en contra de las argumentaciones crocianas (y en parte contra la misma distinción de Desancyn), afirman la sustancial unidad y organicidad del mundo destesco y de la poesía de la *comedia*. En lo que se refiere a Leopardi, bastaría señalar tres órdenes de cosas: la recuperación al grado más elevado de la poesía leopardiana, del poema *La ginestra* en su totalidad, contra las distinciones entre estrofas poéticas y estrofas didascálicas; la consideración por parte de la moderna crítica leopardiana hacia las obras *I paripomensì* o la sátira *I nuovi credenti* (contra, pues, la concepción que caracterizaba a Leopardi como abstraído de los acontecimientos de su época); y finalmente, la revalorización del pensamiento leopardiano en su organicidad (contra, también esta vez, la desvalorización realizada por Croce).

De estas notas deriva (y es, en cierto sentido, el elemento original de nuestro informe) el carácter fundamental de la *investigación crítica y orgánica* sobre el artista; hilo, este, que une las numerosas anotaciones gramscianas dispersas en los *Quaderni* y en las cartas, sobre los problemas literarios y los escritores.

A propósito de esta afirmación, es útil observar que Gramsci, señalando el "tipo" de la nueva crítica en De Sanctis¹⁴, nunca hace referencia a la que es por cierto la parte más débil, y ya superada, del pensamiento desancianiano: es decir, esa distinción entre mundo intencional y mundo poético, acentuada por Croce hasta la división; ni considero muy atrevido afirmar que la posición gramsciana al respecto sea, en cambio, muy próxima a la relación poética-poesía instituida por las tendencias más activas de la moderna crítica literaria.

De la crítica desancianiana es acentuado, en cambio, el elemento pasional, la figura de la *lucha cultural* y de la consiguiente actitud polémica y, a veces, sarcástica. De Sanctis (he aquí que el cuadro de los elementos de fondo se completa) como *crítico militante*. Y aquí sería oportuno introducir algunas series de ejemplos positivos en el trabajo desancianiano, conocidos por Gramsci, en los cuales la cientificidad de las distinciones señaladas en su relación está siempre presente y vigilante:

a) *el hombre guiciardiano*. Gramsci, retomando el tema conocido, insiste en prevenir al lector, que no se trata del arte del escrito, sino de una actitud moral del crítico determinado por las necesidades de una lucha cultural dirigida hacia ciertos vicios tradicionales del intelectual italiano¹⁵.

b) *el Zola de De Sanctis*. Aún hoy no faltan lectores apresurados que atribuyen al De Sanctis de la conferencia en el Círculo Filológico de Nápoles, y de los famosos ensayos sobre Zola, una reflexión acerca del alcance del caso Manzoni. Ahora bien, en este ejemplo los elementos fundamentales son muy claros y evidentes: la lucha llevada a cabo por De Sanctis para una cultura realista lleva al crítico, *en el plano cultural*, a contraponer un gran escritor como Manzoni con un escritor de menor cuantía como Zola. Pero, leyendo sin prevenciones culturales las páginas de De Sanctis sobre Zola, nos damos cuenta fácilmente que al crítico jamás se le ocurre disminuir el alcance artístico de la obra manzoniana. Está, en cambio, en cuestión la crítica a la actitud ideológica manzoniana. Y es aquí donde se empalma la tan discutida anotación gramsciana sobre la actitud moral de Manzoni hacia los humildes (y se podría sugerir nuevamente la distinción entre "amor" y "admiración" y el método del "realce", propuesto por Gramsci para Dante). Pero, por otra parte, al "apasionado fervor" polémico propio de los escritos de Desancianis sobre Zola favorece, nos parece, a la acertada determinación y caracterización de la "novedad" de ciertos personajes del escritor francés.

Ejemplos negativos

El hecho de que se haya señalado una serie de ejemplos positivos (de los que necesariamente hemos sólo nombrado algunos) implica la posibilidad de *ejemplos negativos*. Y aquí es necesaria una premisa. El crítico militante está en todo momento expuesto a equivocaciones, y se equivoca, sobre todo, al perder de vista esa relación de los tres momentos de fondo que hemos señalado al comienzo de nuestra exposición: el "fervor", la pasión, lo pueden conducir a veces a perder de vista, en primer lugar, la distinción necesaria entre crítica de arte y crítica política. Esto le sucedió a De Sanctis en

lo que se refiere a algunos aspectos "menores" del Renacimiento, en un momento en que el crítico y el historiador confundieron la actitud moral del escritor y su alcance cultural en sentido de "progreso" con los resultados artísticos de los productores literarios; esto le sucedió a Gramsci en el caso de la literatura italiana de los primeros años del 900 (de Rasconi a Ungaretti). A nuestro juicio, las páginas gramscianas sobre los "sobrinitos del padre Bresciani" —no obstante ser ilustradas y aclaradas por el citado párrafo sobre los criterios de método de la crítica literaria— constituyen un ejemplo de abuso del elemento de la *crítica política*: la lucha contra el irracionalismo llevó a Gramsci a actuar sin la necesaria distinción no sólo entre los valores en juego en su discurso, sino también sin la necesaria consideración concerniente a los modos típicos de esa literatura cargada de fuertes contradicciones y contrastes actuantes en la época. Error de distinción estética que, obsérvese bien, terminó por transformarse en error de distinción histórica y hasta moral: unir en un único juicio negativo la producción de un poeta como Ungaretti y la de un dilettante de la pluma como Malaparte.

El error se comprende y se explica mejor, si pensamos en dos órdenes de cosas: Gramsci no pudo tener una visión directa y suficiente de los textos criticados, y por otra parte sufrió la influencia de una notable posición crociana (cuando el filósofo de los "distintos" se había asustado de las consecuencias de algunos puntos de su primera estética) por lo cual desarrolló una acción polémica confusa en relación con esa literatura. Es innegable también el hecho de que la aparición de los juicios gramscianos cuando ya se había llegado a una cierta puntualización de los valores de esa literatura, tornó más nocivo el error: con mucha frecuencia jóvenes críticos, discípulos de Gramsci, descuidando las premisas de carácter general, se remitieron a este ejemplo negativo, presentando otra vez, en forma de esquema cristalizado, el brescianismo y el antibrescianismo.

Cerrada aquí la ejemplificación, se nos permitirá ahora una última anotación, que, a lo que decíamos al comienzo puede encaminarnos hacia una primera conclusión parcial del tema que nos interesa: los modos de esa posible *fusión* entre crítica estética y lucha por una nueva cultura en un *nuevo humanismo*, etc.

Gramsci no maneja jamás los instrumen-

tos de investigación exprofeso: sino en tanto, nos parece, —que la insistencia de Gramsci sobre los conceptos de *arte puro* y de *crítica estética*, la introducción también, *per exempla*, de la relación lingüística— presupongan como punto de partida metódico la lectura experimental de los textos, el conocimiento "científico" de las características histórico-políticas de los períodos (sobre todo la atención a las contradicciones; por lo tanto el rechazo de todo esquema cristalizado y el rechazo de todo posible uniformismo de un momento histórico) y la relación vital entre conocimiento textual y conocimiento histórico. El rechazo, pues, de toda estética normativa, que impediría toda posibilidad de búsqueda unitaria, histórica de la obra de arte.

Sobre este punto se abriría quizás un nuevo discurso; que, también a la luz de las experiencias más recientes, nos llevaría, también en este ámbito, a proponer otra vez nuestra instancia de *leggere e sperimentare*, cuyos rasgos fundamentales hemos señalado en nuestro estudio reciente; al cual poniendo fin a este informe quiero remitir al estudioso.

Notas

- 1 *Literatura y vida nacional*, Trad. José Aricó, Ed. Lautaro, Bs. As., 1961, pág. 22.
 - 2 *Ibid.*, pág. 28.
 - 3 *Ibid.*, pág. 22.
 - 4 *Ibid.*, pág. 28.
 - 5 *Ibid.*, págs. 23; 37-39.
 - 6 *Ibid.*, pág. 22 (La negrita es nuestra).
 - 7 Benedetto Croce, *Estética*, 1947, pág. 143. (Hay versión en castellano; *Estética*, Ed. Nueva Visión, Bs. As., 1962.
 - 8 Gramsci, *Ob. cit.*, pp. 23-24.
 - 9 *Ibid.*, pp. 37-39.
 - 10 *Ibid.*, p. 37.
 - 11 *Ibid.*, p. 125.
 - 12 Vol. XXXIII, fascículo 2, p. 180.
 - 13 Gramsci, *Lettere del carcere*, p. 205. (Hay versión castellana: *Cartas de la cárcel*, Ed. Lautaro, Bs. As., 1950).
 - 14 Gramsci, *Literatura y vida nacional*, ed. cit., pág. 23.
 - 15 Gramsci: *Risorgimento*, p. 140.
 - 16 A. Seroni, *Leggere e sperimentare*, Firenze, 1957.
- Este artículo será incluido en el volumen próximo a aparecer *Gramsci y el marxismo*. Editorial Proton, Bs. As., 1965.

Adriano Seroni

Trad. V. Minardi

Notas

Este cuestionario fue preparado durante el seminario que sobre crítica literaria en Argentina dirigió el profesor Adolfo Prieto en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral y publicado, en 1963, en un boletín especial por su Instituto de Letras.

REPORTAJE

1. ¿Puede definir usted su actitud profesional ante el ejercicio de la crítica? Señalar el tiempo que le insume el ejercicio de la crítica; los beneficios económicos que le reporta; el prestigio profesional que usted mismo le asigna, y el que le asigna, en su entender, el medio ambiente.
2. ¿En qué principios metodológicos sustenta su tarea de crítico? Indicar los críticos argentinos o extranjeros de su preferencia, o que hayan influido en su formación.
3. ¿Qué influencia le asigna a la crítica actual sobre los autores argentinos?
4. ¿Qué influencia le asigna a la crítica actual sobre los lectores de literatura argentina?
5. En su opinión ¿qué órganos han realizado o realizan en nuestro país una labor crítica positiva?
6. Cree que la crítica oral —radio, televisión— tiene mas o menos importancia que la crítica escrita?

OSCAR MASOTTA

El tema es realmente apasionante para mí, puesto que sin pensar en volverme únicamente hacia la crítica literaria, he escrito unos pocos ensayos —sobre Arlt, sobre la novelística de Viñas— donde intentaba menos llegar a resultados objetivos satisfactorios, que experimentar simplemente las dificultades —de formación y de comprensión— que constituyen la posibilidad misma de hacer crítica literaria. Esos trabajos no me dejaron en paz con mi conciencia, y si acepté publicarlos —intento expresarme sin retórica— fue porque pensé que algún lector atento podría encontrar en ellos más de lo que ellos decían, no solamente más de lo que decían con respecto a Arlt y a Viñas, sino con respecto a quien los escribía. Escribí sobre Viñas después de haber leído con pasión y con un cierto disgusto sus novelas, después de haber frecuentado al hombre, y mientras conocía algunos ensayos críticos publicados en la revista *Los Temps Modernes*. De este conjunto abigarrado de intereses salieron veinticinco páginas tal vez demasiado bien escritas, y cuando las reencontré impresas, comprendí que lo mejor no había pasado al papel, que apenas si había escrito sobre las novelas de Viñas. Hubiera querido hacer de ese ensayo mucho más de lo que pude y lograr pasar del análisis del uso de las conjunciones y preposiciones, un análisis minucioso del estilo, a la significación política de la obra. Entonces no sabía que esa labor exige una formación mucho mayor de la que yo podía poseer. Intenté continuar el ensayo, escribir sobre lo que no había escrito, volver a buscar en las novelas de Viñas el hilo comprensivo, atar cabos y buscar relaciones entre el tipo de prosa y las situaciones novelísticas, y entre esas situaciones y el plano histórico. Pero un buen día comprendí que era preciso dejar de lado la empresa y que, muy simplemente era preciso formarse para poder realizarla. Cuento aquí mis limitaciones, y yo sé que es de mal gusto referirse a las barreras que no se han podido franquear. Pero tal vez me atraiga el mal gusto, tal vez me agrade hacer pose de lucidez, o tal vez sea preciso decirlo sencillamente de este modo.

Esas barreras son las de alguien que, sin poder salirse de su situación, hacia la experiencia de las limitaciones que son como el fondo común a la crítica tal como se realiza entre nosotros.

Con sorpresa y con agrado encuentro mezclados en el cuestionario ciertos problemas estrictamente económicos que se refieren al salario del crítico —salario, digo, puesto que por cerca de doscientas páginas escritas sobre autores argentinos no he cobrado más de 1.000 pesos— con problemas que hacen a los que ustedes llaman "prestigio". No sé bien qué entender por prestigio, pero fingiré, de cualquier manera, que entiendo algo por esa palabra. La palabra reenvía a la relación del crítico con el lector, relación bastante complicada como para que intente describirla aquí. De cualquier modo pienso que es preciso señalar el nivel de dificultad de la crítica y la relación con el lector hacia el que tiende, y por otra parte la relación de ese lector virtual con el que verdaderamente lee, o en otro caso, con el que puede leer. Para leer un crítico excelente como Blanchot —un crítico "perfecto" al decir de Ettembke, otro crítico excelente— es preciso un determinado nivel cultural, una formación y un cierto nivel de "gusto", una experiencia suficiente como lector de buena crítica, todo lo que limita bastante la posibilidad de que Blanchot —aún en Francia— puede llegar mas allá de un determinado y reducido grupo de lectores. En nuestro país Blanchot ha sido traducido más de una vez por el grupo "Poesía Buenos Aires", pero si interrogo a cinco egresados de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, es problemático que uno de los cinco haya oído hablar del crítico. ¿Diré entonces que Blanchot carece de prestigio? ¿O diré que su prestigio se sitúa entre sectores de "iniciados", entre exquisitos? Ni una cosa ni la otra: Aguirre y su gente tienen razón de introducir al crítico.

Ignorado en los círculos especializados, Blanchot tiene derecho a ser conocido, y a mi entender, quien quiera escribir crítica entre nosotros no puede dejar de leer **"La Part du Feu"**. No que no se pueda hacer crítica sin leer este libro apasionado y tumultuoso, sin pasar por las reflexiones de Blanchot sobre la imposibilidad de sinceridad en literatura, sino que, el escaso prestigio de un autor no dice nada con respecto al valor de su obra.

Se debería comenzar asimismo, y a raíz de la cuestión del prestigio y de la relación del crítico con su medio, la relación del crítico, en tanto escritor, con el público de

masas. Problema sobre el cual es preferible guardar silencio; no porque se trate de una cuestión poco candente, sino porque es simplemente muy difícil reflexionar sobre ella. A mi entender la obra de crítica más importante de nuestro tiempo es el **"Saint Genet"** de Sartre; pero cuántos lectores están en condiciones de atravesar las 573 páginas de un texto en que se mezclan los análisis fenomenológicos con el psicoanálisis; y este libro, que contiene abundantes y dificultosas descripciones estructurales que hacen pensar en la antropología de Levy-Strauss, una verdadera antropología de izquierda, este libro árido y pesado, está escrito para el proletariado. Para el proletariado: por supuesto, lo que no quiere decir que ni aún el treinta por ciento de la clase media ilustrada se encuentra en condiciones de leerlo. Para el proletariado: es decir en el mismo sentido de las brillantes e intransitables páginas de Marx de introducción a la **"Filosofía del Derecho"** de Hegel. Todo esto nos debe hacer reflexionar, entonces, en la relación entre dificultad de un texto y su ideología. Se sabe que una ideología de izquierda puede ser tanto o más difícil de expresar que una ideología de derecha, y que los textos difíciles no han sido escritos, necesariamente, para que las masas no puedan leer. A la pregunta sobre la relación entre prestigio y medio ambiente se debe contestar entonces con una pregunta: de qué crítico se trata? ¿Cuál es su ideología? Su crítica, ¿es de tendencia? Y eso que se debe analizar entonces es la relación de la ideología con los sectores sociales a los que tiende, y con el público real. El lector virtual puede coincidir o no con el lector real, y el prestigio del autor le puede venir no solo de la calidad del texto sino de su ideología. El ejemplo de lo último sería **"El hombre rebelde"** de Camus: el prestigio de un libro que negaba la historia y las revoluciones emanaba de los grupos sociales que están en contra de la historia y de las revoluciones. Pero así como existe este ejemplo perfecto de la relación entre ideología y prestigio, existe toda una gama, de ejemplos imperfectos, de matices, donde lo que es ideología queda oculto por la calidad de la obra, o donde el prestigio no es más que el consuelo de los grupos sociales en descenso asignando al escritor una imagen de sí que sienten se les escurra, o donde no ocurre exactamente ni una cosa ni la otra. Los críticos del grupo **"Sur"**, son malos críticos —excepción hecha del caso complicado de un escritor

como Borges— y sin embargo, entre quienes siguen la publicación, no carecen de prestigio. Borges, así mismo, es un caso bastante interesante. Adolfo Prieto, basándose en Sartre, ha dicho que su poesía no era poesía, que sus ensayos no eran más que hojas o apuntes esporádicos. Todo basándose en Sartre y sugiriendo que el prestigio de Borges reenviaba a la mentalidad estéril de un grupo le exquisitos. Mientras todo esto ocurría dentro del libro de Prieto, Sartre conocía en Francia la obra de Borges y la hacía publicar en una revista que ha testimoniado lo suficiente sobre su modo de comprender el compromiso como para ser tachada de exquisita. En **"Les Temps Modernes"** la obra de Borges cobra entonces un sentido, que entre otras cosas, nos debe hacer pensar sobre la noción de prestigio, sobre la relación entre la calidad de la obra y el compromiso político del autor, sobre el hecho de que a veces, como señalaba Marx en Balzac —aunque no fuera totalmente el caso de Borges— un autor que se quiere de derecha al nivel de sus opiniones expresas, puede ser en verdad un autor de izquierda, y viceversa. El problema de la relación "prestigio" con el medio ambiente se complica entonces al infinito.

¿Hay en nuestro país crítica literaria? Yo entiendo que casi no la hay. Existe abundante lo que llamamos "crítica cotidiana" es decir, la crítica que diarios y revistas especializadas y no especializadas publican en el momento de la aparición del libro. En cuanto a la otra, a la crítica literaria propiamente dicha, existen intentos de alcanzarla, y es difícil entre nosotros leer un trabajo verdaderamente serio. Se carece en nuestro país no de la voluntad, por supuesto, sino de los instrumentos para realizarla.

De vez en cuando algún profesor universitario nos habla de los instrumentos que ha conocido y vislumbrado a través de su formación, pero entonces es demasiado profesor o demasiado universitario, y se queda en las declaraciones formales y carece de la fuerza de la pasión para aplicarlos. Hay ensayos críticos bastante documentados sobre autores argentinos —Hernández, Lugones— donde aparece todo menos la comprensión última de la significación de la obra. El problema más arduo con el que debe enfrentarse quien intenta hacer crítica, el de la conexión entre "análisis inmanente", es decir, el análisis del estilo y el nivel de

significaciones que reside en lo histórico y en lo político. En nuestro país no solamente existe ese problema, sino por el momento, no se ve la solución, ya que todavía no se conocen estudios profundos de análisis de estilo. No existen para mí críticos de preferencia —excepto algunos fragmentos de crítica que me han gustado: un trabajo de

D. Viñas sobre B. Lynch, páginas de Noé Jitrik sobre Quiroga, algo de un trabajo inédito de J. J. Sebrelli sobre Martínez Estrada. No me gustan en cambio los trabajos de Ara. Con respecto a franceses, en cambio, los que leo con mayor preferencia, existen autores que pueden guiarnos en el camino de la crítica. Discípulos de Bachelard, como Georges Poulet y Jean Pierre Richard, el primero con sus extraordinarios ensayos sobre la temporalidad en la obra de Balzac o Poe, el segundo con su admirable "psicoanálisis existencial" de materias como el agua o el aire en la obra de Flaubert. Y por otra parte, en un plano al que no llegan desgraciadamente las obras de Poulet y de Richard —no porque el nivel de análisis no se los permita, sino porque se desentendieron de él—, el plano histórico, los trabajos del discípulo de Lukacs, Lucien Goldmann, en especial sus reflexiones metodológicas recopiladas en **"Recherches Diagnostics"** y su libro **"La Dieu Caché"**. No hay entonces según mi entender, crítica literaria propiamente dicha sin la frecuentación de los textos de Bachelard, Merleau-Ponty, Sartre, y por supuesto, Marx. Como se da por supuesto tampoco se puede prescindir de autores vueltos específicamente a la estilística como Spitzer y Vossler; pero el análisis "científico" del estilo no puede ser más que un instrumento, nunca un fin en sí. El ejemplo de lo que no se debe hacer sería el ensayo de Amado Alonso sobre Larreta.

Pienso entonces que en cuanto no existe crítica literaria propiamente dicha en nuestro país, la influencia del crítico sobre el autor es nula. En cuanto a la crítica cotidiana ella alienta al autor, pero está incapacitada de ofrecerle un cuadro lúcido de la significación de su obra. Las revistas especializadas nunca han dejado de publicar, es cierto, ensayos críticos, pero la única labor en este sentido que pueda ser califica-

da, a mi entender de **positiva**, es la labor **negativa** del grupo "Contorno". En ese grupo de escritores —entre los que podría ser incluido yo mismo— se encuentran los primeros esbozos, muy poco tímidos a veces y muy imperfectos, de pensar en serio sobre la creación literaria. La televisión y la radio se incluyen dentro del radio de acción de la crítica cotidiana y pueden realizar una labor importante —y en momento en que el público de masas es conciente él mismo de su necesidad de participar de la cultura de los países— de ningún modo negligible. Se trata de los medios más importantes, para penetrar la opinión, que a la fecha, el hombre tiene en sus manos. Por eso tal tipo de crítica debe ser juzgada menos al nivel de la profundidad de lo que diga, que por su posición sociopolítica, por su tendencia. Hasta ahora, esa crítica ha estado en manos de hombres de oficio, lo bastante viejos a veces como para querer comprometerse políticamente, otras veces muy

jóvenes como para contentarse con el simple hecho de poder hablar y ser escuchados. Es preciso que esa crítica recaiga en quienes debe hacerlo, en el crítico lo suficientemente inteligente como para reflexionar sobre obras de creación y lo suficientemente comprometido como para saber que el crítico, también él, habla y escribe **para** el proletariado. Pero aquí surge un nuevo problema: ¿Cómo es posible cambiar de críticos cuando los medios de difusión se encuentran en posesión de las clases dirigentes? Es preciso entonces cambiar la sociedad para poder cambiar de críticos; pero mientras tanto el hombre de letras que tendría algo que decir en una sociedad nueva, no debe impedirse intentar hablar cada vez que encuentre la posibilidad de hacerlo en el seno de esos medios de difusión que se encuentran en manos de aquéllos que detentan una ideología opuesta a la suya.

Oscar Masotta.

1 - 5 - 6 - No existe la profesión de crítico ni la de escritor en nuestro país. La libertad de análisis y de crítica no pueden desarrollarse en ningún órgano integrado en el sistema capitalista de producción, ni en los grandes diarios como *La Nación* o *La Prensa* ni en la radio ni en la televisión. La misión del crítico profesional, del burócrata de las letras —de los "perros guardianes" como los calificara Paul Nizan— consiste dentro de una sociedad de clases en la protección y sostén del Estado político y del sistema económico y social, educando al lector en el respeto y la sumisión a los valores establecidos. La crítica, en esas condiciones, no es sino una forma de autocensura, del conformismo, del asentimiento cómplice, del silencio condescendiente, de hablar para no decir nada, de eludir lo que verdaderamente importa, de hablar de otra cosa, de distraer, de mentir, de contribuir en una palabra, a la alienación, a la mistificación del público.

La crítica auténtica, salvo raras excepciones —como la meritoria labor llevada a cabo por Bernardo Verbitsky en *Noticias Gráficas*—, queda relegada a la etapa artesanal, a la sacrificada empresa individual, a las revistas independientes de aparición fatal-

mente esporádica, pienso en *Contorno*, en *Centro* entre otras, y que por supuesto no pueden pagar las colaboraciones. Por lo tanto quienes auténticamente vivimos para escribir, estamos condenados a no escribir para vivir. No se trata no obstante, de un mal local, de la incompreensión del país para los problemas de la cultura, sino de una ley inflexible de las sociedades burguesas. Consolémonos pensando que en vida de su autor *El 18 brumario* no llegó a venderse en librerías y los mil ejemplares de la edición debieron repartirse entre los amigos. Es el propio Marx quien en 1842 advierte, con palabras definitivas, la dudosa profesionalidad del escritor: **El escritor no considera de ningún modo sus trabajos como medios. Son su propio fin y ve tan poco un medio en ellos que les sacrifica su propia existencia cuando es necesario.** (Libertad de Prensa).

Considero que el espíritu crítico no es sino el espíritu de contestación, la negatividad en el sentido hegeliano, es decir, la positividad de la crítica social efectiva y modificadora del mundo real. Mi tarea de crítico se sustenta por tanto en la línea de pensamiento —iniciada por Hegel y superada por Marx— que afirma la realidad histórica como totalidad y la acción recíproca entre la sociedad y la cultura. Debo reconocer en este aspecto la influencia renovadora y vivificante del pensamiento revolucionario "abierto" de nuestros días. Sin entrar a discriminar los matices y aun las divergencias debo citar los nombres de Sartre, Simone de Beauvoir, el Merleau-Ponty de *"Humanismo y Terror"*, Jeanson, Gorz; el contradictorio Lukacs y su discípulo Goldmann, Lefebvre, Guerin, Dautscher, Mascolo.

Por otra parte, creo que debemos aprovechar los aportes más enriquecedores de pensadores no explícitamente marxistas pero cuyas principales conclusiones no niegan al marxismo —pienso en la sociología y en la antropología cultural, en Wrigth Mills, o en Gilberto Freyre, excelentes como material de trabajo aunque insuficientes desde un punto de visto ideológico—, subordinándolos a la totalización dialéctica e histórica del marxismo, dentro del cual el objeto sociológico, como dice Sartre, no es más que una etapa

transitoria. En el plano de la estética, por su parte, la tarea consiste en desarrollar las teorías de Lukacs ampliadas y complementadas por la esclarecedora concepción de Bertold Brecht.

La asimilación a lo más avanzado del pensamiento mundial, ayudará en nuestro país a combatir la mediocridad del medio ambiente intelectual, anacrónico y provinciano, desplazando en el plano de la crítica la mala tradición de cierto ensayismo lírico y palabrero, que prescinde totalmente de los datos objetivos de la historia, las ciencias sociales y la economía política y cuyos principales exponentes son Martínez Estrada, Maliea y Murena.

Hasta el presente, como ya dijéramos, la crítica auténtica, salvo excepciones ha sido casi inexistente en nuestro país. En esas condiciones los autores argentinos, me refiero a la literatura de ficción, han debido buscar con los precarios medios ideológicos de que dispusieron, el modo más adecuado de reflejar el país, su tiempo, su clase. La conciencia artística se adelantó por tanto a la conciencia filosófica que debió haberla iluminado. Tal la tarea realizada por una generación de narradores, en medio de la total apatía ideológica de los años 30 y 40, introdujeron por primera vez en la novela y en el cuento argentino, la historicidad y el tiempo concreto. No podemos ahora reprocharle a esos escritores —como quieren hacerlo ciertos críticos apresurados— que no hayan sabido aplicar los procedimientos novelísticos más adecuados a la realidad, si tenemos en cuenta que trabajaron solos y contra la corriente, librados a la espontaneidad y abandonados por una crítica que no supo cumplir su misión específica de racionalizar todo lo inconsciente que había en la creación, dando al artista, al novelista y a la vez al lector, al público, la conciencia plena de los medios expresivos y de los fines de la literatura. En los últimos años afortunadamente las cosas han cambiado, una nueva crítica, más coherente y sistemática prepara el terreno para una gran literatura.

Juan José Sebrelli.

JUAN JOSE SEBRELLI

1.—Para mí, hacer crítica literaria no constituye todavía —y no sé si llegará alguna vez a constituirlo— el ejercicio de una profesión. Al escribir sobre la obra de los demás, lo hago con la impresión de hacer literatura yo mismo, aunque sé perfectamente que no hago sino algo lindante, cuando no opuesto. Por otra parte, no es fácil reconocerse como crítico, y menos aún en un sentido profesional, porque los que aceptan ese título suelen ser las más de las veces periodistas que sancionan libros, profesores que completan su labor docente o, en el mejor de los casos, investigadores menos ruidosos que hacen prólogos a las ediciones de los clásicos o publican libros que reúnen notas diversas de tipo circunstancial. Es claro que también existen los ensayistas que levantan voces propias pero éstos preferirían no ser llamados críticos a causa de que este nombre designa fundamentalmente a los anteriores. Debo reconocer que yo he actuado en casi todos los campos posibles y que he sentido, como supongo que muchos otros, la carencia de una crítica que contara con ciertas leyes bien claras que indicaran con precisión las características de la actividad crítica, sus objetivos, su situación, y sus limitaciones. Así como se sabe bien cuando se hace una novela o un ensayo no se sabe cuando se está haciendo crítica, si por crítica se entiende una actividad con sentido propio y no como resultado de circunstancias derivadas como pueden ser el diario, la cátedra o las ediciones. No es propio de una respuesta a una encuesta reflexionar sobre este tema tan importante. Creo que la crítica extrae su sentido de la necesidad de trascender los impactos emocionales y estéticos que producen las obras literarias, para llegar a las zonas de la realidad que aquellas expresan y completar así lo que tienen de producto cultural y social. La función de la crítica consistiría, pues, en restituir explícitamente la unidad que existe entre la literatura y la realidad, ayudando al lector, en cuanto pueda haber sido víctima de la seducción de la lectura, incorporando (o desechando) la obra al flujo de los elementos que componen una cultura. Pienso, en consecuencia, que esta materia es apta para engendrar en su práctica una profesión, siempre que todo lo que no defienda estos objetivos básicos sea reducido a sus denominaciones precisas y no se confundan los términos. A que esto suceda no ayudan los órganos de prensa ni las empresas editoriales. Los primeros se limitan a las lavativas emergentes de sus compromisos personales o de la figuración de sus colaboradores, cuando

NOE JITRIK

no a posiciones sectarias en lo literario y en lo político-social. Así conviven en un mismo suplemento de "La Nación" la bibliografía elogiando versos absolutamente intransitables con el sesudo artículo del Dr. Pagés Larraya sobre las diversas "Juvenilia" que ha tenido nuestra literatura. En cuanto a las segundas, los editores fijarían, si pudieran, el tema de los ensayos a publicar y publican, de hecho, sólo los que reúnen estos requisitos: el autor debe ser un hombre frecuentado (aunque nadie lea sus obras); el tema debe ser presuntamente conocido por el público; el resultado de las disquisiciones debe ser sintentizable para las gacetillas.

a) No soy tan ortodoxo como para sostener la extinción de estos subproductos. Reclamaría, en cambio, un lugar en el cual la crítica pudiera realizar su propia experiencia dando a quienes la practicaran la retribución material que el trabajo merece.

b) Cuando un tema atrae mi interés le consagro todo mi tiempo. De otro modo, no sé cómo se puede trabajar. Felizmente, el ritmo de aparición de temas interesantes es tal que me da los respiros necesarios como para dedicarme a otras cosas y mantener así mi casa.

c) ¿Beneficios económicos? Mi libro sobre Horacio Quiroga, que me costó casi seis meses de trabajo (por las noches es cierto) sin contar el tiempo de lecturas previas y de correcciones posteriores a la redacción, me fué pagado, en total, \$ 2.000. Si el libro se agotara y alguien lo reimprimiera y esta nueva edición se volviera a agotar, ganaría tal vez 10.000 pesos. Y estaría contento. Un artículo de veinte carillas (un mes de trabajo) me fué pagado 300 pesos por la revista **Ficción** y todo más o menos por el estilo, sin incluir las revistas amigas a las que necesariamente hay que hacer donación del trabajo.

d) He tropezado con gente que extrañamente valora más el ensayista que al poeta o al cuentista. Supongo que ha de ser porque en el ensayo o la crítica es cuestión de inteligencia más que de sensibilidad, la

cual para muchos es sospechosa. Otras personas respetan a la crítica porque le temen o esperan ser mencionadas en algunas antología. Yo creo que el valor que el medio suele conceder a los críticos se apoya en un mito de respetabilidad que suele acantonar a los beneficiarios. Yo pienso que ser poeta o novelista debiera ser mucho más considerado que ser crítico y que el prestigio que se otorgue a cualquiera de estas actividades debe ser emergente del valor de los trabajos. Lo contrario es fabricar falsos influentes de las letras, es tergiversar el sentido que tiene que tener el trabajo intelectual, es continuar en una complicidad solapada con personas que se valen de la literatura para perdurar en un sistema de valoraciones sociales que surge del espíritu burgués-liberal y por el cual un crítico es más que un poeta, un médico es más que un constructor, un comerciante es más que un obrero, a priori con ignorancia de lo que se valga como poeta, como médico, como obrero o como constructor.

2.— (a) El crítico que más considero desde el punto de vista metodológico, como también en cuanto a lo puede ser una crítica literaria, es el francés Maurice Blanchot. Pienso que es quien resume con su método la mayor cantidad de posibilidades para este género. No puedo decir que lo siga, sino que es quien más me ha impresionado. Por mi parte, quisiera que mis enfoques críticos no abandonaran nunca los textos y que a partir de ellos pudiera encontrar las relaciones de la obra con la realidad en los aspectos que la obra aspire a destacar más. Creo en los conceptos confluyentes para lograr ese objetivo, es decir que lo sociológico no puede excluir lo psicológico y que ambos en su correspondencia, se traducen estéticamente no dejando por eso de lado lo individual, en su perfil de intención política o filosófica. Mi método, suponiendo que existiera, consistiría, en consecuencia, en encontrar los elementos verbales concretos que manifiestan esa complejidad de planos. Por otra parte, siempre obra en mí como un contrapeso el hecho de que la obra literaria es un ente de ficción. Los dos aspectos se complementan para organizar el trabajo crítico y para aproximarse a los objetivos de la crítica que señalé en la respuesta al punto 1 (a).

(b) Los críticos que más me han impresionado, aparte de Blanchot, son Erich Averbach, Ramón Menéndez Pidal, y, en otro plano, Confort Nadeu, Sartre, Pavese. (En cuanto a los argentinos, creo en los más jóvenes —los Viñas, Alcalde, Masotta—, aunque leo con agrado algunos trabajos de Soto, de Giusti, de Adolfo Mitre, de Carilla o de Agosti.)

3. — Mucha, en la medida en que los autores conviven con la necesidad de una crítica y asimilan en su obra de ficción los resultados de una meditación sobre problemas del oficio no resueltos. En algunos quizá el hacerse cargo excesivamente de esta reflexión aminora el impulso creador. En general, pienso que no. Un novelista como David Viñas es al mismo tiempo investigador y ensayista. Y no hay desmedro en ninguno de los aspectos de su obra. Poetas como Mario Trejo, Miguel Brascó, Raúl G. Aguirre escriben sobre poesía y eso no afecta la calidad de sus producciones. Esa necesidad de una crítica que en su evidencia alcanza el sistema mismo de la expresión, ha producido, a mi entender, una mayor lucidez elaborativa y, en consecuencia, mejores resultados. Tal vez gracias a ello la nueva novela como la nueva poesía sean más abiertas que las precedentes, más aptas para entregar enseñanzas y favorecer la consolidación de estilos.

4. — Importante, en la medida en que es importante que las élites dispongan de más medios, para situarse frente a los hechos literarios. Estas minorías, formadas por estudiantes, diletantes, intelectuales, etc., problematizan más cuando existe una crítica que los sacude, y les muestra problemas que no habían advertido. Ese proceso de extensión de la influencia de la crítica sobre los lectores es paralelo al del crecimiento cultural del país y la consecuente necesidad de expansión de las ideas. La actitud simple, pasiva, frente al libro ya no les basta a las minorías. Necesitan la otra cosa que sólo la crítica, con lo precaria que es, les da. Eso incide sobre los diarios no del todo escleróticos y sobre las revistas más jóvenes que si bien no modelan ni influyen en la opinión introducen nuevos elementos que obran, a su vez, sobre núcleos de lectores cada vez más grandes.

5. — Revistas "Nosotros", "Ideas", "Nueva Expresión", Realidad, entre las viejas —con las necesarias reservas de época—, Contorno, Centro, Letra y Línea, entre las nuevas. Entre los diarios La Gaceta, de Tucumán. Cabe señalar los órganos negativos: Sur, entre las revistas, La Nación, La Prensa, Clarín, entre los diarios.

6. — No por el momento, pero intentar la experiencia en serio no me parece mal.

Noe Jitrik.

ESCRITORES DE HOY

CESARE PAVESE

A quince años de 1950, podemos intentar una definición. El sentido del operar poético y moral de Pavese está en el fatigoso pasaje que une los modos de estar en el mundo partiendo de una especie de pasividad y anonimato existencial, llegar a que todo aquello que vivamos sea autoconstrucción, conciencia, necesidad. Operar poético y moral, decíamos. Como poético significa salir de una concepción de la creación consistente en entregarse a la confesión lírica o al placer del gusto compositivo o del registro naturalista del mundo exterior, para buscar a través de un arduo camino de experiencia insustituible, la comunicación absoluta en todos los niveles. Como preferencia creadora esto querrá significar: cavar en la cotidianidad de las imágenes grises, de la presencia sin rostro, del tosco y descuidado hablar, tal como se presenta en la impositiva ciudad industrial, en el impositivo Piemonte agrícola y campesino, hasta que no se le consiga un espacio y un color interno a la página, un sistema de correspondencias que adquiera espesor, un lenguaje calibrado. En resumidas cuentas: un estilo. Estilo —y ya hablar de estilo suena como un lenguaje envejecido, porque entre las cosas que parecen haber muerto en estos años está el concepto de estilo, en la práctica y en la problemática artística y literaria— estilo no es la supremacía de una fórmula o de un gusto, sino encontrar un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestro contacto con el mundo. Construir un estilo en la expresión poética como en la conciencia moral fue el objetivo que Pavese se fijó, pues común a ambos planos fue el operar que él llevó a cabo, de reducción y de selección y profundización desde adentro de un inicio gris y sordo y negativo.

Pavese no era poeta ni por naturaleza ni por gracia; la primera imagen suya que se constata en los escritos juveniles o que hace de presupuesto autobiográfico en los escritos de la madurez, es la de un joven cuyo trabajo no diferiría del que es común a esa edad, a las condiciones sociales y a la época, si no fuera por una obstinación en autodefinirse. Cuando él logra expresar —vale de-

ITALO CALVINO

cir, ver desde afuera, sin lirismo— esta imagen de sí mismo, hace una imagen suya en la que hoy mejor reconocemos un sabor típico de aquel tiempo: una juventud que sufre el hecho de ser joven más que gozarlo, los grupos de jóvenes de la ciudad que caminan, solitarios, noctámbulos en el vacío, que la inexperiencia, la falta de plata, el no pertenecer a una sociedad bien definida, la falta de perspectivas, les hace parecer yendo a tientas en un vacío incoloro e insípido. Junto a esto, está siempre en Pavese el anhelo de cómo debe ser, pero siempre con una cierta imprecisión voluntarista: el hombre práctico, que se sabe hacer, que sabe el bien y el mal de la vida, desde el primo de *Los Mares del Sur* hasta Amelio, el motociclista, o las mujeres resueltas y un poco masculinas, o el mundo de la política obrera clandestina: pero se trata siempre de un dato externo, de un nivel de integración, y también de un homenaje a la literatura de la épica de acción, desde Defoe y Melville y Whitman, así hasta los duros provincianos de aquel Mid West que bien podía ser el Piamonte. Lo que —por cierto— Pavese quiere representar es el camino por el cual esta dureza —este estilo— tendrá aun que ser conquistada, y quizá no sea con la aplicación práctica que la conquistará sino sólo con el modo de ser. Quizá el verdadero ideal pavesiano es aquel que tiene toda la triste sabiduría del que sabe y la segura autosuficiencia del que hace, como Clelia, la modista de *Entre mujeres solas*. Pero en general, en las narraciones de Pavese, aprender quiere decir aprender aún —y sobre todo— cómo se sufre, como si se comportara de frente a las heridas que se reciben; y quien no ha aprendido sucumbe.

Por otra parte, lo que la literatura puede enseñarnos no son los métodos prácticos, los resultados de la integración, sino solamente las actitudes. El resto no es una lección a recibir de la literatura: es la vida quien debe enseñarlo. Pero no quiere decir que aún en el plano del ejemplo práctico, de la lección que da la vida, la imagen de Pavese no nos ayude. Mucho se habla de un Pavese a la luz de su extremo gesto y mucho menos a la luz de la batalla ganada día a día a su propio impulso autodestructivo. La moral de sus clásicos, la moral del hacer, Pavese logró volverla operante aun en su propia vida, en el propio trabajo, en su participación en el trabajo de los demás. Para nosotros que

lo conocimos en los últimos cinco años de su vida, Pavese queda como el hombre poseedor de una exacta operatividad en el estudio, en el trabajo creador, en las tareas administrativas de la Editorial donde participaba, el hombre para el cual cada gesto, cada hora tenía su función y su fruto, el hombre cuyo laconismo e insociabilidad eran defensa de su hacer y ser, cuyo nerviosismo era propio de aquel que está preso de una fiebre activa, y cuyos ocios y entretenimientos parsimoniosos pero saboreados con sabiduría, de quien sabe trabajar duro. Este Pavese no es menos verdadero que el otro, el Pavese negativo y desesperado, y esto no está solo consignado por los recuerdos de sus amigos y por las actividades fuera de la página escrita; era aquel el hombre que "hacia", el hombre que escribía los libros; los libros de la madurez muestran este signo de victoria y de felicidad sin rodeos, ya sea por siempre amarga. Es quizá una historia de la felicidad de Pavese, una difícil felicidad en el corazón de la tristeza, una felicidad que nace con el mismo impulso de adentrarse propio del dolor, hasta que la diferencia es tan fuerte que el fatigoso equilibrio se rompe.

La lección de autoconstrucción pavesiana —como nos la dan los libros y la vicisitud humana— que también tiene intención de implicar una conquista práctica, una transformación de los términos de la propia batalla, una victoria sobre la negatividad, tiene su verdadera actuación en el plano de la conciencia interna de aquello que se vive, al lograr vivir algo antes que ser vivido por cualquier cosa, aunque esta cualquier cosa no cambie. El logro pavesiano que importa es el del conocimiento, aun si debiéramos considerarlo solo, aun si de las noticias exteriores de su vida y su muerte debiéramos inferir que para él nada había cambiado dentro de los términos de su drama. Su moral, su "estilo", no fue para él una coraza externa contra el dolor: fue un férreo receptáculo interno, para poder contener el dolor como el fuego de un horno.

Todo el programa de una obra y de una vida ya está decidido en una de las primeras páginas del diario (20 de abril de 1936). "La lección es ésta: construir en el arte y construir en la vida, desterrar la voluptuosidad del arte de la vida, ser trágicamente." Acá está el tema creador de Pavese y de su indagación teórica; y acá está también el tema del diario: contraposición entre el

vivir trágico y el vivir voluptuoso. ¿Qué es el "vivir voluptuoso"? Tratamos de definirlo con sus propias palabras: "es considerar los estados de ánimo como fines en sí mismos... es abandonarse a la sinceridad, anularse en algo absoluto... es vivir por impulso, sin desarrollo y sin principios..." ¿Y qué es el "ser trágicamente"? La definición de Pavese en aquella página parece centrarse solamente en la "frialidad utilitaria" del poeta que da sentido al estado de ánimo aceptándolo con la vista puesta en su universalización poética (como al joven debe parecer que lograr una obra poética es un heroísmo sobrehumano, un milagro de concentración moral), pero está claro que podemos extender el concepto: "ser trágicamente" significa conducir el drama individual —hasta gastarlo como monedas sueltas— hacia una fuerza concentrada que se imprima en cualquier acción, de obra, cada hecho humano, quiere decir transformar el fuego de una tensión existencial en un operar histórico, hacer del sufrimiento o de la felicidad privada, estas imágenes de nuestra muerte (cada felicidad individual, en cuanto lleva en sí misma su fin, tiene una contraparte de dolor), de los elementos de comunicación, y metamorfosis, esto es, de las fuerzas vitales.

Si confrontamos el diario de Pavese con otro importante documento contemporáneo de un itinerario interior, el diario de André Gide, vemos que la operación de Gide se mueve en sentido diametralmente opuesto. Gide parte de un flanco de singularidad individual perfectamente construida en su matriz de cultura y razón, de claridad, en una palabra, para alcanzar una identificación con el flujo espontáneo de la vida, para llegar a un estado de indeterminación donde sea posible captar vuelta a vuelta cada aspecto de la variedad del mundo, donde la sinceridad no sea más dolorosa, donde ni siquiera el dolor traiga discordia.

Este de Gide y aquel de Pavese son los dos caminos que la literatura moderna propone a nuestra actitud cognoscitiva y práctica. El primero de identificación con todo, de abandono al flujo vital y cósmico; el otro de elección y confrontación, de reducción al hueso, de transferencia de los valores del ser al hacer, de la vida en la obra, de la existencia de la historia.

Pavese pertenece a un momento de la cultura mundial pronta a integrar la experiencia existencial con la ética de la historia.

Un momento en el cual la muerte del escritor piamontés parece señalar un límite cronológico. De hecho, debemos decir, que en estos quince años, si la gloria de Pavese ha continuado ensanchándose, la posibilidad de influencia de su enseñanza sobre la literatura contemporánea puede verse rápidamente restringida. El camino de la conciencia literaria y artística parece hoy desenvolverse en el sentido de Gide. Pero quince años son una medida que aun puede ser modificada: la historia de la literatura está hecha de discursos que fueron interrumpidos y después inesperadamente retomados, de apuntes dirimidos. Hoy en día los términos del discurso de Pavese parecen dejados de lado, incluso en sus componentes de búsqueda formal, empezando por la obstinación ascética del estilo. Pero esto solamente significa que su presencia volverá a hacerse sentir dentro de poco a través de la barrera de alejamiento prospectivo de la época, y esto bastará para reproponerlo para una nueva vecindad, y entonces podremos ver más cosas, como siempre cuando logramos acercarnos nuevamente a un autor sacándolo de la contemporaneidad, iluminándolo con la luz de un tiempo que ha existido pero que ya no es más el nuestro.

La atención de los pavesianos, en estos últimos años, se ha sentado más que en su obra en la reconstrucción de la figura de Pavese: el diario, lo inédito que él no quiso publicar, las páginas ensayísticas, el testimonio bibliográfico. Incluso en este artículo mío se evidencia tal polarización de intereses. Es una fase necesaria, pero insistir sería malograr la misma razón del interés por esta figura. Todo el peso de Pavese gravitaba sobre la obra, sobre aquello que de la experiencia existencial y cognoscitiva se convierte en obra completa, y es sobre las obras a donde debemos volcar el ardor de nuestra investigación, mayormente sobre aquellas que llevan la marca de Pavese más completo y más duro.

Sus novelas por lo tanto; y si hablo de las novelas no es por poner en segundo plano los libros únicos en la literatura italiana, dos —casi diría opuestos como poética y juntos, sin embargo— libros "totales" de Pavese: la colección de poesías *Trabajar cansa* y los *Diálogos con Leuco*; es porque sobre la narrativa, sobre el invento de un particular género de novela, Pavese ha puesto el grueso de sus energías. Las nueve novelas breves

de Pavese constituyen el ciclo narrativo más denso y dramático y homogéneo de la Italia actual, y también —diré por aquellos que consideramos importantes estos factores— el más rico en el plano de la representación de ambientes sociales, de la Comedia Humana, en fin, de la crónica de una sociedad. Pero sobre todo esos son textos de extraordinaria grandeza en los cuales no se deja de encontrar nuevos planos, nuevos significados. Creo que tres de ellos ocupan un lugar relevante, **La Casa en la Colina**, **El diablo en las Colinas**, **Entre mujeres solas**, que corresponden a un momento de plenitud en el trabajo de Pavese, entre el 47 y el 49. **La Casa en la Colina** es la meditación que nace del enfrentamiento entre historia y moral humana metahistórica; **El diablo en las Colinas** es todo el conjunto de problemas morales y existenciales de Pavese hecho novela; **Entre mujeres solas** es una ejemplificación de actitudes ante la vida. Son tres ejemplos de novela de contenido, de novela diría, abiertamente ideológica, los tres expresados en una perfecta identidad de tensión lírica y objetividad estructural, en donde triunfa la técnica pavesiana en un laconismo reticente, de la comunicación indirecta, de complicación del lector en el esfuerzo cognoscitivo y valorativo de la realidad. Habéis visto que

he dejado aparte la última novela escrita de Pavese, **La luna y las fogatas**, porque hoy tengo alguna duda respecto a que en ella la condensación de lirismo, verdad objetiva y conjunto de significados culturales, se hayan cumplido plenamente; así como he querido aislar aquellas tres novelas breves de la madurez de las precedentes, que son, no obstante todo el valor de su logro, escalones de aproximación a una forma de expresión total.

Pavese requiere un modo de lectura al cual desdichadamente la literatura contemporánea da ocasiones más únicas que raras: esto es, exige ser leída como si leyéramos los grandes trágicos, que en cada relato, en cada movimiento de sus versos, condensaban una preñez de motivaciones interiores y de razones universales extremadamente compactas y perentorias. Es un modo de insertarnos en lo real y vivirlo y valorarlo que hemos perdido por completo; y en el hecho de haberlo alcanzado por su vida laboriosa y solitaria, está el valor único de Pavese hoy en la literatura mundial.

Italo Calvino

Traducción: A. Szpunberg

POESIA

CESARE PAVESE

HABITOS

Sobre el asfalto de la avenida la luna es un lago silencioso, y el amigo recuerda otros tiempos. En aquella época era suficiente un encuentro imprevisto para dejar de estar solo. Mirando la luna respiraba la noche. Y era más fresco el olor de la mujer encontrada, de la breve aventura por las débiles escaleras. La habitación tranquila y el repentino deseo de vivir infinitamente le desbordaban el corazón. Después, bajo la luna, regresaba contento a grandes pasos titubeantes. Por aquellos tiempos él mismo era su gran amigo. Se levantaba temprano y saltaba de la cama reencontrando su cuerpo y los viejos pensamientos. Le gustaba salir a empaparse con la lluvia o a recibir el sol. Gozaba viendo las calles y hablando con quien fuera. Confiaba en saber comenzar con cada amanecer cambiando de oficio hasta el último día. Después de las largas fatigas se sentaba a fumar. El placer más hermoso era estar solo. El amigo ha envejecido y querría una casa que le fuese acogedora para abandonarla por la noche y detenerse en la avenida a mirar la luna, pero que encontrara a su regreso una mujer callada, compañera serena, en paciente espera. El amigo ha envejecido y no se basta a sí mismo. Los transeúntes son siempre iguales, también la lluvia y el sol, el amanecer un desierto. Ya no vale la pena fatigarse ni salir bajo la luna si nadie lo espera, no vale la pena.

EL VINO TRISTE

Lo que fatiga es sentarnos sin que nos vean.
Todo, lo demás viene por su cuenta. Tres sorbos
y vuelve el goce de sentirnos solos.
Se abre un abismo de lejanos aturdimientos,
cada cosa se pierde y se convierte en un milagro
haber nacido y mirar el vaso. El trabajo
(el hombre solitario no puede pensar en el trabajo)
reencarna el antiguo destino de que es hermoso sufrir
para poder pensar. Después los ojos se fijan
en el vacío, dolientes, como si fueran ciegos.
Si este hombre se alza y va a casa a dormir,
parece un ciego que ha perdido la calle. Cualquiera
puede desembocar en una esquina y destrozarlo a golpes.
Puede desembocar una mujer y atravesársele en la calle,
bella y joven, con otro hombre, gimiendo
como en un tiempo una mujer gemía con él.
Pero este hombre no ve. Va a su casa a dormir
y la vida no es más que un aturdir de silencio.
Al desvestirse este hombre se descubren miembros extenuados
entre una pelambre brutal. ¿Quién diría
que en este hombre corren venas tibias
donde una vez la vida se incendiaba? Ninguno
creería que una mujer haya acariciado aquel cuerpo
besado y bañado de lágrimas aquel cuerpo que tiembla,
cuando el hombre llega a su casa a dormir
y no está consciente, pero gime.

Trad. Norma Bertol.

ALBERTO SZPUNBERG

STANLEYVILLE

Al caer de la noche de pie contra el incendio de los cielos
le dije a mis compañeras ustedes tocar aullar que yo hacer
y tomé por las guedejas la rubicunda cabeza de Paul Carlsons
a tan buena carne coleccionista cazador pastor de almas
la amé a zarpazos le di con los colmillos uno a uno
no podrás con mi aliento mi pedazo de hombre todo prójimo
y su blancura ascendía a los cielos entraba ahí su cosa pálida
mientras mis dioses mis hermanos Patrice y yo
rey de los animales de este mundo
rugíamos de amor contra la muerte.

TOULOUSE-LAUTREC

Ponía sobre las ancas sus bailarinas es decir llovizna Goulue
y sus gruesas manoplas sobre la luz llamando a intimidades
después sus latigazos lanzaban el galope de las caballerías
y el tibio rompedor de corazones ese íntimo amigo del alma
en el circo era amado sabiamente por todos los otoños
despacio bajo el viento de los muslos las patas las ancas
el enano se agachaba a levantar del suelo las tibeas.

El hermano mayor que never never conoceré ahora diría
la dulce madrecita siempre te espera llora menos
en suaves tardes puedes olvidar y el agua se le enfría
esto es un tango y las goteras yo solo no puedo taponarlas
el pozo es el mismo y las lluvias prácticamente
humedecen en casa los más cálidos recuerdos o sino
qué decir de tus papeles tus poemas ya nada se te entiende
como tu última carta de allá donde apenas desciframos
que la luz de la tarde y yo no resistimos la tristeza se ensaña
en la celda todo enmudece mirando esa pared donde ahora
desde los nombres arañados mordisqueados por mí en un comienzo
hacia la fiera lejanía mi sombra crece haciendo señas.

Poetas Argentinos
mencionados en el
Concurso de 1965
de la Casa de las Américas,
La Habana

BUENOS AIRES

ALBERTO SZPUNBERG: **El Che
Amor**; Nueve64 Editora

NOE JITRIK: **Addio a la mamma**;
Ediciones Zona

LA HABANA
Cediri

EL MAR CAMBIA

ERNEST HEMINGWAY.

—Está bien —dijo el hombre—. ¿Qué decidiste?
—No —exclamó la muchacha—. No puedo.
—¿Querrás decir que no quieres?
—No puedo. Eso es lo que quiero decir.
—No quieres.
—Bueno —exclamó ella—. Arreglá las cosas como quieras.
—No arreglo las cosas como quiero, pero, ¡por Dios que me gusta-
ría hacerlo!
—Lo hiciste durante mucho tiempo.
Era temprano y no había nadie en el café con excepción del barman
y los dos jóvenes que se hallaban sentados en una mesa del rincón. Ter-
minaba el verano y los dos estaban tostados por el sol, de modo que pa-
recían fuera de lugar en París. La joven llevaba un vestido escocés de
lana; su cutis era de un moreno suave; sus cabellos rubios y cortos cre-
cían dejando al descubierto una hermosa frente. El hombre la miraba.
—¡La voy a matar! —dijo él.
—Por favor, no lo hagas —exclamó ella. Tenía bellas manos y el
hombre las miraba. Eran delgadas, morenas y muy hermosas.
—Lo voy a hacer. ¡Te juro por Dios que lo voy a hacer.
—No te va a hacer feliz.
—¿No podías haber caído en otra cosa? ¿No te podrías haber metido
en un lío de otra naturaleza?
—Parece que no —dijo la joven—. ¿Qué vas a hacer ahora?
—Ya te lo he dicho.
—No; quiero decir, ¿qué vas a hacer, realmente?

—No sé —dijo él. Ella lo miró y alargó una mano—. ¡Pobre Phill! —dijo. El hombre le miró las manos, pero no las tocó.

—No, gracias —declaró.

—¿No te hace ningún bien, saber que lo lamento?

—No.

—¿Ni decirte cómo?

—Prefiero no saberlo.

—Te quiero mucho.

—Sí; y esto lo prueba.

—Lo siento —dijo ella—; si no lo entendés...

—Lo entiendo. Eso es lo malo. Lo entiendo.

—¿Sí? —preguntó ella—. ¿Y eso lo hace peor?

—Es claro —la miró—. Lo entenderé siempre. Todos los días y todas las noches. Especialmente por la noche. Lo entenderé. No tenés necesidad de preocuparte.

—Lo siento...

—Si fuera un hombre...

—No digas eso. No podría ser un hombre. Vos lo sabés. ¿No tenés confianza en mí?

—¡Confiar en vos! Es gracioso. ¡Confiar en vos! Es realmente gracioso.

—Lo lamento. Parece que eso es todo lo que pudiera decir. Pero cuando nos entendemos, no vale la pena pretender que hacemos lo contrario.

—No, supongo que no.

—Volveré, si querés.

—No; no quiero.

Después no dijeron nada por un largo rato.

—¿No creés que te quiero, no es cierto? —preguntó la joven.

—No hablemos de tonterías.

—Realmente, ¿no crees que te quiero?

—¿Por qué no lo probás?

—Hacés mal en hablar así. Nunca me pediste que probara nada. No sos cortés.

—Sos una mujer extraña.

—Vos no. Sos un hombre magnífico y me destroza el corazón irme y dejarte...

—Tenés que hacerlo, por supuesto.

—Sí —dijo ella—. Tengo que hacerlo, y vos lo sabés.

El no dijo nada. Ella lo miró y extendió la mano nuevamente. El bar-

man se hallaba en el extremo opuesto del café. Tenía el rostro blanco y también era blanca su chaqueta. Conocía a los dos y pensaba que formaban una hermosa pareja. Había visto romper a muchas parejas y formarse nuevas parejas, que no eran ya tan hermosas. Pero no estaba pensando en eso, sino en un caballo. Un cuarto de hora más tarde podría enviar a alguien enfrente para saber si el caballo había gamado.

—¿No podés ser bueno conmigo y dejarme ir? —preguntó la joven.

—¿Qué crees que voy a hacer?

Entraron dos personas y se dirigieron al mostrador.

—Sí, señor —dijo el barman y atendió a los clientes.

—¿Podés perdonarme? ¿Cuándo lo supiste? —preguntó la muchacha.

—No.

—¿No crees que las cosas que tuvimos y que hicimos pueden influir en nuestra comprensión?

—"El vicio es un monstruo de tan horrible semblante —dijo el joven con amargura— que..." —no podía recordar las palabras—. No puedo recordar la frase —dijo.

—No digamos vicio. Eso no es muy cortés.

—Perversión —dijo él.

—¡James! —uno de los clientes se dirigió al barman—. Estás muy bien.

—También usted está muy bien, señor —replicó el barman.

—¡Viejo James! —dijo el otro cliente—. Estás un poco más gordo.

—Es terrible la manera como uno se pone —contestó el barman.

—No dejes de poner el coñac, James —advirtió el primer cliente.

—No. Confíe usted en mí.

Los dos que se hallaban en el bar miraron a los que se encontraban en la mesa y después volvieron a mirar al barman. Por la posición en que se encontraban les resultaba más cómodo mirar al encargado del bar.

—Creo que sería mejor que no emplearas palabras como esa —dijo la muchacha—. No hay ninguna necesidad de decirlas.

—¿Cómo querés que lo llame?

—No tenés necesidad de ponerle nombre.

—Así se llama.

—No —dijo ella—. Estamos hechos de toda clase de cosas. Debieras saberlo. Vos usaste muchas veces esa frase.

—No tenés necesidad de decirlo ahora.

—Lo digo porque así te lo vas a explicar mejor.

—Está bien —dijo él—. ¡Está bien!

LOS QUE VIVIAN

—Decís que eso está muy mal. Lo sé; está muy mal. Pero volveré. Te he dicho que volveré. Y volveré en seguida.

—No; no lo harás.

—Volveré.

—No lo harás. A mí, por lo menos.

—Ya lo verás.

—Sí —dijo él—. Eso es lo infernal, que probablemente quieras volver.

—Por supuesto que lo voy a hacer.

—Andate, entonces.

—¿Lo decís en serio? —No podía creerle, pero su voz sonaba feliz.

—¡Andatel! —dijo el hombre. Su voz le sonaba extraña. Estaba mirándola. Miraba la forma de su boca, la curva de sus mejillas y sus pómulos; sus ojos y la manera cómo crecía el cabello sobre su frente. Luego el borde de las orejas, que se veían bajo el pelo y el cuello.

—¿En serio? ¡Oh! ¡Sos bueno! ¡Sos demasiado bueno conmigo!

—Y cuando vuelvas me lo contás todo. —Su voz le sonaba muy extraña. No la reconocía. Ella lo miró rápidamente. El se había decidido.

—¿Querés que me vaya? —preguntó ella con seriedad.

—Sí —dijo él duramente—. En seguida. —Su voz no era la misma. Tenía la boca muy seca—. Ahora —dijo.

Ella se levantó y salió de prisa. No se volvió para mirarlo. El no era el mismo hombre que antes de decirle que se fuera. Se levantó de la mesa, tomó los dos boletos de consumición y se dirigió con ellos al mostrador.

—Soy un hombre distinto, James —dijo al barman—. Ves en mí a un hombre completamente distinto.

—Sí, señor —dijo James.

—El vicio —dijo el joven tostado— es algo muy extraño, James. —Miró hacia afuera. La vio alejarse por la calle. Al mirarse al espejo vio que realmente era un hombre distinto. Los otros dos que se hallaban acodados en el mostrador del bar se hicieron a un lado para dejarle sitio.

—Tiene usted mucha razón, señor —declaró James.

Los otros dos se separaron un poco más de él, para que se sintiera cómodo. El joven se vio en el espejo que se hallaba detrás del mostrador.

—He dicho que soy un hombre distinto, James —dijo. Y al mirarse al espejo vio que era completamente cierto.

—Tiene usted muy buen aspecto, señor —dijo James—. Debe haber pasado un verano magnífico.

ERNEST HEMINGWAY

Trad.: Ricardo Piglia

Aquel verano yo había terminado la escuela primaria. Entonces, durante todas las vacaciones iba a poder salir por los baldíos con la honda abultándome el bolsillo del blue-jean, y encontrarme con los chicos. Cazábamos entre los árboles y después, cuando el sol se estaba justamente encima de las cosas, yo regresaba a mi casa llena de tíos, y una abuela y un papá que no podían verla a uno tranquila que ya empezaban, —¿pensaste?, ¿pensaste?, ¿y al fin qué vas a estudiar? Porque uno tiene que elegir entre ser maestra o bachiller y la verdad, lo que a mí me gustaba era ser cazadora y andarme por el campo buscando animales y pieles de animales. O si no, hubiese querido ser aviadora y tener un helicóptero para elevarme alto y descender entre los techos. De manera que como ellos estaban tan insoportables, haciendo preguntas y recitando consejos, me iba por allí, sin saber qué hacer, a mirar la gente por la calle. Fue por eso de no estar más en mi casa que conocí a Don Paulino Farragat. Digo conocí, porque aunque siempre lo había visto pasar por las veredas, o cruzando el senderito de la cancha, con los pies abiertos, caminando debajo de esas piernas que hacían acordar de las películas de Chaplin, recién ese verano empezamos a andar siempre juntos. Y yo pude verle de cerca la sonrisa como marrón de los ojos. Y escucharle esa costumbre de repetir las palabras. A veces, en lugar de cruzar el senderito, se apoyaba en el alambrado asintiendo con la cabeza y sonriendo, mientras los chicos y yo, traspirando bajo el sol, corriamos la pelota. Y uno pensaba que parecía un abuelo. Porque a Don Paulino, nadie le grita porquerías, como a cualquier otro viejo que se pare a mirar, metiendo los dedos por los alambres. Porque él no es un viejo borracho, ni es un pordiosero, te digo. El arregla relojes. Aunque se vista así, con ese sombrero gris como un cacerola abollada en el fondo y puesta al revés. Eso les decía yo. Y podía verlo como se iba alejando bajo los árboles, seguramente repitiendo alguna palabra. El mismo pasito dislocado con el que después venía a encontrarme, siguiendo juntos hasta el taller, o la estación vieja, o cualquier parte por ahí. Porque primero fue una vez, y después otra vez, y otra, y entonces fue como una costumbre: esperarlo y caminar juntos hasta la "Relojería y Joyería Casa Farragat. Para Damas y Caballeros. Relojes. Se arreglan relojes", como decía el cartel. Porque aunque estuviera medio borrado y con una planta de paraíso delante, entre las ramas, se podía leer todo eso. Las primeras veces, más que escucharlo a él, yo me pasaba el tiempo revolviendo las vitrinas llenas de medallas opacas y prendedores con pie-

dras raras, entre pulseras cubiertas de dijes, algunos anillos y no muchas cosas más. Y también los dos Sopenas. Uno desde la A hasta la L, y el otro desde la LL hasta la Z, con una cubierta toda agujereada marrón. Por la abertura del tabique Don Paulino me miraba. De vez en cuando, sacándose el monóculo que sostenía con la mejilla, como cuando uno se pone una tapita, y entonces un ojo ve las cosas y el otro ve todo negro, mientras uno piensa cómo harían los piratas para pelear, saltando entre los barcos incendiados con un ojo así, él me contaba, con la cabeza afuera, a veces adentro de las vitrinas, cómo, en su tiempo, esas cosas se usaban. Me iba acercando cada objeto, hablándome de las muchachas, con los escotes llenos, y los brazos, de aquella pedrería. Algunos estaban tan sucios que debía pasárselos por la manga del saco. Pero siempre siguió, sin que lo asaltara la vergüenza. Y todas, habían comprado allí, sus alhajas para las fiestas. Uno de esos días me di cuenta que Don Paulino, en realidad, no tenía intención de vender ninguna de esas cosas. Porque de tanto estar-se allí, sin que nadie pidiera comprarlas, habían pasado a ser sus cosas. Así como una guarda figuritas y la honda y las láminas y eso son las cosas de uno que cómo se van a vender. Y fue uno de esos días también, cuando Don Paulino me contó de aquellos aros azules. Colgando, como dos rosetitas moviéndose cuando Lucrecia se reía. Y yo debiera haberla visto, me dijo, entre la gente que bailaba, a ella. Lucrecia, sí. Entonces, calzándose otra vez el monóculo, junto encima de las tuercas y rueditas y tornillos desparramados sobre la mesa, donde yo acomodaba los codos para mirar, él seguía trabajando. Contándome cosas entre las campanadas de los relojes cada cuarto, cada media, cada tres cuartos, cada hora que, como nunca andaban parejos, cuando uno andaba por el dan, el otro iba por el don, y otro más en din. Y dan, y don, y din, y tam, tum, plum. Entonces se callaban. Y, tiquí, taca, despacito, podíamos volver a hablar. Sin gritarnos. Hasta que nos interrumpieran otra vez el dan y din y don y fang, tun, plum, de cuando Don Paulino era muy distinto de lo que es ahora. Oh, porque si lo hubiera visto a este viejo. No era ningún cascajo entonces, me decía. Y nos quedábamos allí las horas, hablando. Yo también, al fin, había empezado a decirle mis cosas. El arreglaba un despertador, riinti, riinti, y dijo que estaba muy bien ser cazadora. O aviadora, si eso me gustaba. O si no, también podía ser relojera, como él. Durante todo el verano me fue contando cosas. Cosas del pueblo y de toda la gente del pueblo. Y también de la vida de él y de Lucrecia. Y según la semana, y a veces más de una semana, repitiendo la misma palabra

del diccionario. Al principio, yo no sabía. Le escuchaba la voz repitiendo y repitiendo, sin entender. Por eso, aquella mañana se lo pregunté. Yo estudio, me dijo. Estudio las palabras de diccionario, apreté una tuerca. Las repito para aprenderlas. Porque, si uno lee el diccionario y sabe todas las palabras, es como saber todo lo del mundo. Acaso, ¿qué hay en el mundo que no esté metido adentro de una palabra? Entonces, yo debía contestar: nada hay en el mundo que no esté metido dentro de una palabra. Y eso significaba que durante dos o tres días íbamos a andar con la palabra "palabra" metida adentro de la conversación. Logró calzar la tuerca, y fue por eso que levantó la cabeza, sonriéndome. Uno lee el diccionario, lee todas las palabras, entonces sabe todas las cosas. Trac, Trac, este ya está. Y las cosas de cualquier parte del mundo también. Ahora va a repetir "mundo", pensé yo. Y me contó cómo, todas las noches, desde no se acuerda cuántos años, él leía las palabras. Estudiaba unas cuantas por noche. Y era como ser un sabio. Por eso, cuando aprendía una muy importante se andaba con ella repitiendo y repitiéndola y entonces la charla se convertía en un cantito, pero lento. Porque si se hablaba ligero la palabra podía chocar con la misma palabra y uno no estuviera diciendo nada y nada más que repitiendo lo mismo. Acomodaba una ruedita, talar, talar. Se talan los árboles. Se talan los bosques, decía él. Y si por allí no salía nada, decíamos talar, talar, solamente. Y era seguro que él, al día siguiente, traería otra. Palomar, palomar. El palomar de mi primo, le explicaba yo, lleno de huevos, y después de pichones, y después otra vez de huevos. Y él repetía: palomar y paloma, palomas mensajeras y paloma de mujer. No siempre pude entender todas las cosas que decía.

El más terrible de todos los veranos, había dicho Don Paulino. El sol sobre el techo del taller, cada día más caliente y más húmedo, desparramando y juntando las rueditas de todos los relojes del barrio. Y volviéndolos a armar hasta que, cuando no podíamos más, él se bajaba del banco giratorio, donde uno podía sentarse y dar vueltas mirando las cuatro paredes, subiendo o bajando, según para un lado o para el otro girara, y nos poníamos quietos, algunas veces callándonos y pensando, a comer frutillas heladas o duraznos o sandía que habíamos comprado en el camino. Fue la primera vez que no encontramos duraznos, ni encontramos sandía, y llevamos un paquete de ciruelas, cuando él me contó aquello. Y fue la vez que más contó todo junto de Lucrecia, por el modo que tenía ella de comerse las ciruelas. Así, explicaba él. Ella las mordía delante del

pelo rubio y de los aros azules, moviéndose como estaban al lado de las mejillas, como si quisiera comerse el mundo. Porque Lucrecia era una mujer así. Una de esas mujeres que miran y tocan las cosas de un modo, que uno siente furia y celos de la fruta y del viento y de todas las cosas. Por eso, a él le daba rabia esa manera que ella tenía de traicionarlo, comiendo ciruelas y ciruelas, sentada como un chino sobre la cama toda deshecha, hasta que hacía un bollo con el papel, se ponía el vestido de lunares y aquellos zapatos con taco y se iba, y silbaba, por la vereda. Se iba porque no era mi mujer. Entonces yo me quedaba con las ganas de ser ciruela, o gente, o calle, o cualquier otra cosa que ella estuviera como devorándose, mirándolas. Ahora, seguro que empieza por repetir "ciruela", pensé. Pero no. Lo cambió por "mujer" y por "Lucrecia". Porque Lucrecia era una mujer así. Siguió mirando las ciruelas, o las puntas de los zapatos, o el piso, no sé. Y a cada mordisco igual repetía ciruela, aunque dijera Lucrecia y mujer también. Porque ella se había casado, y no es que fuera infiel por venir conmigo. Oh, claro que no. Sino que ella era una mujer así. Haciendo eso de vivirse toda la vida con un esposo, y también quererlo a él, y venir de vez en cuando, y a veces días seguidos, meterse allí en la cama y quererlo y ser fiel con todo. Con todas las cosas. Porque, acaso Lucrecia no había sido una mujer fiel? Claro que sí. Una mujer fiel a todas las cosas. Naturalmente que ahora no viene más, me contestó. Por qué hubiese tenido que venir ahora? ¿Por qué? Alguna vez habían empezado a verse más separadamente. Ni ella se daba cuenta, ni él tampoco que se estaban queriendo cada vez con más días en el medio sin verse. Y no hace mucho tiempo de esto, no. Y si yo quisiera, me dijo un día, la puedo conocer: una mujer que anda por la calle con dos rosetitas azules en la cara, y una linda jorobita también. Porque a medida que el tiempo fue pasando, din y don y fang tum, plom, le había crecido la espalda como en una jorobita. Porque Lucrecia era una mujer fiel a todas las cosas, dijo, terminándose la ciruela.

Al fin, repitiendo palabras y estudiándolas, contándonos historias y desparramando rueditas sobre la mesa, se estaba terminando el verano. Ya no siempre comíamos ciruelas, ni frutillas, ni duraznos. Yo abría el paquete, entonces él decía: y bien... qué se va a hacer... Y nos comíamos las primeras naranjas que estaban empezando a madurar. Pero no siempre trabajábamos tanto como al principio. Yo podía ver cómo cada día los relojes y los despertadores se iban amontonando más sobre la

mesa, y Don Paulino, nada. Como si no los viera. Se levantaba del banco, dábamos las cuerdas y salíamos a caminar. Siempre para el lado de las vías viejas. Mirábamos el suelo para acertar cada paso en los durmientes entre los yuyos, juntando fierros y piedritas que brillaban como locas al sol y otras piedras que yo me juntaba para la honda, llenándome los bolsillos hasta llegar a la estación abandonada, donde uno se podía sentar entre los escombros, y hablar tranquilos; y a veces, escalarme los vagones que se estaban tan quietos allí, como grandes macetones llenos de yuyos y tierra. Nos quedábamos hasta que el día se iba terminando. Yo arriba de un vagón, y él, abajo. Casi gritándonos. Abandonar, abandonar. Se abandonan las estaciones, decía yo. Se abandona la gente. Abandonan los nidos. Abandonan las ganas, él. Y por allí, me llamaba desde más lejos porque no nos oíamos más. Entonces, yo me bajaba y nos poníamos a buscar fierros con formas raras. O me llamaba para darme alguna piedra o para estudiar las plantitas y las formas de las hojas que después ordenábamos en el álbum. Terminar, terminar. Se termina el verano. Se termina el tiempo. ¿Cómo?, le gritaba yo. Que se termina de vivir digo, me decía. Claro, le volvía a gritar. Y le conté que una vez tuve un gato que también había terminado de vivir. Agotar, agotar. Se agota la paciencia como dice la gente, dije yo. Claro, se agota uno de tanto caminar y de trabajar, me empezaba a decir él. Entonces el sol se caía detrás de los galpones y nos volvíamos a la relojería.

Aquella noche entramos y él sacó de un armario, despacio, una cajita cuadrada, sin ningún dibujo. Que eran para mí, dijo. Y como yo me quedé mirándolo, él volvió a repetir que eran para mí, que la abriera. Entonces, los ví. Deslumbraban. Dos aros azules como rosetitas para colgarse en las orejas. Se fue caminando hacia el banco, le adiviné la sonrisa como marrón de los ojos, y no le dije nada. Tuve ganas de llorar porque eran hermosos. Yo pensé, seguro que va repetir Lucrecia, Lucrecia. Pero no. Solamente dijo que eran como los de ella. Y por probármelos no más fue que me puse delante del espejo y me reí de cómo me quedaban esos aros de grande. Y él, detrás del espejo, también se rió. Y dijo que me hacían una risa como la de ella.

Esa noche, cuando me fuí, llevaba una rosetita azul en cada bolsillo del blue jean. Tocándolas con los dedos. Imaginando cómo se me iban a mover a lado de las mejillas, y pensando en Don Paulino. También pensé contarle lo que había decidido. Ser aviadora, o si conseguía un rifle, ser cazadora. ¿Porque qué sentido tiene ser maestra o bachiller? Entonces,

Teatro - Cine - TV

JEAN PAUL SARTRE

Un análisis del teatro burgués

él seguro que me iba a contestar: no tiene ninguno. Porque si no tiene sentido. ¿por qué voy a estudiar eso? Y él, seguro: Claro, si no tiene sentido. Para decirle eso fue que al día siguiente salí tan apurada a encontrarlo. Pero él no estaba. Me estuve esperándolo horas en la puerta de la relojería primero, y como él no venía empecé a esperarlo por el boulevard y por las calles, después. Pero él no vino. A veces Don Paulino tenía cosas que hacer, pero me dio mucha rabia que no me hubiese avisado. De modo que yo me quedé, como una pava allí, todo el día esperándolo y él, nada. Así que volví a mi casa y mientras armaba como mil máquinas con el "meccano", pensé en todas las cosas que me iba a tener que escuchar. Qué se cree. Por lo menos avisarme, decía yo.

Iba con toda esa rabia metida, a decirle todas las cosas, cuando llegué a la Relojería, y otra vez estaba cerrada. Toqué la puerta, la sacudí, la empujé. Pero él, nada. Hoy tampoco había aparecido. Miré por la cerradura pero adentro todo estaba oscuro. Entonces fue que juré devolverle los aros azules. Porque un día uno puede soportar que se vaya solo por ahí, sin decirme nada. Pero desaparecerse así, sin avisarme siquiera, eso ya no podía aguantar. Y todo eso pensaba yo que le iba a decir mientras me fui caminando, sola. Repitiéndome palabras y juntando piedritas y fierros con formas raras, por las vías, hasta llegar a la estación.

Y entonces, lo vi. Solo. Como durmiendo adentro de ese traje que le sobraba por todos lados. El sombrero color cacerola le tapaba la cara. Estaba medio hundido entre los yuyos, cerca de una locomotora negra toda oxidada. Toda tan grande y estúpida que uno tenía ganas de llorar y patearla, viendo como estaba él, tan quietito allí, debajo.

Y me fui, acertando cada paso en los durmientes, al costado de los galpones, donde el sol iba cayendo, y lloraba. Levantando piedras y tirándolas contra el suelo y contra los vagones y lloraba. Y levantaba piedras y las tiraba contra los fierros.

Norma Bertol.

Hace casi 150 años que la burguesía controla el teatro. Lo controla, en primer lugar, por el precio de los terrenos, que subieron en tal forma en el siglo XIX que los trabajadores tuvieron que abandonar el centro de la ciudad, que hay barrios y residencias burguesas, y que además los teatros están situados en el centro de la urbe, en su casi totalidad. Lo controla por el precio de las localidades que, para que un teatro deje utilidades, aumenta constantemente. Lo controla también en Francia por la centralización, de suerte que en las ciudades donde podría establecerse contacto con otro tipo de público, los espectáculos no llegan, o llegan muy tarde en forma de giras. Lo controla, en fin, por medio de los críticos. Es un grave error oponer el crítico de un periódico al público. El crítico de un periódico es reflejo de su público. Si dice tonterías, es porque el público que lee el periódico también las dice: es vano por consiguiente establecer un antagonismo entre los dos.

Tenemos, pues, un control absoluto, tanto más cuanto que lo único que tiene que hacer esta misma burguesía para hacer fracasar una obra es no ir a verla. Y es innegable que la dictadura burguesa sobre el teatro ha creado un teatro burgués. ¿Se trata de algo que es sólo peligroso, de la introducción de un contenido determinado en las obras de teatro, o bien, es que la dictadura burguesa ha destruido hasta la estructura de lo que debe ser el teatro? Esto es lo que vamos a tratar de entender.

En primer lugar, hay una pregunta que hacerse: ¿Por qué viven los hombres rodeados de sus imágenes? Porque después de todo se podría muy bien no tener ninguna imagen. Baudelaire hablaba de "la tiranía de la pasión humana". A veces cansa tanto ceder a esa tiranía durante el día entero que, Dios

mío, ¿por qué tenemos todavía que colgar retratos en el dormitorio? ¿por qué ir al teatro a verse uno mismo representado? ¿por qué pasearse entre estatuas que nos representan? ¿para qué ir al cine a reencontrar la propia imagen continuamente? Hay una especie de seguridades que se da la gente sobre sí mismas (la gente, ustedes y yo) que tiene algo de sorprendente. Pero reflexiónese un poco y se verá que no es tan difícil de explicar. Creo que las gentes viven en medio de sus imágenes porque no consiguen ser objetos reales para sí mismos. Los hombres son objetos para los demás, pero no logran ser completamente objetos para sí mismos. Tomemos un ejemplo individual, ya sea bajo el aspecto del aprendizaje del espejo, tan importante en la primera infancia, ya de los errores del animalito que se mira al espejo, ya de los de un adulto que, de pronto en una habitación oscura ve a alguien en un espejo y no se da cuenta de que es él mismo. Uno llega ante sí mismo como a un objeto, puesto que llega ante sí como ante otro. Esto es la objetividad. Pero en cuanto nos reconocemos, ya no somos objetos. Porque uno no ve su propio rostro como ve el rostro de los demás. Lo ve con elementos privilegiados porque tenemos un interés profundo en ese que está ahí; no es posible contemplarlo con ese lazo absolutamente frío y formal que es la simple vista. Hay una especie de participación.

... Y lo que digo de un individuo puedo decirlo también de un grupo social cualquiera. Los hombres no pueden verse desde fuera, y la verdadera razón es que para tomar verdaderamente a un hombre como objeto, habría, contradictoriamente, que entender y no entender sus actos. Porque uno no puede, evidentemente, considerar que tiene ante sí un hombre verdaderamente objetivado, alguien de quien podremos afirmar que conocemos

de veras, si no lo conoce por la comprensión de lo que ese hombre busca, de lo que quiere, es decir, a partir de su futuro, de sus esfuerzos más personales para lograr sus fines. Pero si conocemos a un hombre comprendiéndolo, eso también quiere decir que, aunque le reprochemos su conducta en otros planos, compartimos sus objetivos, y entonces nos metemos en un mundo completamente cerrado, o si ustedes quieren limitado, limitado por ese mismo hombre, del cual ya no podremos salir nunca. Si, por otra parte, dejamos de comprender sus fines y ese hombre se convierte en ese momento en un ser que es únicamente comprensible, o por lo menos, explicable por el orden de las cosas, en ese mismo momento habremos perdido al hombre, tendremos al insecto, de modo que entre esta comprensión del hombre que hace que el hombre no sea jamás un objeto total sino un casi-objeto para los demás hombres y esta negativa a comprender, no hay lugar para que los hombres se conozcan, los unos a los otros, completamente, como objetos. Se podría ser objeto total, para las hormigas o para los ángeles, pero no se puede serlo para los hombres, como hombres.

...Puesto que el teatro es una imagen, los gestos son la imagen de la acción, y lo que nunca se ha dicho desde que el teatro se aburguesó, pero que es muy necesario decir es que la acción dramática es la acción de los personajes. Siempre se cree que acción dramática quiere decir grandes movimientos, desplazamiento de utilería. No, eso no es acción, eso es ruido, tumulto. La acción propiamente dicha es la del personaje; no hay en el teatro otras imágenes que la imagen del acto y si queremos saber lo qué es el teatro tenemos que preguntarnos lo qué es un acto, porque el teatro no puede representar otra cosa que el acto. La escultura representa la forma de un cuerpo: el teatro representa el arte de ese cuerpo. Por consiguiente, lo que queremos recuperar cuando vamos al teatro es nuestra propia imagen; pero no nuestra pobreza o riqueza, nuestra vejez o juventud, sino lo que queremos es ver cómo actuamos, cómo trabajamos, las dificultades que tropezamos, ver que somos hombres con principios, y que fijamos principios a escas acciones.

Desgraciadamente, todo lo que acabo de

decir está muy lejos del teatro burgués, y si esto de que hablo no se parece en nada a lo que viene sucediendo en la escena desde hace 150 años (con sus excepciones, claro está) es porque el teatro burgués no desea acción dramática. Lo que desea más bien es una acción neodramática, pero no quiere que se represente la acción del hombre, sino la acción del autor que construye hechos. La burguesía quiere obtener una imagen de sí misma, pero —y ahora entendemos por qué Brecht creó el teatro épico, o sea, algo que va en una dirección totalmente opuesta— quiere una imagen que sea participación pura, no quiere en lo absoluto hacerse representar como cuasi-objeto. Porque cuando es totalmente objeto no es muy agradable.

El teatro burgués es, pues, subjetivo, no porque se vea lo que ocurre en el cerebro de cada personaje, pues muy a menudo no se ve nada, sino porque la burguesía tiene una representación subjetiva de sí, o sea, que se reproduzca sobre la escena una imagen del hombre según su propia ideología, y no buscando en esta especie de mundo de individuos que se ven, de grupos que se juzgan entre sí, puesto que si esto sucediera el valor de la burguesía se sacaría a discusión, y eso, señores, eso sería peligroso.

Se cree que lo que es malo en la burguesía es humano porque siempre se dice: es humano, cuando alguien hace una canallada. Así pues, es necesario que esta naturaleza sea mala, inmutable. No insisto mucho en esto porque la cosa está clara. Si el hombre es malo, se dice la burguesía, lo que cuenta es el orden, no importa cual. Además, si la naturaleza humana es mala y eterna, es evidente que todo esfuerzo será inútil para realizar progresos. Pero actuar, que es precisamente el objeto del teatro, es cambiar al mundo, y necesariamente cambiarse a sí mismo. Muy bien. La burguesía ha cambiado al mundo profundamente, pero ahora no tiene el menor deseo de que la cambien a ella, sobre todo desde fuera; si cambia, es sobre todo para adaptarse, para conservar lo que tiene, y por eso exige al teatro que no la inquiete con la idea del acto. Es preciso que el elemento emotivo, como en la filosofía aristotélica, sea una perturbación rápida entre dos momentos de calma, puesto que el teatro burgués ha sustituido la acción por la pasión, y por acción se entiende solo una construcción práctica.

Brecht estimaba que la distancia no era

bastante grande entre los actores y los espectadores, que se hacían demasiados esfuerzos para conmover a éstos y no los suficientes para mostrarles. En otras palabras, que había un exceso de relaciones de participación, demasiadas imágenes, y no suficiente objetividad. Yo creo que el público burgués está loco, pero no porque participe, sino porque participa de una imagen que es la imagen de un loco.

Tenemos en la actualidad varias obras de teatro que recogen nuevamente los temas expresionistas, sin darse cuenta, de buena fe. Por ejemplo, el tema de Beckett *Esperando a Godot* es una obra muy notable, en mi opinión la mejor obra de teatro desde 1945; pero hay que reconocer que es expresionista, y al mismo tiempo pesimista. Su contenido complace en el fondo a los burgueses. De igual modo, otra obra reciente, *El Rinoceronte*, de Ionesco, es una pieza expresionista porque tenemos a un hombre que se convierte en rinoceronte. ¿Y qué es eso de convertirse en Rinoceronte? ¿Es como convertirse en fascista, o en comunista, o en ambas cosas? Está muy claro que si el público burgués queda muy complacido es porque se trata de las dos cosas. Es imposible retirar una sola palabra de la pieza de Ionesco que no nos diga que una gran desgracia, un gran peligro de aniquilación, amenaza al mundo y que, por Dios, el peligro de contagio es gravísimo. ¿Y por qué hay uno que resiste?. Por lo menos podríamos saberlo, pero no, no sabemos nada. Resiste porque está ahí. Resiste porque es Ionesco, representa a Ionesco, y dice entonces: yo resisto, y se queda ahí, en medio de los Rinocerontes, para defender solo al hombre, sin que sepamos claramente después de todo si no sería mejor ser rinoceronte. Eso no se ha probado...

O sea, que se tiene el derecho a reprochar cosas a los burgueses pero solo como hombres, nunca como burgueses. Toda la cuestión radica ahí. Es preciso que el pesimismo sea total, que sea un pesimismo de la inacción, un pesimismo que condene todas las posibilidades, todas las esperanzas de los individuos. Pero si es un pesimismo moderado que diga simplemente: la situación no es buena, nuestras clases dirigentes podrían hacer las cosas un poco mejor, ah,

entonces eso no es teatro, eso es subversión.

Con esto quiero decir que no debe uno creer que un teatro pesimista no es un teatro burgués. Todo el teatro que acabo de indicar, el teatro del *laissez-aller*, *laissez-faire*, del fracaso y del mal, es teatro burgués. Si por el contrario queremos saber lo que es el teatro, hay que tomar el camino opuesto. Con esto digo que la acción dramática es la descripción de una acción, la puesta en drama de una acción, una o varias, de varios individuos o de todo un grupo, que debe haber gentes que se vean llevadas a desear algo y que traten de realizarlo. Poco importa si lo logran o fracasan, lo cierto es que deben realizar en la escena una tentativa y esto es lo que queremos ver.

Existe un problema que hace que en el fondo los accesorios no sirvan para nada. La decoración no sirve jamás para nada, absolutamente para nada. Una pieza no se puede iluminar con nada. El papel del director de escena no puede ser ese, pues lo único que estará haciendo en ese caso será fragmentos de virtuosismo. La única manera es el gesto. De él nacen los objetos: el gesto de apuñalar hace nacer el puñal.

El problema verdadero consiste en saber cómo crear contradicciones reales, y una dialéctica real del objeto y del acto y del hombre en el teatro; esa es una de las cosas más difíciles, porque justamente el objeto viene después de la acción. En el cine engendra la acción; en el teatro viene después, es engendrado por aquélla. De modo que todo el problema de la dialéctica del trabajo es un problema real. Es posible relatar en el cine sin que nadie se aburra, la vida de un mecánico en un documental, pero ¿es posible en el teatro? ¿Con una locomotora de cartón? ¿Con luces de bengala que se enciendan cuando la locomotora arranque?. Es imposible, y sin embargo ¿de qué ha de hablar el teatro si no es del trabajo, puesto que en fin la acción y el trabajo son la misma cosa?. He aquí la verdadera contradicción íntima del teatro, y he ahí porque no está resuelta aún, porque no basta, como lo demuestra el teatro épico, mostrar contradicciones que engendren acciones, que en el fondo no lo son porque llevan en exceso la marca de sus maldiciones anteriores. Pero lo que hay que averiguar es la manera

de llevar el trabajo al teatro sin hacer que alguien diga "¡Ay, cómo he trabajado!", y eso jamás se ha resuelto... Hay un idioma peculiar al teatro, que debe ser tan irreversible como la acción. Es decir, que es preciso que ni en una sola de las frases, ni en un solo trozo de la prosa dramática que pronuncia un actor pueda ponerse una frase antes que otra, al antojo de cualquiera. El sentido de la acción radica en que se radicaliza constantemente, a menos que el que está realizándola muera, o que ocurra una interferencia con otra cosa, pero la acción propiamente dicha va hasta el fin, es irreversible, y si lo es, la historia también debe ser irreversible.

Y me preguntarán: ¿Pero no hay nada más que la acción? ¿No hay pasiones? ¿No va a amarse la gente? ¿Ni a odiarse? ¿Es que el teatro debe ser una cosa tan dura y fría como usted dice? Y yo digo que al contrario, sólo tendremos personajes apasionados, pero únicamente en el buen sentido de la palabra apasionado, no en el malo. El mal sentido de la palabra pasión es el cegarse totalmente para sí mismo y para los demás, lo que nos hace cometer tonterías y alejamos por último de nuestro interés destruyendo a todos los que están a nuestro alrededor, sin comprender nada de lo que nos ocurre. Se habla de un ataque de pasión; en otras palabras un ataque de tontería. Nunca he conocido gente así. He conocido a tontos pero la tontería y la pasión no iban por necesidad juntas y en general cuando estaban apasionadas eran menos tontas.

Es imposible distinguir hoy en día en el hombre social y el hombre social es, en el fondo de cualquiera de nuestras pasiones, como una exigencia. La envidia es una exigencia, una pasión extremadamente desgraciada, pero al mismo tiempo es un sentimiento de derecho. Y justamente la pasión es un modo de darse razón, de referirse a todo un mundo social de exigencias y de valores. Para justificar el deseo le apoderarse de alguna cosa, de destruir o construir algo. Los apasionados nunca han hecho otra cosa que razonar, a veces molestan mucho. Y Pirandello se dio cuenta de eso. Cada vez que en Pirandello hay un hombre devorado por una pasión, habla constantemente, puede la pasión se expresa por palabras, por cál-

culos, por la búsqueda... Vaillant dijo que los italianos eran juristas, y yo creo que los apasionados son también juristas, y en esa circunstancia la pasión aparece en realidad cuando un derecho es lesionado y por consiguiente la pasión es un fenómeno recíproco, en el sentido de que es una reivindicación social que manifiesta un individuo con la decisión de llegar hasta el fin para realizarla. A partir de este momento, es preciso que se estime lesionado por el otro y que el otro se estime lesionado por ese derecho. La pasión no existe más que en forma de exigencias contradictorias.

En el teatro no se necesita psicología. La psicología es una pérdida de tiempo, porque las obras son largas; la atención del público forzosamente no puede durar más que un momento y los matices no tienen ningún interés. Una obra de teatro consiste en lanzar gente a una empresa. No hay necesidad de hacer psicología, por el contrario, es preciso delimitar con gran exactitud que posición, que situación puede adoptar cada personaje, en función de las causas y de las contradicciones que se producen con respecto a la acción principal; es así como tenemos cierto número de personajes secundarios y primarios que se definirán todos a través de la acción misma, que debe ser una empresa común, con las contradicciones de cada uno y de todos. Por ejemplo, las contradicciones de la guerra vienen dadas por las contradicciones de *La Madre Coraje*, de Brecht, porque se trata de una mujer que muere de la guerra y vive de ella. La guerra le hace todo el mal posible, pero la madre no puede vivir sin ella; es feliz cuando la guerra recomienza y desgraciada cuando continúa, y es admirable que Brecht haya elegido las contradicciones de la guerra para mostrarla. Hasta ahí todo va bien. Todos estamos de acuerdo pero el problema verdadero es otro. El problema se plantea a partir del momento en que nos preguntamos: ¿Es necesario que el objeto así creado, que es la obra de teatro, sea representado como objeto o como imagen ante los espectadores? ¿Es necesario realmente, so pretexto de que la burguesía la utilizaba como un arma rechazar la participación que es por el contrario, la esencia profunda del teatro? Y si no la suprime ¿es preciso, por lo menos, reducirla, de modo de dar una parte mayor a la aplicación y al conocimiento o hay que negarse precisamente a suprimir esta parti-

cipación? El teatro épico quiere mostrarnos la aventura individual al explicar la aventura social, y quiere al mismo tiempo, de una manera no didáctica, pero basándose en obras didácticas, mostrarnos los consecuencias y las correcciones recíprocas partiendo de un sistema más amplio, por ejemplo, la sociedad capitalista moderna.

Brecht elige. Prueba de ello es que en *El Círculo de Tiza*, distingue planos de realidad, personajes; que tenga juicios políticos o morales, o lo que se quiera, sobre ellos, puede discutirse, pero ¿por qué declarar a priori que algunos, es decir los malos (por ejemplo los brutos que guardan el palacio y juegan a las cartas todo el día y asesinan como si nada) por qué declarar que deben llevar máscaras, mientras que los otros dos o tres personajes del pueblo simple no las llevarán? En ese momento establecemos, en nombre de las contradicciones sociales, las gentes que son verdaderamente cuerpos vacíos, que están roídas por dentro y que basta con que las representemos con máscaras. Enseguida, otra categoría que será menos próxima que la de la máscara, pero de todos modos humana, y por último la sirvienta y su novio que son un hombre verdadero y una mujer verdadera, casi sin máscaras y que actúan de una manera natural porque atraviesan una especie de plenitud. Pero ¿por qué han de ser más plenos que los guardias, so pretexto de que hacen cosas que van en el sentido de la utilidad social, en el sentido de su naturaleza y de la realidad? Aquellas son gentes que no son ni más ni menos plenas, son hombres. Y esta manera de concebir las cosas es demasiado simple, consiste en decir que el hombre se transforma en algo abstracto, lo que es una manera de comprender al marxismo que no es la adecuada. Hay, pues, una especie de posición sumamente dudosa ideológicamente, en el hecho de establecer perspectivas de realidad. Esto no puede aceptarse. La realidad no puede ponerse en perspectiva porque existe sobre diferentes planos, pero un hombre es un hombre, sea quien sea, y no hay algunos que deban representarse mejor y otros peor. Si eso es un punto de vista estético, es preciso que se funde sobre algo y no se funda sobre nada. Así, pues, como ustedes ven, se construyen jerarquías y perspectivas que no sólo no son convenientes, sino que además ¿qué nos prueba que esta de manera de suprimir la partici-

pación que se busca deriva de una verdadera filosofía? No hay duda que Marx es el más grande filósofo del siglo XIX, ni de que Brecht leyó a Marx y lo conocía muy bien. Pero tampoco hay duda de que existen 500 interpretaciones distintas de Marx. Por consiguiente ¿por qué declarar que el teatro debe ser demostrativo si no está seguro de lo que demuestra? Es decir que si el teatro debe limitarse a algunas reflexiones, a llevar a la acción algunos pensamiento muy rudimentarios que se encuentran en Marx, los más simples, no veo que para ellos sea necesario hacer la distancia. Si el teatro debe ir más lejos, entonces que nos digan de qué se trata y lo que se nos quiere mostrar.

¿Qué prueba existe de que no habrá muchos teatros épicos con sentidos diversos, puesto que la diferencia entre el teatro épico y el dramático es que el autor que hace teatro dramático habla en su propio nombre, es decir, cuenta una historia con sus propias interpretaciones, mientras que el otro autor es demostrativo y no se expresa con sus propias palabras, se borra como autor, al mismo tiempo que borra al espectador ante el espectáculo que muestra? Y a ese nivel todo va muy bien porque se trata de una sociedad que está en trance de desaparecer, y tomamos el punto de vista de una de las clases, por ejemplo, la que está en ascenso y va a dominar. Todo va muy bien en un período en que Brecht puede estimarse portavoz de las clases desposeídas, y "juez y explicador" de lo que es la burguesía para esas clases. Pero supongamos que en la Alemania Oriental, por ejemplo, Brecht hubiera tenido la oportunidad de hablar con la Alemania Oriental. Supongamos que Brecht hubiera querido explicar, para sí o para su público, en qué pueden consistir también las contradicciones de la sociedad socialista. ¿Hubiera adoptado el mismo método? ¿Hubiéramos visto actuar con máscaras a funcionarios culpables de un poco de negligencia o de una falta total de imaginación? ¿Los hubiéramos visto desde fuera y en el absurdo de sus contradicciones, puesto que Brecht era honesto, pero desde dentro, es decir, en simpatía? En otras palabras, si imaginamos la historia de un funcionario que ha cometido errores, faltas que manifiestan las contradicciones del socialismo, estoy convencido de que Brecht hubiera tratado ese personaje tomando en consideración sus fines, considerando que se trata de un hombre que venía

definido por fines que es preciso comprender, que eran los fines de Brecht, es decir, terminar la Revolución. Cuando un autor no comparte los fines del grupo social que está definiendo, puede en efecto crear una especie de distanciamiento y por consiguiente mostrarse a los individuos desde fuera, pero cuando se está en una sociedad cuyos principios se comparte, esto se hace mucho más difícil y por consiguiente el autor tiene que decir: "Sí, es culpable, pero pobre muchacho, hay que darse cuenta de las dificultades que hay, y de las contradicciones", etc. En ese momento tenemos que hacer otro tipo de teatro. Un teatro que trate de comprender, y precisamente la diferencia entre lo épico y lo dramático, es que en lo dramático se puede tratar de comprender y en lo épico, tal como se presenta hoy, se explica lo que no se comprende. No estoy hablando del propio Brecht, sino de un modo general. Pero si ustedes quieren, diremos que si hay una insuficiencia muy clara en lo épico es que Brecht nunca (y por lo demás no tenía razón para hacerlo) resolvió dentro del cuadro del marxismo el problema de la subjetividad y de la objetividad. Y que por consiguiente nunca pudo dar un lugar verdadero a la subjetividad en su teatro, tal como ésta debe ser.

Jean Paul Sartre

Trad. J. C. Scarpati

...El grave defecto del teatro dramático es que surgió del teatro burgués, que nació de medios creados por el individualismo, que está mal adaptado para hablar, por ejemplo, del trabajo (como lo está el épico), pero evidentemente sería una pena renunciar a una o a otra rama del teatro o que cualquier autor no pueda, si lo desea, tratar de hacer verdadero drama épico o dramático. Por todo esto, parece que todas las fuerzas que el joven teatro puede oponer a las piezas burguesas, que se ven hoy en día, deben unirse y que no hay un verdadero antagonismo entre la forma dramática y la forma épica, si no que la una tiende hacia la cuasi-objetividad del objeto, es decir del hombre, y su error es creer que puede dar una sociedad-objeto al espectador, mientras que la otra, si no se corrige buscando la objetividad se inclinaria demasiado hacia la simpatía, y correría el riesgo de caer del lado burgués.

Por consiguiente, creo yo que es entre estas dos formas de teatro que debe plantearse hoy el problema.

CHAPLIN - BRECHT Y LA VIDA COTIDIANA

I. Chaplin: la risa crítica.

Carlitos el clown no desencadena la risa por sus contorsiones y muecas. Desde sus primeros films, se distingue de otros cómicos de cine: Fatty, Harold Lloyd. El secreto de su poder cómico no se encuentra en su cuerpo, sino en la relación de este cuerpo con otra cosa: en una relación social con el mundo material y el mundo social. Carlitos el ingenuo, Carlitos hábil con su cuerpo pero de alma inocente, llega a un universo complicado y perfeccionado de gentes y de cosas con comportamientos fijados (las gentes como las cosas y con ellas). La agilidad física del clown, su consiguiente capacidad de adaptarse y de modificar sus gestos con rapidez animal hacen lugar humanamente a una extrema torpeza, prueba y signo de su ingenuidad. Sin embargo, esta torpeza nunca es definitiva; la situación se restablece; Carlitos tiene su revancha, vence a los objetos hostiles —y a las gentes— para reaccionar inmediatamente en un desarraigo momentáneo. De allí una serie de inadaptaciones gesticulantes y de adaptaciones victoriosas que impiden que el contacto "mimo-público" se rompa, vuelven a traer la alegría, y no dejan que lo cómico se pierda en un tormento chirriante. Como el placer, como la impresión de armonía, la risa sube por una serie de tensiones resueltas, detenciones y tensiones más altas.

El punto de partida de la "vis cómica" propia de Chaplin es entonces la simpleza de un niño, de un primitivo y de un bárbaro maravillosamente dotado, sumergido súbitamente (como cada uno de nosotros en todo instante) en una cotidianidad a la vez rígida, erizada de dificultades siempre nuevas, previsible e imprevista. En sus primeros films, Carlitos compromete la lucha —duelo siempre nuevo y siempre el mismo— con los objetos, y éstos son objetos cotidianos: un paraguas, un sillón, un transatlántico, una moto, una cáscara de banana... Carlitos siempre asombrado, siempre absorto por la extrañeza y la riqueza de las cosas, siempre torpe ante la práctica ritualizada (los comportamientos

indispensables, los condicionamientos necesarios) fija ante nuestros ojos nuestra propia actitud ante estas cosas banales. La vuelve bruscamente asombrosa, dramática y alegre. Entra como extranjero en el mundo familiar, abre en él su camino, no sin alegres estragos. Bruscamente nos destierra, para mostrarnos mejor a nosotros mismos ante los objetos; y estos objetos se convierten súbitamente en extranjeros, objetos familiares que no lo son (como por ejemplo cuando llegamos a una pieza de hotel, o a una casa amueblada, donde tropezamos con los muebles, y donde es necesario aprender a servirse del molinillo). Pero por el rodeo del destierro y la extrañeza, Chaplin nos reconcilia a un nivel superior: con nosotros, con las cosas y con el mundo humano de las cosas.

La esencia de este cómico no se descubre entonces en la piedad, ni tampoco en la extrañeza (la alienación) sino en un triunfo siempre renovado y siempre puesto en juicio. El perro, la linda joven, el niño, no son accesorios sino elementos necesarios a la victoria final más o menos completa.

Los primeros films de Carlitos pueden entonces pasar por una crítica de la vida cotidiana: crítica en acto, crítica optimista en el fondo, con la unidad viviente y humana de sus dos aspectos, el negativo, el positivo. De ahí su "éxito".

2. Mundo burgués versus "tipo".

En los grandes films de Chaplin, la crítica se ensancha, toma una significación más alta. Al mundo establecido (burgués) que busca en vano acabarse y cerrarse, se opone no otro mundo sino un tipo. Este tipo (el pobre tipo) es allí la emanación, la expresión, la necesidad interna, la esencia fuera de él y sin embargo en él (para emplear aquí un lenguaje abstracto y especulativo, pero condensado y que fue en suma aquel con el cual Marx expresó su descubrimiento del proletariado como clase).

El mundo burgués, así como produce necesariamente máquinas y hombres-máquinas, produce el hombre aberrante. Produce el Vagabundo, su imagen inversa. La relación del Vagabundo con el orden burgués difiere de la relación "proletariado-burguesía". Es

notablemente más inmediata, más sensible, mostrando menos conceptos y reivindicaciones que imágenes.

El "mundo libre", en su falsa e ilusoria y eufórica y jactante afirmación de sí, hace surgir inmediatamente su negación pura. El tipo del Vagabundo contiene entonces ciertos rasgos de la imagen que Marx da del proletariado en sus obras filosóficas: la alienación pura del hombre y de lo humano que se releva más profundamente humana que lo que niega —la negatividad obligada por esencia a destruir la sociedad de la cual a la vez forma y no forma parte. Sin embargo, la "positividad" del proletariado, su misión histórica, no se cumple en el plano filosófico o estético; se cumple políticamente y la crítica filosófica se convierte en crítica política y acción... En el tipo y el "mito" de Chaplin, la crítica no sale de la imagen sensible, inmediatamente presente en la pantalla. Queda entonces limitada, pero directamente accesible a las masas; no se abre a la acción revolucionaria o a la conciencia política, y sin embargo remueve profundamente a las masas por la risa. La comicidad de Chaplin toma de esta manera en los grandes films una amplitud épica que le viene de este sentido profundo. "Imagen del hombre alienado, revela la alienación deshonrándola" (1). Encontramos aquí por primera vez un problema complejo, estético y ético a la vez, el de la imagen inversa, imagen de la realidad cotidiana tomada en su totalidad o de uno de sus fragmentos, reflejándola en su profundidad a través de seres, ideas, cosas en apariencia profundamente diferentes de la cotidianidad, y por lo tanto excepcionales, aberrantes, anormales (2).

El tipo creado por Chaplin alcanza la universalidad a partir de rasgos extremadamente precisos: el sombrero, el bastón, el pantalón tomados de los pequeños burgueses londinenses. El pasaje del mimo al Tipo marca una fecha y una amplificación en la obra de Chaplin, amplificación interior a esta obra y permitida solamente por ella; en cierto momento, ubica en el centro de sus films la figura (la imagen) ya formada por él. Se pone en escena, en un sentido muy fuerte; sobreviene un nuevo desenvolvimiento.

La crítica de la vida cotidiana toma así la forma de una pareja dialéctica y viviente: de un lado, los "tiempos modernos" (con lo que ellos comportan: la burguesía, el capitalismo,

la técnica y la tecnicidad, etc...) y del otro el Vagabundo. Entre los dos la relación no es simple. Ellos se engendran y se destruyen sin cesar el uno al otro, en una ficción más verdadera que la realidad inmediatamente dada. Lo cómico y lo trágico se engendran así el uno al otro y se destruyen; la bufonería no va jamás sin crueldad; el marco de la bufonería se ensancha sin cesar: la ciudad, la fábrica, el fascismo, la sociedad capitalista toda entera. Sin embargo lo cómico, ¿se define por lo trágico subyacente, o por la victoria sobre lo trágico? Es en el espectador en persona que Charlie Chaplin realiza incesantemente la unidad de los dos aspectos en presencia y en conflicto, lo trágico y lo cómico; la risa llega siempre a horadar; y como la risa de Rabelais, de Switt, de Moliere (es decir de sus lectores o espectadores), niega, destruye, libera. El sufrimiento se niega a sí mismo, y se descubre negado. En esta negación ficticia el arte encuentra su límite. Salidos de la sala oscura, volvemos a encontrar el mismo mundo, él se vuelve a cerrar sobre nosotros. Y sin embargo el acontecimiento cómico ha tenido lugar; y nos volvemos a encontrar saneados, normalizados, purificados en este sentido y más fuertes.

En resumen, más bien que un mito este análisis ve en Carlitos un tipo, fundado en rasgos generales (pobreza pero vitalidad —debilidad pero fuerza— persecución encarnizada del dinero, del trabajo, del prestigio, pero búsqueda del amor y la felicidad). ¿Cómo llamar mítica una imagen en la cual se reconoce tan directamente el llamado hombre "moderno" en lo que tiene de más significativo?

Lo interesante, aquí, no es por otra parte discutir el "mito" de Chaplin y el carácter mítico de la imagen que da de la vida. Es precisamente que se pueda llamar "mito" y encontrar mítica una imagen que se sumerge en la vida cotidiana.

Esta ilusión, ¿no tendría una significación general? Lo más extraordinario es también lo más cotidiano; lo más extraño es a menudo lo más banal, y la noción de "mítico", hoy, transcribe ilusoriamente esta constatación. Desprendido de su contexto, es decir de sus interpretaciones, y de lo que lo agrava pero también lo vuelve soportable —presentado en

su banalidad, es decir en lo que lo hace banal, sofocante, abrumante— lo banal se convierte en lo extraordinario, y lo habitual se convierte en "mítico". —Del mismo modo, una humilde planta separada de la tierra y de las otras hierbas, vista de cerca, se convierte en una maravilla. Pero entonces se hace muy difícil encadenar tales imágenes, desprendidas ahora de su contexto cotidiano, para presentarlas en su cotidianidad esencial. Es el secreto del talento de Fellini (*La Strada*) o de los realizadores de *Sel de la terre*, y ahí está (quizá) una posibilidad del realismo (3)...

3. La ambigüedad y los tercos resultados.

El gran hombre de teatro que acaba de desaparecer, Brecht, ha intentado renovar el realismo proponiendo una fórmula revolucionaria: el teatro épico.

Esta fórmula ha suscitado más de un malentendido. Se imagina de buena gana con estas palabras —en un país de cultura tradicionalmente llamada "humanista"—, el desarrollo majestuoso de una acción noble y violenta, en la cual los protagonistas combaten por la corona, su dinastía o sus amores.

De hecho, se trataba para Brecht de una acción teatral (y de una poesía) expresa y voluntariamente aproximada a la vida cotidiana. Cuando ha querido explicar el sentido de la palabra "épico", ha tomado como ejemplo un accidente en la calle, con las discusiones de los testigos, y el carácter parcial de los testimonios, todos implicando un juicio (una toma de posición o de partido) y apuntando a llevar al auditorio al mismo juicio. "El teatro épico debe ponerse en la escuela de la calle..." (4)

La gran pieza de Brecht sobre Galileo, héroe del conocimiento, comienza por una "desheroización":

GALILEO, se lava el busto y resopla.
Pone la leche sobre la mesa...

Para comprender bien, consideremos lo que pasa a nuestro alrededor, en nosotros, todos los días. Vivimos familiarmente con gentes de nuestra familia, de nuestro medio, de nuestra clase. La impresión constante de familia-

ridad nos hace pensar que los conocemos, que tienen para nosotros contornos definidos, y que tienen para ellos los contornos definidos que tienen para nosotros. Los definimos (Pedro es esto, Pablo es aquello) y los juzgamos. Podemos identificarnos con ellos o excluirllos de nuestro pequeño mundo. Ahora bien, lo que es familiar no es por eso conocido. "Was ist bekannt ist nicht erkannt" ha dicho Hegel, en una fórmula condensada que podría servir de epígrafe a la **Crítica de la vida cotidiana**. Lo familiar, la familiaridad velan a los seres humanos y los sustraen al conocimiento poniendo sobre ellos una máscara de conocimiento. Máscara que no es más que una carencia. Sin embargo, la familiaridad (la mía con los otros, y la de los otros conmigo) no tiene nada de una ilusión. Es real, y forma parte de la realidad. Las máscaras se pegan al rostro, a la piel; la piel, la carne se han convertido en máscaras.

Nuestros familiares (y nosotros mismos) son lo que reconocemos. Ellos representan el papel que les atribuyo y que se atribuyen. Yo represento también para y en ellos (y no solamente ante sus miradas) este papel de amigo, de marido, de amante, de padre, que me atribuyen y que me atribuyo. Sin papel, por lo tanto sin familiaridad, ¿cómo introducir en la vida el elemento de cultura o el elemento ético que debe modificar y humanizar lo emocional o lo pasional? El uno no va sin el otro. El papel no es un papel. Es la vida social, le es inherente. Lo artificial en un sentido es en otro sentido lo esencial, lo más precioso, lo humano. Y lo más irrisorio, lo más necesario. A menudo lo artificial se distingue mal de lo natural, aun de la ingenuidad (conviene distinguir la naturaleza ingenua de lo natural, producto de una alta cultura).

El mozo de café no representa al mozo de café. Lo es y no lo es. No vende su tiempo (de trabajo y de vida) contra un papel de mozo de café. Cuando representa ante los clientes al mozo de café (al virtuoso capaz de llevar una bandeja sobrecargada, etc...) justamente no es más mozo de café; se excede representándose. Es seguro, por otra parte, que el obrero no representa al obrero y no puede excederse representándose. Es enteramente "eso", y al mismo tiempo, es enteramente otro y otra cosa: jefe de familia, u hombre individual deseoso de gozar de la vida, o militante revolucionario. Contradicciones y alienaciones van en él y por él al máximo: en el peor y en el mejor. Para nosotros, en nuestra sociedad, con las formas de

cambio y la división del trabajo que en ella reinan, no hay relación social —relación con el otro— sin una cierta alienación. Y cada individuo no existe socialmente más que por y en su alienación, como no es para él mismo más que en y por su privación (su conciencia privada) (5).

4. Brecht y todos los días.

Desgarrar las máscaras, destrozarse los papeles, sería muy simple; gritar "todo rostro se reduce a una máscara" es la solución de la ironía cínica, o del dibujante humorístico. Solución sin consecuencia, puesto que ellos son eso —y que ellos no lo son— y que de esta manera entonces ellos escapan doblemente a la ironía. Sin embargo la posibilidad de la ironía muestra inmediatamente la imposibilidad de una identificación con "seres" que no son idénticos a ellos mismos. Ahora bien, la familiaridad reposa sobre la identificación aparente, sobre la creencia en la identificación: sobre una credulidad práctica. La ironía disuelve ya esta creencia; sin ponernos necesariamente a buena distancia de la gente con que vivimos nos permite ya apreciar la distancia entre ellos y ellos mismos, entre ellos y nosotros. La ironía necesaria, arma poderosa ética o estéticamente, no es suficiente. Es un momento cuyo papel en la crítica que cada uno hace —más o menos— de su propia vida cotidiana no puede descuidarse. Hay en Brecht —poesía o teatro— una ironía constante, constantemente subyacente, pero siempre superada hacia una seriedad profunda.

Una impresión intensa, rara o frecuente en la vida según las gentes, frecuente en los relatos novelescos, se traduce más o menos en estos términos: "Percibí que esta mujer con que compartía su cama desde hacía diez años no era para él más que una extranjería... Germaine miró a Roger con estupefacción; a él le parecía que ella lo miraba por primera vez...".

En teatro, es necesario volver durable, para el espectador, esta sorpresa. Y determinar la distancia de los personajes entre ellos y con relación a ellos mismos por la del espectador a la escena y a los actores. Es necesario situarlos a buena distancia. Pero esto no es más que un problema técnico, al menos para Brecht. Lo esencial es sin duda que las

gentes con que uno vive, en el siglo XX, no tienen nada en común con los personajes clásicos, precisamente porque ellos representan en la vida un papel.

Por una contradicción magníficamente resuelta en el gran teatro clásico, los personajes no son en él personajes. Son enteramente sinceros, auténticamente sinceros, hasta en la ficción. No representan, y es por eso que el actor puede representarlos íntegramente. El espectador puede identificarse con "seres", "caracteres" bien definidos. Por el contrario, a nuestro alrededor, en la vida real, los personajes son verdaderamente personajes; el teatro que quiera representarlos (es decir presentar claramente y a buena distancia lo que en la vida queda oscuro) debe superar el concepto clásico de personaje. Tenemos que ver con gentes de las cuales no podemos decir ni lo que son, ni lo que no son; de las cuales no podemos decir que no son —y solamente parecen— lo que son ni que son o parecen lo que no son. No se definen y sin embargo son, terriblemente. La presencia —ausencia no se sitúa en el plano de la imagen y lo imaginario, sino en la vida. Y es precisamente por eso que la conciencia de lo familiar se metamorfosea en conciencia de lo extraño. Desde que nos aproximamos verdaderamente a alguien, exclamamos: "Es un tipo gracioso... Es una muchacha graciosa". Cada "tipo", es decir aquí cada individuo (lo contrario de lo típico) es un tipo gracioso (6). Sobre cualquiera puede comprometerse un diálogo del género de este: "—Vas a buscar demasiado lejos. Te digo que no es tan complicado. —Oh, pero que es que no te le has aproximado suficientemente. —Te aseguro que es muy gentil... —¿Para quién? Para sus amigos. Para su clan... Pero para mí... —Es que ella es una puta. —Ahí, te encuentro demasiado severo...". Etc...

Se puede terminar así en el pirandellismo,

cuya moda durable muestra que tiene un sentido profundo. Pirandello ha inaugurado un teatro casi perfectamente estático, que se ha perfeccionado (7) todavía recientemente. No se pasa más que en interpretaciones, juegos de luz, perspectivas sobre un acontecimiento pasado o ausente o desconocido. El pirandellismo expresó teatralmente la relatividad de personajes y juicios —la relatividad absoluta—, descubrimiento importante de los "tiempos modernos" en la sociedad burguesa. No hay en él más que puntos de vista, perspectivas máscaras y papeles. La verdad se cubre de velos; no puede definirse más que por la sucesión sin fin de puntos de vista.

Sin embargo, alguna cosa en la vida desborda al pirandellismo y se le escapa: el acto, el acontecimiento, la decisión, el desenlace y la necesidad de un desenlace. El acto, y el juicio sobre el acto, en tanto que arrastrando decisiones. Incluso en el juego o sobre todo en el juego, es necesario decidirse. Jugar es transformar en decisión su punto de vista, en ausencia de informaciones suficientes sobre el juego de los adversarios, afrontando el azar y el determinismo. Es necesario abatir su carta o su juego. Y pronto. Es necesario decidirse. No se dispone de un tiempo infinito, ni para barajar las cartas, ni para reflexionar sobre el juego de los compañeros. Por otra parte un tiempo infinito, ¿daría la información total? ¿agotaría el azar y las determinaciones? ¿alcanzaría su unidad? Cuando no se juega (es decir cuando se vive seriamente) se decide también en ausencia de informaciones suficientes, afrontando azar y determinismo, entonces precisamente se juega en el sentido más profundo de la palabra.

Aquí quizá cerquemos, alcancemos lo que Brecht ha comprendido profundamente. Nunca sabemos bien de dónde surgen los actos, las decisiones, los acontecimientos (8). Pero los resultados, brutalmente, están ahí. El fondo oculto de los hombres, de las mujeres, se nos escapa; quizá este trasfondo no sea más que una bruma inaprehensible, y no una sustancia profunda (un "Grund", una naturaleza, un inconsciente propio del individuo o del grupo); quizá no sea más que un mito. Los hombres, las mujeres se nos escapan. Pero después de una pelea confusa, la batalla está ganada o perdida. Pero ahí, ante nosotros, hay un niño, un enfermo, un muerto. Hay un casamiento, una pareja a organizar o a romper, una habitación a encontrar. Hay un sufrimiento a soportar o a evitar —un placer a tomar o a estropear. Hay una decisión a arriesgar y a asumir (en ausencia de informaciones suficientes, con pérdida en el camino de una parte de las informaciones, etc...) (9). La incertidumbre no carece ni de encanto, ni de interés; no puede durar mucho tiempo. Conserva la ambigüedad, guarda los posibles en estado de posibilidades, permite tomar placeres en lo que Valéry llamaba el lupanar de las posibilidades; puede asimismo oscilar de lo cómico a lo dramático, pero es necesario elegir. Se pesa el pro y la contra sin que nunca un peso en un platillo prohíba la llegada de un contrapeso en el otro. En fin, las decisiones maduran, pero no se desprenden nunca como un fruto del árbol; siempre

es necesario cortar el tallo y asimismo elegir el momento de elegir... (10). De ahí un elemento siempre nuevo, y asimismo renovado por el conocimiento, del carácter infinitamente complejo, profundo y contradictorio de la vida.

En términos más claros o más abstractos, la **ambigüedad** es una categoría de la vida cotidiana, y quizá una categoría esencial. No agota su realidad; el acto, el acontecimiento, el resultado surgen de la ambigüedad de conciencias y situaciones, bruscamente. Tienen, ellos, contornos rigurosos. Detentan una dura y cortante objetividad que disipa sin cesar —para dejar que vuelva a subir— la bruma luminosa de la ambigüedad.

5. Elegir es juzgar.

Los filósofos y los psicólogos han embrollado la cuestión atribuyendo ya este "ser-ahí" del resultado a la conciencia o al ser, no al acto y a la decisión; ya la ambigüedad a la existencia filosóficamente definida y no a la cotidianidad como tal.

El sentimiento o el deseo apenas elige. Quisiera elegir, quisiera no elegir y poseer a la vez los incompatibles: muchos oficios, muchas posibilidades, muchos porvenires, muchos amores. La práctica, es decir la exigencia del acto y de la decisión, impone la elección. Pero elegir es **juzgar**. No conocemos los actos humanos que nos circundan: se nos escapan y nos escapamos. Sin embargo es necesario **juzgar**. Y asimismo antes o después del momento épico de la decisión y el acto, es necesario sin cesar y siempre juzgar. Es la única actitud firme, la única exigencia constante en medio de las fluctuaciones, el eje de la vida. La cotidianidad tiene estos aspectos múltiples: fluctuaciones bajo las máscaras estables y las apariencias de estabilidad, exigencia del juicio y de la decisión. Ahora bien, nada más difícil y más peligroso que juzgar. "No juzgarás". Desde los orígenes de la vida social, la función del juez obsesiona a los hombres, y los poderosos se la disputan. El juez se pronuncia, decide irrevocablemente, en principio o en última instancia. Debe encarnar la justicia, o la Ley, o la fuerza de lo Verdadero. Dios pasa por ser el juez supremo, y el mito del último juicio es una gran imagen, la más sorprenden-

te de la religión más elaborada. Las masas humanas mantienen esta gran esperanza: la espera del Juez. Para el común de los hombres, cada uno de los innumerables pequeños juicios que exige la vida comporta riesgo y apuesta. El error sobre el prójimo es tan acostumbrado que la sabiduría aconseja no juzgar; reprueba los juicios precipitados, denuncia a justo título los prejuicios. Resulta de ello que podemos juzgar más fácilmente una sociedad global que hombres. Cada capitalista es un hombre; en él, hasta cierto punto, el hombre y el capitalista se combaten. Raro es el caso-límite: el capitalista encarnando completamente el dinero y el capital. Generalmente, dos o más almas contradictorias habitan al capitalista (especialmente, como Marx lo ha mostrado, la necesidad de gozar y la necesidad de acumular lo desgarran). Entonces es más fácil y más justo a la vez condenar una sociedad que a un hombre.

6. La mirada desterrada.

Brecht ha discernido magníficamente el contenido épico de la vida cotidiana: la dureza del acto y el acontecimiento, la exigencia del juicio. Unido a una conciencia aguda de la alienación, en esta misma vida cotidiana. Para ver bien a las gentes, tenemos necesidad de ponerlos a buena y justa distancia. Como los objetos ante nuestros ojos. Entonces se revela su múltiple extrañeza: con relación a nosotros, pero también en ellos y con relación a ellos mismos. Esta extrañeza contiene su verdad, la verdad de su alienación. Ahora bien, la conciencia de la alienación —esta conciencia extraña de la extrañeza— nos libera o comienza a liberarnos, de la alienación. Es verdadera. Un destierro nos apresa ante los otros y ante nosotros mismos, en el momento de la verdad. La mirada **extranjera** —exterior, a buena distancia— es la mirada **verdadera**. Pero esta mirada extraña y extranjera, esta mirada desterrada y cuya visión es verdadera, es la mirada de los ingenuos, los niños, los aldeanos las mujeres de pueblo las gentes simples. Y ellos mirando tienen miedo. Porque esta múltiple alienación no tiene nada de una broma. Vivimos en un mundo donde el mejor se convierte en el peor; donde nada es más peligroso que el héroe y el gran hombre; donde cada cosa —comprendida la libertad que sin embargo no es

una cosa—, comprendida la libertad, se cambia en su contrario.

Brecht daba ejemplos tomados de la vida cotidiana. Su "Verfremdungseffekt" tiene a ser célebre, pero ciertos técnicos de la puesta en escena tienden a trasformarlo en un procedimiento de teatro; se obtiene un efecto determinado con algunos juegos de luz y sombras, con una música de escena en distorsión con el espectáculo real. Brecht protestaba ya contra esta interpretación tecnocrática, cuando mostraba la extrañeza de lo cotidiano, la contradicción interna de lo familiar, que contiene a la vez lo banal y lo extraordinario. Un camión acaba de derribar a un peatón. Acuden los agentes, se forma una reunión, las gentes discuten. Tratan de reconstruir el acontecimiento, no lo logran. Los testigos no se entienden. El chófer busca disculparse, echar sobre la víctima las responsabilidades. El hecho, el acontecimiento, el resultado está ahí en su brutalidad ensangrentada. Cada uno juzga o busca juzgar, cada uno toma partido y decide.

De esta manera aún el historiador —que tarde o temprano debe juzgar— procede a la crítica de los testimonios.

El teatro épico de Brecht rechaza la transparencia clásica (transparencia por otra parte tramposa que se extiende en principio hasta los conflictos y los problemas planteados, hasta la sucesión lógica de los actos y los acontecimientos). Parte de un "lugar común", pero es en la cotidianidad que encuentra este contrario del "koinon" clásico. Parte del desacuerdo, de la divergencia, de la distorsión. La pieza —o la escena— plantea un problema completo, no resuelto de antemano, por lo tanto irritante, molesto. De entrada, Brecht pone al espectador en presencia de un acto o un acontecimiento (la querrela de los koljosianos en **Le Cerle de crâne caucasien**, por ejemplo). Deja a este espectador en una exterioridad turbadora (para él). El relato escénico, en lugar de llevar a una participación del espectador en una acción o en "personajes" definidos, lo libera: "**despierta su actividad, lo obliga a decisiones, le comunica conocimientos... por argumentos**" (Brecht). El espectador intimidado a juzgar, sujeto a pronunciarse, va-

cila. Y es así que la acción se transfiera a él. Sin que lo sepa claramente, y aunque todo pasa ante él con plena claridad, el espectador se convierte en conciencia viviente de las contradicciones de lo real.

¿Es por otra parte exacto decir que este teatro excluye la emoción? Excluye la emoción de carácter mágico la que permite o supone la participación y la identificación. Pero quizá el teatro de Brecht apunta a suscitar formas nuevas de emoción y de imágenes desligadas justamente de lo que puede quedar de mágico en la imaginación (11). Si fuera de otro modo, si el teatro de Brecht no se limitara más que a suscitar estados intelectuales, encontraría aquí sus límites, límites asaz estrechos. Como quiera que sea, aporta un modelo de arte desligado de la magia (12). Y ahí está una gran novedad. Brecht desenrieda las contradicciones de la vida cotidiana y nos desprende de ellas. Porque la magia juega un papel inmenso en la vida cotidiana; tanto en las identificaciones y participaciones emocionales con los "otros" como por miles de pequeños ritos y gestos adaptados por cada uno, cada familia, cada grupo. Pero en la vida práctica como en la ideología, esta magia significa solamente las ilusiones de los hombres sobre ellos mismos, y sus impotencias. Y la vida cotidiana se define contradictoriamente: ilusión y verdad, poder e impotencia, intersección del sector que el hombre domina y el sector que el hombre no domina.

En el teatro de Brecht, los protagonistas están puestos a plena luz en la escena, pero la claridad de los proyectores y el despojamiento del espacio escénico los aíslan en un distanciamiento querido. El espectador no puede entonces identificarse ni con el movimiento dramático, ni con tal o cual "héroe" o "carácter". No es en sí mismo malo que el protagonista sea —al menos por momentos— antipático, irritante; así se acentúa la distancia. El espectador pesa el pro y la contra; espera argumentos, que el espectáculo le aporta, pero de manera de retardar el juicio, de suscitarlo sin imponerle. Se establece un diálogo entre el espectador y el espectáculo (uno no se atreve a decir: el autor), comportando una tensión creciente que alivian los intermedios musicales (los "songs"). El espectador no puede reposarse. No tiene derecho. Debe tomar partido. La pieza no difiere fundamentalmente de una reunión política, pública y

contradictoria: de un mitin. La paradoja, aquí es que Brecht —que nunca ha sido un hombre político, que nunca ha sido miembro del partido comunista, que ha tenido dificultades con las autoridades de Alemania oriental— da también el modelo de un arte político, fundado en la toma de posición y de partido. Verdaderamente fundado en ella: llevando allí a su público, sin presentarla como hecho cumplido, sin explicarla e imponerla dogmáticamente. De ahí los malentendidos a que dio lugar su tema, que tuvieron un aspecto tan penoso como ridículo.

Lejos de proponerse la purificación de pasiones y emociones —sino en su principio, desprendiéndolas de la magia—, el relato escénico brechtiano las atrae. Condensa entonces un devenir análogo al de la práctica: exploración de virtualidades, pasaje de lo posible al acto, decisión. El desenlace es el juicio, la toma de posición o de partido. La pieza tiene entonces por objeto un desconocido y una extrañeza: un acontecimiento de sentido histórico, un hombre social, más que una "intriga" o una "situación" dada o determinable en la relación de los personajes. La acción puede así desmembrarse sin inconvenientes en momentos distintos, en "escenas" relativamente independientes. Pierde el carácter clásico de unidad y de movimiento continuo, en el cual el golpe de teatro no rompe más la unidad que un golpe de timbales el desarrollo de la sinfonía. Nada de conflicto interno resolviéndose en el instante supremo del desenlace o de la muerte. La acción transcurre más en el espectador que en la escena material.

Tratemos de resumir. El teatro clásico trascendía la vida cotidiana: por el uso de los héroes, de la situación, de la lógica formal de unidades. La purificaba; la representaba decantándola de impurezas, confiriéndole contornos nobles y majestuosos. La proyectaba según una línea continua y fuertemente enmarcada. La criticaba, de afuera, según normas metafísicas o religiosas (que se reducían históricamente a los "valores" de las clases dominantes). Imponía la identificación del espectador con el Héroe, su voluntad, sus conflictos, su lucha. Lo que envolvía la adhesión a las normas y valores admitidos. Precisamente así, el arte clásico sancionaba y consagraba un aspecto de la vida cotidiana, un aspecto negativo: magia de las participaciones y los ritos.

El teatro épico de Brecht se sumerge en la vida cotidiana, a su nivel, es decir al nivel de las masas (no solamente de las masas de individuos, sino de las masas de instantes o de momentos, de acontecimientos y actos). Aparece así como la revolución democrática en el arte teatral. Rompe con el teatro de ilusiones como con el teatro de imitación (naturalista) de la vida. No purifica la cotidianidad; sin embargo elucida sus contradicciones. A su manera, la decanta. Rechaza en ella la parte de debilidad: la parte mágica. La imagen dramática brechtiana difiere así de lo que hemos llamado en Chaplin la *imagen-inversa*. Brecht tiende (él lo ha dicho) hacia una imagen que *domine* los hechos. De todos modos ha utilizado ocasionalmente (*Mahagonny*) el procedimiento de la *imagen-inversa*.

Estas grandes ambiciones de Brecht, ¿se justifican? ¿Ha alcanzado su fin?

No faltan las objeciones. En primer lugar su teatro, que se quería sensible, directo, por lo tanto popular, parece comportar una parte excesiva de intelectualidad. En ninguna parte —tampoco en Alemania— parece haberse convertido en un teatro verdaderamente popular. El espectador oscila entre la exterioridad del juicio —estado intelectual que supone una alta cultura— y la inmersión en la imagen propuesta. Tal es quizá la dialéctica del "Verfremdungseffekt". El espectador debería *desalinearse* en y por la conciencia de la alienación. No debería sentirse arrancado a sí más que para mejor volver en sí y tomar conciencia de lo real y de las contradicciones de lo real. Por desgracia, el desgarramiento se arriesga a tomar una forma inquietante, peor que la identificación clásica: la fascinación. Los partidarios franceses de Brecht, casi siempre, sea para aproximarlos, sea para oponerlos, se refieren al teatro de la crueldad según Antonin Artaud. La violencia del efecto, las iluminaciones, las imágenes, se agrega a la imposibilidad para el espectador de reposar su inteligencia y de resolver momentáneamente su tensión interior identificándose con el héroe o evadiéndose en un semisueño. Se corre el riesgo de restablecer la unidad en un vértigo mental de este espectador, atrapado por la imagen; porque la tensión reclama tiempos de detención; la espera exige satisfacciones, al menos momentáneas. A falta de obtenerlas en una plenitud "clásica", se corre el riesgo de encontrarlas en una suerte de éxtasis sangran-

te. La extrañeza generalizada comporta entonces un peligro (que Brecht evitó, pero no necesariamente sus intérpretes y comentaristas). Un arte fundado en la alienación debe luchar contra ella; o bien la sanciona. Significativamente ciertos comentaristas franceses traducen: "Verfremdungseffekt" por "efecto de alienación" (13). ¡Sería una nueva paradoja, y bien extraña, que este arte nuevo consagre la alienación confiriéndole el brillo de la violencia! En *La Mort de Danton*, la tragedia y la fascinación se fundan en la simpleza irremediable de la vida cotidiana:

DANTON. — Es el tiempo que perdemos. Es bien fastidioso ponerse ahora su camisa, después su pantalón, y a la noche ir a la cama, y a la mañana levantarse de la cama, y poner siempre un pie delante del otro. Hay pocas esperanzas de que esto cambie nunca... (13).

La crítica de la vida por la muerte, tal sería ahora la última palabra de la lucidez.

Agreguemos ahora que el espectador no puede transformarse efectivamente en historiador del acontecimiento (acto o decisión) porque la actitud del historiador se define en el plano del conocimiento, no en el del arte. Además, juzgar —en la vida— es otra cosa que tomar la actitud del juez. La actitud del juez excluye el choque, la sorpresa, el asombro, la espera. El juez profesional se pronuncia sobre piezas, aplica una ley, toma el acontecimiento como cumplido. Impasible por definición, imparcial en principio, decide y no toma partido. Tal es su deber. Y si obra de otro modo, es que cae en las contradicciones de la Ley, de la Justicia, de la verdad. Y pasamos entonces al proceso del juez.

De esta manera se determinan, con relación a un arte que se sumerge en la vida cotidiana, los funciones de la crítica de la vida cotidiana. El artista creador busca, se compromete en cierta dirección, la indica. Todavía tiene que decir su palabra el filósofo: indica a su turno los riesgos, los peligros. Y como una línea —una orientación lineal, sin vueltas, sin simuosidades—, es generalmente impracticable.

7. Roger Vailland y el juicio implícito.

Aquí viene el lugar, o la ocasión, de hablar de uno de los novelistas franceses más dotados entre aquellos cuya obra se hace y busca imponerse: Roger Vailland. Y no es solamente porque ha defendido el clasicismo contra Brecht (14), es también y sobre todo porque Roger Vailland tiene su problema novelesco: afrontar la vida cotidiana moderna con una "visión" o imágenes provenientes de otra parte. Roger Vailland ha sido formado por la lectura de Stendhal y de Laclos. Modelado por ellos, los lleva en él, incluso cuando no los toma más como modelos. Aporta entonces para aprehender la banalidad cotidiana (real o aparente o las dos a la vez), una sensibilidad aguda, formada por el humanismo clásico, un erotismo cuidadosamente cultivado, un "visión" novelesca casi romántica. Además, ha leído a los marxistas. Con estos instrumentos de análisis, se propone justamente la aprehensión de lo cotidiano. De ahí las contradicciones —fecundas— que dan un gran interés a su tentativa, aun fuera de las cualidades propiamente literarias de sus libros.

Así **325.000 francs** es una novela próxima a la vida cotidiana más ordinaria (en apariencia): la de un obrero moldeador en una fábrica de materias plásticas. Alguien ha dicho que Roger Vailland había querido ganar esta apuesta: escribir una novela romántica sobre las horas suplementarias.

Un proletario simple, robusto y sano, ama a una joven (una obrera, pero aislada, una costurera) que emplea artimañas femeninas azar perfeccionadas para hacerse desposar después de algunas aventuras fáciles. Ella enardece a su enamorado, y lo lleva a atravesar las etapas clásicas de la galantería casi del país de lo Tierno —para obligarlo al casamiento. Roger Vailland llega a ubicar su erotismo cultivado en medio de una novela sobre la vida cotidiana del proletariado.

El joven, muy enamorado, ardiente (y sin embargo conciente de lo que es la joven, por ello héroe de un drama clásico), sabe que para tener a la que ama, le será necesario desposarla y que para desposarla deberá salir de su clase. Probablemente aspiraría a salir sin eso, pero no seguramente a riesgo de perder su salud o su vida. La mujer juega así su papel tradicional —y cierta-

mente todavía real— de excitatriz ambigua de acciones y pensamientos contradictorios.

El joven busca la gloria y el dinero en el deporte haciéndose ciclista. Después del fracaso, le queda por ganar con un trabajo frenético la suma que le permitirá "establecerse" por su cuenta con la bella exigente. Pierde allí una mano, y la salud, y la actividad física.

El drama de la vida cotidiana del proletariado está tratado aquí con verdadero arte, que hace de este libro una obra de arte. Roger Vailland ha cercado su tema de manera que sea a la vez delgado, transparente y profundo. Ha compuesto musicalmente su libro, como una ópera, con una obertura, que contiene los temas, presenta los personajes, anuncia la continuación y el desenlace excitando la espera. Es una carrera ciclistica, a la que asiste la joven, que es el premio; el joven, después de un esfuerzo heroico, cae, se hiere, fracasa.

En este libro, como en sus precedentes novelas, el autor, Roger Vailland, aparece como tal. Dice: "yo". Interviene como testigo, para designar y situar a los personajes, para dictograr con ellos, para invitar al lector a determinar su actitud frente a frente con estos personajes: su juicio. El juicio, aquí, no se distingue del acontecimiento; se incluye rigurosamente en el relato. Esta presencia del autor tiene múltiples significaciones. Y no solamente una significación técnica. Roger Vailland intenta así resolver —de la manera más simple— un difícil problema literario, el de la conciencia novelesca o de la conciencia en la novela. ¿Quién habla? ¿Quién ve o ha visto las acciones contadas? ¿Quién franquea el intervalo entre lo vivido y lo verdadero? ¿Cómo el que habla ha visto o aprendido lo que cuenta? ¿Cómo ha podido prever o presentir la continuación? ¿Quién ha penetrado los designios escondidos (escondidos a ellos mismos) de los personajes? ¿Con quién se identifica, o de qué conciencia participa el lector en este gran movimiento que lo arrastra, la lectura? La solución de Roger Vailland, el testimonio novelesco, no va sin inconvenientes. Corresponde demasiado bien a la tendencia general que aproxima la novela al periodismo y la autobiografía. Inevitablemente, desde que amplifica su relato, el autor cuenta escenas a las que no ha asistido; o más aun, escribe frases incompatibles con su hilo conductor y

su procedimiento de composición. "En el mismo instante ella volvió a ver el rostro de su padre..." (15).

La presencia del autor sitúa a los personajes, constantemente ante nosotros, ni demasiado lejos ni demasiado cerca: a buena distancia. Gran ventaja. Roger Vailland alienta así el interés. Sin embargo esta conciencia de testigo —y virtualmente de juez— permanecería contemplativa y formal, sino tuviera un contenido sólido: el conjunto de las relaciones humanas y sociales tal como se manifiestan en la vida cotidiana, la de un pueblo, una fábrica, una pequeña ciudad industrial. Inversamente, este conocimiento de la vida cotidiana "moderna" partiendo de una gran cultura clásica se manifiesta por una cierta exterioridad de la conciencia y del hombre que conoce: la conciencia del testigo. La persona del autor tiene entonces una significación más profunda que la simple solución de un problema de técnica novelesca. El está presente porque, como tal, aporta verdaderamente alguna cosa irremplazable; porque viene de otra parte; porque introduce en cierta cotidianidad una lucidez y un reconocimiento que ella no contenía. La conciencia se presenta así en la novela porque sobreviene así en la vida: de afuera y de adentro a la vez.

No sin alguna ironía, se podría mostrar aquí que Roger Vailland, novelista, hace un poco lo que rechaza Roger Vailland, autor dramático y crítico de Brecht. Compone sus novelas al modo "operístico". Inserta en ellas escenas casi independientes, que son por otra parte escenas de teatro: bodas, bailes, discusiones o riñas en los cafés, escenas de celos, etc... Testigo, él juzga, y lleva al lector a tomar partido: a juzgar. El relato, sostenido por los detalles tomados de la vida cotidiana (16), tiende espontáneamente hacia lo épico. Como lo notaba el crítico de *L'Express*, el 27 de noviembre de 1954, *Beau Masque* es "un excelente relato épico".

Sería verdaderamente curioso que Roger Vailland se aproximase a Brecht, con sus cualidades y sus defectos tan suyos, mucho más de lo que cree. ¿No sería necesario ver en ello una exigencia de la vida cotidiana, o más exactamente de la representación estética —teatral o novelesca— de la vida cotidiana?

Ulysse muestra que una gran novela puede aburrir. Y aburrir "profundamente". —Joyce no había comprendido una cosa: que sería necesario poner bajo el signo de la epopeya la rendición de cuentas de la jornada de un hombre cualquiera.

Y he aquí, para fijar algunas ideas, y sobre todo para divertir al lector, dos fragmentos de autores modernos anglosajones. Uno ataca con ironía negra y helada la vida cotidiana americana. El otro, una mujer. Inglesa de talento ilustre, muestra al contrario con su sensibilidad agudizada la sutil riqueza de lo cotidiano:

"El subterráneo, se dice Archer, es el lugar ideal para leer los diarios de nuestra época: bajo tierra, con una iluminación miserable, con una tarifa recientemente aumentada, entre viajeros que lo temen todo el uno del otro. Todos sospechando que su vecino se prepara a robar al más próximo, a cometer un delito, a pellizcar a una muchacha, a precipitarse hacia un lugar vacío, a impedir que la puerta se abra... Archer dobló su diario y miró a los viajeros que lo rodeaban: «No tienen el aire americano, se dijo. Debería quizá denunciarlos a quien corresponda...»

"Descendió la 5.ª Avenida, pasando ante los grandes negocios con las vitrinas llenas de vestidos, tapados y pieles; las mujeres entraban y salían corriendo, el rostro iluminado por la alegría de comprar. Una nueva profesión para mujeres: compradora. Una exposición mostrando a la Joven Americana moderna en su hábitat natural, entregada a sus ocupaciones más características... debería mostrar una mujer disecada, delgada, subida sobre altos tacos, fuertemente maquillada, con «permanente», con la mirada brillante, en trance de comprar un vestido de noche en un gran negocio. ¿El fondo? Detrás de las vendedoras, sería necesario representar bombas estallando sobre ciudades que se desmenuzan, y sabios midiendo las radiaciones del cobalto radioactivo. No olvidar la presentación de un vestido de precio democrático y una vendedora casi tan linda como la cliente y casi tan bien vestida a fin de mostrar las ventajas de una sociedad libre de un extremo al otro del abanico económico" 17.

"Se entra en una pieza; pero sería necesario extender hasta sus límites más extremos los recursos de la lengua inglesa y categorías enteras de palabras se verían constreñidas a nacer ilegítimamente, antes que una mujer pudiera decir lo que pasa cuando penetra en una pieza. Las piezas difieren tan totalmente

las unas de las otras; son calmas o llenas de ruido, dan al mar o al contrario al patio de una prisión; están obstruidas de ropa secándose; o todas vivientes de ópalos y sederéas; son rudas como crines de caballos o dulces como plumas"... 18

Notas

1.—Rescención por Jean Duvignaud de obras recientemente aparecidas sobre Chaplin, en *Critique*, mayo de 1954, bajo el título "Le mythe Chaplin". Pero Duvignaud insiste demasiado en el lado vencido, trágico, "pobre tipo" de Charlie Chaplin. A este propósito, desenvuelve desde hace algunos años una curiosa mitología del fracaso, considerado como prueba de autenticidad. Es una forma elaborada (ética) de un hecho de la vida cotidiana, la decepción, con un agregado ideológico importante (la prueba de autenticidad). Estudiaremos esta decepción, su contenido y su sentido. Una mitología semejante volvería stalinianos a quienes no tienen ningún deso de ello. Porque Stalin tendrá esta justificación ante la historia y no tendrá otra: él ha vencido. Por otra parte, es cierto que para fundar un nuevo optimismo y renovar el humanismo, sería necesario poder mostrar al menos una victoria sin mentira y violencia, una victoria que no esté cubierta de barro y de sangre...

2.—La teoría de la *imagen inversa* difiere pasablemente de la teoría mágica del *doble* que Edgar Morin pone en la base de su análisis del cine (cf. *Le Cinema ou l'homme Imaginaire*, Ediciones de Minuit, 1956, especialmente, p. 31, etc...). Volveremos a encontrar en la prensa del corazón la *imagen inversa* de la vida cotidiana de las mujeres, sus aspiraciones, sus necesidades profundas en la sociedad actual. Pero un libro como *El viejo y el mar* de Hemingway contiene también una *imagen inversa* de la labor, las ilusiones, los fracasos de la vida cotidiana individual y "privada". Los representa en su drama profundo, a partir de lo que precisamente no tienen: la luz del mar, la inmensidad del horizonte...

3.—Con demasiada frecuencia, los escritores, autores o directores de escena "realistas" cumplen la operación contraria. En lugar de desprender lo extraordinario de lo ordinario,

toman lo ordinario como tal (los actos medios de un hombre como los otros, los acontecimientos medios de un día como los otros) y se esfuerzan torpemente por volverlos interesantes "montándolos en alfiler", engrosándolos: declarando que son **muy** interesantes. Ahora bien, solamente han abigarrado de colores falsos la grisalla de la vida proletaria, aldeana o pequeñoburguesa. Como lo decía Brecht, estos "realistas" repiten obstinadamente que la lluvia cae de arriba para abajo.

4.— Cf. Geneviève Serreau, **Brecht**, Ediciones de L'Arche, Colección "Les Grands dramaturges", 1955, p. 134.

5.— El capítulo "Avoir, faire et être", en **L'Être et le Néant** de Jean-Paul Sartre, constituye una crítica indirecta de la vida cotidiana, llevada al modo especulativo, y destinada a resolver el problema planteado especialmente, p. 578: "Nada es en la conciencia que no sea conciencia de ser... Nada me viene que no sea elegido". Esta manera de plantear la cuestión elude fundamentalmente la alienación concreta. Cf. pp. 608-609 las dificultades que encuentra Sartre cuando quiere mostrar que la alienación es (aun cuando...) querida como tal.

6.— El "yo" de contornos bien definidos (en apariencia) es un hecho histórico. Aparece en el siglo XVIII (se entiende que con gérmenes anteriores, presentimientos, etc...). Tiene un fundamento práctico, en la contradicción interna de la vida burguesa, en la cual las relaciones se multiplican, no obstante que el individuo se aísla. Se acompaña de ideologías y actitudes éticas. La impresión de contornos definidos resulta de la influencia de actitudes e ideologías individualistas sobre lo vivido. Sin embargo, fuera de estos contornos, subsiste (según la propia confesión de los interesados) una zona de oscuridad, poco a poco explorada.

7.— Cf. **Huis-clos** o **En attendant Godot**, o las piezas de Ionesco, de Adamov, etc....

8.— Incluso a veces en el plano político, en el cual sin embargo —en principio— la parte de juego se reduce al mínimo. Incluso en el plano estratégico en el cual el fin es siempre llevar la decisión.

9.— Los especialistas reconocerán aquí análisis tomados de la lógica operacional

(considerada también como reflejo de la vida cotidiana) y de la teoría de la decisión. Esta teoría vuelve racional un aspecto de lo que parece del dominio de lo irracional (de la voluntad pura, etc....).

10.— La acción fundada en el conocimiento transforma la necesidad en libertad, cierto. Pero el conocimiento —aun llevando a una "esencia"— nunca es más que aproximativo. De ahí viene que la decisión comporte siempre un elemento que tiene a la vez del riesgo y de lo absoluto, ¿a veces del juego o de la apuesta? ¿O del arte? Para los clásicos del marxismo, la política se convierte en una ciencia, pero la insurrección sigue siendo un **arte**. (Cf. especialmente Lenin y su comentario de Marx, **Conseils d'un absent**, **Ceuvres choisies**, II, p. 150).

11.— Edgar Morin, partiendo en su libro ya citado de un estudio de malos films (considerados a igual título que los "buenos" como hechos sociológicos, concluye el carácter mágico de la emoción estética. Sigue los análisis de Jean-Paul Sartre sobre la imaginación. Lo que arrastra de su parte evaluaciones ligeras (cf. p. 160, op. cit. en nota).

12.— Como lo remarco bien fuerte Geneviève Serreau, libro citado, pp. 44, 82, etc.

13.— Cf. "Introduction aux poèmes de Brecht", por René Wintzen, Pierre Seghers, Editor, 1954, p. 139.

14.— Georg Büchner, **La Mort de Danton**, II, 1.

15.— En su libro, **Expérience du drame**.

16.— **Beau Masque**, Gallimard, p. 153.

17.— "Nada es tan gracioso como una mujer ocupada en las menudas necesidades de la cocina". **Beau Masque**, p. 148.

18.— **Ondes troubles**, por Irwing Shaw, p. 76 y p. 287.

19.— **Une chambre à soi**, por Virginia Woolf, p. 173.

Henri Lefebvre.

Traducción: Virginia Gray

ARNOLD WESKER

A M E N A Z A acto único para **T V**

ESCENA 1

Una vieja mujer, Sofía, entra en un departamento ubicado en el subsuelo. Es una noche de invierno. Lleva anteojos muy gruesos. Tropezó tres veces antes de llegar al interruptor.

Sofía: ¡Tibby, Tibby, Tibby! Es un nombre estúpido para una gata. ¿Habrás comido lo que le dejé? Sí, lo comió todo. ¡Tibby, Tibby!, vení acá y hablame; haceme un saludito, vení a hacerme un saludito. (Espera un rato.) Ni los gatos me gustan. Va hacia la puerta principal y mira en el piso.

¿Carta? Ninguna carta (Husmea el aire.) ¡Gata sucia! Ni siquiera hace buena compañía. Un gato nunca puede sustituir a nadie, nunca, lo he dicho siempre, no hay animal, por lindo que sea, no hay animal que pueda sustituir a alguien.

Mientras tanto se prepara una comida sencilla y se mueve sin interés por el departamento, arreglándolo.

Consíguete un perro dice él, un perro amaestrado, ese sí que es un amigo, ese sí que es un sustituto. ¿Qué sabe él? ¡Patrones! ¿Tenía que ponerme un vestido tan sucio? ¡Huh! No consigo siquiera ver la sujeción. En fin. ¿Qué diferencia hay? Total, ¿quién se va a dar cuenta? Consigue un perro, dice. Cuidate, un día te quedarás completamente ciega.

Está frente al espejo.

Verdaderamente no es una cara que se pueda mirar mucho tiempo.

Toma la comida y se sienta, sola.

La imagen se diluye.

ESCENA 2

Un joven y una muchacha, Garry y Harriet, de 22 y 21 años, respectivamente, en un sofá frente a una estufa a gas. Hace poco han hecho el amor. Fuman.

Garry: Ahora me gustaría escuchar música.

Tengo que empezar a comprar discos.

Harriet: Sos un inútil, Garry.

Garry: Alguno de Shostakovicht, Mahler, las fugas de Bach.

Harriet: No hables, Garry, no tenés que hablar.

Garry: O algún buen disco de jazz.

Harriet: También podríamos encender algunas velas, ¿querés? Tendrías sombras temblorosas en las paredes, y podrías leer una poesía, ¿querés?

Garry: ¡Una poesía! ¡Maldición! Me olvidé leerle una poesía.

Harriet: No hablés, Garry.

Garry: Pero yo tenía todo organizado... quería leerle algunas poesías.

Harriet: Por favor haceme un poco de té.

Garry (moviéndose): No tengo leche, me olvidé de comprar. Por qué no pensé en las velas, tiene que haber alguna en el cajón, velas... sonso. ¿Te dije que encontré trabajo?

Harriet: Me lo dijiste.

Garry: Como viajante.

Harriet: Y yo te dije que estás loco haciendo eso.

Garry: De nuevo con un coche mío.

Harriet: Trabajando de noche.

Garry: Significa empezar el día tarde. Tener tiempo para descansar.

Harriet: Sos un inútil, Garry.

Garry: Todas las deudas pagas.

Harriet: Un inútil fascinante.

Garry: En seis meses.

Harriet se mueve por la pieza, encuentra un montón de volantes de Aldermaston.

Harriet: ¿Nunca participaste en una manifestación?

Garry: En los dos primeros años.

Harriet (leyendo): 50.000 el año pasado — 100.000 este año. A pesar de todo, marchar

no es suficiente (pausa). ¿No tenés ni un limón?

Garry: Lo siento, pero no tengo ni limones.

El lleva el té a la mesa y los dos se sientan y lo toman. En ese momento se oyen gemidos. Harriet levanta los ojos interrogativamente.

Garry: Es mi vieja del sótano. Todas las noches vuelve del trabajo, se prepara algo de comer y después se sienta a llorar. La imagen se disuelve.

ESCENA 3

Una pieza en la misma casa. Maixe, un hombre de alrededor de 35 años, flaco, con mirada de neurótico calmo, sentado frente a una mesa se dedica a llenar la planilla de una polla de fútbol ("totocalcio"). Llena los círculos despacio, secándolos meticulosamente y tiene la punta de la lengua afuera a causa de la concentración. Dobla la hoja, la ensobra y le pega una estampilla que saca de una cartera. Deja el sobre en la repisa de la chimenea, lo mira durante un momento, después se aleja con un gesto de disgusto. La imagen se disuelve.

ESCENA 4

Otra pieza de la misma casa. Daphne, una mujer de mediana edad, está sentada en una mesa y escribe una carta.

Daphne: "Sabés, Sammy, como te había prometido, fui a ver al Reverendo Obispo de la ciudad, el viejo snob; no me recibió él mismo, como vos creías. En cambio vino su mujer y me dijo que él estaba demasiado ocupado para recibir a todos los visitantes. Podía ser verdad, no lo sé; sólo sé que sigue siendo un viejo snob. Pero encontraré a alguien, vos sos demasiado bueno, lo sé, para quedarte preso todo este tiempo."

La imagen se disuelve.

ESCENA 5

Pieza de Garry.

Garry: Vivimos cuatro en este piso. Un sacre, una cajera medio ciega y una jubilada. Dos veces por semana jugamos a la canasta y convivimos con discreción.

Harriet, inadvertidamente, deja caer su taza.

Escena de enlace.

Maxie, en el acto de atornillar el tapón de un frasco de tinta — levanta los ojos.

Escena de enlace.

Daphne que continúa escribiendo su carta, levanta los ojos.

Escena de enlace.

Sophie sentada en su mesa, quejándose, levanta los ojos.

Escena de enlace.

Pieza de Garry.

Garry: Probablemente los molestaste a todos.

Harriet: Lo siento.

Garry: Vas a ver que entran aquí con la mínima excusa.

Movimiento en el exterior de la puerta de Garry.

Garry: Adelante, adelante.

Entran Daphne y Sophie.

Daphne: Escuché un ruido y por eso vine...

Sophie: En estos tiempos nunca se puede saber qué sucede cuando se escucha un ruido, mejor estar seguros.

Aparece Maxie.

Maxie: ¿Todo... ejem... en orden? ¿No ha... ejem... sucedido nada?

Garry: No, Maxie, nada. Mi novia hizo caer una taza.

Daphne: Bien, pensé dar un vistazo.

Sophie: Siempre es mejor estar seguro.

Se mueven los tres, indecisos; después sonrían embarazados y regresan a sus piezas.

Harriet: Sólo querían entrar.

Garry: Sí lo sabré...

Harriet: ¿Y si lo sabés...?

Garry: No puedo. En serio no puedo. Sé que debería. Sé que debería, pero no puedo.

Ellos necesitan esta amistad — pero me matan, son tan insistentes...

Harriet: ¿Te molestan a menudo?

Garry: Nunca.

Harriet: ¿Nunca hablás con ellos?

Garry: A menudo.

Golpean la puerta. Sophie asoma su cara miope por la puerta.

Sophie: Hola, soy de nuevo yo, ¿puedo entrar por una taza de té? Vi que estaban tomando.

Garry: Entra, Sophie, entra.

Sophie: Vi que no estaban haciendo nada muy importante. ¿No te molesta, verdad Garry? No te molesta si me invito. Es un buen muchacho.

Larga pausa. Garry le llena la taza de té. Sophie toma y deja correr la mirada de Garry a Harriet. Harriet se siente incómoda al mirar a Sophie en la cara; Garry lo nota y después de un momento se inclina hacia delante y acaricia las mejillas de Sophie.

Sophie: ¿Es tu novia? ¿Y vos sos su novio?

Garry es un buen muchacho. Se parece a mí, está hecho a su modo —sólo que no trabaja muy seguido. Yo sí, siempre. Veinte años con un constructor. Tres años más y me jubilo, si mis ojos no se van antes. Es linda, Garry, tenés buen ojo. Tiene muy buen ojo, sabe. ¿Todavía no vio a la inquilina del piso de arriba? ¿La vieja Daphne? ¿Todavía no la vio? Esa es otra como Garry y como yo, está hecha a su manera, pobre vieja tímida. Pero es loca, tiene un hermano preso y le escribe todos los días, un hermano más viejo que ella y le escribe todos los días. Sólo que es como Garry, no trabaja. No sé cómo vive, no tengo la menor idea. ¿Vos lo sabés? ¿Lo sabés Garry? Ni él lo sabe.

Garry: Pasa todos los días visitando sacerdotes, diputados, escritores, cualquiera que esté dispuesto a escucharla. "Es enfermo, mi hermano está enfermo, ayúdenlo, no lo abandonen, ayúdenlo; Dios pide que se ayude a los enfermos, a los rengos, pide en serio que se los ayude." Larga pausa.

Sophie (a Harriet): ¿Y usted trabaja? ¿Tra-

baja, Garry? Imagino que no. Garry nunca tuvo chicas con plata.

Harriet: Como están las cosas, yo soy muy rica.

Sophie: ¿Rica? ¿Es rica? Eso es un cambio. Pero no importa, puede estar segura que él no corre detrás de su dinero. Garry no.

Golpean la puerta: entra Daphne.

Daphne: Oh, lo siento, no sabía que Sophie estuviese aquí.

Sophie: Entrá, entrá. ¿Puede entrar, verdad Garry? A Garry no le molesta, justo estaba hablando de tu hermano, ¿no es verdad?

Daphne: He escrito mi carta.

Sophie: No entiendo por qué te preocupás. Está cumpliendo una pena justa, todos los ladrones como él tendrían que ser metidos en el calabozo.

Daphne: Sos una mujer cruel, Sophie.

Sophie: ¿Cruel yo?, ¿yo? Todas aquellas historias sobre agresiones a viejos guardianes y... no, en serio no siento ninguna simpatía, ninguna.

Daphne: Dios. ¿Y a Dios dónde lo metés?

Sophie: Claro. ¿Dónde lo metemos a Dios? Las dos están alteradas. Silencio. Sophie sirve a Daphne un poco de té. Daphne llora.

Garry le toma una mano. Golpean la puerta.

Entra Maxie.

Maxie: Oh... yo... ejem...

Sophie: Entra Maxie, toma un poco de té.

Maxie: ¿Todo bien Garry? ¿Todo bien? Ejem... ¿no molesto?

Garry: Todo bien Maxie.

Sophie: A Garry no le molesta, no te molesta, ¿verdad Garry?

Garry: No tengo ni un bizcocho.

Daphne, Sophie, Maxie se levantan al mismo tiempo y se ofrecen para salir a comprarlos. La simultaneidad crea cierta confusión.

Harriet: Si me permiten, voy yo.

Harriet sale. Los tres se miran y después miran a Garry. Sonrien, están acostumbrados a estar juntos.

Garry: Juguemos a la canasta.

Maxie se precipita a buscar las cartas. Se sientan para jugar.
La imagen se disuelve.

ESCENA 6

Abrir con la imagen diluida. Pieza de Garry. Está llena de humo. Todos juegan a la canasta, menos Harriet que observa. Como siempre Sophie tiene dificultad para distinguir las cartas que sus compañeros ponen en la mesa.

Sophie: Aquí, póngalas de mi lado. No alcanzo a ver hasta allá, con todo este hu-

El juego se interrumpe mientras corren las cartas hacia su lado.

Sophie (a Garry): ¿Querés salir?

Garry: Qué buena chica.

Sophie: Un siete, dos reyes y dos pares de jacks para hacer otra canasta. ¿Vos qué tenés en la mano, Garry?

Garry: 35.

Sophie: Anoté 35 — es casi hora de irnos.

Daphne: No tengo más ganas de jugar.

Maxie: Faltan sólo otros 900 y ustedes... ejem... todo de golpe... se termina. Todavía hay una probabilidad, otras dos manos y puede... quien sabe. Nunca se llega al final nunca, en ningún partido. ¿Acaso están perdiendo plata? Si estuvieras perdiendo plata lo podría entender, pero... ejem... ¿por qué terminar?

Daphne: Porque terminé.

Maxie: Terminaste... eso es todo.

Daphne: Eso es todo.

Todos se apoyan en el respaldo de las sillas, sumergidos en sus propios pensamientos, salvo Sophie que empieza un solitario con su mirada miope.

Harriet: ¿Están esperando a alguien? ¿Está por suceder algo?

Maxie: ¿Suceder? ¿Qué podría suceder? Qué idea rara. Algo podría... ejem... ¿qué, por ejemplo? ¿Derrumbarse la casa? Usted quiere que algo... que algo... ejem... estalle, con bastante excitación. Un golpe en la puerta, un cartero con el gordo cheque de la polla, eso sería algo. Quisiera que nosotros... ejem... inventáramos un acontecimiento... ¿nosotros, justamente nosotros? Garry, agarrá un martillo y hacé un poco de batifondo sobre la mesa... ejem... con un martillo ¿No es cómico? O acaso debo agarrar mi radio? La radio es un barullo, sonido, música...
Voy, en un minuto tendremos algo — ¡ruido!

Maxie va a su pieza. Todas las caras se concentran esperando el sonido. Primer plano de Harriet ligeramente de perfil. Se escucha el primer movimiento de la quinta sinfonía de Shostakovitch, preludio a la dulce melodía. Cuando esta última se inicia, la cara de Harriet se relaja. La cámara se mueve delicadamente sobre las demás caras que muestran signos de distensión.

Escena de enlace.

Maxie, en la puerta, levanta la radio.

Maxie: Aquí está. Algo sucede.

Garry: Shostakovitch.

Todos escuchan la música.

Harriet (reanimada): ¿Quieren comer algo?

Daphne: Yo tengo algunos huevos, puedo ir a buscarlos gustosa.

Harriet: No, quiero decir, ¿por qué no vamos a un restaurant?

Sophie: ¿A un restaurant? ¿Nosotros? ¿Yo? Hace años que no piso un restaurant.

Harriet: Yo pago.

Maxie: ¿Usted?

Harriet: A todos.

Daphne: Bien, pero no sé si podemos permitirlo.

Garry: Insistirá.

Sophie: Dijo que era rica, pero no lo había

tomado en serio. ¿Es realmente rica?

Harriet: No intente avergonzarme.

Garry: Lo dice en serio.

Sophie: ¿Lo dice en serio? ¿Verdaderamente? ¿Unos viejos como nosotros? Verdaderamente no somos una compañía que le sirva, ¿no es verdad?

Daphne: Unos viejos amigos como nosotros. Somos viejos amigos, incluso Maxie, quisieramos no serlo pero lo somos, ¿verdad Daphne? Usted bromea, ¿verdad? Bromeba, ¿verdad Garry? Nosotros no nos vamos a ofender.

Harriet: Vamos, Garry, ponete un saco y ustedes vayan a cambiarse, movámonos, movámonos, todos, movámonos.

Sophie: No estaba bromeando, Daphne.

Harriet: De pie, levanten las anclas, viejos amigos, icen las velas, el viento sopla con toda su fuerza. ¡Zarpen, zarpen, zarpen!

Harriet salta sobre la cama y arroja las cartas contra ellos. Todos se mueven para ir a prepararse.

Daphne: Es un pequeño "spitfire", Garry. Decile que no decore sin nosotros.

Harriet parada con las piernas abiertas

sobre la cama, las manos en la cintura.

Garry la observa sonriendo, con cierta apereza. Va hacia ella y le besa un muslo. Fingiendo una debilidad teatral Harriet se deja caer sobre su espalda.

Garry: ¿Dónde las llevaremos?

Harriet: Soy un espantapájaros.

Garry: Conozco un lugar.

Harriet: Soy una muñeca de trapo.

Garry toma el saco, pero sólo consigue entrar un brazo en la manga impedido por Harriet que está apoyada en su espalda. El se mueve así.

Garry: Es espacioso y se come bien.

Harriet: Soy una vaca descuartizada.

Salen y cierran la puerta. Sólo se oyen sus voces.

Garry: Comeremos gruesos bifés. Vamos Daphne.

Harriet: Muévanse. Sophie, soy un gato colgante.

Garry: ¡Maxie! ¡Maxie! ¡Ma-aaxie!
La imagen se disuelve.

ESCENA 7

Abrir con imagen diluida.
Un restaurant no excesivamente refinado, pero tampoco ordinario y pretencioso.
Entran Garry, Harriet, Sophie, Daphne y Maxie.

Maxie se comporta como un caballero, ayuda a las damas a quitarse los abrigos, les ofrece las sillas, ceremoniosamente.

Maxie (a Daphne y Sophie): ¿Dónde prefieren sentarse, señoras, de frente o de espaldas a la pared?

Sophie: Yo no quiero sentarme frente a la pared.

Daphne: Yo no quiero sentarme frente a Sophie.

Maxie: Entonces una al lado de la otra, perdón, salvo que quieras sentarte en otra mesa.

Harriet: Sophie allá, Daphne, allá, Maxie, Garry allá y allá y yo en la cabecera.

Garry: Tengo la terrible sensación que te prepararás a ordenar la comida para nosotros.

Harriet: ¿Por qué no? O bien seremos democráticos y dejaremos que cada uno elija lo que probablemente los otros no desean.

Garry: Podría incluso darse el caso que ninguno de nosotros tenga el paladar fino, pero sería más fácil admitirlo si vos fueras más cortés al decirlo.

Sophie: ¿Discuten? ¿Están discutiendo, Maxie? No creo haber escuchado nunca discutir a Garry.

Garry: Estamos probando Sophie, no comprenderás nunca por qué pero estamos probando.

Harriet: Hagámoslo, amable Garry; pongamos a prueba el amor por una hora, ¿quiere?

Sophie: Desde que vive en casa nunca lo oí alzar la voz.

Harriet: Antipasto, para comenzar.

Daphne: Se sabe controlar, debes admitirlo, acertó, ahora.

Harriet: ¿Cocktail de pomelo, langostino en lata, jugo de fruta, melón, huevos, mayonesa?

Garry: ¿Nos estás hablando a nosotros?

Harriet: Amor, Garry. Un poco de amor, te ruego.

Daphne: Gamberetti, me gustan los langostinos.

Garry: Son en lata.

Daphne: ¿Y con eso?

Garry: No todo es fresco aquí.

Daphne: Oh. Entonces, melón.

Garry: No es la estación, están pasados.

Harriet: Todo el año. Se pueden encontrar melones buenos.

Daphne: Tomaré jugo de fruta.

Harriet: No vacile y coma melón.

Daphne: Bien, ahora estoy indecisa. Verdaderamente tenía ganas de comer langostinos.

Garry: Come langostinas, entonces. No creo que sean venenosos.

Daphne: No. Tomaré un jugo de frutas, Garry.

Harriet: ¿Qué fruta?

Daphne: Cualquiera, siempre que sea de la estación.

Harriet: Por qué no dejamos la democracia para el parlamento.

Garry: Dado que todo lo que digo te irrita, entonces espero que aconsejes algún plato vos.

Garry: Tenés razón, naturalmente.

Harriet: Todos comeremos melón.

Garry: Para mí langostinos en lata.

Harriet: ¡Garry!

Garry: Langostinos en lata.

Sophie: Pero si recién le has dicho a Daphne que no son frescos. No está bien, Garry.

Harriet: ¿Por qué querés discutir, ahora?

Marry: Melón, entonces.

Sophie: Desde que vive con nosotros nunca lo escuché discutir. No está bien, Garry.

Garry: ¿Dónde está el baño? Ustedes mientras tanto ordenen, así no los escucharé.
Garry sale.

Sophie: ¿Qué es lo que le preocupa, Harriet?

Harriet: Yo. Pidamos. Hemos dicho melón, para comenzar.

Maxie: Y carne para después. Para mí... ejem... carne, siempre un buen pedazo de carne.

Harriet: ¿Carne, está bien, para todos? Entonces propongo un "Tournedos a la Rossini": grueso, tierno y gustoso.

Daphne: Con salsa.

Harriet: Viene siempre servido con salsa.

Daphne: Debe ser delicioso.

Harriet: ¿Papas fritas o puré?

Sophie: Puré.

Daphne: Yo también.

Maxie: Papas fritas y porotos al horno.

Harriet: Nada de porotos al horno con "Rossini", te arruinará el gusto.

Maxie: Yo siempre como porotos al horno.

Harriet: ¿Nunca probó un "Rossini"?

Maxie: No.

Harriet: Entonces confía en mí.

Maxie: Siempre como porotos al horno.

Sophie: Y ahora lo dejarás de lado, es un plato especial.

Maxie: De acuerdo. Son especiales, los porotos al horno, siempre especiales.

Harriet: Confía en mí, Maxie. Esta vez no los necesita.

Sophie: Confía en ella.

Daphne: ¿No probaste ese plato?

Maxie: No, nunca lo probé.

Daphne: Y entonces confía en ella.

Maxie: Pero probé los porotos al horno.

Sophie: No sabía que fueras tan obstinado.

Harriet: Déjelo comer los porotos al horno.

Daphne: No quiero.

Maxie: No se puede obligar a la gente, Daphne.

Daphne: Por qué toda esta discusión.

Maxie: A mí me gustan los porotos, ¿por qué tenés que ponerte así?... ejem... así... ejem... cómo diré, alterada.

Harriet: Es la fiesta de Harriet y no será verdaderamente una fiesta.

Maxie: No se debe obligar a nadie.

Harriet: Vaya por los porotos.
Garry regresa.

Garry: ¿Qué han ordenado?

Harriet: Nada.

Daphne: Maxie quiere porotos al horno.

Garry: ¿Porotos al horno?

Harriet: Con "Tournedos a la Rossini".

Sophie: Harriet dice que los porotos al horno no van bien con "Tournedos al Rossini".

Maxie: Me gustan los porotos al horno.

Garry: Maxie, hacé como te dice, ésta es una fiesta.

Harriet: Dejalo comer los porotos al horno.

Sophie: No con "Tournedos al Rossini".

Daphne: ¿Qué sabés de eso? Yo todavía no sé qué es.

Harriet: Carne, gruesa, tierna...

Garry: ¿Carne? Yo quiero pescado.

Harriet: ¡Garry!

Harriet: Garry.

Garry: Tengo ganas de comer pescado.

Harriet: ¡Garry!

Garry: Soy extravagante, ¿caso?

Harriet: Pedí lo que quieras.

Garry: ¿Por qué tenés que hacer objeciones si como pescado?

Harriet: Pedí lo que quieras.

Garry: Estás alterada.

Harriet: Vos me provocás.

Garry: El pescado al vino es un buen plato, sabroso.

Harriet: Lo hace deliberadamente.

Garry: Un plato de entendidos.

Harriet: No se trata de lo que querés, sino del por qué lo querés.

Sophie: ¿Por qué lo querés?

Harriet: El lo sabe, preguntéselo.

Sophie: ¿Por qué querés ese pescado con salsa al vino, Garry?

Garry: Ahora, todo esto se pone muy tonto.

Harriet: Me obligás a comportarme como no quisiera.

Garry: Naturalmente. No hay ninguna razón por la cual no pueda comer pescado con salsa al vino.

Harriet: Pero hay una razón para que Maxie no deba comer porotos al horno con Rossini.

Garry: Ah, esa es una verdadera respuesta.

Harriet: Oh, vos ves muy claro, ¿no es cierto?

Garry: Estás fastidiada con él y te desahogas conmigo. ¿Te parece justo?

Harriet: ¿Justo? ¿Justo?

Garry: Estamos arruinando la cena. Comeré un "Rossini" para hacerte el gusto. Maxie, comé porotos al horno, pero en un plato separado. Probá primero la salsa de la carne y después, si querés, comerás los porotos.

Harriet: Vos destruí todo con tal de asumir el control. No tengo hambre.

Daphne: Oh, Harriet, después de todo esto, debe comer.

Harriet: Perdí el apetito.

Garry: Yo también. Ustedes muchachas coman con Maxie.

Daphne: Bien, ciertamente no es una cena agradable, ¿verdad?

Sophie: Desde que está con nosotros no había discutido nunca.

Harriet: Esperaba a alguien como yo para empezar.

Garry: Lo siento.

Garry se inclina para tomar la mano de Harriet que la retira.

Garry: ¡Mozo!

No es necesario que el mozo se vea. Se oír solamente su voz que dirá "señor".

Garry: Por favor, melón para dos, una porción de langostinos en lata y pará después... tres "Rossini", papas fritas y puré y un poco de porotos al horno en un plato separado. Mi amiga y yo no comemos, gracias. ¿Un té con limón quizás, Harriet? ¿Té con limón? Dos té con limón, por favor.

Silencio incómodo. Cerrado con la imagen de ellos esperando.

ESCENA 8

Se abre con imagen diluida. Exterior del restaurant.

Los cinco están saliendo, han comido, están deprimidos. Maxie ve un quiosco de flores y para poner un poco de alegría compra claveles y le ofrece uno a cada una de las señoras con una inclinación.

La imagen se disuelve.

ESCENA 9

Una calle del Soho. Los tres caminan tomados del brazo. Garry y Harriet siguen lentamente, separados. Maxie se detiene frente a unas fotografías de un espectáculo de streap-tease. Sophie se detiene junto a él. Primer plano de Sophie que observa las fotos con su mirada miope.

Sophie: ¿Qué es, un film? ¿Están sin vestidos? ¿Por qué están todas desvestidas? Her-

mosos cuerpos. ¿Te gustan los tipos así, Maxie?

Maxie: Bien... ejem... los miro, los observo... ejem... todo bien, pero... ejem... ¿qué hay con eso? Fotografías, nada más, ¿comprendés? A mí, personalmente, no me hacen ningún efecto, todos estos melindres, ¿qué sentido tiene toda esa excitación? Por 25 chelines. Allí está el sentido. Ellas se menean, fingen pasión, todo este menearse, toda esa pasión... ¡por nadal! Para mí, los cuerpos están hechos para tocarlos.

Sophie: Todas desvestidas. Mirá estos senos. Bien, no he visto nunca otros igual, no son verdaderos, Maxie, no son verdaderos. ¿Son verdaderos? La imagen se disuelve.

ESCENA 10

Eros — Picadilly

Los cinco atraviesan el Picadilly para sentarse junto al Eros. Escena de enlace.

Daphne y Sophie dividen un diario para sentarse encima. Movimiento y desorden alrededor y mirada miope de Sophie para ver si está sentada sobre el diario o en el piso. Escena de enlace.

Secuencia de gente y luces de neón. La imagen se disuelve.

Lugar de diversión.

Sophie trata de maniobrar un pequeño billar con ayuda de Maxie. Daphne está maniobrando una grúa sin acertar a agarrar nada. Harriet y Garry observan, aparte. La imagen se disuelve.

ESCENA 11

Los cinco están en una calle cerca de su casa.

Tres muchachos en el exterior de un bar.

Sophie se ha retrasado y sigue el camino con dificultad. Se acerca al muro y camina rozando, mirando atentamente el piso.

Los tres muchachos la siguen, imitando su proceder incierto.

Sophie se detiene.

Sophie: ¿Necesitan algo?

Primer muchacho: No, señora.

Sophie vuelve a caminar, los muchachos continúan imitándola. Sophie se detiene de nuevo, se da cuenta de lo que están haciendo y se asusta.

Sophie: Garry, Maxie.

Los otros vuelven con ella. Los muchachos retroceden.

Los dos grupos se miran enconados.

Primer muchacho: Queríamos ayudarla. Parecía perdida.

Garry: Bien. Ayúdenla entonces. Sophie, toma tu brazo. Vos, ponete del otro lado. Sophie, tomá el otro brazo. Vos seguí atrás.

Los muchachos, preocupados por la robustez de Maxie y Garry, obedecen. Los ocho se alejan, Sophie está sonriente. La imagen se disuelve.

ESCENA 12

Exterior de la vivienda

Garry (a los muchachos): Entren y tomen un poco de café.

Segundo muchacho: No señor, es tarde, nuestras "mamitas" estarán preocupadas.

Garry: Entren y tomen un poco de café, he dicho. No puedo creer que se preocupen por lo que dirán vuestras "mamitas". Quien hace un favor merece una recompensa. La imagen se disuelve.

ESCENA 13

Departamento de Garry

Todos entran.

Harriet va a hacer café. Sophie, Daphne, Maxie, Garry retoman las posiciones que tenían antes.

Los muchachos permanecen de pie.

Daphne: No, no ha sido una cena muy feliz.

Sophie: Para mí, es bastante raro comer afuera.

Maxie: Yo en otros lugares he comido mejor.
Garry: Sos un ingrato, Maxie.

Maxie: Estaba diciendo... precisamente... yo no soy... ejem... un ingrato. Pero, ¿tengo que mentir? Estoy agradecido, pero he comido mejor en otros lugares, hay una cantidad de otros lugares.

Garry (a los muchachos): Bien, siéntense, aquí están las sillas.

Sophie: Gracias por haberme ayudado. Han sido buenos, ¿no es verdad Garry?

Garry: ¿Cómo se llaman?

Segundo muchacho: Yo, Jack, él Stan, él Terry.

Terry: Yo soy Terry.

Stan: Yo soy Stan.

Daphne: ¿Trabajan o todavía van a la escuela? Juntos.

Terry: Yo trabajo.

Stan: Nosotros todavía vamos a la escuela.

Jack: Nosotros todavía vamos a la escuela.

Garry: ¿Por qué mienten?

Terry: Nos quedan sólo cuatro semanas para terminar, ¿no?

Sophie: ¿Todos van a la misma escuela?

Jack: Sí.

Sophie: ¿Les gusta?

Terry: ¡No!

Harriet: No hay más leche.

Terry: Voy yo. Hay una lechería en la esquina. Voy yo, en medio minuto.

Terry se precipita afuera sin esperar respuesta.

Garry: Esperemos que vuelva. ¿Saben jugar a las cartas, ustedes dos?

Jack: Al tresiete.

Garry: Juguemos, entonces.

Todos se sientan a jugar.
La imagen se disuelve.

La misma escena. Diez minutos después.

Jack: Pase.

Garry: Suerte que no estamos jugando por plata. Creo que tendremos que tomar el café negro. Terry no volverá.

Toman el café en silencio.
Maxie prende un cigarrillo.

Maxie: Lo siento. Sólo me quedan dos. Se terminaron.

Jack: Voy a comprar a un quioco. Vi uno cerca de aquí.

Maxie: Tomá dos medias coronas.

Jack (cerca de la puerta): Me pagará cuando vuelva.

Jack sale muy rápidamente.

Harriet: Conozco una historia de asesinato que se parece a ésta.

Sophie: ¿Qué le habrá pasado al primer muchacho? Espero que no haya sufrido un accidente.

Garry: Sigamos jugando.

Juegan.

La imagen se disuelve.

La misma escena. Diez minutos después.
Maxie está encendiendo un cigarrillo.

Jack no ha vuelto. Cada uno tiene conciencia del hecho.

Garry (a Stan): ¿Son buenos amigos?

Stan: Sí.

Garry: Los conocés desde hace mucho.

Stan: Desde siempre.

Garry: ¿Qué tenían que hacer esta tarde?

Stan: Beber.

Sophie: ¡Pero qué locuaz!

Garry: ¿No te gusta hablar con nosotros?

Stan: No sé.

Daphne: Qué significa "no sé".

Stan: Bien, entonces sí, si prefieren.

Sophie: He ahí algo bueno, me desagradaría entretenerlo aquí y aburrirlo, eh Garry?

¿verdad?

Maxie: Sabés hacer algo... ejem... cantar, contar un cuento?

Garry: ¿Sabés algún cuento para contar?

Stan: Es tarde, vean, mi "mamita"...

Garry: Tu "mamita", ¡nada! Sentate. Veamos, ¿qué es lo que nos falta. ¿Alguien quiere chocolate? Sophie, querés chocolate?

Sophie: Yo no, mis dientes están como mis ojos.

Garry: ¿Daphne?

Daphne: Sí, creo que sí.

Garry: Bien, Stan, aquí tenés tres medio chelines, hay una confitería en la esquina, querés ser tan gentil de ir a comprar tres tabletas de chocolate?

Stan: Sé donde es, sí, voy con gusto. Guarde su dinero, yo tengo.

Garry: Insisto, tomá estos tres medio chelines.

Stan toma el dinero luego de algunas dudas, y se levanta para irse. Cuando está en la puerta Garry lo llama.

Garry: ¡Stan! No te somos simpáticos, ¿verdad?

Stan: Creo que están todos un poco locos. Stan se precipita afuera.

Harriet: Creo que hubo un poco de crueldad en todo esto.

Garry: Lo sé.

Garry enciende la radio. Escucha las noticias.

Durante el movimiento la cámara encuadra el rostro de cada uno terminando en Garry quien, al final, apaga la radio.

Locutor: El primer ministro ha continuado su discurso por televisión afirmando que tenía presente nuestros deberes con los dos millones de habitantes de Berlín Oeste. Desde el fin de la guerra los hemos ayudado económica y culturalmente; hoy ellos confían en nuestra protección y nosotros no podemos defraudarlos. Nosotros no queremos entrar en guerra, dijo, pero tampoco podíamos permi-

tir ser dejados de lado y constreñidos a traicionar a nuestros amigos. Sé que alguno de vosotros está preocupado, prosiguió, incluso asustado. Les pido que no lo estén; este país nunca ha temido afrontar los peligros que lo han amenazado y estoy convencido que este temor nunca existirá.

Garry apaga la radio.
Larga pausa.

Sophie: Sé perfectamente lo que estaban haciendo aquellos muchachos. Mi vista es mala, pero he visto bien que estaban robando un "topolino".

Garry: ¿Sophie, cuándo irás a hacerte ver los ojos?

Sophie: Cuando tenga el dinero para la operación, en ese momento.

Daphne: Si lo tuviese, te la prestaría yo, querida, seguro.

Sophie: Lo sé.

Garry: ¿Hacés tus ejercicios?

Sophie: Pero, ¿cuándo puedo encontrar tiempo para los ejercicios?

Garry: Ahora (se pone de pie de un salto). Ahora mismo. Vení, Sophie, te ayudaremos a hacer los ejercicios. Un lápiz, se necesita un lápiz.

Sophie: No seas tonto, Garry; déjame tranquila, ahora no, es muy tarde, mis ojos están cansados.

Garry: Sophie, los haremos ahora, siempre encontrarás alguna excusa.

Garry se para frente a Sophie y pone el lápiz delante de los ojos de ella.

Garry: ¿Lo ves?

Sophie: Lo veo, sí.

Garry: ¿Qué es?

Sophie: Oh, no seas estúpido, es un lápiz.

Garry: Bien, ahora seguilo mientras lo muevo. Arriba, abajo, arriba, abajo, izquierda derecha, izquierda derecha.

Primer plano de los ojos asombrados de Sophie, que se mueven, se mueven. Están cada vez más fatigados, finalmente se cierran.

Sophie: Ahora basta Garry, te digo que es muy tarde. Los ejercicios no sirven, hace falta la operación y no tengo el dinero. Tengo que esperar seis meses al Servicio Sanitario Nacional, eso es todo.

Harriet: ¿Ha probado con el nuevo método?

Sophie: No te metas también aquí; sé buena.

Harriet: Pruebe.

Sophie: Voy a la cama, ha sido una hermosa noche. Voy a la cama antes que me hagan volver ciega.

Daphne: Sos una testaruda, Sophie, la muchacha sólo está tratando de ayudarte.

Sophie: Es una buena muchacha, atenta, lo sé, pero estoy cansada, eso es todo.

Maxie: Un experimento, probá, pocos minutos, no puede hacerte peor.

Harriet: Sólo un experimento, es sencillo, veamos qué cosa podemos usar. Dame una de aquellas flores. Ahora mirá Sophie, cuando la acerque trate de verlo, ¿lista?

Sophie: Sí, es una flor, puedo verla

Harriet: Y cuando la aleja no puede verla, ¿cierto?

Sophie: No, no puedo, soy miope, veo todo confuso

Harriet: Bien, ahora lo acerco de nuevo. Está bastante cerca

Sophie: Sí

Harriet: Ahora describala. ¿Cómo es?

Sophie: Bien, tiene un largo tallo

Harriet: ¿De qué color?

Sophie: Verde, supongo

Harriet: Continúe.

Sophie: Bien, tiene una parte central porosa y algunos pétalos

Harriet: ¿De qué color?

Sophie: No sé... la parte porosa es amarilla y los pétalos son... ¿cómo son?... ¿rojas?

Harriet: ¿Cómo es la parte porosa?

Sophie: Ah, Harriet, se buena

Harriet: ¿Es...?

Sophie: Es compacta, como una esponja compacta

Harriet: ¿Y los pétalos?

Sophie: Son pétalos

Harriet: ¿Largas cortos, finos?

Sophie: Largos y finos... falta alguno

Harriet: ¡Bien! Ahora mírelo atentamente. Un largo cabo verde, una compacta esponja amarilla y largos pétalos finos, rojos ¿Alcanzará a verlo?

Sophie: Naturalmente que puedo verlos

Harriet aleja despacio la flor.

Harriet: ¿Alcanzará a verlo todavía?

Sophie: Cómo puedo verla, si la has alejado, ¡no sos más que una loca!

Harriet: ¡Intentel

Sophie: No alcanzo

Harriet: Cierre los ojos, ciérrelos. Ahora, recuerde lo que vio ¿puede? Un largo tallo verde una compacta esponja amarilla y largos pétalos finos, rojos. ¿Puede verlo ahora?

Sophie: Pero tengo los ojos cerrados

Harriet: Piense, guárdelo en su cabeza. Un largo tallo verde, una compacta esponja amarilla y largos pétalos finos, rojos. Piense en esas cosas. Un largo - tallo - verde - una - compacta - esponja - amarilla - y - largos - finos - rojos ¡Piense! Vuelve a verlo. ¡Piense!

Sophie (con los ojos estrechamente cerrados en el esfuerzo) ¡Estoy pensandol (pausa) ¡No! (pausa) ¡Sí, creo que alcanzo! Un tallo verde, una compacta esponja amarilla y largos pétalos finos, rojos. Sí, alcanzo a verlo.

Todavía la flor está mantenida a distancia. La cámara encuadra los ojos de Sophie que se abren, tensos al máximo.

Sophie: Sí, sí, lo alcanzo a ver la flor. Un largo tallo verde, una compacta esponja amarilla y los pétalos: son largos y finos y rojos.

Sophie retiene esta imagen durante algunos segundos.

Sophie: Ahora he desaparecido. No la alcanzo a ver. Veo sólo una mancha confusa. La pusiste demasiado lejos. Estoy cansada, Garry. Agradécele a tu novia, es atenta, inteligente, sos atenta e inteligente, Harriet, fue una cena simpática, pero ahora me voy a dormir o llegaré tarde al trabajo.

Sophie se levanta y sale con el paso incierto de los míopes, cansada, agobiada.

Harriet: ¿Cuánto cuesta la operación?

Maxie: Cerca de 120 libras esterlinas. Me lo dijo ella. Unas 120 libras esterlinas. ¿Dónde puede conseguir esta suma —120 libras esterlinas— una mujer como ella? —una vieja como ella. ¿Robarla? Tendría que quitársela por la fuerza... ejem... a él... ejem... a su patrón. Lo saben bien, cuando piden una suma parecida, lo saben que no puede conseguirla. Y así tendrá que esperar. Esperar. Unos meses, esperará. Mientras tanto, se puede quedar ciega. ¿lo sabían eso? En seis meses puede quedar ciega.

Garry: Los hemos ayudado económica y culturalmente y hoy confían en nuestra protección, dijo

Maxie: Todos son iguales, es la plata lo que quieren. Todos quieren plata. Este departamento... ¿creen que me gusta este departamento? ¿Qué es? Una pieza, con una cama y un ropero. ¡Un departamento! Tres esterlinas con diez ¿Piensan que saca una buena ganancia nuestro dueño de casa? Estoy preocupado saben, porque no gana lo suficiente.

Garry: Ellos confían en nuestra protección y no podemos desfraudarlos

Maxie: Quiero otro departamento —¿creen que no lo quiero? Con buenos muebles y buenas cosas. Claro que lo quiero. ¿Qué tengo que hacer? ¿Comprarlo en cuotas? ¡Seguro! ¡De acuerdo! ¡Cien esterlinas de cuota! Y supongamos que me enfermo o que me pase cualquier cosa —no es imposible. ¿Qué tengo que hacer? ¿Cortarme la cabeza por el dinero de la cuota? Una piedra de molino. Huh es la ganancia lo que buscan, la ganancia.

Garry: Nosotros no queremos la guerra, dijo,

pero no permitiremos ser dejados de lado; nosotros no.

Maxie: Y así yo tengo que ayudar a todos a hacer plata —a los dueños de las casas, a los negociante— yo, con mis 12 libras esterlinas. ¿Para qué? ¿Tengo que vivir toda mi vida para ellos?

Garry: Alguno de ustedes está preocupado —dijo— incluso asustado

Maxie: Ganancias —cuotas— patrones y dueños de casa, ya veo.

Garry: Pero no debemos tener miedo de ayudar a nuestros amigos...

Maxie: Yo —yo trabajé para ellos

Garry: Para defender nuestro modo de vivir...

Maxie: Ya veo... toda mi vida trabajé para ellos...

Garry: Moriremos por ellos, dijo

Maxie. Toda mi vida.

Sophie Golpea la puerta y asoma la cabeza.

Sophie: Quizás cree que estuve grosera, Harriet. Decíle vos que no soy grosera, Garry... Garry lo sabe. Me conoce. No quiero que me creas una ingrata.

Garry: Todo está claro, Sophie, no te preocupes, prestá atención cuando bajés la escalera.

Maxie: Yo la cuidaré —voy a la cama (en la puerta). 120 libras esterlinas para devolverle la vista a una persona.

Maxie y Sophien salen.

La cámara vuelve a encuadrar a Garry y Harriet.

Se besan y se vuelven hacia Daphne. Daphne se ha adormecido en un amplio sillón.

Garry y Harriet van hacia la cama y se recuestan, boca arriba, separados, con las manos detrás de la cabeza.

La cámara se desvía para encuadrar el rostro de Daphne sobre el cual se detiene, mientras Garry y Harriet hablan.

Garry: Esto es un seno, un seno pleno y curvo y ésta la piel, tersa, suave.

Harriet: ¿Cuándo encontrarás un trabajo, Garry?

Garry: Y éstos son los labios que ha hecho Jack y estos los dientes que están bajo los labios que ha hecho Jack.

Harriet: ¿Qué trabajo podrías encontrar?

Garry: Déjame tocar esa piel.

Harriet: Nada, me imaginó, nada útil.

Garry: Déjame tocar este seno.

Harriet: Nada que te guste.

Garry: Déjame morder estos labios.

Harriet: No creo que exista un "trabajo que te guste".

Garry: Déjame...

Harriet: No creo que sirva de mucho hablar de cosas como "trabajo que te guste".

Garry: Déjame...

Harriet: No sé por qué pienso que la gente que pinta no hace un verdadero trabajo.

Garry: Déjame...

Harriet: Tocame entonces.

La cámara se desvía ahora lentamente desde el rostro de Daphne a Harriet y Garry todavía en la misma posición, cada uno en su lugar, boca arriba, mirando fijamente el cielo raso.

Harriet estira una mano hacia Garry que la toma.

Mantener esta posición mientras se oye hablar a Daphne.

Daphne: ¿Dónde estoy? ¡Oh Dios! Me adormecí. No estuvo muy bien de mi parte amordarme así. Mirá, mirá aquellos dos. Como muertos aplastados por el mundo. ¿Tengo que dejarlos? Quisiera dejarles algo. Quisiera dejarles mi edad. ¡Eso! No es muy hermoso decir esto, ¿verdad? Una pobre vieja que quiere darle a ustedes los jóvenes, su vejez. Es cruel. Bien. A veces me sucede. A veces me siento asquerosa —sobre todo cuando es de noche, siempre de noche— y es en esos momentos cuando siento odio, es allí cuando estoy harta. ¡Ah! ¡Vieja desagradable! Aunque no sé por qué —no me causa ningún placer ser desagradable—. Y lo soy, sin embargo. Los

soy, sin duda. Incluso con mi hermano, sí, ustedes también tienen que admitirlo. Pobre viejo Sammy. Está adentro, ahora. Sepan, en un tiempo amaba a mi hermano, mi único deseo era estar con él nunca he deseado estar con otro. Hoy lo odio. Vieja desagradable.

La cámara se desvía, de Harriet y Garry y encuadra a Daphne que los está mirando, de espaldas a la cámara.

Daphne: Bien, los dejo. Me disgusta ser desagradable. En realidad no deseo que tengan mi edad. No le deseo a nadie mi edad.

Daphne va hacia la puerta y la cámara avanza nuevamente hacia Harriet y Garry.

Daphne: Buenas noches.

Garry: Buenas noches, Daphne.

Daphne apaga la luz, al salir. Queda solamente la luz que viene de la ventana. Larga pausa.

Harriet: Tengo miedo, Garry. Oh Dios ayúdame, tengo miedo.

Garry se vuelve a mirarla. Durante un momento el miedo de ella lo conmueve. Bruscamente se levanta de la cama, encuentra cuatro velas y las enciende, coloca dos junto a la cama y dos sobre la mesa. Luego toma una mesita de diseño y un montón de hojas, se sienta frente a la mesa y prosigue un boceto de Harriet.

Garry (dibujando): Había una vez un gigante grande y gordo que decía "las mujeres no me gustan", lo que (continuando) lo que es verdaderamente extraño para un gigante si consideramos la clase de apetitos sexuales que deben tener. Luego, un día, llegó una gigante grande y gorda que dijo: "Tampoco a mí me gustan las mujeres", lo que tampoco es extraño para una gigante considerando lo fuerte que deben ser sus apetitos sexuales. Ahora, chicos, imaginen lo que hicieron estos dos apenas se vieron. Primero se pelearon porque al gigante no le gustaban las mujeres, y a la gigante, si bien le gustaban los hombres, no le gustaban los hombres gordos. ¿Y quién creen que ganó? Ninguno de los dos. La lucha terminó empatada, lo que significa una cantidad de tiempo des-

perdiciado considerando que debían tener otras cosas más importantes que hacer, ¿no creen, chicos?

Primer plano de Harriet —está llorando. Primer plano de Garry —la ha visto. Hace un movimiento hacia ella, luego cambia de idea. Corre la mesa y se recuesta en el respaldo de la silla, mirándola.

Garry: Llorá, entonces.

Harriet: Me siento muy infeliz.

Garry: Llorá entonces

Harriet: Me siento inútil e infeliz.

Después de un segundo:

Garry: Las tensiones son lo desagradable del amor.

Harriet: Basta, Garry.

Garry: La forma de estar en guardia el uno del otro.

Harriet: Basta, Garry.

Garry: El jactarnos de ser refinados y evolucionados mientras todo el tiempo...

Harriet: Me voy.

Garry: Andate, entonces.

Harriet: Sabés que no puedo.

Garry: Un modo absurdo de hablar. ¿Por qué no te podés ir? ¿Qué es lo que te entretiene? Si sabés cómo va a terminar esto, si sabés que pelearnos y nos haremos pedazos, entonces ¿qué es lo que te detiene? La pieza no, no es nada hermosa, no hay (continuando) no hay paz aquí. Yo tampoco, en mí no hay nada hermoso. Pensaste alguna vez lo feo que somos? Nunca conocí una generación tan fea y mediocre como la nuestra. Afectada, miedosa, vil, insignificante, mezquinos pedazos de experiencia. ¿Qué es lo más importante que hiciste en tu vida? Mirate adentro Harriet y decíme cual es la cosa más grande y más noble que hayas hecho alguna vez.

Harriet: Un día —me fui de casa.

Garry: ¡Hul! ¡Se fue de su casa!, le dijo a su maestro que se fuera al cuerno, le dijo a su patrón que se guardara el tra-

bajo, le dijo al policía que se ocupara de sus cosas participó en una marcha de protesta contra los experimentos nucleares y en una manifestación contra la desocupación. Pequeños, insignificantes, mezquinos pedazos de experiencia.

Harriet: ¿Y vos? Vos que te jactás de ser un alma noble —vos que acaricias la cara de esa vieja para que se vea todo lo noble y lo gentil que sos, que fingís que Maxie y ophie y Daphne son tus amigos y reconocés que te fastidian.

Garry: La tuya es realmente una observación despreciable.

Harriet: Es la verdad.

Garry: Como ves empezamos enseguida a hacernos pedazos. Ahí está lo verdaderamente podrido —hacerse pedazos— debilitar a la gente dándole motivos que podría tener, pero que no tiene.

Harriet: ¿Por qué sos implacable? Por qué así...

Garry: Sos una estúpida. Dios que estúpida sos, pensás que no lo sé, pensás que no me doy cuenta?

Harriet: Entonces basta Garry, por lo menos esta tarde.

Garry: Está bien entonces, nos sentamos a mirarnos. Vos allá y yo acá, sin hablar. Nos quedamos en silencio, tratemos de encontrar algo en el silencio. No te muevas, ssh, callada, ni un sonido probemos con el silencio.

Silencio.

Garry apaga todas las velas, menos una. Harriet queda recostada sobre la cama y la vela expande una luz tenue.

Garry está sentado, recostado en el respaldo de la silla.

La cámara se desvía lentamente y recorre la habitación hasta encuadrar el boceto, la vela, parte de los muebles y el rostro de los dos.

Los músculos de sus rostros se relajan. Los ojos de Garry están cerrados.

Harriet clava la vista en el cielo raso. Garry empieza a canturrear, las palabras se distinguen cada vez más.

Garry: El viento murmura esta noche. amor mío Y alguna pequeña gota de lluvia, Nunca hubo amor más verdadero

Ella reposa en la tumba helada.
Quiero hacer por mi verdadero amor,
Lo que un hombre joven puede hacer,
Quiero llorar y gemir sobre su tumba
Durante doce meses y un día.

Hacia el final del segundo verso se escucha el rumor de un avión que se acerca.

La voz de Garry se debilita.

El estruendo del avión quiebra el silencio.
La calma desaparece de sus rostros: la mirada de Harriet se inmobiliza, asustada. Los ojos de Garry se cierran fuertemente. El estruendo irrumpe en la pieza y Garry se levanta.

Garry: Aaaaaaaah; Maldición. Maldición y al infierno. Nada, nunca se puede terminar nada.

El rumor del avión se debilita.

Silencio.

Harriet se levanta y empieza a juntar la vajilla sucia.

Garry se acerca a la cama y la hace.

Los dos jóvenes ensimismados pero con movimientos calmos, ponen orden en la pieza. Cuando terminaron...

Garry: Ahora, recomencemos.

Toma a Harriet y la pone sobre la cama, enciende las otras tres velas, vuelve a su silla y recomienza su dibujo.

Garry: Había una vez un chico que vivía con su madre en una gran ciudad... —no es un modo muy veraz de comenzar una historia, porque como se sabe es imposible vivir en una gran ciudad.

Harriet: Esa es una observación todavía menos cierta, porque como se sabe es absolutamente posible vivir en una gran ciudad.

Garry: Es cierto. Estamos asumiendo una pose de gran superioridad. Empezaré de nuevo. Había una vez un chico que vivía con su madre en una gran ciudad, y eran muy felices. El chico obsesionaba a la madre para que lo llevara en subterráneo o bien a ver las luces del Picadilly; o bien habría querido asomarse a la ventana en lo alto del edificio en el que vivían y mirar a la cima de los techos de Londres o los autos y los autobuses minúsculos en la calle que corrían, abajo. Luego había un espacio para jugar y todos los otros chicos del mundo, jugando.

Harriet: Y un - muchacho - de - cabellos - rojos - era - muy - fuerte - y - les - ganaba a todos - al fútbol y a la mancha y a los cow-boys -. Esto marcha, empieza a ser algo fantástico. Punto y aparte.

Garry: ¿Y quién se burla si es algo fantástico?

Harriet: Punto y aparte.

Garry: ¿Por qué no me dejas terminarla a mi modo?

Harriet: Punto y aparte.

Garry: Ahora perdí el hilo.

Harriet: Punto y aparte.

Garry: Punto y aparte: el muchacho habría podido, ¡vos! Cómo pretendés corregirme a mí, vos, que llorás por el ruido de un avión.

Harriet: Y vos gritaste.

Garry: ¡Angustia, angustia! Sos tan insensible que no sabés reconocer la verdadera angustia.

Harriet: ¡Angustia! Un hombre que grita. Impotencia. Un grito impotente.

Garry: ¿Vos, justamente, hablás de impotencia? Una hermosa muchacha que flirtea en sordidos cafés. "Mirar la vida en la cara". ¡Jesús! Este es el primero de uno de los tantos éxis con los que me has aburrido siempre. Justo vos, enrollada en el ángulo de aquel especie de despreciable diván mejicano, diciéndome que estás "mirando la vida en la cara". ¿Cómo se puede dar esa respuesta sin enrojecer? (imitando un tono trágico y recorriendo la habitación a grandes pasos). Estoy buscando la vida, yo y mi generación, en medio de la desesperación, buscando la vida, la vida perdida —aah.

Harriet: Realmente no sos simpático. Verdaderamente no sé por qué me quedo acá, todavía.

Garry: Yo tampoco. Haciéndonos pedazos el uno al otro, sé que íbamos a terminar así. Una generación asustada, sin dignidad, donde todos se muerden los unos a los otros, que se tranquiliza con poco, insignificante, mezquinos pedazos de experiencia.

Pausa.

Harriet: Volvó a empezar. Otra vez. Empezá de nuevo.

Garry: Había una vez un muchacho que vivía — no, el punto y aparte comienza en... Harriet, vámonos, no es tan tarde, vámonos a la calle, a caminar. De pronto tengo ganas de escapar de esta pieza. Vamos, tomaré un balde de cal y encontraremos una pared. Pintaré un gran bocado blanco sobre una pared negra. Vení.

Toman los sobretodos, un balde de cal y un pincel; Garry sopla las velas, una, dos, tres.

La imagen se disuelve en la oscuridad.

ESCENA 14

Abrir con imagen disuelta — exterior.

Garry y Harriet buscan un muro y todos los muros están ocupados por grandes afiches de propaganda, sus rostros se van poniendo más y más irritados.

Finalmente, frente a un muro.

Garry: Arranquémoslo.

Entre los dos comienzan a tirar de un gran cartel. Pero sólo consiguen desprender algunos pedazos. Divertidos, cambian una larga sonrisa.

Harriet se aleja para recoger un cartel; encuadre de Harriet, sola, que observa a Garry. Su cara está feliz, mientras él trabaja. La cámara se aleja (zooms?) lentamente manteniendo el encuadre de Harriet, sin mostrar ni a Garry ni a la pared.

Garry (o el pintor que lo sustituya) está esbozando un espléndido caballo ardiente-mente alzado sobre sus patas traseras.

La cámara se detiene.

Garry termina de pintar.

Harriet levanta los ojos.

Silencio — casi absoluto — después el rumor de un avión que paulatinamente crece. Cuando el estruendo se hace más fuerte la cámara vuelve a encuadrar a Harriet. Una mirada de terror ha regresado a su rostro. Corre hacia Garry, los dos se quedan inmóviles.

El sonido se debilita.

Silencio.

Garry arroja el balde contra el muro y los dos salen corriendo.

Secuencia de Garry y Harriet que corren

por la calle, cada vez más despacio. Por fin se detienen.

Garry enciende un cigarrillo.

Garry: ¿Nunca te conté que una vez leí un poema en el comedor de una fábrica? Un día, un grupo de nosotros decidí exponer nuestros cuadros en una fábrica y así entramos en contacto con la dirección para que nos diera su aprobación. Uno de nosotros propuso llevar una guitarra y cantar, volvimos a hablar con la dirección y nos dieron el visto bueno. Elegimos unos quince cuadros, tomamos la guitarra y una mañana, a las ocho, salimos. El comedor era enorme —podían entrar un millar de obreros—, fulmos ligero, de manera que por la mañana ordenamos todos los cuadros, después nos pusimos a esperar que sonara la campana del almuerzo. Al sonido de la campana, escuchamos de pronto un ruido que crecía hasta que por una puerta irrumpieron cerca de un millar entre hombres y mujeres que empezaron a retirar su comida en una puertita lateral. Cuando todos estuvieron sentados, yo me levanté, tomé el micrófono y dije: "Ahora voy a leer una poesía." Mil hombres y mujeres, libres del estruendo de sus máquinas, que sacudían la vajilla, que se gritaban de una punta a otra los chismes del día y yo les había dicho que quería leerles una poesía. Dieron apenas una ojeada a los cuadros y me ignoraron mientras, parado sobre una mesa, leía la poesía. Cuando el guitarrista se paró, estaba tan nervioso que empezó con una nota falsa y muy alta y tuvo que interrumpir por la mitad porque empezaron a silbarlo. Sin embargo, esto no tenía nada que ver con mi poesía o con su canción, porque cuando comenzó la música que iniciaba la recreación ninguno la escuchó. Entonces, intentamos en otra fábrica. Esta vez organizamos las cosas a través de los miembros de la comisión interna, los cuales nos presentaron a un público de cuatrocientas personas que nos escuchó y nos aplaudió.

Hacia el final del relato se oye una música que proviene de un sótano cercano. Garry y Harriet atraídos por la melodía encuentran un sótano, miran dentro y ven que está lleno de jóvenes que bailan; la música es una danza popular rumana, la "Perenitza". Harriet y Garry entran. El ambiente parece una especie de club. La danza gira en círculo, es una danza de cortejamiento. El círculo se mueve sin cesar hacia la derecha

girando rítmicamente. En el centro hay una muchacha con una bufanda en la mano. Elige a un muchacho, le echa el echarpe al cuello y lo atrae dentro del círculo. El muchacho y la muchacha se mueven al compás, unidos por la bufanda. Después se detienen, ella hace girar el echarpe a su alrededor, lo tiende en el piso, y la joven pareja se arrodilla sobre el echarpe y se besa. En seguida la muchacha regresa al círculo en movimiento y el muchacho comienza a dirigir el baile. Elige a Harriet y ella, en un giro, atrae a Garry al círculo.

Mientras Garry y Harriet se mueven juntos, antes del beso, él le dice:

Garry: En el último piso de una casa de departamentos muy alta en el centro mismo de Londres, vivía un muchacho con su

madre. Cada vez que se asomaba a la ventana sentía grandes deseos de volar, de ascender sobre el frente, de abrir los brazos y aterrizar en el suelo y después de nuevo subir y después afuera y lejos. Un día le preguntó a su madre si era posible que le crecieran alas y mientras ella preparaba el té, le respondió: Sí.

Harriet hace girar la bufanda alrededor de sí misma, se arrodillan y se besan.

La danza continúa...

Cerrar despacio con la imagen que se disuelve.

Arnold Wesker

Trad.: Juan Carlos Cedrón.

PLASTICA

APUNTES SOBRE VANGUARDISMO

ROBERTO BROULLON

Es frecuente, en los escritos sobre arte el uso del término vanguardismo, sin que el mismo se ajuste a su verdadero significado. La diversidad y convivencia de distintos individuos e intenciones en las artes plásticas de nuestro tiempo hace más rica la variedad de las obras sin que sea necesario hablar de vanguardismo. Un artista puede incorporar a su trabajo un elemento que hasta ese momento le era extraño, desusado, y que produce en el público que lo sigue un elemental rechazo. A esto se suele considerar muchas veces como vanguardia, pero en realidad no lo es, porque entonces la vanguardia surgiría de toda novedad incorporada al propio hacer. Este punto de vista es prejuicioso. Otro punto de vista es el de soslayar la cuestión como si el asunto no existiera. Es decir como si no existiera un arte vivo **versus** un arte muerto (por más prestigioso que este sea). O mejor dicho: el arte que **no está hecho** versus el arte que **está hecho**. Aquí se coloca la cuestión en sus términos justos. Podemos decir que toda obra de arte verdadera es siempre vanguardia, provoca inquietud, no se la esperaba. Por lo que la oposición entre realismo y antirealismo, por ejemplo, resulta idéntica a la oposición entre arte y academia (considerando la academia como la codificación del arte del pasado, "el arte en conserva"). En este sentido cabe también señalar que los academismos pueden colocarse ropas nuevas para cubrir cuerpos viejos. No siempre la cosa está tan a la vista, sobre todo cuando falta perspectiva histórica. Lo que caracteriza la diversidad de estilos o actitudes individuales en el arte contemporáneo, es la libertad en los métodos y en los procedimientos técnicos para la concepción y realización de las obras. Aparte de esto, hoy como ayer existen quienes se colocan marginalmente en la vida y son sus decoradores, quienes ahondan significados vitales con los medios que les son proporcionados por la cultura de su tiempo, a la que —a su vez— también modifican. Estas actitudes se desarrollan pa-

CeDInCI

ralealmente a métodos y técnicas y alcanzan distintas apariencias (los cuerpos de las obras).

El dolor y la muerte, la alegría de vivir y las dificultades para vivir plenamente, el amor y la locura, la fantasía y el sueño, lo bello y lo feo, las relaciones entre el hombre y su entorno constituyen las claves que motivaron y seguirán motivando las obras de arte más perdurables, cualquiera sea su encarnación o la mediación que las haga socialmente comunicables (esta mediación se establece a posteriori).

Es evidente, sin embargo, que la libertad que mencioné caracteriza al arte contemporáneo diferenciándolo netamente del arte del pasado, hasta los impresionistas.

En la época en que actuaron los pintores impresionistas, la sociedad burguesa, que había sido progresista hasta ese entonces, entra en crisis. La crisis va en aumento, y el liberalismo burgués ve esfumarse los mitos que lo habían alimentado; al individualismo romántico del burgués del siglo XIX sucede la necesidad de agruparse, de actuar en bloques. Ya no son individuos solamente los que se chocan, sino que son entidades, a veces "sociedades anónimas", otras veces "trusts", "monopolios", "dumping", etcétera... distintos modos de expresión de la dictadura económica del capitalismo imperialista. En el arte también —como lo señala Hauser— comienza a actuarse con conciencia de grupos. Cada grupo tiene su teoría y su concepción del arte, de lo "que debe ser el arte". Los grupos se suceden e inmediatamente los siguen las "escuelas", los distintos academismos modernos.

Las contradicciones propias de la clase burguesa han seguido el curso de su desarrollo: las formas políticas que corresponden al nuevo estado de cosas son el fascismo y el nazismo.

El único espíritu de rebeldía que se opone a lo gregario, uniformado, disciplinado, etcétera, es el del **expresionismo**. Nunca se insistirá demasiado en que el expresionismo no es ni puede ser una "escuela"; el expresionismo es un estado de espíritu que aparece en distintas épocas de la historia del arte, fundamentalmente en las épocas más vitales y de profundas transformaciones. Se trata de individuos que se expresan con sus manías y sus peculiaridades típicamente humanas, contra el fenómeno de la "stan-

darización" y el igualitarismo absurdo. A la alienación colectiva se opone el Yo, la exageración y deformación del hombre-individuo que se siente extrañado de su propia naturaleza.

El individualismo del espíritu expresionista es muy distinto del individualismo que caracteriza a los impresionistas. Estos no dudaban en absoluto de la tabla de valores que los tenía ligados al mundo (aunque cada uno sintiera su propia soledad), mientras que los expresionistas sienten que la tierra que pisan se abre y es necesario buscar otra o encontrar una manera de mantenerse en pie. La tabla de valores es falsa, y como primer paso es necesario destruirla. El hombre extrañado de su propia naturaleza no se reconoce más en los demás hombres; crisis de comunicación, sentimiento de aislamiento, temor por el porvenir... Este hombre mutilado, somos todavía nosotros mismos; creo que cuando se habla de asumir el caos y hacer "un arte del caos", se quiere decir que asumamos esta **nuestra verdad**. Los impresionistas son, la última expresión del individualismo burgués liberal, donde a pesar de todo había comunicación social entre los individuos. Todo lo que les sigue destruye uno a uno los débiles vínculos que unían al artista con la sociedad burguesa.

El arte alcanza una autonomía dentro del conjunto social y nosotros somos conscientes de esa autonomía. Por eso existen dos artes, dos épocas: lo que quizás no tenga importancia para el valor de las obras, en cuanto arte, pero sí tiene importancia para la conciencia del artista actual. Y más aún si ese artista vive —como nosotros— en un país de América Latina, con una tradición cultural prestada y con una cultura viva por hacer. Este es el riesgo que corre el hombre argentino y el de cada país americano no desarrollado: hacer su propio país, crear su propio rostro (pero en contacto vivo con el pulso del mundo). Sólo en este sentido la cultura es internacional, y todo nacionalismo epidérmico termina en analfabetismo cultural.

En lo que consideramos arte moderno las artes plásticas adquieren conciencia de su autonomía como hecho artístico. Por esta causa, entre otras, se dijo que el arte era un "invento" de este siglo.

Con respecto al quehacer artístico, al arte como **praxis**, el arte moderno en el momento actual es el arte **que se va haciendo**, lo anterior es pasado y ya es pasto de academias. La distinción entre las dos épocas es necesario aprehenderla porque el arte de ayer gana prestigio, compitiendo y juzgando —desde el lugar conquistado— al arte que hacemos hoy. El arte prestigioso es cada vez más prestigioso a medida que pasa el tiempo; no vive solamente en los museos sino que sus imágenes reproducidas viajan por todo el mundo, almacenadas en libros de lujosa presentación o, más humildemente, sonriendo con su "inconfundible misterio" desde una lata de dulces. En nuestro país el arte prestigioso vive a través de sus epígonos o gracias a la evolución de los medios de reproducción gráfica, ya que los originales con que contamos son muy escasos. O sea que vivimos admirando la foto de la gran actriz pero la gran actriz no estuvo nunca entre nosotros o sólo vino a visitarnos.

Existe un diálogo permanente, un trabajo de crítica constante, con todo el arte pero más aún con aquel arte que ha mitificado un tipo de relaciones sociales bien determinadas (el feudalismo y la burguesía europea). Lo que hasta ayer, para un pintor, significaba una evolución lógica —afinado sobre una tabla de valores constantes—, hoy no se da más que por una toma de conciencia de la fractura de las estructuras tradicionales y de nuestra ubicación dentro del proceso. La toma de conciencia debe conducirnos, además, a asumir la totalidad de nuestras vivencias, como parte importante en la construcción de una nueva cultura. El pintor necesita hoy más que nunca tomar posición en el proceso histórico-crítico del cual es partícipe, y este proceso se asienta sobre una perspectiva política. Como pintores nuestra participación en esa perspectiva está supeditada al desarrollo general de la lucha política y al crecimiento del partido revolucionario (que, como sabemos, por el momento no existe). La toma de conciencia se realiza entonces en dos tiempos, respecto a los cuales también son posibles retardos parciales de la conciencia: uno es el tiempo estético (o "antiestético") y otro es el tiempo político. En este sentido la obra del artista debe juzgarse —como totalidad abierta— de acuerdo con su actitud hacia la revolución política. De la lucidez

con que se participe en esta doble toma de conciencia y de acuerdo también con las contradicciones propias de un momento histórico bien determinado, lucha política y lucha artística pueden coincidir. Pero esta coincidencia en el terreno específicamente artístico será siempre **MEDIATA** (pienso en "GUERNICA" como símbolo de la barbarie nazi).

La evolución de distintos descubrimientos científicos ha permitido al hombre comunicarse con rapidez a pesar de las más grandes distancias. Culturas que habían permanecido encerradas dentro de los marcos de un solo país o de un solo continente, hoy recorren el mundo. Y esto ocurre desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. A esto se le llama el fenómeno de interpenetración de las diferentes tradiciones culturales.

Pretender aislarse de este acontecer que determina un hecho progresivo para la comunicación humana, es ingenuo o directamente provinciano. No se me escapa, sin embargo, que junto con la destrucción de las barreras que separan a los hombres, junto al fenómeno de la "interpenetración de las culturas" —que ya señalé— se desarrolla también otro fenómeno menos progresivo que el anterior. Me refiero a la penetración económica y política por parte de los países más desarrollados sobre los menos desarrollados. Pero esta penetración imperialista, y aún colonialista, debe enfrentarse y combatirse en el plano político y económico fundamentalmente (y hoy carecemos de un arma eficaz para hacerlo), sin confundir lo que puede significar un progreso para un sector de la cultura y lo que es reacción en el contexto.

Aunque esto no puede ser axiomático. Si discutimos la inbecilización colectiva que nos exportan los norteamericanos envuelta en series de televisión —por ejemplo— ¿cómo podemos discutir este hecho en el plano solamente "artístico" sin rozar el plano económico y político? Por otra parte, si como dijimos es un hecho positivo para el descubrimiento de nosotros mismos la intercomunicación y el intercambio cultural con todos los pueblos del mundo ¿por qué ese intercambio se realiza en un 9 por ciento aproximadamente con los Estados Unidos sobre la base de un "arte de consumición para las masas"? La respuesta será política y no "artística".

En ese sentido puede agregarse como ilustración del hecho, que no es un acontecimiento "estético" que los caballos del Partenón se hallen en una vitrina de un museo londinense para la admiración de los ingleses.

No es un hecho exclusivamente estético que el arte norteamericano actual haya encontrado un reconocimiento internacional, tanto en Europa como en toda América. Tampoco es un hecho que pertenezca solamente a la historia del arte moderno, que el centro de interés de las novedades artísticas se haya desplazado en los últimos años de París a Nueva York. Todos estos hechos encuentran explicación sociológica en el análisis del desarrollo político y económico aún minimizando esta problemática. Así, en la revista PLANETA, número 5 (editada por Sudamericana en castellano) el crítico de arte Pierre Restany, francés, hace un exaltado elogio de las artes plásticas de Buenos Aires, sólo que el estudio que hace resulta empujado por atenerse a la única guía del crítico argentino Jorge Romero Brest y el movimiento alrededor del Instituto Di Tella. El francés dice cosas asombrosas como para seducir al más desconfiado y dubitativo de los argentinos, como para convencernos de la importancia internacional que hemos alcanzado en este sector de la cultura. Y luego concede que —de seguir nosotros por este camino— habremos de integrarnos a la cultura "planetaria". (Es decir, entendámonos bien: la cultura que exporta la revista PLANETA de la cual ya se venden 20.000 ejemplares a \$ 250.— c/u.) Restany nos promete un lugar en el "paraíso planetario", y para asegurarnos ese lugar de privilegio se desprende que debemos incrementar la lectura de la "vanguardista" revista francesa. El artículo de Restany es superficial y parcial, únicamente ha seguido la dirección que le señaló Romero Brest, pero igualmente sirve a su tesis según la cual podría decirnos: "Comprad la revista PLANETA y seréis portadores de la verdad en el NUEVO HUMANISMO DEL TERCER MILENARIO". Se trata de una moderna tentativa de colonización cultural; el vanguardismo se usa, aquí, como penetración ideológica. Esto aparte, conviene señalar que es evidentemente cierto el alto nivel alcanzado por nuestro país en las artes plásticas, no sólo por la calidad de muchos de nuestros pintores sino por la variada cantidad de tendencias e individualidades de interés para nuestro movimiento.

Los artistas en cuanto hombres geográfica

e históricamente condicionados debemos expresar también nuestra posición frente a todos los problemas que plantea el desarrollo cultural en su conjunto porque de lo contrario seguiríamos aportando nuestro apoyo —con un silencio cómplice— a una concepción reaccionaria de la cultura que considero a las distintas actividades sociales como "compartimentos estancos".

La desalienación del hombre contemporáneo tiene mucho que ver con esta visión de conjunto, con esta posición integral del hombre en el mundo en que vive, porque solamente es él quien puede transformarlo en su beneficio.

Hay una vanguardia que tiene un sentido político cultural mucho más vasto en sus alcances que el que puede surgir de un grupo de artistas revolucionarios, aunque esto no invalide de ninguna manera la actuación de cualquier tipo de agrupaciones de artistas que necesitan del espíritu grupal para evolucionar. Por supuesto que, estas agrupaciones sólo hallan su verdadera justificación en el logro de las obras de arte particulares, de las distintas poéticas, como veremos luego.

Desde el punto de vista político cultural es reaccionario oponer vanguardismo a pasatismo, o figuración a no-figuración o realismo o antirealismo, porque ¿quiénes serían los jueces, los que dictaminan por donde pasa la línea de separación entre los opuestos? Las oposiciones de este tipo pertenecen a las contradicciones propias en las que se desarrolla el trabajo del artista, cuyo análisis y discusión debe ser encarado por la crítica de arte especializada y por los mismos artistas.

La verdadera vanguardia es político-cultural y debe combatir por una cultura nueva, desmitificadora y desalienante, pero debemos preguntarnos a fin de situar en nuestra realidad el problema, quiénes son los que representan esa vanguardia, es decir qué organización es la que representa la vanguardia político cultural. Debemos responder que, en nuestro medio, ninguna. Todos son esfuerzos aislados, expresión de una misma soledad social y de una incomunicación evidentes. A pesar de ello los franco-tiradores dirigen sus escopetas hacia un mismo fin y desde diferentes ángulos. La vanguardia atomizada, dispersa, intenta combatir tanto al idealismo en sus distintas apariencias filosóficas como al materialismo mecanicista y al sociologismo vulgar, pero este

tipo de vanguardismo se pierde en el vacío y no alcanza su papel esencial. ¿Por qué? Porque necesita de un instrumento coordinador de los distintos esfuerzos; esto es, el papel dirigente del partido revolucionario.

Dentro del proceso del arte moderno se han desarrollado hasta extremos insospechados las dos actitudes que son constantes a lo largo de la historia de arte: la actitud vitalista y la actitud abstractista. Por un lado el informalismo y el Pop, y por otro lado el arte concreto y el Op; la primera tiene relación con el expresionismo y la segunda con la decoración pero ambas encuentran a veces un acercamiento, una aproximación (Léger, Secane, Matisse, por ejemplo).

Alguien ha dicho acerca de Picasso: "Procedió como un cirujano sobre la mesa de operaciones". Y lo mismo puede decirse de todo el arte moderno, aún del actual. Estamos permanentemente seccionando cadáveres, para imitar a Frankenstein; con ellos creamos nuevas posibilidades de vida, nuevos "monstruos". El hombre actual (1965) aporta nuevas visiones del mundo en la medida en que es creador, o mejor —como diría nuestro Xul Solar— en la medida en que es "recreador y no inventor". Cuando digo el hombre me refiero a cada individuo en su posibilidad vital, a cada artista recreador. Lo que más nos interesa no es el descubrimiento de Picasso y Braque, por más importante que este sea, sino Picasso y Braque considerados individualmente. El cubismo es muy importante sólo en la medida en que sirvió a Picasso para llegar a Guernica, y a Braque para realizar su obra que es —como también la de Léger— de tendencia expresionista. Todo lo que viene después como seguidismo y "fórmulas para componer un cuadro moderno", es retórica aun cuando se esconda bajo el rótulo de "nueva visión"; André Lothe y sus discípulos diseminados por todo el mundo son el mejor ejemplo. Los descubrimientos de Kandinsky y Klee son, sin duda, importantísimos como aporte cultural ("El similitud del árbol", por ejemplo, y todos los escritores de ambos), pero más nos importan sus obras particularmente. Hoy más que nunca —como alguna vez dijo Tamayo— "el hombre es el centro". No hablamos del Hombre, capaz de abrir una puerta para que luego pasemos todos por ella; más bien este tipo de apertura es producto del trabajo colectivo. Por eso hablo de la original visión del mundo ligada a una biografía individual, irreplicable. El pintor-creador encuentra los signos que expresan esa particular visión de

la realidad, y los encuentra en la confusa, caótica, y al mismo tiempo maravillosa variedad de realidades que el arte descubre permanentemente, porque esa es su función primordial.

Una pintura, como toda obra de arte, tiene —sin duda— un significado político cultural: se halla ligada al desenvolvimiento de la conciencia social y actúa muchas veces sobre él. Hasta podría tener varios significados, según sea el ángulo de enfoque (con esto no quiero decir que eduque ni proponga soluciones; buscar soluciones o "salidas" en el arte es confundir y volver a equivocarse). Aquí juegan su papel las mediaciones. Por esto debemos entender la frase de Lenin ("La ética es la estética del porvenir", citado por el poeta Mario Trejo en su libro publicado por Casa de las Américas, Cuba, 1964) una doble interpretación. Buscamos una nueva expresión para realizaciones que no pueden ser definidas fuera de la especificidad del quehacer artístico, y que no pueden vivirse tampoco fuera de la emoción estética. El pensamiento político cultural debe comprender y asimilar esas realizaciones sin que exista ninguna razón doctrinaria que justifique la invención de un cuerpo dogmático constituido por ideas sobre el arte (el "realismo socialista") que puedan servir de ejemplo e ideal, y que siempre son vanas intenciones de atrapar o detener el proceso del conocimiento en una fórmula-tipo. Del mismo modo se debe incrementar la conciencia de la eticidad que vincula el trabajo del artista a la vanguardia político cultural, en cuanto hombres de una sociedad determinada e integradas de un pueblo nación que busca su propia imagen como país. Vanguardia y nueva expresión están ligadas y se hallan un paso más adelante que el vanguardismo, que es un concepto-vedette, útil para encubrir preocupaciones más de fondo (tomar el arte únicamente como juego, como distracción para ciertas capas de la clase media y alta que son las que lo juegan). Entre las tareas que propongo, en cuanto a mediaciones, la contradicción señalada asume un papel importante; pero este papel se verifica en el terreno mismo de su especificidad, comprendiendo al arte, como una forma autónoma del conocimiento universal.

Roberto Broullon.

ESTRUCTURA DE LA PROSA DE BORGES

La mayoría de los estudios sobre Borges han puesto la atención en el análisis de sus ideas, o se han dedicado preferentemente a algunos de sus temas dominantes, haciendo observaciones en torno a la manifestación estilística de esos aspectos. Modelo de análisis temático, combinado con calas estilísticas, lo encontramos en el libro de Ana María Barrenechea, el cual constituye probablemente el más ajustado enfoque de la ardua obra borgiana.

Nosotros hemos intentado un análisis doble, que permitiría comprender ciertos aspectos todavía no metodizados en el estudio de la prosa española (1). Cuando hablamos de "estructura" usamos el término queriendo salvar con ello la inevitable y obligada parcelación que se produce al atacar críticamente una obra en prosa, destacando solamente ciertas notas de estilo. Creemos que el análisis de la prosa de un escritor no supone solamente enumerar ciertas características formales; también significa ubicar esas zonas de peculiaridad expresiva dentro de todo el contexto prosístico, que con frecuencia está formado por otras partes no expresivas. En síntesis: las notas peculiares, distintivas, aparecen frecuentemente rodeadas de lo que hemos llamado "contextos estilísticamente neutros" que las soportan y que las sitúan. Estas determinaciones situacionales son tan importantes para el análisis de la prosa como las distintivas y peculiares, en las cuales casi siempre han puesto sus ojos los críticos.

La brevedad de espacio nos obliga solamente a destacar ciertas notas personales de la prosa borgiana, y a apuntar algunos detalles de su estructura sintáctica, y de sus modos de avance. Hemos dejado de lado, además, todo un sector de esa prosa: la relacionada con formas orales del habla argentina, aspecto que ha sido estudiado en una comunicación presentada al último Congreso de Literatura Iberoamericana, que tuvo lugar en Oaxaca, México, el año pasado. Por fin, nos hemos limitado casi preferentemente a sus dos libros más importantes: **Ficciones** y **El Aleph** (2).

El vocabulario de Borges —si bien se mira— carece, en general, de sustantivos que valgan por su carga estética: ellos son meros portadores semánticos. No ocurre lo mismo con los adjetivos, y, en especial, con los adverbios y verbos. Como observación general, debe tenerse en cuenta lo señalado por Amado Alonso, de que Borges reintegra a las palabras sus significaciones originales, o destaca algunas ubicándolas junto a otras que jamás las tuvieron de compañeras.

Los adjetivos usados por Borges son relativamente escasos, y si trazáramos una línea de frecuencia desde sus primeras páginas en prosa a **El hacedor**, veríamos cómo nuestro escritor ha ido despojándose de ellos y persiguiendo siempre un ascetismo que llega hoy a la pura desnudez nominativa. Este eludir al adjetivo encuentra su contraparte en el uso reiterado de unos cuantos, los cuales más que calificar la realidad o determinarla, la señalan abstractamente, o la individualizan pensándola como procesos intelectivos. He aquí algunos de sus adjetivos más frecuentes: **oscuro, vasto, inextricable, puro** (frecuente en la fórmula "el puro sabor del peltro"), **ambiguo, fatigado, minucioso, urdido, infestado**, etc. Esos adjetivos, y muchos de ellos convertidos en adverbios, son como limpias llaves que abren la imaginación del lector, dejándola en completa libertad para crear su propio eco de esos determinativos. Adjetivos y adverbios (**oscuramente, vastamente, ciegamente**), no poseen límites precisos, ni de forma ni de tamaño; recaen siempre sobre cosas o acciones, y, en general, carecen de color. Podríamos decir que más que calificar la realidad, nos indican una dirección emotiva o intelectual para sentirla e imaginarla.

Los verbos usados con más frecuencia por Borges son éstos: **fatigar, deplorar, erigir, pensar, cundir, infestar, recuperar, empobrecer, purificar, confutar**. No intentamos hacer una tabla estadística, pero si los analizamos veremos que dos notas sobresalen: **a)** corresponden casi siempre a acciones intelectuales (o los que no parecen estar dentro de esa línea ya veremos cómo cambian sus significados), y **b)** separados de sus respectivos contextos parecen amanerados o pedantes. Se trata, claro está, de verbos que eluden conscientemente lo trillado, pero en sus páginas no resultan extraños. Ellos obligan al lector

primerizo a adoptarlos o a rechazar al escritor en bloque. Podría decirse que la dificultad inicial al conocer a Borges es la obligación de ajustarse a un vocabulario peculiar, donde todo tiene sentido, y donde hay mucho de infrecuente. Sus verbos, en ocasiones, cargan todos sus sentidos y juegan ambiguamente en una situación dada. Por ejemplo, en este trozo: "Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía..." A, II. El verbo no sólo se refiere a lo **torpe** como algo que oscurece la claridad del agua, sino también a las piedras que impedían el libre correr del regato.

También ha dado algunas acepciones peculiares a otros. Todo lector de Borges sabe que éste jamás ha buscado un dato en un libro o en una biblioteca. Borges **ha fatigado** estantes, enciclopedias, librerías, tratados, atlas. **Fatigar** y **erigir** son dos verbos que animizan, que personalizan elementos inanimados de la realidad, o que convierten en intelectuales procesos físicos. Por ejemplo, raras veces **se erigen** edificios en sus relatos; pero sí hay numerosos teólogos o filósofos que **erigen** sistemas cosmológicos, argumentos para demostrar la existencia de Dios, la falsedad del mundo fenoménico. Hay casos de personajes que han erigido "vastos e inextricables laberintos", donde lo edificado vale más como símbolo del caos, del desorden real, que como pura construcción arquitectónica. Así, un teólogo "erigió vastos y casi inextricables períodos, estorbados de incisos, donde la negligencia y el solecismo parecían formas del desdén. De la cacofonía hizo un instrumento", A, 36-7.

Aparte debemos poner ciertas palabras que Borges ha usado con acendrada conciencia creadora, y que inundan sabiamente uno de sus cuentos memorables: **El inmortal**. Allí da nueva vida a términos del siglo XVII y XVIII, leídos en Quevedo y Gracián, y que siguieron usando con fruición los traductores españoles de textos clásicos hasta comienzos del siglo XX. El relato que indicamos se entrega como una traducción de un texto inglés, plagado de latinismos. Así aparecen: **fábrica**, "edificio o construcción grande"; **industria**, "obra de mano humana"; **magnánimos**, "valientes y generosos"; **debelar, ofuscado**, trabajos, "empeños y sufrimientos"; **determinar**, "adoptar una resolución"; **fervor**, "calor intolerable", y varios otros. Cada línea, como

bien escribió Daniel Devoto, obligaría a la cita doble, a los espejos reflejados, a una vigilante y agotadora tarea de análisis.

Un estudio del vocabulario de Borges descubriría un ajuste cuidadoso y admirable de las palabras al cuento en que ellas aparecen; pero, en general, puede decirse que tres tipos de vocabulario son los frecuentes. El que usa con intención literaria formas nacidas del habla argentina; el que persigue una evidente y cuidada intención estética, con notas arcaizantes o no, y el de **El hacedor**, donde las ideas son las palabras mismas, y donde nada está librado al azar, o al gusto literario, sino al puro nombrar y comprender. Sus palabras muestran una pobreza fundamental. Pero la individualidad de su vocabulario y la medida reiteración con que éste ha sido usado explican parte de sus notas más características.

Orden de las palabras

El orden de las palabras en Borges asume valores peculiares, pero también muestra que sus recursos son limitados, porque ellos valen poco, desprendidos de las situaciones o de las ideas a que apuntan. Lo estético no agota lo semántico; le sirve siempre de basamento. Un caso típico lo constituye el del adjetivo antepuesto, fórmula cara a Borges, y que muestra leves cambios aplicados a ciertos sustantivos. Un ejemplo poco frecuente: "Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente ciudad" A, 14. Borges habla, además, de "la desatinada ciudad" A, 19, y la "sobrehumana ciudad", A, 12. De la "desafiorada llanura", A, 57, y "la interminable llanura", A, 31. Estos adjetivos antepuestos, que exigirían un análisis especial y que aparecen en gran número, han permitido a Borges crear algunos de sus mejores oxímoron.

Esta es una figura usada con frecuencia por nuestro escritor; he aquí uno inolvidable: "donde nos tonta con antiguas ternuras la **insidiosa** piedad". A, 85. El oxímoron no es un mero juego de palabras en Borges, como ocurre con ciertas reiteraciones a primera vista lúdicas. El oxímoron casi siempre persigue en su obra expresar o mostrar situaciones complejas, que no pueden ilustrar adje-

tivos solos o referencias directas. Imágenes como "frontaba con verdadero temor quizá con verdadero coraje esas ejecuciones imaginarias", F, 161, ó "había en su andar... una como graciosa torpeza", A, 152, son exactos, porque muestran una vez más la resignada conciencia borgiana de que las palabras no pueden comunicar ni expresar esta compleja realidad que nos rodea. El mundo en torno es caótico y produce encontradas reacciones en el contemplador que debe expresarlas con un instrumento ambiguo y pobre. Funcionalmente, además, muestran una concepción de la realidad donde impera el caos, donde todo puede ser todo, y en la cual todo carece de sentido.

También Borges ha usado fórmulas antiguas al anteponer adjetivos: "Alcé los oscuros ojos", A, 13, ó "la atroz aldea", *ibid.* Contadas veces flanquea un sustantivo con dos calificativos: "La alta ventana inalcanzable", A, 15.

Personalización de lo inanimado

Ya hemos indicado este aspecto en el uso de ciertos verbos, pero él merece un análisis especial, que haremos aquí rápidamente. Hay dos momentos del cielo que atraen a Borges: los atardeceres y el horizonte. Siempre los ha personalizado por medio de verbos intransitivos que dan a lo lejano vida nueva e inesperada: "Cuando el último caso reverberaba en los altos barrotes", F, 161; "declinaba la noche", A, 18; "deja que fluya clamorosa la noche", A, 33; "giraban sobre nosotros los grandes días y las grandes noches de una guerra feliz", A, 87, ó este atardecer, que rememora aciertos de Güiraldes: "La oscuridad fue quedándose con el campo", F, 193. También el mirar a lo lejos anima el cielo: "La lejanía se erizó de pirámides y de torres", A, 10. Todo un mundo de cosas inanimadas que pueblan la realidad se anima ante sus ojos: "En el fondo de la siesta enronquecían amorosas palomas", A, 91; "atravesé el arroyo que los médanos entorpecen", A, 12. Veámos cómo se mueven los peldaños y se determinan las paredes: "Unos peldaños de metal escalaban el muro", A, 13; "Los muros invariables no parecían consentir una sola puerta", A, 13. Por fin, uno, sobre un libro: "Los escrupulosos índices cartográficos de la **Erdkunde**, de Ritter, ignoraban con plenitud el nombre de Uqbar", F, 14.

Esta personalización, ¿persigue idénticos fines que las imágenes tan frecuentes en ciertos escritores de comienzos de siglo, como Gabriel Miró, por ejemplo? Creemos que no. Además de la evidente intención estética (que a veces es más irónica que creadora, como en el caso último), el objetivo revela una visión específica de la realidad. Para Borges, el mundo es un contorno mágico, donde todo puede tener lugar, y donde generalmente una mano oscura e incomprensible promueve cambios sin sentido. Esta realidad existe, se transforma, ignorándonos totalmente; de allí el continuo determinarse de lo inanimado, existiendo y modificándose frente a un contemplador que poco puede hacer para inculcarle un fin específico.

Borges muestra en su prosa una asombrosa voluntad constructiva. Hay casos típicos de construcciones sintácticas, en las cuales una rígida conciencia geométrica une a las palabras de manera peculiar, y siempre esas construcciones, o destacan valores semánticos, o persiguen logros estilísticos. Comenzaremos por los grupos de palabras que, en enumeraciones (ya de sustantivos, y adjetivos o de períodos completos), muestran esos grupos ordenados con vigilante deseo arquitectónico.

Grupos y enumeraciones

Los grupos duales aparecen, por ejemplo, en dos sujetos para una oración: "La fiebre y la magia consumieron a muchos hombres", A, 7; pero también se encuentran los adjetivos de a dos: "Un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris", A, 7, donde la reiteración final persigue una evidente intención de simetría en los dos términos unidos por la pausa intermedia. "Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas", *ibid.*; "por temerosos y difusos desiertos", *ibidem*. También los conjuntos duales de sustantivo más adjetivo: "Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura", A, 11, ó invertido: "Las torpes ciénagas y los contemplativos desiertos", A, 45.

Los grupos de tres elementos (meras enumeraciones, casi siempre), rematan con frecuencia una proposición: "La Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos", A, 8-9; he aquí una tríada que recuerda a Quevedo: "Unos predicaron el ascetismo, otros la licencia, todos la confusión",

A, 42. Las enumeraciones de más elementos son raras, pero muestran una cuidada síntesis final: "Ojalá nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años", A, 30.

La reiteración

De todos los recursos usados por Borges, el más común, el más explotado, el más frecuente, es el de la reiteración. Ella va desde la mera repetición de un verbo, como en este caso: "Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales...; pensé que acaso no había objeto para él sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas; pensé en un mundo sin memoria", A, 17; hasta la pura repetición de una partícula: "Un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed", A, 10, ó "la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo completamente insensato", A, 14. Otro caso con repetición del artículo neutro: "Después ocurrió lo temido, lo esperado, lo inevitable", A, 43.

También acostumbraba Borges unir dos conjuntos oracionales por medio de la reiteración de la primera palabra que los encabeza, y casi siempre es el sujeto de ambos: "Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión", A, 8; otra forma: "En una celda mauritana, en la noche cargada de leones", A, 45. Tipos de simetría con recuerdos quevedescos: "Algunos recordó la llanura elisea, en el término de la tierra, donde la vida de los hombres es perdurable; alguien, las cumbres donde nace el Pactolo, cuyos moradores viven un siglo", A, 9, con evidentes rastros de sintaxis latinizante.

Los términos de ciertas frases reiteradas persiguen una leve diferenciación: "Esa tarde Otárola regresa al Suspiro en el colorado del jefe, y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel del tigre, y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente", A, 32. Está luego la reiteración casi oculta de ciertos términos, con una sintaxis equilibrada, en donde los extremos de la proposición encierran posibilidades generales para los términos

incrustados en medio de ella: "Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir", A, 20. Obsérvese la última oración, con una sintaxis de "caja china", según la denomina Sayce (*).

La reiteración también alcanza a los sonidos. La homofonía desinencial de muchos verbos de este trozo le presta su sabor de crónica resignada y lenta: "Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en las bibliotecas monásticas y rompieron los libros incomprendibles y los vituperaron y los quemaron... Ardieron palimpsestos y códices... El texto que las llamas perdonaron gozó de una veneración especial y quienes lo leyeron y releyeran...", A, 35. El relato, que comienza de esa manera, termina así: "Los verdugos lo arrancaron, lo desnudaron y, por fin, lo amarraron a la picota", A, 44.

Dos fórmulas Frecuentes

La primera es la que llamaríamos "A que no B", o viceversa. Un ejemplo sencillo: "No inspiraban temor, sino repulsión", A, 12; que luego pasa a expresarse: "Es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial", F, 77. Otros ejemplos que apuntamos, pero no podemos analizar debidamente: "Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria", A, 11; "entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo", A, 50. Y hasta las expone en oraciones separadas: "El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud", A, 61. Esta fórmula, a primera vista disyuntiva, es solamente acumulativa, perfectiva. Persigue aclarar conceptos, ilustrar sensaciones, y participa del sentido de los oxímoron que hemos señalado, o del de las construcciones parentéticas borgianas, tan bien estudiadas por A. M. Barronchea. Apuntan hacia una claridad comprensiva que supera las posibilidades de nuestro lenguaje o de nuestra mente, tajante y en cierto modo idealizadora. Es una fórmula que persigue, sobre todo, la comunicación exacta, no la expresión. Ella ha hecho posible algunos de los más irónicos y medidos aciertos borgianos: "Entre los comentarios que ha despertado la publicación an-

terior, el más curioso, ya que no el más urbano", A, 25; "durante algunos meses padeció la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria intachable", A, 153.

Otro esquema muy repetido en Borges, es el de ciertas negaciones dobles. Las hay de diversos tipos, pero una sola veremos esta vez. Se trata de fórmulas como "no me maravillé de que no hablaran", A, 11; "no hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos", A, 22; "nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe", A, 99. Siempre implican una afirmación, pero la postulan con reticencias, con desconfianza, con temor en la realidad del juicio. ¿Por qué? En primer lugar, Borges prefiere siempre la alusión a la afirmación, y estilísticamente odia el énfasis. En segundo término, Borges descrea no solamente de la realidad, descrea también de su propia existencia que, berkeleyanamente, es la que puede pensar el mundo, o creer que el mundo existe desde hace mucho tiempo, pero acaba de ser creado. Además, Borges inquieta intelectualmente y emotivamente al lector con esta fórmula, mucho más eficaz que la simple referencia directa: "No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra", A, 64; y hasta usa elementos tomados de la lengua oral, para aminorar la manifestación estilística de un hecho doloroso: "Pensó (no pudo pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían", A, 62.

Tiempos verbales

El tiempo verbal más frecuente en los relatos es el aristo del castellano: el pretérito indefinido. Es tiempo que participa de la brevedad y de la exactitud, virtudes ambas que nuestro escritor no desdeña, perseguidor de una economía de medios cercana al ascetismo. Por otra parte, es tiempo que clava fijamente en el pasado los hechos pretéritos; los ubica, con seguridad, para el narrador y para el lector. De allí, esa preferencia.

Pero hay un relato, en el cual eso no ocurre. El muerto es cuento narrado en presente de indicativo. El relato se inicia con una típica fórmula oral, tomada del habla porteña, y frecuentemente en quien va a narrar ante

un auditorio conocido un hecho desusado: "Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos..., parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora...". Luego se inicia el biográfico relato en tiempo presente, hasta el inesperado final. Hay en el tiempo de ese relato una intención habilísima que Borges logra llevar a buen fin: producir en el lector la misma sensación de inmediatez, de costansidad, que sintieron los espectadores ante el relator de una vida condenada de antemano a la muerte, y que va "sucediendo", "ocurriendo" delante de nosotros...

Sin embargo, repetimos, la acción principal avanza casi siempre en pretérito indefinido en la mayoría de sus relatos. Hay instantes en que se alternan otras formas temporales, siempre con precisos fines comunicativos: "Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez ya era la que sería", A, 59.

La prosa como tipo sintáctico

La prosa de Borges está constituida, casi siempre, por oraciones breves; los períodos extensos son poco frecuentes y, en general, aparecen cortados por comas ubicadas con exactitud, o por el punto y coma, que interrumpe nerviosamente el trozo. Esa brevedad en las oraciones no es debilidad signifi-

cativa, sino acumulación semántica, esguinces permanentes, repetidos intentos de aclarar o de destacar una idea. Puede decirse que la suya es prosa plena de pellizcos inteligentes y alertas, de puntos de mira que intentan enriquecer lo expuesto, ajustarse cuidadosamente a lo que se quiere comunicar. Por eso no puede leerse rápidamente a Borges; él obliga a la atenta discriminación, a la oculta intención que se esconde debajo de un texto a primera vista sencillo y hasta juguetón. Gracián podría con justicia firmar estos ejemplos: "Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia", A, 63. En la misma página: "Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro".

Y para terminar, una muestra de cómo todas estas notas no agotan, ni de lejos, la riqueza expresiva de un escritor de genio. Es un texto irónico y satírico:

"Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del Times apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El Spectador, en su número pertinente es, sin duda, menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain —The gol of the laby rinth— a uno de Mrs. Agatha Christie, y otros a los de Gertrude Stein; evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto", F, 77.

(Las notas de este artículo van al final de la sección.)

Mario Vargas Llosa: **La ciudad y los perros**. Seix Barral, Barcelona, 1963.

Angel Rama

¿Es posible crear una novela que explane hondamente las vidas de hombres americanos simples y veraces, que anime la convulsa y chirriante vida de nuestras ciudades con sin-

cera penetración, que atravesase con audacia el costumbrismo para develar la humanidad en su coyuntura concreta, y logre expresar de un modo auténtico esta totalidad real a través de estructuras modernas, definitivas de su materia, cuyas gramática y lengua, ágiles, rítmicas, castigadas por el arte, eluden el preciosismo lingüístico y componen un tumultuoso, vivo caudal de barro y agua fluvente? La respuesta a esta casi adivinanza se llama **La ciudad y los perros** y su autor es un joven peruano: Mario Vargas Llosa.

A los veintiséis años, y después de algunos ejercicios narrativos primerizos y una labor crítica seria, escribe un libro excepcional. La juventud del autor se trasunta allí en el sostenido fervor del narrar, en una soterrada participación emocional que presta respaldo seguro a la pericia narrativa e impregna la materia que va tejiendo de una vitalidad escandalosa. Junto a ella hay también un esfuerzo de composición sistemático que si bien respira por momentos el ingenio y el truco, testimonia básicamente de una gravedad de implantación estética moderna, porque este hombre es sabedor de que la última virtualidad artística descansa en el hallazgo de las estructuras formales donde se consolida y define una materia.

Un universo concreto, intensamente real, sirve de base y establece las coordenadas primarias de esta novela. No es antojadizo que el autor haya incorporado al volumen un plano de la ciudad de Lima metropolitana, en el cual puede seguirse en detalle la acción narrativa, desde el barrio de Miraflores hasta el colegio militar Leoncio Prado que alberga los hechos fundamentales. Vale por un manifiesto que tiene valor especial en un momento en que se diría que los nuevos narradores americanos recuperan en un nivel distinto, superior, enriquecido por la experiencia vanguardista, al realismo novelesco. (Juntémos un instante a algunos distintos: Roa Bastos en el Paraguay, David Viñas en Buenos Aires, José Donoso en Santiago, García Márquez en Colombia, Carlos Fuentes, en México.)

Todo esto, en realidad, está afirmando el autor desde las primeras líneas, nada puede entenderse sino se amasa, se husmea, se regusta, el contorno físico donde han nacido y

vividos los personajes, continúa diciendo subrepticamente, mientras describe con minucia el colegio militar, el barrio Diego Ferré. Se diría un modo de concentración naturalista al que los escritores latinoamericanos, desde que concluyó la primacía del regionalismo, se había rehusado, no sólo por obra de una general tendencia abstraccionista, sino también por el culpable sentimiento de saberse americano, y del que se emergió ácidamente cuando Fuentes se mete por el zoco mexicano o Viñas afirma brutalmente que gusta palpar el sexo de su ciudad.

El nuevo realismo que estamos viviendo está muy lejos de aquel que signó el criollismo (o regionalismo, o como se quiera) de América, porque incide en el nuevo fenómeno social del continente; la macrocefalia y de las ciudades, su anárquica, espesa, sanguínea y sucia composición, la multitudinaria clase media y baja que asegura caóticamente sus servicios y donde se elabora, como un pan mal amasado, un ser humano distinto, en guerra con la naturaleza, un hombre al parecer podrido, generado en el artificio y que trata a duras penas de resguardar contra el escepticismo una vergonzante aspiración de pureza. Creo que fue en 1942 cuando se publicó **Tierra de Nadie** de Juan Carlos Onetti, cuando se estableció la primera radiografía cruda de esta nueva realidad humana.

Pero en Onetti todo está paralizado, quizás porque accede a sus personajes cuando éstos ya han jugado, en medio del camino de la vida, su tesoro personal. En los más recientes narradores, y visiblemente en la obra de Mario Vargas Llosa, se ha insertado un ascua desesperada que imprime al realismo de personajes y situaciones, al mundo ciudadano, una velocidad ardiente, rebelde, extremada hasta alcanzar la tensión máxima, lo que lo lleva a utilizar el narrar caótico, elíptico, angustioso, donde fundir y zurcir lo visceral, lo histórico, lo espiritual. Ejemplo tipificador, el coito con la gallina de las primeras páginas. Con la misma urgencia, con el mismo asco y el mismo deseo mal dirigido, con esa insatisfacción que se prende a la vida, sucia y sucia —y hablamos de nuestro prójimo— se tejen las vidas de los personajes, sus destinos variados, su contrastado juego de caras opuestas.

Todos estos son jóvenes. Están en un colegio secundario que, por una de esas aberraciones pedagógicas subsistentes en Lima, es regido por los militares, quienes operan como una casta de dura mano opresora tanto sobre los alumnos como sobre los profesores civiles, sus dóciles criados, y llevan adelante su concepción educativa: formar hombres, hacer de jovencitos débiles —maricones— robustos machos peruanos, mediante el ejercicio de una violencia sistemática. Pero no se desprende de esta presentación la idea de que Vargas Llosa pretende una diagnosis crítica de la educación militar, ni tampoco una transposición simbólica de conocidas y amplias situaciones políticas latinoamericanas. Si eso está presente es apenas como excrecencia marginal de los temas profundos, que lleva adelante no sólo en el recurso narrativo, sino en la estructura significativa que confiere a su obra.

No existe oposición rígida de militares y estudiantes, como dos mundos hostiles. En definitiva, el primero repite, más pálidamente, al segundo, con las mismas organizaciones internas de fuertes y débiles, con las mismas mentiras y las mismas verdades contrastadas, con idéntica dualidad dentro de los personajes. Los estudiantes preanuncian los militares, y estos fuerzan en aquellos la adopción de similares comportamientos y valores: es lo que se llama educación.

Como guía para el lector Vargas Llosa ha transcripto como epígrafe una réplica del **Kean**, que simplifica teatralmente una repetida concepción sartreana: "**on joue les héros parce qu'ont est lache et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer sont prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance**". Si bien esto es cierto y la novela lo explana en los análisis del comportamiento, oponiéndose tenazmente la descripción de las acciones públicas con los monólogos interiores y la recuperación evocativa de la infancia, estamos muy lejos de la simple imitación de un héroe sartreano. El torrente de realidad y verdad en que se mete Vargas Llosa lo conduce con más sagacidad y fortuna que toda estructura pensante e interpretativa de una realidad.

Lo que aquí es concepción recibida de la lección sartreana, es la revelación de que

nuestras máscaras son obra de los otros, de que en la medida de la acción exterior las vamos componiendo. Pero son máscaras, o armaduras, es decir, defensas. No hay un Genet que se pliegue interiormente al mandato del otro, ni siquiera en la más cercana imagen, la del esclavo. Respondiendo a variados niveles de psicología cuidadosamente desplegadas, registramos la composición de distintas máscaras de las cuales dos sirven para deslindar hacia dónde se encamina Vargas Llosa en su elucidación de lo humano: Alberto y el Jaguar. Dos respuestas distintas, aunque en planos equiparables, a la incitación externa, que sin embargo no llegan a transformar radicalmente una extraña herencia propia del alma.

El Jaguar, ejemplo de valor y de violencia, de sostenida réplica cruel a un mundo cruel, está trabajado narrativamente por Vargas Llosa como una oquedad, y presentado a lo largo de la novela en un accionar público de líder implacable, desgajando enteramente esta línea descriptiva de aquella otra que con una ambigua independencia va retrasando a través de sucesos del pasado la riquísima, tierna, humedecida calidad interior de un alma adolescente. Cuando al final ambas confluyen —y de algún modo autorizan e imponen una nueva lectura sin sorpresa de la novela— es el significado más amplio que busca el autor el que se solidifica ante nuestros ojos, presentando los dos hemisferios de una personalidad en formación, las causas más íntimas del comportamiento junto a las causas externas del mismo.

El mundo en que estos personajes están sumergidos es pintado con un criterio monótono: es el de una crueldad casi biológica, es un mundo animal en estricto sentido, donde rige la famosa ley de la jungla o ley del más fuerte, donde todo hombre para realizarse como tal debe hacerlo mediante la intensa destrucción del que es débil, hasta lograr que esa debilidad y ese sufrimiento le sirvan de espejo donde asumir su fuerza, contemplarse y existir. Sólo existe, en un sentido lato, el que es capaz de imponer la más alta cuota de crueldad. Este funcionamiento podría corresponder a una visión behaviorista del universo y se reduciría a su enigmática existencia autónoma, si Vargas Llosa no hubiera puntuado los diversos incidentes de la vida dentro del colegio militar Leoncio Prado, con una simultánea recuperación de

los orígenes de cada vida, de sus experiencias torpes en el tramo adolescente, de sus confusos deseos, sobre todo del despertar de la afectividad y de su modulación lenta y rica y desmañada en los años juveniles. El contraste, equiparable al que va del uniforme militar del colegio al traje civil de los fines de semana, establece la dialéctica en que se va formando la personalidad.

Creo que pertenece a **Colette** y a una época —hoy cursi— de las letras francesas aquella frase "*comment vient l'esprit aux jeunes filles*". Sobre ese módulo podría buscarse el meollo de esta creación, y acercarse a él con la frase: **como sobreviene la humanidad a los jóvenes**. En un mundo parejamente cruel sostenido por las urgencias biológicas (y entre ellos primero que nada por la voracidad insaciada del sexo), enmarcado por la incomprensión y las variadas formas de la crueldad de los adultos (sean padres o maestros) el fenómeno sorprendente no es el de la violencia, el de la perversión, el de la destrucción del prójimo —todos ellos son las consecuencias lógicas, previsibles— sino el descubrimiento de ciertos valores sobre los cuales se asienta lo típicamente humano. En las novelas de Vargas Llosa lo sorprendente es la custodia más secreta y fiel de la sensibilidad amorosa a la que vemos crearse de un modo muy misterioso, como un hemisferio incomprensible que se genera en contraste con la realidad oprimente del mundo en que se vive. Se diría que la vemos crearse como una necesidad interior de compensación para oponerse —¿y por qué?, ¿partiendo de qué raíz?— a la realidad despiadada, biológica, en la cual se existe y se progresa. Pero también es el hallazgo de unos valores sobre los cuales se puede articular trabajosamente el concepto de la solidaridad de los hombres y el concepto de la justicia. Así se lo ve en la peripecia íntegra del Jaguar, como se lo ve, enfrente, en la peripecia de Gamboa y, a través de la peripecia del joven poeta Alberto se pueden detectar ciguñas de sus raicillas.

Creo que Vargas Llosa tiene una cosmovisión mucho más impregnada, de lo que él pudiera creer, de una soterrada sensibilidad cristiana, que completa su cruda aceptación de la realidad brutal del mundo que pinta. Si el hombre se hace por la acción del otro, si alcanza su existencia por el ejercicio de la crueldad y la destrucción del prójimo, hay

también una extraña acción reversible que pasa del débil al fuerte. El Esclavo, es uno de esos personajes cuidadosamente triturados desde la infancia, que sirven para la edificación de los fuertes, para la asunción de la hombría. Su mote es definidor: el es el prototipo del "perro" al que se debe castigar, escupir, manosear, denigrar, para de este modo sentirse hombre. Todos lo hacen con él, incluso Alberto, que termina sacándole la muchacha merced a la cual el Esclavo cree posible salvarse. Pero es el mismo Alberto quien descubre en él una sensibilidad, atisba una concepción del valor, genera un sentido de obligación, que sirven de base a este descubrimiento de lo humano. Y el mismo proceso se juega entre Alberto y el Jaguar, aunque en otro plano, y de él también se deriva el hallazgo de estas condiciones de humanidad que permiten superar el implacable trato de un universo en guerra y destrucción.

La vida de los jóvenes se desarrolla, habitualmente, en el desamparo, en un territorio casi fantasmal porque es ajeno a la acción de los educadores, de los familiares, se diría que de la sociedad toda que, sin embargo, los condiciona. Allí, en la soledad, dentro de la circunstancia brutal y sucia, como quien dice dentro de un ahogado protoplasma sangriento, se opera el tantas veces definido como segundo nacimiento: allí nace el hombre por vez definitiva. Contar eso con una adhesión estrecha y apasionada, ser capaz de la mayor probidad y rigor para respetar el formulamiento de la verdad y de la realidad de esos seres, seguirlos, moldearse a ellos, y sin embargo no meterse como intruso entre ellos, es lo que la vivaz prosa narrativa de Vargas Llosa ha conseguido. La novela es quizás demasiado extensa, a partir de la mitad pierde su pareja y ordenada construcción y concede a rellenos marginales, en la misma medida en que intenta una ampliación significativa que no estaba prevista en los capítulos iniciales, va derivando de un modo no suficientemente justificado por los distintos personajes en un esfuerzo de abrir un abanico de posibilidades. Pero todo esto no afecta ni restringe la lectura apasionada que motiva, ni la excelencia de su escritura donde este mundo sucio y cruel se plasma y se trasfunde por el estilo intenso. Algunas de estas páginas jadeantes repiten moldes narrativos ya utilizados —para citar un americano bastaría recordar el **Eloy** de Droguett— pero él sabe dotarlos de un aire veraz y contagioso.

Si dentro de la literatura peruana la novela de Vargas Llosa es un hito original, también alcanza en la más amplia comarca de la narrativa de lengua española un alto

ugar, que es inusual en una primera novela. Ocurre que esta novela del nacimiento del hombre, ha perdido un gran novelista.

Mario Vargas Llosa: **Los Jefes**. Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires, 1965.

Néstor García Canclini

El propio autor calificó a este libro cuando hace poco la preguntaron por qué abandonaba los relatos breves para dedicarse a la novela: "el cuento es la primera forma de la narración. Su brevedad misma congela la acción, la fragmenta; mis cuentos son tentativas frustradas de novelas". No hay en estas frases casi nada de modestia. Al leer los cuentos reunidos en **Los jefes** se comprueba que casi nunca sabe como terminarlos, y a veces no lo hace; el tempo narrativo, en vez de exhibir la economía del cuento, pide la extensión de la novela.

Pero si hay en esas frases un error en la comprensión de los géneros literarios: el cuento no fragmenta la acción, no es una primera forma narrativa, un paso necesario e inferior para llegar a la novela. Para demostrarlo no es preciso recordar que cualquier cuento de Borges, nunca novelista, por lo menos equivale a una gran novela. Un relato del mismo Vargas Llosa, incluido precisamente en este libro, ese cuento perfecto titulado **El desafío**, evidencia que este género breve puede alcanzar una dignidad propia. Y aunque esta narración no estuviera en **Los jefes**, redimiéndolo, ciertos fragmentos de **La ciudad y los perros**, que a veces no ocupan más de tres páginas, bastarían para asegurarnos que su autor es capaz de hacer brillar en ese espacio una historia autónoma.

Fuera de **El desafío** es cierto que los otros relatos del libro editado por Alvarez son tentativas frustradas de novelas. Tres de ellos prefirieron directamente a **La ciudad y los perros**, y los cinco se emparentan con ella, sobre todo por su clima de violencias. Aquí también los personajes son, por definición, combatientes; la pelea es el camino hacia la madurez, el recurso para sobrevivir, un es- que lleva el título de la obra, presenta una tado de ánimo constante. El primer cuento, huelga estudiantil, cuya lucha es el marco de otra lucha: la de tres muchachos que aspiran a litigarla. **El desafío** expone un duelo a navaja, narrado tensamente y con un final que deja al lector como derrotado. En el tercer episodio, **El hermano menor**, se refiere có-

mo dos hombres balean a un indio para reivindicar con "arcadas de furor" el ofendido pudor de su hermana. **Día domingo**, quizá el cuento mejor narrado luego de **El desafío**, relata la pelea de los muchachos por una chica, dirimida a través de una carrera de natación, en la que además de combatir uno contra el otro, luchan contra el frío del invierno, los demolinos y la tracción de un calambre. El último, **Un visitante es el diálogo** enconado entre una mujer y un hombre que espera la llegada de otro para arrojarle sobre él y apresarla.

Esa atmósfera irritada es ofrecida casi siempre por el diálogo mismo, por la vida de los personajes que actúan abiertamente ante el lector. Cuando son necesarias las descripciones, el autor las reduce a lo mínimo y las administra con un lenguaje directo, desobjetivado, que logra su impacto y su ritmo con el crudo peso de los hechos, sin recurrir a efectismos. La prosa de Vargas no se complace en las imágenes, y raramente consiente la metáfora o la poesía, aunque su habilidad le permita darlas con naturalidad. Cautiva por la fuerza selvática que la recorre, por esa tensión hipnótica que empuja al lector de cada renglón al siguiente con un interés ansioso, como si su propia vida latiera en esas páginas.

El vigor narrativo, por lo tanto puede ayudarnos a disculpar esta segunda edición tardía (la primera se publicó en Barcelona) de cuentos escritos por Vargas Llosa alrededor de sus 20 años, y que agregan muy poco a lo que nos informó sobre él **La ciudad y los perros**. Sabiendo que esa colección de relatos reúne casi únicamente borradores de la novela, puede valer la pena leerlos. A pesar de las imperfecciones, estimularán la expectativa por su próxima obra, **La casa verde**, dedicada a zonas extremadamente pobres del Perú, donde también "la codicia enciende las pasiones y la misma falta de relieve hace que la violencia se manifieste con una crueldad inusitada".

Miguel Briante

"Allá nos buscamos a nosotros mismos. De las páginas duras y extrañas de esas novelas, de las imágenes de esos films, nos llegó la certeza de que el desorden, el estado de violencia, la inquietud de nuestra adolescencia y de toda la sociedad que nos rodeaba, podían resolverse y aplacarse en un estilo, en un orden nuevo, podían y tenían que transfigurarse en una nueva leyenda del hombre" aleccionó, alguna vez, Pavese. Empeñado, quizá en lo mismo, Pedro Orgambide encuentra, ahora, en Pavese, lo que este encontró en Cain, en Dos Passos, en los norteamericanos: un modo de narrar que entiende ajustable a nuestra realidad, a nuestras posibilidades de expresar esa realidad. Ni la elección es gratuita ni el aprovechamiento de esa elección es irresponsable: Orgambide no se limita a trasladar mecánicamente un estilo. Sobre la arquitectura primitiva, que recuerda evidentemente a Pavese, el autor de "El Páramo" trabaja para encontrar su propio modo de expresión; logra, así, un ajustado lenguaje argentino —ese lenguaje rastreado en el mejor Borges, en Cortázar, en Arit, en el Viñas de "Los Dueños de la Tierra"—, una prosa modelada por los mismos "vicios" que se nos descubren al hablar y que muchos hasta ahora, se limitan a revelar en los diálogos, documentalente, lavándose las manos.

Como Pavese, Orgambide prefiere alejarse de los "grandes frescos"; y al costado de nuestras últimas costumbres, de las populosas novelas que indagan Buenos Aires —que frustran, todavía, el intento de Ulises porteño que comenzó en "Adán Buenos Aires", o antes, en "La Bolsa"— erige, después de incursionar mansamente por la picaresca con sus "Memorias de un Hombre de Bien"— la tranquila soledad de un pueblo del sur: dos o tres manzanas, un cuartel, un hospital a medio construir, mujeres ocasionales, dos o tres hombres. Mueve, por otra parte, sus personajes, sin apriorismos gastados, sin ese tipismo al revés que consiste en ir de lo general a lo particular, un vicio al que nos tienen acostumbrados ciertos realistas normativos, que no se preocupan en confrontar la realidad con sus ideales prefijados de la realidad sino con los promedios estadísticos.

A la conocida historia pavesiana del que

vuelve a su pueblo, y es descubierto, analizado en la confrontación con las cosas antiguas; al deslumbramiento de quien acompaña a otro a su casa y asiste a su reencuentro hasta dejarse ganar también él por los acontecimientos, Orgambide prefiere al forastero sin anclajes anteriores; al que llega de afuera, un médico joven que busca en el campo un "paraíso de soledad y de paz". Pero el resultado deberá ser el mismo: los acontecimientos lo envolverán de un modo imprevisto, remarcarán sus dudas, lo modificarán.

El relato se ajusta a las características del personaje, Pablo, que es el narrador. La prosa es cuidada, lenta, se detiene en el paisaje; necesita, a veces, del paisaje para hacerse concreta, útil. Se constituye, así, en uno de los atributos del personaje: la primera persona es expresión de Pablo, la ambigüedad de su prosa lo retrata tanto como sus actos, el modo en que narra una escena importa tanto como la escena misma para juzgar al personaje. Castro (el médico anterior, que ha gastado sus años en el pueblo, luchando con la ignorancia de los indios, con el desamparo en que los tiene el gobierno, la falta de elementos), realista a su modo, critica a Pablo su entusiasmo, le impone la realidad. Pablo se limita a pensar: "Y me ofuscaba. Moralista. Aprendiz de santo. Sus calificativos me ardían en las orejas. ¿Acaso yo era así? ¿Acaso no era justo, natural, buscar un poco de limpieza?" Así, con el mismo tono en que se habla de las casas, del cuartel donde resuenan los máuseres, con el mismo tono en que se alude al paisaje. La novela está narrada, además, en pasado: esto facilita —justifica, desde el punto de vista puramente técnico— el tono alusivo, nostálgico. Pero aquí es donde la técnica se nos aparece como una comodidad, o una molestia. Opaca el verdadero tiempo de la novela, ese pasado que —ya que nada nos dice el narrador de su situación al recordar todo eso— se nos impone como presente, como lo único atendible. No sabremos, entonces, cual de los dos Pablos —el que recuerda estas cosas o el personaje al que le están sucediendo estas cosas— es el que nivela todo, el Pablo para quien una casa vista a lo lejos importa tanto

como una hija violada por su padre o los interrogantes que le plantean las palabras de Castro. El personaje para el que no hay matices entre su relación con el paisaje y su relación con los demás hombres y su relación consigo mismo. Cual de los dos elige, al análisis de sus dudas, la descripción del viento, de una calle. Esa ambigüedad, ese modo de huir, son características del Pablo narrado; en el acto del recuerdo todo vuelve con la misma capacidad, como si los acontecimientos no lo hubiesen modificado.

Ocurre, entonces, que este modo de narrar —constituido como señalamos en un atributo del personaje— se convierte en una excusa para retacear la realidad, para eludir, ya que, además de esa ambigüedad que Pablo, el modo de contar de Pablo, vuelcan sobre ella, no hay nada más que la ilumine a nivel del personaje. El autor logra expresar la morosidad, el ritmo de los acontecimientos, su manera de ocurrir a pesar del personaje, inmutablemente. Pero cuando queremos aprender a Pablo, su conflicto, nos encontramos con el mismo tono remoto, tibio, impersonal. Inteligentemente se ha rehuido el "currículum" de Pablo, la enumeración de sus dudas, sus vacilaciones; la intención es que todo aparezca en el relato, a medida que lo narrado confronta al personaje con la realidad. Pero esta realidad está mediatizada, casi siempre; el medio está enumerado, nombrado por el recuerdo, pero no con la minuciosidad de un Proust o de un Faulkner sino por ráfagas, lejanamente. Orgambide parece haber elegido, como importante, el ritmo de los acontecimientos; pero, por otra parte, la novela se aferra, estructuralmente al personaje, que no se nos presenta con la pretensión de ser simplemente un pretexto para mostrar una realidad determinada sino como un hombre conflictuado, modelado por esa realidad. Al alejarse esta, al estar mediatizada, la confrontación no existe claramente, no revela al personaje. De ahí que Orgambide necesite que Pablo sea definido desde afuera, y recurra a personajes que sirven para radiografiarlo y terminan por convertirse en comodines de su narración. Castro es uno de ellos, el más visible, y a veces existe más por sus palabras que por su propia problemática (y ya señalamos cómo está atenuada la forma en que sus palabras, sus gestos, problematizan al personaje). Castro amonestará constantemente a Pablo: "Tenga cuidado, usted es de los que se inventan ídolos para vivir", "Siempre tenemos que agradecer algo. Sospecho que usted está muy cerca de la realidad". A través de eso descubriremos al

personaje, más por el juicio de los demás que por sus actos o sus respuestas. Iise, en su modo de enloquecer extrañamente, mostrará a Pablo su distancia con ese mundo, su impotencia ante todo eso tan inmutable y tenaz como las bardas y el viento. Una impotencia, un distanciamiento que también llegan a ser ineficaces, por cuanto no se busca desentrañarlos, encontrar sus causas; como si todo estuviese explicado desde el principio.

Escribió Brecht: "...el mundo de hoy puede ser descrito a los hombres de hoy sólo si se lo describe como un mundo transformable". Porque es transformable. Orgambide sabe esto, y así lo sugiere. Alude a ello, aunque remarque la necesidad, más que las posibilidades objetivas. Esta necesidad ya está en el protagonista y en Castro; se remarca cada tanto con la inclusión de personajes laterales: los indios rotos que curan a sus hijos —o los matan— con brujerías, las dificultades para conseguir remedio. Hasta la soledad de ese pueblo llega la inquietud, la violencia, como algo latente, pero se nota en Pablo, no en los otros: "El mundo también había cambiado. Los hombres no se mataban con máuseres sino que podían desaparecer en esa nube cónica que mostraba el folleto, y su ilusión de seguridad, aún allí, en ese rincón remoto de la tierra, no era más que un engaño". Un padre, en los ranchos, viola a su hija; el protagonista actúa de acuerdo con su clishe: emplea a la hija como enfermera, la aleja del lugar del mal. Esto es coherente, tiene que ver con su caridad cristiana, burguesa. El casamiento de Pablo con Iise, también. Las posibilidades de transformación están más alejadas, teñidas también, de cristianismo y caridad. De esa dulce esperanza de los viejos camaradas. Están en los brazos de Soria, un padrillo tozudo, lleno de hijos, empeñado en su quinta como antes en sus arbitrarias funciones de juez de paz, están en los indios y, más notoriamente, en Gabriel, un maestro que anda por las minas y tiene problema por defender a los trabajadores. Orgambide elige de él su heroísmo, y su inclusión es casi sentimental; es un personaje mítico, defendido por sus compañeros, comprendido, dulce, lector de Walt Whitman. Un cristo de campo, casi crucificado por un tiro. Es ambiguo, también; un retrato cercano de Pablo mismo. Pablo lo cuida de su convalecencia y conversan. Se reparten las dudas, y a veces sus diálogos parecen un monólogo del mismo personaje. Dice Gabriel: "El tipo que se pelea con otro por una taza de mate cocido o le roba un

cigarrillo al compañero, me revuelve el estómago". Pablo: "También con tipos así se hacen las revoluciones." Gabriel, indignado: "No, con ellos no... aunque es posible que también se hagan con ellos. ¿Pero quién los hizo así, Pablo? Nadie nace ratero o ladrón. También para eso los hombres necesitan una oportunidad." O aquél otro diálogo: "Gabriel, vos nunca dudás". Gabriel: "Por qué me interrogás, Pablo. ¿Qué querés ver en mí? Ya te lo dije, soy un tipo como cualquier otro. Como vos. En tu biblia se habla mucho del prójimo. ¿Por qué no la volvéis a leer? Oh, el hermoso humanismo de los burgueses no es para mí" Y Gabriel se refugia en Walt Whitman. Deducimos que la intención de Orgambide es desnudar hasta los últimos, mostrar todas las dudas. Pero las dudas se parecen demasiado y los personajes no llegan

a diferenciarse, —si bien el camino narrativo que ha tomado Orgambide es atendible, y su novela fotografía de cerca la sospechosa "proximidad" tan burguesa de, incluso, muchos intelectuales argentinos— nos remite a una imagen más concreta: la del personaje-autor. Nos hace ver la necesidad de un acercamiento menos subjetivo, más sólido a la realidad. Un acercamiento que incluya más claramente todas las fuerzas en contraste y en lucha, cimentado en bases ideológicas más firmes y coherentes. Porque, según escribió Pavese: "Lo malo comienza cuando esta obsesión de la fuga del yo deviene ella misma argumento del relato, y el mensaje que el narrador debe comunicar a los otros, al prójimo, al compañero hombre, se reduce a esta propia auscultación de las propias perplejidades y realidades".

Haroldo Conti: *Todos los veranos*, Nueve 64 Editora, Buenos Aires, 1964.

Todos los veranos se compone de cinco relatos; evito deliberadamente la palabra "cuentos" tanto porque el libro así lo requiere como porque un sector renovador de la crítica, dentro del cual se puede señalar al alemán Emil Staiger y al español Mariano Baquero Goyanes, hace ya tiempo viene observando como las delimitaciones estrictas entre los géneros se van disolviendo en favor de concurrencias más prometedoras, concurrencias éstas que, por otra parte, pueden ser verificadas en Conti.

Entre éstos cinco relatos ha sido incluido **La Causa**, pero quien prescinda de él en atención a que está sometido a leyes demasiado propias, leyes que no son en rigor las de todo el libro, y se quede con los cuatro restantes —**Todos los veranos**, **Los novios**, **Ad Astra**, **Muerte de un hermano**—, comprobará que ellos sí apuntan hacia la decidida integración de un mundo compacto y —lo que interesa más— coherente.

Desde ya conviene ir aclarando que Conti trabaja sobre la base de tonos diversos; esto puede asombrar si uno medita la intenciona

de querer puntualizarlo tan solo en cuatro relatos, pero sucede que a pesar de la escasez numérica el autor se las ha ingeniado para permitirlo fehacientemente.

Sus opciones temáticas enraizan en el franco terreno del compromiso humano —y humano vale aquí como social también—. Si hubiera que definir su actitud literaria convendría echar mano de la metáfora y decir que es un escritor que hace épica con la poesía del tiempo, del recuerdo y del fracaso.

El tiempo es una cuña desarraigable en las cuatro historias. El recuerdo opera como el motor principal del relato que da título al libro y como el incentivo más o menos disimulado de los restantes. El fracaso es algo así como la ley inevitable a la cual termina cediendo el viejo —y tácitamente el hijo— de **Todos los Veranos**, en su aspiración a construir un soñado navío con materias primas inéditas, tal vez porque —según lo dice el narrador— "mi madre había llegado tarde y su deseo era demasiado viejo; la ley a la cual termina cediendo la pareja madura de **Los novios**, porque la señorita Adela

muere un invierno cualquiera y el proyecto de cierto otoño compartido se va a pique; la ley a la cual termina cediendo Basilio Argimón, el aeronauta de **Ad astra**, quizás porque al hacer su acariciada experiencia del vuelo en público se preguntó y respondió muy imprudentemente: "¿qué había logrado con éso? Nada más que la absoluta certeza de su total soledad"; la ley a la cual termina cediendo el personaje central de **Muerte de un hermano**, en la ardua espera de un retorno demorado en exceso.

No es casual que cuatro de las cinco historias se inicien con apuntes de orden temporal, ni que en un relato el personaje sueñe con un barco y un río, en dos se hable con insistencia de un camino y en otro haya una empeñada voluntad de jugar a ser ángel por medio de cierto artefacto disparatado que permite remontar el vuelo. Las criaturas de Conti viven esperando, viven imaginando realizarse a través de formas que muchas veces huelen a evasiones, tal como si hubiera un insalvable desajuste entre lo que son, condicionadas por todas sus limitaciones, y los que quisieran ser. De todas maneras, los desenlaces parecen deparar equívocos sugerentes; no conviene soñar; conviene soñar a cualquier precio; soñar algo deteriora, demora al hombre hasta el punto de que siempre llega demasiado desgastado o demasiado tarde a su concreción.

El tono evocador y, quizás por eso, tan proclive a lo lírico del relato **Todos los veranos** ha sido logrado por Conti mediante el uso de la primera persona: un muchacho de zona fluvial crecido a la sombra de la compleja figura de su padre. El muchacho evoca "al viejo" cuando éste ya ha muerto luego de una existencia repartida entre el nomadismo, el culto por el contrabando, la enseñanza sin palabras, el amor por una nostálgica canción brasileña, la devoción por un río que será su tumba en definitiva y el sueño de una embarcación que nunca tendrá acceso a la realidad. Tal vez en ninguna historia como en ésta —excepción hecha de **Los novios**— el escritor insista tan constantemente en la filiación temporal. El desarrollo es muy libre; van y vienen personajes y episodios diversos, que a veces asumen caracteres simbólicos, hasta que llevan a desembocar, como trabajo último, en la muerte del viejo, en momentos en que su vecindad con el fin le imponga oscuramente la urgencia de concretar ese barco soñado.

Todos los veranos es a la vez el relato que ilustra bien sobre la imprecisión de delimitar con minuciosidad los géneros. Cuando la

historia ingresa en sus tramos finales, dicho con más precisión, a partir del momento en que el narrador recuerda por completo la letra de la canción brasileña, Conti colma de puntualizaciones poéticas su prosa y va dando, en sucesivos intentos de concretar imponderables, el clima y hasta el ritmo del relato en otra dimensión. Armonizaciones o contrastes de luces y sombras, nacimientos del color, sonidos augurales, recreación de la naturaleza dan cuenta de que el autor excede la esfera rigurosamente épica y sin renunciar al elemento-hueso de lo narrativo opta por recursos de inequívoca textura lírica y aún elegíaca. Diversos son los medios de los que se vale para ello: desde el rescate poético de ciertas aventuras físicas, la contabilización del tiempo no en números sino por estaciones, los signos que estas estaciones proporcionan y la manera profunda de identificar al hombre con el medio que habita y hacerlo un sabio captador de sus significaciones más oscuras e intraducibles, hasta el uso de los pretéritos imperfectos, que tienen la virtud de poner las acciones en el pasado pero sin clausurarlas.

Es merced a esta compleja combinación de ingredientes que, llegado un determinado momento, tiempo y recuerdo se hacen aquí definitiva nostalgia, y la historia, que no es sino historia de hombres en soledad, vinculadas por sentimientos que carecen de vehículo oral y se limitan, en la mayoría de los casos, a vivencias rudas y profundas, se impone al lector como un cosmos que desdibuja con deliberación sus significaciones meramente externas y abunda, en cambio, su ángulo evocador y su perspectiva emocional.

En **Los novios** y **Ad astra**, Conti abandona la primera persona y narra en tercera. Las dos historias son algo así como una sutil y comprensiva indagatoria acerca de ambientes no metropolitanos, donde el tono crea una especie de efecto de distanciamiento; en un caso es mediante la ironía densamente humanizada —**Ad astra**—, en otro, mediante la cursilería deliberada y tierna —**Los novios**— que hace pensar en el Güiraldes de **Rosaura**. Son éstas, crónicas de lo pequeño, de lo menudo, de lo que envejece sin remedio y de lo que se sueña penosa y santamente en calles y casas suburbanas y provincianas. Pero como condición necesaria de ese enjuiciamiento, aparece el cálido respeto o el afecto profundo que Conti se reserva para amasar a sus personajes, tanto se trate de aquéllos con los cuales abrevia la distancia épica, como de aquéllos que se aclaran bajo la mira aguda de la ironía o el recorte cursi.

Quizás sea posible encontrar en esto una ejemplar lección acerca de cómo en la vida las opciones definitivas o las adhesiones absolutamente discriminadas resulten casi siempre imposibles.

También aquí el tiempo desempeña función estelar; está en los protagonistas de **Los novios**, en los rituales trasnochados de su relación sentimental, en la continuidad con que las tardes y las estaciones se suceden para ir escamoteándole vida a los personajes y a las cosas; está en las aventuras y desventuras de Basilio Argimón, en la persistencia de todos sus desvelos fervorosos por vencer su ración humana y liberar su perspectiva angélica, en la sostenida inoperancia de las jornadas provincianas. Por momentos, Conti administra sapientemente la sátira, la caricatura sutil y el relato se convierte entonces en una especie de escenario funambulístico donde los personajes viven comedias paurosamente trágicas en el fondo.

En **Muerte de un hermano** impresiona la concentración dramática. Sin renunciar a la narración, la historia abunda en discursos directos que van resumiendo escuetamente el sabor áspero, amargo del relato. De nuevo es un viejo el personaje central, es decir, otra vez se vuelve a imponer el tiempo como un gran corrosivo, como un gran promotor de deterioros. Conti se vale aquí de pocas páginas —seis a lo sumo— y acondiciona en ellas un presente que va a abrir luego hacia el pasado para establecer el juego contrastado de posibilidades vitales y anímicas que fueron y que han quebrantado definitivamente. En determinado momento, el narrador prescinde del diálogo, se concentra sobre el personaje moribundo y, utilizando el estilo indirecto libre, crea una utilísima confusión entre el que cuenta y el protagonista; en medio de la neblina de la agonía, se va delineando el esquema de la vida pasada de éste, el cuadro de sus recuerdos y la persistencia de su esperanza; por último, la historia retoma su presente: vejez, asilo y una soledad apenas recompensada tan sólo en el instante de morir.

De alguna manera todo esto está en **La causa**, pero aquí la necesidad de definir un mensaje y de procesar rigurosamente una realidad convierte sus páginas en arrojados del paraíso. El autor, sobrecargando por momentos el tono satírico o las variantes farsescas, no ha procurado disimular en manera alguna el variado cortejo de fauna y flora que desfila por el relato: ni la estrechez ni la ingenuidad auténticas de los ámbitos provincianos, ni la vacuidad de los ambientes

urbanos "snobs", ni las torpezas de las esferas castrenses, ni la rapacidad de los círculos económicos y políticos. Toda esa fauna y esa flora, vista a nivel de república infame, es, inequívocamente, nuestra, pero en su mostración —que Conti ha intentado cambiante y dinámica— se extravían justamente aquellos imponderables que han ido valorizando las historias previas y son el mundo riguroso del autor, para insistir en una voluntad de balance que deja ver demasiado en carne viva sus costuras.

Por ello es que **La causa** queda aislada por completo dentro del libro; es una historia forastera que no rehuye aún ni cierto indiscriminado barroquismo formal, aunque su sabor sea post-expresionista. Para corroborarlo repárese en estos pocos detalles: la esquematización excesiva de diálogos y situaciones; la presentación gruesa, de catálogo sin atractivos que se utiliza con los pseudo-intelectuales; el uso abusivo de las siglas, que recarga la sátira torpemente; en fin, la calibración desprolija de los recursos. Lo mejor de **La causa** —los apuntes entre piadosos e irónicos acerca de Pedro Romita y Rinconcio, por ejemplo— es precisamente aquello que une este relato al resto armónico del libro; pero eso ya está mucho mejor planteado en las páginas precedentes.

Quien pretenda de Conti lo que de todo narrador, es decir, que sea capaz de deparar al lector "un mundo" con talla propia, no verá frustradas sus esperanzas ni en la lectura ni en la relectura de **Todos los veranos**. Asimilando los estímulos que le ha proporcionado la narrativa norteamericana más o menos próxima —Carson McCullers, el último Hemingway—, Conti llega, en efecto, a la elaboración de un universo personal con capacidad de resonancia, y también —cosa que sin duda interesa tanto como la otra— a la selección de un léxico, de una técnica, de una forma adecuada para su exteriorización. Hablamos ya de sus registros poéticos; que otros resortes, entonces, apoyan sus desplazamientos. Sin ceder a manías estilísticas pueden intentarse algunas puntualizaciones: la dosificación de climas y "tempos"; el manejo de palabras claves y favoritas —**entonces, habitar, fue, soledad, anuncio, madurar, invierno, después, viejo, recordar, verano**—; la recurrencia del estilo indirecto libre; la utilización funcional de la oración. Cuando se trata de momentos de transición, Conti prefiere la oración escueta y aislada ("Llegó, pues, el frío"; "Había llegado octubre"; "Y eso fue todo"; "La señorita Adela murió ese invierno"); cuando se trata de traducir es-

tados de la naturaleza y su relación con el hombre, surge entonces la oración pormenorizadora; la oración se hace urgente e intencionada en la indagatoria de ciertos ambientes y ciertos personajes; opta por la reiteración morosa en los casos en que preferentemente apuntala climas (**Los novios** es ejemplar en este sentido); se limita a hueso sin ornamentación en los instantes puramente épicos; y por momentos se convierte en vehículo de elusión sagaz ("El Oscuro lanzó un grito que se debe haber oído de una punta a otra del río. Pero ya no tenía una de las balas"). A esto habrá que añadir aún la textura del diálogo, cuya trascendencia o significación es entendida por Conti en términos

de economía y contundencia (se lo puede comprobar en **Muerte de un hermano y Los novios**). Me interesa insistir, por último, en el hecho de que cuando el autor emplea elementos de orden natural (las flores y los árboles de **Los novios**, por ejemplo) no lo hace ingenuamente ni por azar; es imprescindible advertir que detrás de ellos a veces está condensada una historia como Hemingway, como Camus, como tantos otros, el responsable de **Todos los veranos** cifra en esos signos la clave, la sustancia tangible de una simbología profunda y personal.

José María Ferrero.

José L. de Imaz: **Los que mandan**. Eudeba, Buenos Aires, 1965.

Es éste un estudio sociológico sobre las élites dirigentes argentinas centrado en quienes, a juicio del autor, ocupan entre nosotros las más altas posiciones institucionalizadas: presidentes, ministros, gobernadores, dirigentes políticos y gremiales, jefes de las fuerzas armadas, obispos y arzobispos, ganaderos, terratenientes y empresarios. A partir de 1936 y llegando hasta la actualidad, ofrece un prolijo inventario de los curriculum vitae, origen familiar, estudios cursados, lugar de nacimiento, nivel socioeconómico y otras variables de los sujetos analizados.

LOS QUE MANDAN es un ejemplo típico de sociología aséptica. Clasifica y tabula hechos objetivos, muestra cuadros comparativos y porcentajes, expone aspectos estáticos y cosificados de la realidad. No hay ideología, no hay juicios de valor: el autor no opina. Consciente de esa limitación, dice que "si de algo está fatigada nuestra literatura es de los juicios de valor que la atosigan. Y faltan en cambio los trabajos previos, los que expongan e interpreten hechos, los que presenten la situación real, los que tengan por norte la objetividad en el análisis. Lo que aquí se expone es el trabajo previo a una tarea ulterior, que entonces sí podrá ser de tipo crítico y programático". Y es cierto. Pero sin esa "tarea ulterior", es decir, sin utilizar los datos que constituyen la realidad,

la mera colección de hechos apenas tiene sentido. Se cae así en esa especie de narcisismo metodológico en que suele consistir la actitud más común de los sociólogos burgueses, quienes, solazados en la potencial utilidad de un método riguroso, se olvidan de que éste sólo cobra sentido si se lo trasciende utilizándolo como una herramienta apta para interpretar críticamente la realidad y transformarla. El mismo Imaz reconoce en su nota introductoria que todo sociólogo es un reformador en potencia; siendo así, no se ve por qué debe frustrar la mitad de su tarea autoobligándose a "posponer hasta mejor oportunidad la difusión de su fórmula". Cuando la sociología sólo se preocupa por ser tan incontaminada y pura, se deshumaniza, deviene una especie de periodismo al revés, porque, mientras éste se caracteriza por rendir culto a la información por la información misma y atiborra al lector de datos y quisquillosas inútiles que tanto pueden ser falsos como verdaderos, aquella sólo le lleva la ventaja derivada de su "seriedad" académica: sus datos serán verdaderos... y nada más. No por eso dejarán de ser cabos sueltos, poleas locas girando en el vacío. Hablando de este libro, un amigo me dijo: "Yo creía que la sociología era otra cosa. Si es contabilizar la edad de los generales, la cantidad de curas que estudió en Roma y una

serie de alcahueterías por el estilo, entonces no me interesa". Me parece una opinión sensata, porque cuando uno termina de leer **LOS QUE MANDAN**, encuentra que se ha enterado de algunos datos interesantes, otros obvios y otros superfluos, pero tiende a encogerse de hombros y preguntarse: *¿y ahora, qué?* De algún modo, es como si esperase tropezar con el consabido "continuará en el próximo número"; falta una segunda parte que no existe. Por lo cual esa "tarea ulterior" —la articulación de la metodología en una teoría general integradora— no debe ser ulterior sino simultánea. El mantenimiento voluntario de la dicotomía entre ambos términos —que deberían constituir los dos polos de una unidad dialéctica— degenera en investigación pura, en un aspecto más del espíritu de fragmentación de la ideología del cientificismo. Donde se ve, entre paréntesis, que en la presunta falta de ideología también hay ideología.

Esta modalidad profesional que hemos llamado *aséptica*, característica de la sociología empirista norteamericana y atenta únicamente a su prurito funcionalista, no es, por cierto, la única posible, ni siquiera la más reciente en Estados Unidos. Pero sí es la orientación que predomina en el Instituto de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, al que el profesor Imaz pertenece y que está apoyado por fundaciones que, como la Ford, no suelen invertir casualmente su dinero. Hay sociólogos como Mills, Parsons y Packard —a quienes sus colegas investigadores puros acusan de imaginativos o vulgarizadores— que, junto a autores no exclusivamente sociólogos pero que han abordado la sociología —como From o el muy brillante Erich Kahler de *La torre y el abismo*— proponen en sus libros una visión totalizadora y por eso mismo más justificada e interesante que las colecciones de estadísticas y muestras concebidas como fines en sí mismas. Es verdad que, por lo general, la visión de la sociedad que tienen estos autores resulta más aguda en el diagnóstico que en la terapéutica, y también lo es que suelen terminar ingenuamente —o no— proponiendo que nos vayamos a vivir a falansterios o enamorándose del budismo zen. Pero esas limitaciones son un correlato de su ideología reformista burguesa y no una fatalidad ineludible de la sociología.

Falta agregar que la objetividad de Imaz es sólo relativa y que, con muy buenos modales, no desperdicia oportunidad para "vendernos el tranvía" por la vía de un funcionalismo que, evidentemente, da para todo.

Algunos ejemplos: "...el rol de la institución religiosa, por ser la única capaz en nuestra sociedad de acordar marcos normativos objetivos y de proveer de sentido trascendente a las acciones humanas, resulta como nunca "funcionalmente" indispensable... Lo religioso encarna un mundo de valores que en los procesos de cambio —sobre todo si éstos son agudos— deben estar presentes. El paso a otra etapa más avanzada de desarrollo trae aparejado un proceso de materialización creciente, y una sobrevaloración de los bienes materiales con respecto a cualesquiera otros. Sólo "la religión organizada" puede en esos momentos insistir didácticamente en la primacía de lo espiritual, y ofrecer marcos valorativos firmes. La religión organizada ofrece, o es la única que puede ofrecer, un sentido teleológico al cambio. Es decir, es el único grupo que frente a la actitud del cambio por el cambio mismo, puede oponer la idea del cambio por el cambio bueno. Que su idea acerca del "cambio bueno" no sea compartida, por algunos o por muchos, eso es otro problema. Como esta tirada de la página 182 —repleta de peticiones de principio, ambigüedad y mala fe— hay varias. En la página 121 trata de magnificar la liberalidad de los liberales sugiriendo que son algo más que la "oposición de Su Majestad": "La clase alta de Buenos Aires nunca fue auténticamente conservadora. Y los intelectuales provenientes de sus filas, que antecieron a los actuales, siempre estuvieron inspirados por el mismo hábito (Cané, Alvarez, etc.)... Pero lo más sintomático de esta concentración en roles determinados a que ha arribado la vieja clase dirigente, es que la casi totalidad de los escritores, novelistas, publicistas y ensayistas enrolados en las corrientes liberales del pensamiento sean originarios de sus filas (Jorge Luis Borges, Leónidas de Vedia, Victoria Ocampo, Silvina Bullrich, Bloy Casares, Mujica Láinez, etc., hasta completar una larga lista). Inspirados por el mismo hábito. Aparte de que esa es una expresión un tanto vaga, no hay que olvidar que ese hábito, cualquiera que haya sido, no le impidió a Joaquín V. González poner su firma como ministro del interior al pie de la ley de residencia, cuya finalidad expresa era destruir la organización del movimiento obrero argentino. Y no le impide a la rufia de susproscritos negarse a poner las suyas en tímidos manifiestos de la SADE cuando se trata de condenar la invasión yanqui a Cuba o a Santo Domingo. Por lo cual, extasiarse ante el discutible liberalismo de nuestro pa-

triciado intelectual y, además, tratar de abultar su número.

Pero donde más ralea la objetividad de **LOS QUE MANDAN** es en los capítulos sobre las fuerzas armadas. Incurre en la ingenuidad (¿o no?) de escalar así las motivaciones de los militares que participaron en el golpe del '55: "el desquicio administrativo, la quema de un símbolo nacional, el menoscabo de los valores religiosos insitos en la nacionalidad y la insubordinación jerárquica que el otro sector proyectaba al aceptar que se repartieran armas entre milicias obreras". Para incluir como causa al episodio de la quema de la bandera, francamente, se necesita ser humorista. En cuanto al desquicio administrativo, no fue menor, por cierto, en la época de los conservadores, ni quizá en ningún instante desde la «libertadora» hasta la fecha. Pero Imaz afirma que "para una real interpretación del hecho, hay que colocar el acento en cómo en cada caso los militares visualizaron su rol, en función de las responsabilidades subjetivamente ajenas a su calidad profesional. Y SOLO DE UN MODO SUPLETORIO EN LAS IDEOLOGÍAS QUE PUEDEN HABER INCIDIDO. (Las asombradas mayúsculas son mías). Refiriéndose a la actitud gorila de la marina después del '55, dice: "No fue el arma, ni la institución, DE SUYO APOLÍTICA. Fueron las flamantes relaciones personales de algunos oficiales superiores navales —alejados de su estricto ámbito profesional— quienes sacando partido de su inexperiencia política, embarcaron a la institución en aventuras... Así, a partir de 1955.

y por obra de los grupos dirigentes, el arma quedó identificada —ante los ojos de terceros— con una posición ideológica y política a la vez. Aún cuando institucionalmente no fuera exacto. Aún cuando esa misma politización fuera el mentis más rotundo al código profesional del marino". Pero, en materia de comprensión y simpatía hacia la guardia pretoriana del sistema, se llega al clímax cuando se reconoce que "el rol del ejército entonces (ante el peligro de guerra revolucionaria) cambia. Unido a otros ejército en la común defensa del orden valorativo, asume un compromiso de carácter regional: garantizar las "fronteras interiores" y adoptar todas las medidas precautorias para impedir la acción de los grupos comunistas y la difusión de su ideología antinacional... De ahí que más por una situación profesional que por una ideología específica, el Ejército asuma **defacto** una nueva función tutelar que se viene a sumar a las funciones latentes tradicionales: la de garantizar la continuidad de la democracia formal, la solidaridad de Occidente y el régimen de las libertades individuales."

Además de escamoteos de este tipo, hay otros más útiles, pero que apuntan en la misma dirección. Como, por ejemplo, afirmar que no somos un país subdesarrollado so pretexto de que Nigeria lo es más. O pasar olímpicamente por alto nuestra condición de país periférico y dependiente.

Francisco J. Herrera.

Robert Williams: *Negros en armas*. Nueve 64 editora, Buenos Aires.

Nunca un perro llamó a un hombre y luego le pegó.

Proverbio tribal de los Kico.

En Monroe, Carolina del Norte, un grupo de negros se preparó para la defensa ar-

mada contra el Ku Klux Klan. Su líder natural, Robert Williams, al hacer algo permitido por las constituciones de Estados Unidos, defenderse a sí mismo de acuerdo con las leyes, probó que estas alcanzaban a todos los ciudadanos de la democracia norteamericana; es decir, no alcanzaban a los negros. Probó también que podía obligar a actuar a una policía acostumbrada a ha-

cer la vista gorda a la violencia racial; para ello bastaba que los negros tuviesen armas y las mostrasen, anteriormente no habían sido causa suficiente el uso impune de armas del ejército norteamericano para matar negros por parte de los miembros del Ku Klux Klan, la Birch Society y los Minute Men.

En la calle de Monroe en que los hombres de Williams desenfundaron sus armas, sin llegar a dispararlas, uno de sus agresores quedó paralizado por la sorpresa, mientras un viejo blanco lloraba, exclamando: "¡Maldito Dios, los negros tienen armas!" En ese momento los negros habían roto el orden, el círculo vicioso del racismo que no había conmovido la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color) con sus protestas y súplicas legales al poder blanco, ni Luther King y sus pacifistas que con su rechazo de la violencia se mantenían dentro de la imagen que los blancos quieren imponer a los negros para el mantenimiento de su supremacía. A todo esto los gobernantes blancos habían respondido con concesiones superficiales: primero con leyes que no llegaban al **Deep South**, luego con la farsa del **Tokénism** (integración simbólica, y ultrajante, de un miembro negro en una escuela de blancos) y finalmente con el "permiso" para viajar en cualquier asiento de los ómnibus o concurrir a las escuelas oficiales, principalmente cuando los blancos de posición sólo un poco holgada pueden recurrir a sus autos y a las escuelas privadas. Por otra parte, el gobierno norteamericano respondía. Así, más que a los negros, a la necesidad de mantener su prestigio en el exterior y ante las nascentes naciones africanas, que adquieren poder y se izquierdizan en forma alarmante.

Pero la violencia de Williams no era por la violencia misma. Sus hombres querían ir más allá de las previstas por los blancos y por ello debían recurrir a una estrategia que se saliese del orden existente. No desobedían simplemente la desegregación de los lugares públicos, querían además mejoras en su nivel de vida, querían integrarse a la vida de las distintas clases de Estados Unidos a un mismo nivel que los blancos, querían cobrar los mismos sueldos y pagar los mismos precios por los artículos de consumo. Y esto sobrepasaba la gama de

"concesiones sensatas" establecida por los blancos, razón por la cual el F. B. I. con su cinematográfica efectividad acusó a Williams de rapto sin que mediase ninguna razón para ello lo persiguió por todo Estados Unidos y lo hizo buscar por la Real Policía Montada en Canadá.

Según un periodista, integrante de la secta de los musulmanes negros que dirige Elijah Muhamad.: "Negros en armas simboliza el nacimiento de una nueva militancia en la cosnante lucha de los negros por su libertad [...] Bien puede resultar el libro más profético y significativo desde la publicación de **Souls of Black Folk** de W. E. B. Dubois en 1909". Y los últimos hechos registrados en Los Angeles parecen probarlo. Las masas afronorteamericanas, así como en el pasado dejaron atrás a Booker T. Washington y a la NAACP, parecen ir mucho más allá de lo que se proponía el reverendo Luther King. Para ellas el libro de Williams se convertirá en una importante arma ideológica. Los elementos con que el libro y la acción de Williams han contribuido a la lucha de los negros parecen poseer carácter duradero: (a) la necesidad de recurrir a la violencia; (b) la lucha por objetivos no sólo simbólicos sino que modifiquen el nivel de vida del negro norteamericano; (c) el hecho de que los integrantes de las organizaciones representativas de los negros sean principalmente reclutados en la clase obrera.

Respecto de este último punto debemos recordar que la integración del liderazgo afronorteamerico por negros "intelectuales" de clase acomodada y blancos "liberales y progresistas" (desde sus orígenes el titular de la NAACP fue blanco) ha determinado el reformismo de ideologías y las formas de lucha adoptadas por los distintos movimientos. En este sentido la aparición de Williams es un precedente para el "renacimiento de la izquierda" que Deutscher observa en Estados Unidos de la "nueva izquierda" a la que se refería W. Mills para distinguirla de la "vieja izquierda" conciliadora, alejada de los sectores que debía representar, surgida a la sombra del stalinismo y de las necesidades de la lucha contra el nazismo y que bien conocemos en nuestro país.

No deja de ser significativo el hecho de

que Williams finalmente haya encontrado refugio en Cuba que es, según sus propias palabras, la tierra donde existe una auténtica igualdad racial.

El mensaje de mayor importancia de Williams parece decir que la lucha racial ha de pasar por la coordinada de la lucha de clases lo que lo lleva incluso a afirmar que, en último término, los negros pobres se verán empujados a enfrentarse con los negros ricos. Como puede verse Williams da una respuesta que supera el racismo im-

puesto por los blancos, del que no han podido escapar los "musulmanes negros" con su idea, pro-negra ahora, de la separación racial. Parece imposible predecir el futuro desarrollo de la lucha racial en Estados Unidos; de todos modos, el tiempo pasado desde la publicación de **Negros en Armas** en 1962 parece darle a Williams la razón y a su obra una significación aún mayor.

Eduardo Masullo.

Notas

(1) Sólo una parte de ese análisis —y bastante recortada— es la que aquí aparece. Falta una historia de la prosa española que estudie su desarrollo sintáctico y señale sus avances y retrocesos estilísticos. A excepción de la ya clásica **Antología de Prosistas Españoles** de M. Pidal, sólo tenemos calas parciales sobre autores modernistas. Hasta las monografías completas sobre autores determinados están por escribirse; así ocurre con Vélez de Guevara, Quevedo, Gracián, y muchos otros.

(2) Las citas corresponden a **Ficciones**. 3.^a edición, Emecé, Buenos Aires, 1961, F. **El Aleph**, 2.^a edición, *ibíd.*, 1961, A.
(3) Como un ejemplo del tipo de investigación que se propone en la nota 1, consúltese el valioso libro de R. A. Sayce, **Style in French Prose (A method of analysis)**, 2.^a edición, Oxford, Clarendon Press, 1958. Allí, página 86, aparece la denominación "Chinese box", aplicada a un relato volteriano de tipo oriental. Hemos adoptado el rótulo para reiteraciones que envuelven una idea flanqueada por dos extremos proposicionales de sentido idéntico.

CASA DE LAS AMERICAS

Se consideran cinco géneros literarios: novela, teatro (obra de teatro), ensayo, poesía (libro de poemas), cuentos (libro de cuentos). En lo que respecta a poesía, novela, cuento y teatro no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El ensayo será un estudio de carácter literario, sociológico, histórico o filosófico sobre temas latinoamericanos. **Los originales presentados deben ser inéditos en lengua española. Dichos originales se consideran inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.** Las obras deben presentarse anónimamente en original y copia, escritas a máquina en papel tamaño carta, acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concursa y su lema, y en su interior el nombre, dirección postal y ficha bio-bibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del jurado se ruega el envío del original y cuatro copias. **Los jurados otorgarán un premio único e indivisible por cada género que consistirá en u\$s 1.000 (mil dólares), y publicación por editorial Casa de las Américas.** Los jurados podrán mencionar para su publicación total o parcial en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas las obras, o partes de ellas que consideren de méritos suficientes. **La Casa de las Américas se reservará los derechos de publicaciones de la primera edición en español de las obras premiadas y opción preferente de futuras ediciones. Referente a derechos de autor de las menciones publicadas se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.** El plazo de admisión de las obras se cerrará el 30 de diciembre de 1965. **Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en enero de 1966.** — Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Casa de las Américas, Tercera y G, El Vedado, La Habana, Cuba. **Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1966. La Casa de las Américas no se responsabiliza por su devolución.** La Casa de las Américas promoverá la traducción de los premios y menciones. La obra premiada en teatro, será representada en el Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas.

El primero de noviembre próximo vence el plazo de admisión para el premio de novela Biblioteca Breve. Antes de esa fecha deberán ser presentadas por duplicado, las novelas inéditas que opten al premio, en Editorial Seix Barral, Provenza 219, Barcelona-8. — Su extensión no deberá ser inferior a 300 folios de treinta líneas mecanografiadas a doble espacio, podrán estar escritas en cualquiera de las lenguas de la península ibérica, el tema será libre, pero serán consideradas primordialmente las obras "que por su contenido, técnica y estilo, respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo". **El premio será concedido el primero de diciembre por el jurado que integran Castellet, Clotas, García Hortelano, Goytisolo, Vargas Llosa y Barral. Consiste en un anticipo de 100.000 pesetas sobre los derechos de autor, estipulados en el 10 % del precio de venta del libro de una primera edición de 10.000 ejemplares.**

PRIX FORMENTOR

Los premios de cuento y novela (en el concurso de la Casa de las Américas) y la novela ganadora en la Biblioteca Breve serán presentados al Prix Formentor.

LIBRERIA NUEVE 64

G. Elsner, **Los Enanos Gigantes**

M. Vargas Llosa, **La ciudad y los perros**

A. Carpentier, **El Reino de este mundo.**

O. Masotta, **Sexo y traición en Roberto Arlt.**

Tran Duc-Thao, **El materialismo de Hegel.**

Estos y todos los títulos en local
de Suipacha 927, local 28.

APOYE Y DIFUNDA LAS REVISTAS LITERARIAS

Actitud
Barrilete
Boletín de Poesía
Cero
El arremangado brazo
El escarabajo de oro
Hoy en la cultura
La rosa blindada
Mientras
Setecientos monos
Tiempos modernos
Zona

NUEVO TEATRO

El éxito 1965

Raíces de Arnold Wesker

El diablo y Dios de Sartre

éxito de 1966

En sus dos salas:

Suipacha 927 y Teatro Apolo
(Corrientes y Uruguay)

LOS LIBROS QUE SE LEEN

David Viñas: Literatura argentina y realidad política.

León Trotsky: Literatura y Revolución.

Galvano Della Volpe: Crisis de la estética romántica.

Santiago Bullrich: Recreación y realidad en Pisarello, Gelman y Vallejo.

Oscar Masotta: Sexo y Traición en Roberto Arlt.

En preparación

Guido Aristarco: Novela y antinovela

Jorge Miguel Couselo: Chaplin argentino

Francisco Urondo: Viejas y nuevas vanguardias.

Noé Jitrik: Quiroga.

Juan Carlos Portantiero: Realismo y realidad en la narrativa argentina.

Adolfo Prieto: La literatura autobiográfica argentina.

Jorge Alvarez Editor, Talcahuano 485

Ediciones Nagelkop

Henri Lefebvre: **Problemas actuales del marxismo.**

Jean Paul Sartre: **Historia de una amistad (M. Ponty vivo)**

Dos libros de actualidad
Ediciones Nagelkop

NOVEDADES

NARRATIVA

M. Briante, M. Lynch, G. Rozenmacher y otros: 11 cuentistas.
Daniel Moyano: La lombriz.
Haroldo Conti: Todos los veranos.
Juan José Saer: Palo y Hueso.

POESIA

Alberto Szpunberg: El che amor.
Ho Chi-Minh: Carnet de cárcel.

TESTIMONIOS

Ernesto "Che" Guevara: Relatos de la guerra revolucionaria.
Robert Williams: Negros en armas.

ENSAYOS

Antonio Labriola: Materialismo Histórico.
Jorge Rivera: Alienación y clase media en la literatura argentina.

Nueve 64 Editora, Suipacha 927, Local 28

FICHAS

"Somos tan amigos de Gran Bretaña como siempre".
(Juan Domingo Perón, 1964).

"Mi corazón siempre ha estado con Inglaterra".
(Miguel Miranda, 1947).

Estos y otros aspectos poco conocidos de la década peronista surgen de los "Documentos para la Historia del Peronismo", que publica la revista **FICHAS DE INVESTIGACION ECONOMICA Y SOCIAL** en su número 7. Además: El gobierno del "Como si", 1946-55, por Alfredo Parera Dennis — **A propósito de Eva Perón**, por Luis Franco — La Argentina en Vísperas del Peronismo, por Félix J. Weil. **FICHAS N.º 7 aparece en octubre.**

NUEVA POLITICA

año 1 - n.º 1 - octubre de 1965.

Sumario: Juan Carlos Portantiero: **Socialismo y nación**; Ismael Viñas: **Hora cero de la izquierda**; Susana Fiorito, José Vazeilles, Ismael Viñas: **Concentración monopolista e historia industrial**; Hazma Alavi: **El nuevo imperialismo**; Rodolfo J. Walsh: **Juegos de Guerra**.
Consejo de Redacción: Susana Fiorito, N. Jitrik, E. Hozami, J. Molina y Vedia, J. C. Portantiero, L. Rozitchner, O. Soraires, D. Viñas e I. Viñas. — Secretario de Redacción. R. Filipelli.

LA ROSA BLINDADA

año 1 - n.º 6 - setiembre-octubre de 1965.

Sumario:

Ernesto "Che" Guevara: **El socialismo y el hombre en Cuba**; León Pomer: **Guido Spano, hombre político**; J. W. Cooke: **Bases para una política cultural revolucionaria**; Tres poetas brasileños; César Leante, La noche de Santiago; Antonio Caparrós: **Incentivos morales y materiales en el trabajo**; **Moravia interroga a Montale y Passolini**; Entrevista a Luis de la Puente Uceda; Gustavo Machado, carta a Rómulo Gallegos.

PASADO Y PRESENTE

año 2 - n.º 7-8.

R. Debray: **El castrismo: la gran marcha de América latina; Marxismo y sociología:** E. Verón: Infraestructura y superestructura; F. Cardoso: El método dialéctico; **Mundo contemporáneo:** A. Ciria: El partido único en África negra; R. Dépinay: Las dificultades del socialismo en África negra; **Documentos:** África negra ¿arrancó mal? Mesa redonda con la participación de: R. Dumont, J. Noirot, J. Bernard, J. Dresch, J. Charriere, P. Delanoue, N. Nghe, P. Amar, A-P. Lentin, D. Amady Aby y C. Ibrahima. **Notas:** O. del Barco: El pensamiento salvaje de C. Levi-Strauss. **Crítica:** F. Delich: Los que mandan, de J. L. de Imaz.

MARCHA

hacia la revolución socialista argentina.

Revista bimestral.

Director: **Ramón Torres Molina**

Política nacional - Panorama sindical - Actualidad internacional Teoría revolucionaria - Noticias y comentarios.

CASA DE LAS AMERICAS

revista bimestral.

Director: Roberto Fernández Retamar.

Colaboraciones de los mejores escritores latinoamericanos, y estudios de nuestras realidades.

Suscripción anual, en el extranjero:

Correo ordinario: 3 dólares canadienses.

Por vía aérea: 8 dólares caandienses.

Casa de las Américas: Tercera y G, El Vedado, La Habana, Cuba.

LAS HAMACAS VOLADORAS

Miguel Briante

CUENTOS

FALBO EDITOR

PROXIMAMENTE

ROBERTO COSSA

LOS DIAS DE JULIAN BISBAL

DIRECCION

D. STIVEL

TEATRO REGINA

**EL
CHE AMOR**

Alberto Szpunberg

nueve 64

CRONICA DE LA VIOLENCIA

JUAN BOSCH

GABRIEL GARCIA MARQUES

ABELARDO CASTILLO

FRANCISCO URONDO

FERNANDO QUINONES

NOR JITRIK

LISANDRO OTERO

RICARDO PIGLIA

J. ALVAREZ EDITOR

Librerías del interior en las que puede comprarse.

LITERATURA Y SOCIEDAD

ROSARIO

Aries: Santa Fe 1420
Austral: Santa Fe 996
Lucky Hause: Córdoba 1386
Ross: Córdoba 1338
Ruiz: Córdoba 1381

SANTA FE

Castellví: San Martín 2355
Colmegna: San Martín 2546
Silva: Vera 2985

CORDOBA

Crespo: Trejo 20
Hogar del libro: Deán Funes 256
Leal: Galería San Martín Local B, N.º 13
Molina: Pasaje Muñoz
Miravet: Obispo Trejo 32
Universitario: Deán Funes 53
Córdoba: Deán Funes 176
Emporio de las Revistas: Gral. Paz
Alfa: Córdoba 208, Bellville
Novaró: V. Sársfield 138, Río Cuarto
Ruedi Santiago: Ingenieros 289, V. María
Galaxia: Moreno 42, Río Cuarto

TUCUMAN

Cervantes: Alvarez 580
Guzmán: 25 de Mayo 208
Tobe: Ayacucho 165

MENDOZA

Argentina: San Martín 1122
Salgado: San Martín 1590
Simoncini Gómez: Buenos Aires 98.

MAR DEL PLATA

Cervantes: San Martín 2232, Pasaje Sacoa,
Local 6.

TANDIL

Villar: General Rodríguez 547

BAHIA BLANCA

Universitaria: Rodríguez 68
Feria del Libro: Saavedra 135

NECOCHEA

Spaltro Hnos.: Calle 61 N.º 1868

SAN JUAN

San José: Rivadavia 979

PARANA

Damonte: Uruguay 208

El gran emporio del Litoral: San Martín 361

SALTA

Librería del Colegio: Caseros 654

Estudiante: Caseros 722

CATAMARCA

Difusión: Sarmiento 711

SAN LUIS

Del Corro Pedernera 373 (Mercedes)

Mitchell Juan: San Martín 540

SANTA ROSA

Señal: Avellaneda 254

Suscripción a la revista **LITERATURA Y SOCIEDAD**, por año(s) con el envío de un libro obsequio de la editorial Nueve 64 por **CADA AÑO DE SUSCRIPCIÓN**, y la condición de no pagar recargo alguno por el número **EXTRAORDINARIO** dedicado a la **LITERATURA LATINOAMERICANA** o por cualquier otro número especial que edite la Revista. Queda a la vez asegurado contra cualquier aumento que pueda tener el precio del ejemplar.

Nombre

Calle y Número

Localidad

Giros y cheques a la orden de Ricardo Piglia.
Olavarría 757, Capital Federal.

Presentando este talón en la librería **Nueve 64**, Suipacha 927, local 28, sufrirá una rebaja del 30 % en los libros de Nueve 64 editora y un 20 % en libros de otras editoriales.

Literatura y sociedad, año 1 - n.º 1 - octubre-diciembre 1965.

SUMARIO N.º 2

Temas

Realismo

Escritores de hoy

Jean Paul Sartre, por Maurice Blanchot

Narrativa

Jean Paul Sartre: Capítulo inédito del tomo IV de Los Caminos de la Libertad

Miguel Briante: Habrá que matar los perros

Poesía

Ezra Pound - Dylan Thomas - Susana Lijtmaer

La poesía desconocida

Poemas de Carlos Marx

Teatro

Samuel Beckett: Play

Cine

"Yo, Orson Welles, un genio"

Jazz

Julio Cortazar: Louis
Enormísimo Cronopio

Notas - T. V. - Plástica - Música - Los libros - etc.

TARIFA DE SUSCRIPCIÓN

Un año (cuatro números): \$ 500.—

Solidaria: \$ 1.000.—

En el extranjero: 4 dólares

DISTRIBUCIÓN

Interior y librerías: D.E.R., Tucumán 865, Cap. Fed.
Capital y Quioscos: Pedro Sirera, Corrientes 1551,
Capital Federal

GIROS Y CHEQUES

a la orden de
Ricardo Piglia
Olavarría 757, Capital Federal.

Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite.

Precio del ejemplar:

En el exterior: un dólar.

CeDInCI

Precio \$ 150.-