



CUADERNOS DE CRÍTICA

Agosto 1966

SUMARIO

- 2 Editorial
- 3 El retorno de los brujos: entre el sincretismo y la evasión,
por Valentin Crizzo
- 11 Dos ensayos de Roland Barthes
- 17 Evaluación del romanticismo,
por Jaime Rest
- 25 Pax norteamericana y pax sociológica,
por Juan E. Corradi y J. David Ober
- 38 Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura,
por Luis Gregorich
- 48 El banquete de Severo Arcángelo: casi un juicio final,
por Jorge Carlos Caballero
- 55 Libros:
Críticas sobre Juan José Sebreli, Juan José Hernández, Alejo Carpentier
- 62 Revista de revistas

Cuadernos de Crítica

Revista de crítica e investigación cultural

Consejo de redacción

Jorge C. Caballero

Valentín Cricco

Luis Gregorich

Fernando Lida García

Editor responsable

Luis Gregorich

Administración

Valentín Cricco

Tapa

Roberto J. Páez

Diagramación

Alberto Sánchez

Precio del ejemplar: \$ 100 m/n.

Suscripción anual (4 números): \$ 400 m/n. ó 2 dólares.

Suscripción anual de colaborador: \$ 800 m/n. ó 4 dólares.

Dirección postal: Charcas 4767, 2º "A", Buenos Aires (R. 25)

CUADERNOS DE CRITICA N° 3

Agosto 1966

SUMARIO

	Página
Editorial	2
El retorno de los brujos: entre el sincretismo y la evasión por Valentín Cricco	3
Dos ensayos de Roland Barthes: "La crítica Ni-Ni"	11
"El hombre de la calle y las huelgas"	14
Evaluación del romanticismo por Jaime Rest	17
Pax norteamericana y pax sociológica por Juan E. Corradi y J. David Ober	25
Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura por Luis Gregorich	38
El banquete de Severo Arcángel: casi un juicio final por Jorge Carlos Caballero	48
Libros:	
Eva Perón, aventurera o militante de Juan José Sebreli	55
El inocente de Juan José Hernández	57
pt. es la tñ de las luces una crít Carpentier	59
El siglo de Alejo revistas	62
Revista de	

No es tarea específica de esta revista opinar sobre cuestiones políticas. Sin embargo, como la crítica y la militancia culturales están íntimamente relacionadas, por más que la cobardía o la comodidad de muchos procuren olvidarlo, con el quehacer del país todo, no podemos permanecer en silencio ante las presentes circunstancias. Descontada nuestra condenación de la violencia y de la represión del pensamiento, y nuestra solidaridad con quienes individual o institucionalmente sufran atropellos en su libertad o autonomía, queremos dedicar unas líneas a la evaluación de los acontecimientos desde la perspectiva que nos es más familiar: la de la ideología y de la cultura.

Mucho se ha hablado, últimamente, de una "revolución espiritual". ¿Pero cuál es esa "revolución" que ampara, en desordenado tropel, a una filosofía autoritaria, a un rígido sistema de valores y jerarquías que el propio cristianismo moderno combate y a una concepción de la economía que ignora las profundas transformaciones sociales que han conmovido y conmueven la sociedad de masas? ¿No sería más adecuado, en todo caso, hablar de una restauración, de una vuelta al pasado ya remoto de una Argentina falazmente satisfecha y próspera, esgrimiendo ante el mundo una fachada sonriente, mientras sus masas vegetan en la ignorancia y el subconsumo?

Hay por cierto una revolución espiritual y material que hacer sobre los jirones del régimen liberal y las ficciones constitucionales que no merecen defensa alguna. Pero ese estallido profundo que convierta la participación de todos en un hecho real y concreto solo podrá provenir del pueblo mismo. Y de él surgirá también esa ideología, esa cultura nueva que tantos argentinos esperamos y que no puede ser ganada con inútiles retrocesos ni con saltos en el vacío.

El Retorno de los Brujos: Entre el Sincretismo y la Evasión

por VALENTÍN CRICCO

La revista *Planeta* y la "suma" ideológica de su equipo redactor que es, en esencia, el libro de Pauwels y Bergier, *El retorno de los brujos*, ha provocado en muchos lectores —y no sólo en los más desprevenidos y menos informados— el efecto de una profunda conmoción intelectual. Se trata de algo así como la revelación esperada por el hombre del siglo XX para cubrir la vacante producida por la crisis irreversible de las religiones tradicionales y satisfacer la expectativa ante el advenimiento sobrecogedor de los grandes descubrimientos científicos. Todo el andamiaje de la obra de Pauwels y Bergier y, como dato sociológico, esa entrega incondicional del público a la participación en una nueva mística, se nos hacen transparentes si prestamos atención a la actitud de expectativa, como ellos la llaman (ver *Planeta* N° 1, entrevista a Julian Huxley), ante la transformación que habrá de sufrir el espíritu religioso enfrentado con las fantásticas manifestaciones de la ciencia y la tecnología. Para este sentimiento, entre escéptico y esperanzado, que en definitiva no es más que inseguridad e indecisión, *Planeta* significó una justificación de esa oquedad y una salida de ese estado al ofrecer a sus lectores una mitología actualizada mediante una expresión literaria brillante y amena. Naturalmente que el tono de convicción y seguridad que en *El retorno de los brujos* pretende avalar las hipótesis más absurdas, y que se descalifica a sí mismo como intento científico, es la dosis exacta para superar la vacilación fundamental de sus adeptos. Pauwels pretende que la fusión de los dos estadios —el religioso y el científico— habrá de transformar al hombre: "Estamos en una época —dice en *El retorno de los brujos*— en que la ciencia, en su punto extremo, alcanza el universo espiritual y transforma el espíritu del propio observador, lo sitúa a un nivel distinto del de la inteligencia científica, llegado a ser insuficiente".

Pero esta transformación sobrevendrá de una manera mágica, sin proceso ni trayectoria desde una situación real determinada a otra que es la culminación de su desarrollo dialéctico. Su sistema no parte de una crítica del momento cultural y social presente, deficiencia que le

hace ignorar el presente histórico hasta despojarlo de su consistencia real. El presente es, en consecuencia, un momento que carece de significación propia; es una copia insuficiente y falaz de un pasado mítico y maravilloso que jamás podrá superarse y el punto fetal de un devenir utópico, de un futuro capaz de albergar a la super-humanidad de los mulantes (véase el cap. III de la sección 2ª, "Conspiración a la luz del día"). El clima irracional de toda la obra se explica también porque sus puntos de referencia saltan continuamente de la nostalgia a la utopía. En este sentido *El retorno de los brujos* es una obra cerrada en cuanto que culmina, concluye y produce una síntesis de diversos elementos, dados previamente como separados, pero que se integran en un nuevo sincretismo sin que, en el fondo, puedan ser trascendidos por una nueva realidad, lo que, en definitiva, significa disimular y escamotear sus contradicciones inherentes.

Según lo afirman Pauwels y Bergier, y como resulta de la lectura de *El retorno de los brujos*, el hombre moderno debe prepararse, debe estar "en expectativa" para recibir el nuevo humanismo sincretista que será la síntesis de la ciencia y de la religión. El resultado negativo de esta empresa se explica principalmente por la aplicación de una serie de procedimientos que entre sí están relacionados, en forma de consecuencia de los inmediatos precedentes, y que como aproximación pueden enunciarse así: rechazo de la historia, prescindencia de las contradicciones, diagnóstico de la alienación y justificación de lo irracional.

LA HISTORIA RECHAZADA

"Creo que el realismo profundo nos enseña a apartarnos del presente", dice René Alleau en un pasaje citado por Pauwels. Pero esta renuncia del presente es la renuncia de la historia, es decir, de la intencionalidad de una cultura determinada. Lo histórico es mi presente, soy yo concreto y actual junto con los demás. Y es únicamente en esta relación como se produce la intencionalidad de mis actos. Intencionalidad que es sobre todo creación, en cuanto que transforma efectivamente las cosas: a mí mismo, a la sociedad y a la materia. Sin intencionalidad no es posible la transformación, y la intencionalidad aparece en la toma de posesión del presente histórico, del presente real que me toca vivir junto a los demás hombres. Pauwels se detiene en la observación fenomenológica del proceso, no en la gestación de éste; así lo entiende cuando en uno de los primeros capítulos de la obra define con toda claridad su concepción básica del tiempo y de la historia, sobre la que habrá de fundamentar toda la estructura de su pensamiento; esta concepción, que en su formulación aparece como muy similar a la de los antiguos

místicos y de los gnósticos, es expresada de esta manera: "Toda la aventura del conocimiento avanzado está orientada a una descripción de las leyes de la física, pero también de la biología y de la psicología, en el continuo de cuatro dimensiones, es decir, en el presente eterno, pasado, presente y futuro, *eón*... En este presente eterno, la materia aparece como un delgado hilo tendido entre el pasado y el futuro. La conciencia humana se desliza a lo largo de este hilo". Pero esta conciencia no es la conciencia intencional capaz de vivir el presente como una totalidad de sentido, como un presente real, como un "momento histórico". La conciencia "que se desliza" a lo largo de una materia que sirve de nexo entre el pasado y el futuro, entre la nostalgia y la utopía, es un elemento irracional, ahistórico, no intencional. Podrá ser la descripción del proceso, no la creación de ese mismo proceso. Y al renunciar al presente histórico, por fuerza pierden realidad el pasado y el futuro. El primero será antología, museo, remembranza, un *collage* de hechos y de personajes puestos en un marco. El segundo será una ilusión, una fantasmagoría, una postergación, una futuridad donde únicamente existen los viajes interplanetarios, la comunicación con los habitantes de otros mundos, la síntesis de la vida, etcétera, pero a la cual no se nos dice cómo habremos de llegar desde esta situación presente. Y en este salto injustificado es precisamente donde se descubre la trampa y la evasión. Tampoco se hace mención acerca de cuál será la relación entre los hombres de ese paraíso utópico.

A fin de poder lograr ese "presente eterno" a que se refiere Pauwels es necesario tomar conciencia del tiempo presente como una totalidad, es decir, como una circunstancia en la cual se replantean todos los problemas del hombre de la manera más fundamental. En este replanteo es posible entender todo el pasado y preparar el futuro. En esta conciencia intencional del presente es donde el hombre puede encontrarse y medirse, porque parte de relaciones humanas reales y concretas: la relación humana en el trabajo, en la religión, en la ciencia, etcétera. Porque, en definitiva, el hombre contemporáneo se enfrenta con la imposibilidad de relacionarse a sí mismo dentro de una totalidad cuya significación y finalidad se le aparezcan comprensibles. Y ante esta situación la peor salida es la que proponen Pauwels y Bergier en *El retorno de los brujos* y en la revista *Planeta*: la evasión, el escapismo por la fantaciencia, por el fetichismo de la técnica y la superstición de las hipótesis científicas.

PRESCINDENCIA DE LAS CONTRADICCIONES

Esta negación del presente y de la intencionalidad —intencionalidad como conato, intento, designio— se hace expresa en su posición ante el problema religioso y el problema de la ciencia. En particular, la subordinación de la ciencia y de los descubrimientos técnicos a las fuerzas políticas y militares que han sometido a los sabios a su servicio a fin de asegurarse el dominio del mundo. El tratamiento frontal de este problema capital de nuestra civilización es soslayado continuamente por nuestros autores.

En cuanto al problema religioso, la falta de conciencia histórica y de una lúcida percepción de la situación religiosa que le toca vivir a cada uno y *únicamente a partir de la cual* es posible resolver el problema, ha llevado a los nuevos brujos a un difuso y cómodo sincretismo que trata de armonizar el hinduismo con el cristianismo y el sufismo con el yoga.

Uno de los temas predilectos de Pauwels y Bergier y cuya exposición la vemos repetida en numerosas páginas de *El retorno de los brujos* y en *Planeta* es la idea de *superar las religiones tradicionales*. Su logro sobrevendrá si todos nos incorporamos a la tentativa de promover una "religión sin revelación"; pero lamentablemente jamás nos explican el modo en que esto habrá de suceder, dado que vivimos aún en medio de una religión de tipo revelado. Y sobre nosotros *pesa una* carga de veinte siglos de religión revelada, hecho que resulta imposible ignorar, por más que se adopte el gesto displicente de Julian Huxley. Existe una sola manera de superar las religiones tradicionales, y en nuestro caso, de superar el catolicismo dentro del cual hemos nacido: tomar conciencia de las inevitables contradicciones del catolicismo en una sociedad de amos y de súbditos, de explotadores y de explotados. Es decir, la imposibilidad del cristianismo en la sociedad capitalista. Cuando Pauwels destaca como rasgo positivo de nuestra época esa actitud de espera religiosa o del redescubrimiento del espíritu mágico, ignorados hasta el presente por el espíritu racionalista, no hace más que ponerse de acuerdo, aunque resulte paradójico, con la iglesia oficial. Cuando propone el retorno a la magia y al fetichismo de las hipótesis científicas, lo único que hace es sustituir la iglesia por el laboratorio. Y reconocer implícitamente que el enfrentamiento religioso es una forma desintegradora de la civilización.

La crisis religiosa y el síncope de la fe le han sobrevenido al hombre contemporáneo no como una enfermedad o una fractura, como insisten en hacernos creer las encíclicas papales, sino como el aviso de

que el fin y el sentido totalizador de la existencia —la relación del yo con el mundo, del yo con los demás hombres, etc.— proclamados por la religión oficial habían sucumbido a las contradicciones. El Occidente "cristiano" es el escenario en que se desarrolla este drama histórico y psicológico cuyo desenlace no hay concilio que pueda suavizar. Por su parte, Pauwels y Bergier se adhieren a la primera interpretación de la crisis religiosa, es decir, entendiéndola como un defecto, una falta, una cisura, un vacío que de pronto aparece en la civilización occidental, sin darse cuenta de que precisamente lo trágico fuera que no hubiese hecho su aparición esta crisis. Y al asimilarse a esta interpretación y negarle al hecho una significación progresiva y valiosa, proponiendo una vuelta a lo mágico como sucedáneo, se quedan en la perspectiva de la iglesia oficial. Su postura última es regresiva: el retorno al origen, a la magia, al mundo inconsciente y a la mentalidad pre-lógica, lo que en la religión oficial se remite a la revelación y al dogma. Su posición los ha llevado a recorrer un proceso regresivo: la experiencia religiosa ha sufrido una involución, se replegó sobre sí misma, cerrándose en un círculo vicioso. Los efectos negativos de su actitud intentan ser compensados por la exposición sensacionalista de los descubrimientos técnicos y científicos de nuestros días o bien por hacer aparecer verosímiles las hipótesis más absurdas.

Para tomar conciencia de las contradicciones del cristianismo en la sociedad capitalista son nulos e impotentes los intentos de purificación y *aggiornamento* religiosos que, al mismo tiempo, no propongan la transformación total de las relaciones sociales y económicas en que se origina aquella contradicción. Lo que estos intentos hacen es volverse a una actitud idealista —el cristianismo "puro" o primitivo— cuya aplicación es históricamente imposible, dejando a un lado e ignorando el otro término dialéctico: la forma real y concreta que adopta la religiosidad en una cultura determinada. Esta es, en aproximación, la salida que proponen algunos hombres religiosos, como por ejemplo Lanza del Vasto o, entre nosotros, Eggers Lan, quienes han percibido claramente las contradicciones, pero cuya religiosidad se hace regresiva —"el retorno a las fuentes"—, es decir, no supera las contradicciones y no prepara una nueva realidad: "el nuevo cielo y la nueva tierra" de las escatologías religiosas.

DIAGNÓSTICO DE LA ALIENACIÓN

Sobre la base del rechazo del presente histórico —como si no existieran ni el imperialismo ni la guerra de Vietnam, por ejemplo, con

una muy determinada intencionalidad a la que hay que oponer otra— y sobre la base de la prescindencia de las contradicciones que le son inherentes, *El retorno de los brujos* pretende elaborar un nuevo humanismo. Este humanismo, al proclamar un retorno a lo subconsciente irracional, a las manifestaciones de lo mágico y lo numinoso, descubre estos mismos elementos en las realizaciones de la técnica y de la ciencia modernas. Frente a estos elementos el profano se siente sobrecogido, deslumbrado, minimizado; y en su impotencia es natural que les asigne categorías mágicas y misteriosas. Esta sensación de impotencia e inseguridad reaviva en el hombre ciertas imágenes arquetípicas de carácter religioso y llega a identificar —como lo hacen Pauwels y Bergier— ambos planos, el religioso y el científico, en lo que han dado en llamar el realismo fantástico. En cierta manera se produce una transferencia de las categorías religiosas a las científicas. Ambas categorías se corresponden, se integran, casi se podría decir que se superponen y alternan, en la psicología alienada del hombre contemporáneo. Hay una expresión popular sumamente expresiva de esta situación: cuando se dice que “hay que tener fe en la ciencia” se está ante el hecho de transferencia del poder mágico de la fe, que antaño era exclusivo de la religión (“la fe puede mover las montañas”), a los poderes casi ilimitados de la ciencia (“la ciencia hace milagros” se dice también con frecuencia).

Desde este punto de vista, el análisis y la polémica en torno a *El retorno de los brujos* interesa más que como expresión de un sistema ideológico o una escuela literaria, como un diagnóstico minucioso de la actitud neurótica y alienada del hombre contemporáneo frente a los poderes de la técnica: la era atómica, la posible experiencia multiplicada de Hiroshima, los viajes espaciales y su incidencia religiosa (el cielo también como morada de los hombres cuando antes para los creyentes era la sede de Dios y de las almas), etc. En este sentido el reciente libro *El fracaso de los brujos*, publicado por la Unión Racionalista de Francia, si bien es bien valioso como crítica a la posición general de Pauwels y Bergier desde una perspectiva racional o académica y en muchos casos de sentido común, es insuficiente para enfrentar a los planteos globales que propone *Planeta*. La exigencia de un nuevo humanismo es bien justificada; lo que no tiene justificación es la salida propuesta en *El retorno de los brujos* mediante el “realismo fantástico” en que el hombre pierde la conciencia lúcida de su ubicación en la sociedad para extraviarse en un laberinto de fuerzas inconscientes. A esta altura es más fácil percibir en todo su alcance el carácter fetichista de la ciencia y de la técnica en el mundo capitalista, como lo definió Marx, y que en *El retorno de los brujos* aparece con claridad de diagnóstico. *El*

carácter fetichista de la técnica y de la ciencia dentro del sistema capitalista se debe también a la transferencia de categorías religiosas alienadas: relación falsa del hombre con la religión, que en este caso resultaba un sucedáneo de su impotencia. En consecuencia, también relación falsa del hombre con la técnica y las ciencias modernas, cuyo ejemplo puede ser *El retorno de los brujos*. La ciencia y la técnica, por lo tanto, se hacen cargo de los objetivos que antes mantenía la religión. En una zona muy próxima, y con un ejemplo de orden cotidiano, es fácil descubrir el significado totémico de ciertos objetos, como el automóvil, que mediante la publicidad televisada y el realce deslumbrante de algunas de sus piezas aisladas adquieren propiedades simbólicas o heráldicas ligadas a su forma pero ajenas a su funcionalidad práctica.

JUSTIFICACIÓN DE LO IRRACIONAL

Otro dato para el diagnóstico de la alienación es el significado de lo mágico, elemento fundamental en la obra de Pauwels y Bergier. La magia es, fundamentalmente, una toma de posesión del objeto deseado. Pero se recurre a la magia cuando se produce una exacerbación de la voluntad y una imposibilidad real de obtener el objeto deseado. Entonces la magia aparece como sucedáneo cuando no es posible una posesión real o una prescindencia voluntaria o un trascender el objeto por un orden más general que lo incluya. En este sentido es como la adoptan los autores de *El retorno de los brujos*, más el grado de individualismo propio del hombre contemporáneo, por el que el espíritu mágico se convierte, como lo afirma Jérôme-Antoine Rony, “en egocentrismo metafísico, en tentativa de una parte de regir el todo”. Este espíritu mágico puede interpretarse, asimismo, como una especie de neurosis religiosa propia de los habitantes de las grandes ciudades en que, paradójicamente, a un adelanto técnico superlativo corresponde un retroceso mental a las formas primitivas de pensamiento y de comunicación: mentalidad masiva, irracionalismo, etc. Esta neurosis se origina, principalmente, en la inseguridad, el temor, la insignificancia del individuo frente a los enormes aparatos del sistema de vida metropolitano; este estado de ánimo se agudiza debido a la fantasía exacerbada y estimulada por los medios masivos de comunicación, como el cine, el periodismo sensacionalista y la televisión, que obligan al individuo a refugiar sus anhelos frustrados de éxito y grandeza en evasiones difusas o en la transferencia de su personalidad a otro. Este último experimento es

el que Pauwels y Bergier recomiendan en el transcurso de una tercera parte del libro al hacer una densa e insoportable apología del régimen nazifascista y una exaltación inexplicable de la figura de Adolfo Hitler, imagen arquetípica del "mago" moderno: desequilibrio, potencialidad capaz de ser transmitida y contagiada por su persona, alternativas de exaltación y depresión muy acentuadas. En resumen, el propósito explícito de Pauwels y Bergier es trascender y superar la religión tradicional, pero esto bien pronto aparece como una racionalización de una situación efectiva consistente en el esfuerzo de superar un cúmulo de temores, frustraciones e impotencias mediante la magia.

CeD

Dos Ensayos

de Roland Barthes

ROLAND BARTHES, uno de los más grandes ensayistas y críticos de la Francia actual, es todavía insuficientemente conocido por nuestro público. Si exceptuamos algunas traducciones de artículos aislados, y la estima de que goza entre ciertas élites intelectuales, puede decirse que su obra tiene escasa difusión, incluso en el ámbito universitario. Barthes, que nació en 1915, ha publicado los siguientes libros: Le degré zéro de l'écriture (1953); Michelet par lui-même (1954); Mythologies (1957); Sur Racine (1963); Essais critiques de ediciones de Voltaire, Stendhal, Baudelaire, etc., y escribió diversos artículos aparecidos en varias revistas. Su preocupación fundamental ha sido enriquecer el pensamiento marxista con las corrientes contemporáneas de la sociología y de la psicología, procurando que esta apertura sirva para rehacer una visión totalizadora del mundo actual. En sus últimos trabajos Barthes ha acentuado sus investigaciones lingüísticas y ha tratado de superar, a través del estructuralismo, las simplificaciones y los dogmatismos de buena parte de las ideologías contemporáneas. En la presente entrega hemos traducido dos de los más característicos ensayos de Mythologies, libro en el que el autor ha querido "reflexionar... sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa", para trazar una suerte de "semiología general de nuestro mundo burgués". Creemos que la difusión de los dos ensayos escogidos es particularmente oportuna en nuestro mundo burgués sudamericano, cuyas nebulosas mitologías nativas e importadas estamos empeñados en disipar.

LA CRÍTICA NI-NI

En uno de los primeros números del diario *Express* pudo leerse una profesión de fe crítica (anónima) que constituía un magnífico trozo de bien equilibrada retórica. Su sentido era que la crítica no debe ser "ni juego de salón, ni servicio municipal"; entiéndase bien: no debe ser

ni reaccionaria, ni comunista, ni gratuita, ni política. Se tiene aquí el mecanismo de la doble exclusión, que proviene en buena parte de ese valor numérico que ya hemos encontrado otras veces y que he creído poder definir en general como rasgo pequeño burgués. Se hace el recuento de los métodos con una balanza; se cargan los platillos de esta a voluntad, de manera que uno mismo pueda aparecer como árbitro imponderable y dotado de espiritualidad ideal, y precisamente por ello *justo*, cómo el fiel que juzga la pesada.

Las taras que se utilizan en esta operación de contabilidad están formadas por la moralidad de los términos empleados. Según un viejo procedimiento terrorista (no escapa quien quiere al terrorismo), se juzga al mismo tiempo que se nombra, y la palabra, gravada por una culpabilidad previa, viene con toda naturalidad a pesar en uno de los platillos de la balanza. Por ejemplo, se opondrá la *cultura* a las *ideologías*. La cultura es un bien noble, universal, situado más allá de los partidismos: es algo que no pesa. Las ideologías, en cambio, son invenciones partidistas; por consiguiente, ¡a la balanza con ellas! No se da preferencia a ninguna de ellas bajo el ojo severo de la cultura (sin imaginar que la cultura es de todas maneras, a fin de cuentas, una ideología). Todo pasa como si hubiera de un lado palabras pesadas, palabras viciadas (*ideología, catecismo, militante*), encargadas de alimentar el juego infamante de la balanza; y del otro, palabras ligeras, puras, inmatrimales, nobles por derecho divino, sublimes hasta el punto de eludir la baja ley de los nombres (*aventura, pasión, grandezza, virtud, honor*), palabras situadas por encima del triste cómputo de mentiras. Tal tipo de palabras está destinado a servir de ejemplo a las primeras: de un lado las palabras criminales y del otro las palabras justicieras. Claro está que esta bella moral de la Tercera Posición desemboca, con toda seguridad, en una nueva dicotomía no menos simplista que aquella que se quería atacar en nombre mismo de la complejidad. Es cierto que quizá nuestro mundo sea alternado; pero podemos estar seguros de que se trata de una escisión sin Tribunal, en la que no hay salvación para los Juueces: también ellos están irremisiblemente embarcados.

Por otra parte, basta ver qué otros métodos afloran en esta crítica *Ni-Ni*, para comprender de qué lado se sitúa. Sin detenerme mayormente en el método de la intemporalidad, que subyace en toda referencia a una "cultura eterna" ("*un arte de todos los tiempos*"), encuentro además en esta nuestra doctrina *Ni-Ni* dos expedientes usuales de la mitología burguesa. El primero consiste en cierta idea de la libertad, concebida como "el rechazo del juicio *a priori*". Ahora bien, un juicio literario está siempre determinado por la totalidad de la que forma

parte, y la propia falta de sistema —sobre todo llevada al plano de profesión de fe— procede de un sistema perfectamente definido que no resulta ser otra cosa que una variedad muy trivial de la ideología burguesa (o de la cultura, como diría nuestro crítico anónimo). Puede incluso asegurarse que precisamente donde el hombre proclama una libertad primordial es más indiscutible su subordinación. Puede tranquilamente desafiarse a cualquiera a que ejerza alguna vez una crítica inocente, libre de toda determinación sistemática; también los *Ni-Nis* están embarcados en un sistema que no es necesariamente aquel que proclaman. No se puede juzgar la literatura sin ciertas ideas previas sobre el hombre y la historia, sobre el bien, el mal, la sociedad, etc. Véase si no en la simple palabra *aventura*, alegremente moralizada por nuestros *Ni-Nis* en contraposición a los viles sistemas que "no asombran", ¡cuánta herencia, cuánta fatalidad, cuánta rutina! Toda libertad acaba siempre por volver a integrar cierta coherencia conocida, que no es otra cosa que determinado *a priori*. Así, la libertad del crítico no consiste en rehusar la opción —¡lo que es imposible!—, sino en proclamarla o no.

El segundo síntoma burgués de nuestro texto es la referencia eufórica al "estilo" del escritor como valor eterno de la literatura. Sin embargo, nada puede escapar a la inquisición de la historia, ni siquiera el *escribir bien*. El estilo es un valor crítico de fecha perfectamente fijada, y pretender reivindicarlo, justamente en la época en que algunos escritores importantes han atacado este último bastión de la mitología clásica, no significa más que hacer ostentación de cierto arcaísmo: en efecto, volver así una vez más al "estilo" ¡no es la aventura! Ya más advertido, en uno de los números siguientes el *Express* publicó una protesta de A. Robbe-Grillet contra el mágico recurso a Stendhal ("está escrito como por Stendhal"). La alianza de un estilo y de una humanidad (Anatole France, por ejemplo) probablemente ya no basta para fundar la literatura. Incluso es de temer que el "estilo", comprometido en tantas obras falsamente humanas, se convierta finalmente en objeto sospechoso *a priori*; en todo caso, se trata de un valor que no debería acreditarse al escritor como no fuese a beneficio de inventario. Esto no quiere decir, naturalmente, que la literatura pueda existir independientemente de cierto artificio formal. Pero, mal que les plazca a nuestros *Ni-Nis*, siempre adeptos de un universo maniqueo en el cual ellos mismos serían la trascendencia divina, lo contrario de *escribir bien* no es necesariamente *escribir mal*: hoy es quizás *escribir*, a secas. La literatura se ha transformado en una condición difícil, estrecha, mortal. Ya no defiende sus adornos, sino su propia piel; y mucho me temo que la nueva crítica *Ni-Ni* esté retrasada toda una época.

Hay todavía hombres para quienes las huelgas son un *escándalo*, es decir, no solo un error, un desorden o un delito, sino un crimen moral, una acción intolerable que, a sus ojos, perturba la naturaleza. *Inadmisibles, escandalosa, irritante*, han dicho de una huelga reciente algunos lectores del *Figaro*. Tal lenguaje data, a decir verdad, de la Restauración, cuya mentalidad profunda expresa; es la época en que la burguesía, que se hallaba en el poder desde hacía aún poco tiempo, obra una especie de transfusión entre la moral y la naturaleza, dando a la una la caución de la otra: por temor a tener que naturalizar la moral, se moraliza la naturaleza, se finge confundir el orden político y el orden natural, y se termina por decretar inmorales todo aquello que se opone a las leyes estructurales de la sociedad que se tiene la misión de defender. Tanto para los prefectos de Carlos X como para los lectores del *Figaro* de hoy, la huelga significa en primer lugar un desafío a las prescripciones de la razón moralizadora: hacer huelga es "burlarse del mundo", es decir, infringir no tanto una legalidad cívica como una legalidad "natural", atentar contra el fundamento filosófico de la sociedad burguesa, contra esa mezcla de moral y de lógica que es el *buen sentido*.

Porque aquí el escándalo surge de una falta de lógica: la huelga es escandalosa porque afecta precisamente a aquellos a quienes no concierne. Es la razón la que sufre y se rebela; la causalidad directa, mecánica, computable, podría decirse, que se nos ha revelado ya como el fundamento de la lógica pequeño-burguesa en los discursos de Monsieur Poujade *, esa causalidad es la perturbada: el efecto se dispersa incomprensiblemente lejos de la causa, escapa a ella y es esto lo que resulta intolerable, chocante. Contrariamente a lo que podrían hacer creer los sueños de la pequeña burguesía, esta clase tiene una idea tiránica, infinitamente susceptible, de la causalidad; el fundamento de su moral no es en absoluto mágico, sino racional. Solo que se trata de una racionalidad lineal, estrecha, fundada en una correspondencia numérica, por decir así, entre las causas y los efectos. Lo que le falta a esta racionalidad es, evidentemente, la idea de funciones complejas, la imaginación de un despliegue amplio de los determinismos, de una solidaridad de los acontecimientos, que la tradición materialista ha sistematizado bajo el nombre de totalidad.

La restricción de los efectos exige una división de las funciones.

* Alude a artículos anteriores del mismo libro. (N. del T.)

Podría fácilmente imaginarse que los "hombres" son solidarios: la oposición que se plantea no es entonces entre hombre y hombre sino entre huelguista y usuario. Este usuario —llamado también el *hombre de la calle*, y que en plural recibe el nombre inocente de *población* (ya hemos visto todo esto en el vocabulario de Monsieur Macagne *)— es un personaje imaginario, casi diríamos algebraico, gracias al cual resulta posible romper la dispersión contagiosa de los efectos y afirmar una causalidad reducida, a partir de la cual se podrá por fin razonar tranquila y virtuosamente. Al recortar dentro de la condición general del trabajador una situación particular, la razón burguesa corta el circuito social y reivindica en provecho propio una soledad que la huelga tiene precisamente por objeto desmentir: la razón protesta contra lo que está dirigido expresamente a ella. El usuario, el hombre de la calle, el contribuyente, son entonces literalmente *personajes*, es decir, actores promovidos a papeles visibles según las necesidades de la causa, quienes tienen la misión de preservar la separación esencialista de las células, que sabemos ha sido el primer principio ideológico de la revelación burguesa. Y es que aquí volvemos a encontrar, en realidad, un rasgo constitutivo de la mentalidad reaccionaria: el de dispersar a la colectividad en individuos y al individuo en esencias. Todo lo que el teatro burgués hace del hombre psicológico, al enfrentar al Anciano con el Joven, al Cornudo con el Amante, al Sacerdote con el Hombre de Mundo, lo hacen también los lectores del *Figaro* del ser social: oponer el huelguista al hombre de la calle es transformar el mundo en teatro, extraer del hombre total un actor particular y enfrentar a estos actores arbitrarios en la mentira de un simbolismo que finge creer que la parte no es más que una reducción perfecta del todo.

Este procedimiento participa de una técnica general de mixtificación que consiste en "formalizar" al máximo el desorden social. Por ejemplo, la burguesía no se preocupa —dice— por saber quién tiene razón y quién no en la huelga. Tras haber dividido los efectos para aislar mejor el único que la preocupa, pretende desinteresarse de su causa: la huelga queda reducida a una instancia aislada, a un fenómeno que se deja sin explicar para poder manifestar mejor el escándalo que suscita. De la misma manera serán abstraídos de la masa laboriosa el trabajador de servicios públicos y el funcionario, como si toda la condición de asalariados de estos trabajadores fuese de algún modo atraída, fijada y seguidamente sublimada por la superficie misma de las funciones. Este desmenuzamiento interesado de la condición social permite

* Véase la nota anterior.

esquivar lo real sin abandonar la ilusión eufórica de una causalidad directa; esta comenzaría solo donde le conviene a la burguesía que comience: así como de golpe el ciudadano se ve reducido al puro concepto de usuario, así los jóvenes franceses movilizables se despiertan una mañana evaporados, sublimados en una pura esencia militar, la cual se fingirá virtuosamente tomar como el punto de partida *natural* de la lógica universal. El estado militar se convierte así en el origen incondicional de una nueva causalidad que desde ese momento resultará monstruoso pretender remontar. Por consiguiente, en ningún caso, poner esa condición en tela de juicio podría ser efecto de una causalidad general y previa (la conciencia política del ciudadano), sino solo el producto de accidentes posteriores a la iniciación de la nueva serie causal; desde el punto de vista burgués, que un soldado rehúse partir no puede deberse más que a la actividad de agitadores o al exceso de copas, como si no existiesen otras buenas razones para tal actitud. La estupidez de esa creencia solo es comparable con su mala fe, porque es evidente que la oposición a una situación no puede expresamente hallar raíces y sustento sino en una conciencia que tome distancia con respecto a tal situación.

Se trata de una nueva consecuencia lamentable del esencialismo. Resulta lógico entonces que la huelga afirme, frente a la mentira de la esencia y de la parte, el devenir y la verdad del todo. La huelga significa que el hombre es total, que todas sus funciones son solidarias una de otra, que los papeles de usuario, de contribuyente o de militar son muros demasiado precarios para oponerse al contagio de los hechos, y que en la sociedad todos atañen a todos. Al protestar que tal huelga le molesta, la burguesía corrobora una cohesión de la función social que es precisamente la finalidad manifiesta de la huelga. La paradoja estriba en que el pequeño burgués invoca lo *natural* de su aislamiento en el momento justo en que la huelga le hace sentir la evidencia de su subordinación.

(Tradujo del francés F. L. G.)

por JAIME REST

1. El Romanticismo tuvo algo de salto en el vacío; pero, sin lugar a dudas, fue una experiencia indispensable, por riesgosa que haya resultado. El siglo XVIII había asistido a la integración final de las corrientes intelectuales renacentistas que favorecieron el advenimiento del mundo moderno; de ese modo, surgió un ordenamiento racionalista, liberal y positivo, de sólida fundamentación realista y operativa; pero, no obstante sus virtudes, éste era un sistema cerrado, estático y eminentemente mecanicista, de modo que se prestaba poco o nada a las exigencias dinámicas que imponía una sociedad en rápido cambio. Quien examine —a lo largo de la centuria previa a 1800— el ascenso de la novela inglesa (Defoe, Richardson, Fielding, Jane Austen) y la crisis de la tragedia clásica francesa (el fracaso de Voltaire en el empleo de esta forma tradicional y las nuevas teorías dramáticas de Diderot) no puede menos que advertir uno de los fenómenos más significativos en la historia de Europa: la aparición de una sociedad de clase media que por vez primera desafía y cuestiona los principios jerárquicos y carismáticos que la estrategia de los sectores aristocráticos o patricios había logrado mantener vigentes hasta entonces, desde época inmemorial. Por consiguiente, se hacían necesarias tanto una transformación básica del enfoque histórico que permitiese superar la rigidez ofrecida por el pensamiento de la Ilustración filosófica cuanto una nueva idea del arte que hiciese posible abandonar la dicotomía aristotélica entre lo trágico y lo cómico, distinción que se prestaba sobremedida a establecer una insalvable diferencia escénica entre los sectores privilegiados y plebeyos. Por cierto, la actividad creadora de los siglos XVII y XVIII, inspirada en la notoria renovación de las doctrinas clásicas, se movía en un ámbito de categorías muy claras, concretas y prácticas —pues como señala Galvano della Volpe, nada hay más lúcido en teoría poética que los criterios aristotélicos—; pero, al igual que las restantes concepciones de esa época, el arte estaba demasiado comprometido con estructuras que rápidamente entraban en crisis. Para vencer esa inercia imperante, se hacía imprescindible una ruptura total, por más que ello significase una peligrosa e imprevisible

aventura a través de regiones intelectuales mucho menos firmes y definidas. Y esta urgente necesidad de una mudanza drástica ulteriormente se hizo aún más aguda a causa de las contradicciones que se pusieron de manifiesto entre la clase dirigente surgida de la revolución de 1789 y el prerérito programa que había sido inspirador de la subversión.

El Romanticismo, por lo menos en Francia, puede interpretarse como la vía en la cual confluyen estas notorias aspiraciones intelectuales de ruptura y cambio, que se manifiestan por igual en el campo filosófico, en el pensamiento político y en la producción artística, si bien debemos advertir que en esta actitud había mayor claridad sobre la urgencia de la quiebra que sobre los objetivos destinados a suplir el abandono de las nociones perimidas. Por otra parte, si nuestro propósito es encarar el Romanticismo como un fenómeno generalizado que abarca toda Europa, de manera inevitable acabaremos por admitir que este vocablo padece de una manifiesta ambigüedad, pues su empleo en distintos lugares no alude a significados análogos. Aun si aceptamos que en líneas generales denominamos una oposición a las ideas dieciochescas y postula su consiguiente abandono, es indispensable señalar que sus efectos e intensidad varían de acuerdo con el vigor local que poseían las doctrinas cuestionadas. Al respecto, en Francia el Romanticismo, en lo tocante al ámbito estético, entraña una actitud más bien destructiva y anárquica, en tanto que en los países germánicos —Alemania o Inglaterra— significa la restauración de tradiciones poéticas profundamente arraigadas y de trasfondo doctrinario constructivo. Para comprender esta disparidad es necesario establecer convenientemente las circunstancias divergentes en que surgen estas dos nociones románticas.

En Francia, las características de la revolución estética que introduce el Romanticismo solo pueden explicarse si tomamos en cuenta el vigor previo de las concepciones llamadas "clásicas" y la efervescencia coetánea de un proceso político subversivo. En tal sentido, debemos señalar que, de toda Europa, éste fue el país donde arraigó con más fuerza y con mayor plenitud la renovación de las teorías poéticas del mundo antiguo, derivadas en especial de Aristóteles. Retomadas por los preceptistas italianos del siglo xvi —principalmente, Castelvetro—, dichas ideas se transformaron hasta convertir lo que era puramente descriptivo en un conjunto de normas estrictas y casi inflexibles que, además, ampliaban y rectificaban los alcances de la doctrina original. De ese modo, se instauró en particular una articulada y estricta legislación para el drama, la cual se ajustaba al respeto de tres unidades fundamentales —tiempo, lugar y acción— y a la drástica separación entre los estilos y los géneros de la tragedia y de la comedia, que no debían ser mezclados.

Este esquema artístico alcanzó su máxima vitalidad y repercusión en Francia, durante el apogeo del absolutismo regio y de la vida cortesana, en el reinado de Luis XIV, que se extiende fundamentalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo xvii. Pero el vigor y la autenticidad de esta renovación clásica se extingue con el ascenso de las clases medias, en el curso del siglo xviii; a causa de ello, Diderot postula la necesidad de abandonar los esquemas literarios establecidos y de instaurar criterios más actuales; no obstante, a falta de nuevas pautas estéticas, las normas consideradas clásicas aún logran subsistir artificialmente. Este classicismo petrificado es lo que encuentran los románticos franceses cuando tratan de constituir un nuevo mundo poético y, antes de emprender cualquier otra tarea, se ven en la obligación de eliminar esa costura normativa, cuya vigencia había caducado pero que aún ejercía un poder coercitivo sobre las formas creativas. A causa de esta situación, fue indispensable una labor destructiva, una proclamación del arte sin preceptos o normas, como paso previo a la instauración de una estética renovadora y vital. Pero esta actitud demoledora, a su vez, logró insertarse en las circunstancias políticas que imperaban en Francia hacia 1830, en vísperas de un movimiento inspirado por un hondo sentido popular y libertario. En consecuencia, los factores literarios y políticos se entrelazan y Víctor Hugo sintetiza los objetivos románticos en la fórmula: "La libertad en el arte, la libertad en la sociedad". Sin embargo, por lo que concierne al arte, el Romanticismo francés significa un progreso, pero su aporte es más bien negativo. Significa un progreso en razón de que elimina los obstáculos interpuestos por un classicismo anquilosado que hasta ese instante impedía todo avance; pero su aporte es más bien negativo porque el concepto de absoluta libertad creativa no era, en sentido estricto, la afirmación de nuevos valores o nociones, sino la ausencia total de criterios; es decir que, en sí misma, la contribución del Romanticismo francés fue una especie de vacancia que dejaba libre el campo doctrinario para que oportunamente pudieran ocupar lo nuevas concepciones estéticas.

Por contraste con lo sucedido en Francia, el Romanticismo de la Europa septentrional fue eminentemente constructivo. En Alemania e Inglaterra, la vigencia de las doctrinas clásicas había sido más endeble, en virtud de que aun antes de su aparición ya existían vigorosas corrientes estéticas tradicionales e inclusive populares de carácter imaginativo, cuyas raíces penetraban hasta la Edad Media. Por lo demás, estos procedimientos se habían consolidado vigorosamente con la obra dramática de Shakespeare, quien había desconocido los principios clásicos y había creado un mundo poético enteramente nuevo y vital. Estos factores,

por necesidad, limitaron la penetración del neoclasicismo en los siglos XVII y XVIII, ya que no fue posible desterrar por completo las tendencias autóctonas. Por lo mismo, resultó bastante fácil desembarazarse de la influencia clásica y los artistas no se vieron ante la obligación de realizar una previa labor destructiva para abrir camino a las nuevas ideas. En consecuencia, la segunda mitad del siglo XVIII asiste a la manifiesta elaboración de una estética renovadora, cuyo origen debe buscarse en ciertas perduraciones tradicionales y cuya incipiente formulación puede rastrearse en los pensadores ingleses y alemanes de esa época: Kant, Schelling, Shaftesbury o los hermanos Grimm y Schlegel. Lo que caracteriza a este Romanticismo septentrional, de base filosófica y afirmativa, es su interés por lo popular, su concepto de la imaginación y su orientación netamente simbólica. En razón de que sus raíces se adentran en lo tradicional y folklórico, se advierte una preocupación característica y predominante por restaurar, en forma depurada, las manifestaciones estéticas del pueblo; ello tiene su expresión más clara y plena en las teorías artísticas que William Wordsworth expone en su célebre prefacio de las *Lyrical Ballads*, donde se afirma que la verdadera poesía debe nutrirse imprescindiblemente del lenguaje popular, en sus formas más espontáneas, perdurables y límpidas. Por su parte, Samuel Taylor Coleridge, amigo y colaborador de Wordsworth, desarrolló una interesante teoría del arte como "crecimiento orgánico" que en cada caso individual fija sus propias leyes de estructuración interna y, en su *Biographia Literaria*, aparecida en 1817, propuso una revolucionaria doctrina de la imaginación, de neto carácter metafísico y linderada con el panteísmo religioso; según esta tesis, la facultad imaginativa es la que confiere poder configurador a la divinidad creadora del mundo, de modo que el poeta al ejercitar su imaginación no hace otra cosa que renovar —en el plano artístico— la capacidad divina; de donde resulta que el artista es una suerte de lugarteniente de Dios que colabora en su actividad y la prosigue en función del ejercicio poético. Finalmente, puesto que la poesía guarda estrecha afinidad con la acción divina, su significado no se agota al nivel literal, sino que se prolonga en un cúmulo de sugerencias simbólicas, ocultas bajo la superficie del lenguaje; con lo cual se reconoce a la significación poética una capacidad de evocar simultáneamente una constelación de posibilidades semánticas. Esta concepción simbólica —que en particular es introducida por el Romanticismo inglés y más tarde halla eco en el norteamericano Edgar Poe— tiene fecunda repercusión en la teoría literaria y en la práctica poética del último siglo y medio y llega a constituir el núcleo doctrinario del Simbolismo francés, en la segunda mitad de

la centuria pasada. Por consiguiente, la vacancia creada en la teoría poética francesa por el Romanticismo es ocupada por nociones de procedencia germánica; en consecuencia, puede afirmarse que el Simbolismo llega a ser en Francia una suerte de "Romanticismo positivo". Y ello no debe extrañarnos porque las figuras mayores de la poesía francesa que instauran el Simbolismo estaban muy familiarizadas con la literatura romántica de Alemania y de los países de habla inglesa: el primero de estos aspectos ha sido examinado en forma exhaustiva por Albert Béguin, en su estudio sobre "el alma romántica y el sueño"; en tanto que Baudelaire tradujo a Thomas De Quincey y Mallarmé frecuentó la obra de Poe. Y de esta vertiente surge la principal dirección de la poesía moderna.

4. Sin embargo, el Romanticismo —en el plano artístico y especialmente literario— no sólo significó una transformación profunda de las concepciones poéticas sino que, por añadidura, señaló un cambio radical en la ubicación del creador dentro de la estructura social y un enfrentamiento del intelectual burgués con la clase de donde procedía. Este hecho no es casual y define un aspecto significativo del fenómeno romántico. Como ya habían observado agudamente Diderot y Beaumarchais en el siglo XVIII, la separación tajante de géneros y estilos que era propia del clasicismo no podía adaptarse a una sociedad que tendía a democratizarse, pues entrañaba distingos profundos en el nivel social de los personajes imaginarios y menospreciaba la vida cotidiana en sus detalles más familiares. En el drama griego —y en la renovación de sus premisas por parte del gran teatro francés del siglo XVII—, las únicas figuras imbuidas de dignidad trágica son aquellas que pertenecen al núcleo selecto de semidioses y héroes o a los sectores más egregios de la sociedad; en cambio, como lo ilustra la comedia de Aristófanes —pero no tanto Molière y de ningún modo Beaumarchais—, el papel cómico y el comportamiento ridículo están reservados para Demos, el personaje que simboliza el nivel popular. Lo que advierte Diderot es el hecho de que semejante polaridad resulta artificiosa si se la quiere conservar en el arte de una sociedad burguesa, cuya estructura es por naturaleza contraria a admitir distingos carismáticos. Inclusive, en el período de gestación revolucionaria la burguesía francesa predica ardentemente la igualdad de todos los hombres. Pese a ello, la historia, mediante gran número de ejemplos, demuestra que —salvo circunstancias muy especiales— el espíritu igualitario de los grupos revolucionarios cuyo propósito es derribar al sector encaramado en la pirámide social no suele perdurar más allá de producido el cambio, luego del cual el conjunto aparen-

temente homogéneo que logró tomar el poder tiende a diferenciarse, a medida que sus estratos más elevados desplazan y relegan nuevamente a los grupos menos favorecidos. Algo similar se advierte —hasta cierto punto— en la revolución puritana que se produce en Inglaterra a mediados del siglo xvii y ello es típico de la Revolución Francesa: la acción subversiva es popular e igualitaria, pero la toma del poder revela una dinámica selectiva que tiende a instaurar nuevos desníveles. Por lo tanto, considerada con espíritu de equidad o en términos puramente lógicos, la concreción de un proceso revolucionario a menudo tiende a poner de manifiesto una significativa incoherencia entre el programa igualitario y las realizaciones. En Francia, por ejemplo, después de 1789 el proceso de institucionalización revolucionaria va demostrando gradualmente que la burguesía, a medida que se afianza en el poder, se va identificando con las supervivencias del "antiguo régimen" y excluye a los sectores populares; de ese modo, desconoce su anterior prédica igualitaria, en cuyo reemplazo suele asumir pautas diferenciales basadas en el patrimonio material y en el prestigio social.

Este hecho tuvo importancia decisiva en la marcha del Romanticismo y en la ubicación que ha tenido el artista en la sociedad en todo el período ulterior, hasta el presente. Durante el lapso previo inmediatamente a la instalación de la burguesía en el poder, el artista se identificaba con los grupos egregios o estaba al servicio de ellos; en cambio, a partir de la Revolución Francesa pasó a ser un hombre generalmente de extracción burguesa que advertía las incongruencias existentes entre la teoría y la práctica del gobierno ejercido por su propia clase; es decir, que ya no estaba al servicio de otro grupo social ni tampoco se sentía identificado con el suyo propio, a causa de las contradicciones que advertía en la realización de sus postulados; en consecuencia, sean cuales fueren sus inclinaciones ideológicas o las conclusiones que extrae de este hecho, llega a comprobar que el proceso de cambio ha quedado a mitad de camino y que es necesario, por rigor intelectual, llevarlo hasta sus consecuencias lógicas o retrotraerlo a la situación original. Esta circunstancia, particularmente en Francia, ejerce un influjo decisivo en la formación del movimiento romántico y determina dos de sus características fundamentales: el surgimiento de la bohemia y la bifurcación ideológica de los círculos intelectuales. La palabra *bohemia* —que en su origen es sinónima de "gitano" y que por extensión designa a la persona que se comporta como un paria, al margen de las normas establecidas en el ámbito social donde vive— a mediados del siglo xix pasa a designar con frecuencia al artista. Esta nueva acepción del vocablo —que hasta el presente no ha sido investigada— sugiere interesantes

posibilidades especulativas; el artista es "bohémio", en primera instancia, porque no se adapta a las normas del sector social en que recibió su formación; pero por añadidura, esta falta de adaptación puede tener un origen ambiguo: significa que el creador o siente tales pautas como personalmente restrictivas, o rechaza el orden burgués en virtud de las incoherencias que revela su instauración. Es muy probable que en muchos casos esta última sea la explicación acertada; ello puede comprobarse al examinar la bifurcación ideológica de los círculos intelectuales, a la que ya hicimos referencia. En el pensamiento romántico se advierten dos direcciones opuestas que, no obstante, responden a una misma repulsa del compromiso burgués: de un lado, se observa una corriente que postula la restauración de un sistema jerárquico y que siente nostalgias por las viejas estructuras; del otro, hay una tendencia que considera inacabado el proceso revolucionario y propone su efectiva prosecución. En el primer caso, se considera indispensable retroceder hacia una coherencia pretérita; es la solución que propugnan los sectores reaccionarios y ultramontanos. En el segundo caso, se pretende avanzar hacia reformas drásticas y criterios absolutos de socialización, que ya definen la moderna corriente revolucionaria. De este modo, ya tenemos enunciadas las líneas contemporáneas de "derecha" y de "izquierda". Ambas denuncian el sistema imperante, le atribuyen una condición precaria y una conducta contradictoria; asimismo, una y otra alternativa explican por qué el intelectual, a partir del Romanticismo, se excluye voluntariamente del ámbito social en que vive y asume la condición de "bohémio", que desde entonces ha parecido inherente a la personalidad artística.

Por supuesto, las orientaciones reaccionaria y revolucionaria no agotan las actitudes vigentes a partir del Romanticismo, pero señalan las dos salidas nacidas de ese proceso intelectual, que a la vez han sido las tendencias más definidas en toda la trayectoria posterior. A más de ellas, puede señalarse la perduración de una corriente liberal, generosa y racionalista que procede de la Ilustración filosófica dieciochesca (representada en la centuria pasada por pensadores de la talla de John Stuart Mill) y el afianzamiento de una disposición anarquista y utópica (propiciada por individuos como Thomas Paine, William Godwin y William Morris); a su vez, estas dos últimas líneas ideológicas llegan hasta el presente, prácticamente confundidas en la figura de Bertrand Russell. Por otra parte, con posterioridad a 1848, a medida que se ha ido acentuando el proceso de cambio social y los sectores populares han adquirido conciencia de sí mismos, se ha observado una redistribución de fuerzas: la burguesía se ha coligado con los sectores reaccionarios

y con las supervivencias del "antiguo régimen", para formar un frente de resistencia a los dinamismos de transformación estructural; en cambio, los núcleos progresistas y revolucionarios, juntamente con ciertos grupos liberales, han comprendido la necesidad de superar la posición romántica, a fin de adoptar un enfoque objetivo y concreto que les permita un enfrentamiento más adecuado de los problemas prácticos o creativos inherentes a las condiciones de la realidad social contemporánea. Pero, aunque las premisas del Romanticismo parezcan haber caducado, no cabe duda de que este movimiento ejerció una decisiva función catalizadora en la renovación intelectual de los últimos ciento cincuenta años. Además, deberíamos agregar que el intelectual o artista romántico y posromántico —en su condición de "bohémio" que desafía la creciente rigidez burguesa— aun en ciertos casos en que adopta una actitud reaccionaria suele contribuir esclarecedoramente al dinamismo de transformación social radical. Tal es la situación de Balzac, según se desprende de observaciones formuladas por Marx y Engels; y también la de Baudelaire, en la medida en que este autor asume el satanismo como recurso para liberarse de la indiferencia y el engreimiento propios de la burguesía francesa en la segunda mitad del siglo XIX, a cuya inercia responde con un revolucionario concepto de santidad, convalidado más tarde por Bloy y Péguy.

3. En síntesis, desde un punto de vista poético, puede imputarse al Romanticismo la instauración de una teoría de la imaginación que estaba viciada de excesivo subjetivismo y de vaguedad metafísica, a la vez que revelaba una notoria falta de criterios artísticos precisos, como ha puntualizado agudamente Galvano della Volpe en su *Crisi dell'estetica romantica* y en el primer capítulo de la *Critica del gusto*; a causa de ello, pese a la contribución positiva que aportó para renovar la literatura —por ejemplo, su idea de la creación como crecimiento orgánico dotado de una especial riqueza semántica—, en general este movimiento no favoreció la comprensión del carácter operativo que entraña toda actividad artística. En cambio, sumamente positivo fue el influjo romántico en el pensamiento y en las artes, en la medida en que incorporó una preocupación consciente por los problemas sociales, una noción clara de la historia como proceso de incesante cambio y la perentoria necesidad de hallar —en consonancia con lo precedente— un método intelectual dinámico que permitiese superar el carácter estático y mecánico del racionalismo dieciochesco, búsqueda que fue satisfecha con el advenimiento de la moderna dialéctica.

Pax Norteamericana y Pax Sociológica

por JUAN E. CORRADI
y J. DAVID OBER

Este trabajo, precedido de una introducción más extensa y de carácter más teórico, fue publicado ya en la revista Catalyst, Nº 2 (Summer 1966), pp. 41 a 54, que edita un grupo de jóvenes sociólogos de la Universidad del Estado de Nueva York, en Buffalo. Su enfoque de la sociología oficial para países en desarrollo nos ha parecido suficientemente ilustrativo para incluirlo aquí. El artículo, originalmente en inglés, fue traducido por nosotros, y la traducción, revisada especialmente por los autores.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA SOCIOLOGÍA DEL CAMBIO

No es nueva ciertamente la abierta y consciente intervención del poder imperialista en el proceso político de las naciones dependientes. Tampoco lo es el compromiso de la ciencia social con el orden establecido. Pero de la conjunción de ambos factores surgen tipos cualitativamente distintos de dominación que tienen por denominador común la manipulación, o sea, el poder que se ejerce a espaldas de los súbditos. En este sentido, un sistema social cuyo fundamento reside en la lucha del hombre contra el hombre en escala planetaria tiene hoy a su disposición una gama de recursos técnicos e intelectuales sin precedentes históricos.

A este estado de cosas pertenece la utilización de las ciencias sociales como instrumento de la política contrarrevolucionaria de los Estados Unidos. En las páginas que siguen intentaremos reseñar la creciente claudicación de autonomía y objetividad por parte de las ciencias del hombre, preparada en las lucubraciones de gabinete que hoy pasan por teorías del cambio social¹ y concretada en proyectos de campo cuya finalidad es la que dictan los intereses internacionales de los Estados Unidos, o sea, la contención de cualquier ruptura que amenace sus privilegios económicos y la preservación de sistemas sociales hospitalarios para con tales intereses.

El presente trabajo pretende explorar el carácter ideológico de la sociología del cambio contemporánea. Por una parte, los esfuerzos de investigación sobre problemas de la llamada guerra interna han sido renovados recientemente en un supuesto nivel teórico como división especial de la sociología del cambio social. Por otra parte, investigadores sociales han sido reclutados por el aparato militar norteamericano con el fin de llevar a cabo investigaciones en varios países, como lo atestigua el surgimiento de proyectos sociológicos con claros fines políticos en los últimos años. El reciente desarrollo de estos acontecimientos trasciende incluso las vicisitudes más espectaculares de proyectos aislados —tal como la conocida cancelación del Proyecto Camelot— e invitan a replantear a fondo la situación de la ciencia social aplicada.

Semejante replanteo ha de enfrentar necesariamente a la sociología con las siguientes advertencias: En primer lugar, que el análisis del cambio social exige de parte de la sociología la clara definición de sus propósitos y la explicitación de sus presupuestos teóricos. Que estos últimos, a su vez, están codeterminados tanto por las limitaciones heredadas del pasado cuanto por las presiones que derivan de la constelación socio-política del presente. Que el estudio del cambio social exige una definición de la sociología frente a los dilemas de la teoría y de la práctica, de la objetividad científica y de la objetividad histórica, de la investigación burocrática y de la crítica, del control y de la liberación. Que el estudio del cambio social se conecta necesariamente con las fuerzas propulsoras del cambio y que de tal hecho deriva la necesidad de tomar en seria consideración el significado racional de las aspiraciones de quienes luchan por alterar fundamentalmente las condiciones de su existencia (comprensión immanente del cambio social). Que, en fin, la coincidencia inevitable de la teoría y de la práctica implica reconocer que toda sociología es en última instancia ciencia del cambio y que toda ciencia social es aplicada, consistiendo la prueba de su objetividad en determinar si la finalidad práctica de su tarea apunta en la dirección del interés general por el mejoramiento de la existencia o si sus propósitos sirven a intereses sectarios y regresivos.

LA SOCIOLOGÍA NORTEAMERICANA EN CUANTO IDEOLOGÍA NORTEAMERICANA

Hoy podemos afirmar que las variedades de teoría sociológica vigentes y, más especialmente, la teoría funcional evidencian una incapacidad estructural inherente para comprender los fenómenos del cambio social. La teoría social, según se ha desarrollado en Estados Unidos,

ha incorporado las preocupaciones principales de la sociedad norteamericana a la estructura misma de sus categorías y sus métodos. La sociología norteamericana, a pesar de sus pretensiones de constituir una teoría científica unitaria y universalmente válida, ha pasado por alto ciertos aspectos del hombre y ciertas características de la sociedad: la historicidad de los fenómenos sociales, los conflictos como elemento inherente a ciertos tipos de estructuras sociales, los fenómenos de clase, las divisiones de los intereses y del trabajo, los determinantes objetivos del poder. Todos estos aspectos y características habían tenido interés primordial para las ciencias sociales europeas.² La sociología norteamericana, mientras que ha ignorado o tratado exteriormente los aspectos antedichos, ha hecho, al parecer, excesivo hincapié en otros aspectos: la cohesión social, la importancia de la estructura normativa, la exaltación de la armonía y la insistencia en los factores subjetivos de la estratificación.

La imagen del hombre y la sociedad plasmada por la sociología norteamericana es fragmentaria y limitada, hecho que traba seriamente a esta sociología en cuanto actividad científica y que la sitúa como una cultura particularista. En la medida en que esta sociología excluye de su teoría y su investigación varios aspectos importantes de la sociedad, puede alegarse que la ciencia social norteamericana es menos objetiva de lo que exigen los cánones científicos. El provincialismo abstracto de que está impregnada tiene el efecto negativo de imposibilitar un planteo inteligente del estudio del cambio social al nivel de las sociedades globales.³ La interpenetración y fusión de la teoría social norteamericana y de las exigencias de la sociedad norteamericana dan a esa ciencia un sabor ideológico peculiar, bien perceptible en las afirmaciones de los sociólogos más distinguidos referidas a sus propios trabajos: "La teoría sociológica que surge de la teoría de la acción es sencillamente una parte más destacada de una amplia comunidad coincidente" [es decir, basada en un consenso —N. del T.—].⁴

Cabe señalar que no se hace ningún esfuerzo para determinar los límites de la comunidad coincidente con la cual se siente tan identificada la sociología. Por ejemplo, puede establecerse en seguida que esa comunidad *no incluye* a los movimientos y sistemas sociales opuestos a la clásica *American way of life* y cuya finalidad es establecer modos de organización económica, social y política fundamentalmente distintos.

Mediante la asimilación (consciente o inconsciente) de su sistema conceptual a las exigencias culturales de un determinado orden social, la sociología norteamericana torna aún más difícil de entender las formas alternativas de organización social. Y la única manera en que podría

establecerse la objetividad, es decir, la universalidad y necesidad de las ciencias sociales contemporáneas consistiría en probar que la "forma de vida norteamericana" es, en efecto, el *terminus ad quem* de la civilización humana, la etapa final de la historia de la humanidad. La formulación de esta pretensión demuestra su absurdo —absurdo del que no faltan precedentes en la historia del pensamiento social y que se remonta a los primeros sistemas de la sociología positivista. El proyecto de Comte celebra su mayor triunfo en las realizaciones de la sociología coincidente, en la apoteosis que hace Shils de la teoría de la acción: "El contenido de la vida humana se exterioriza a otras mentes y vidas por medio de la sociología. La 'mente más amplia' se prolonga y profundiza mediante el programa de la sociología que se mueve en la dirección de la teoría de la acción. [...] El ímpetu que la coincidencia presta a la investigación sociológica es [...] algo nuevo en el mundo, y una contribución positiva al progreso moral de la raza".⁵ Como no se hace ningún esfuerzo racional para determinar los límites de la "comunidad coincidente", esto es, de la teoría social, el orden social establecido sirve de frontera y punto límite, a falta de otros; y hace tiempo ya que la sociología norteamericana ha comprometido sus categorías en la dilucidación de ese orden social. La sociología coincidente —comprometida con el *statu quo*, y por eso mismo— no se interesa fundamentalmente por el cambio: ¿acaso no refleja (en su condición de "mente más amplia" de la comunidad) la capacidad nueva del capitalismo industrial avanzado para contener el cambio a través de la coincidencia interna y la violencia exterior? Esta combinación explica que una teoría que habla de "un sentido de afinidad" en relación con el orden que la sustenta pueda hablar al mismo tiempo de fuerza en relación con los movimientos exteriores al sistema y opuestos a su hegemonía: el lenguaje de la pacificación interna se transforma fácilmente en la terminología de la contrarrevolución.

Los nuevos y ambiciosos proyectos para el estudio del cambio social y la revolución deben ser vistos en el contexto de esta hegemonía. Los proyectos generosamente subvencionados para estudiar el cambio no se originan ni se basan en consideraciones teóricas. Su existencia no implica tampoco que se haya producido una revisión radical de las teorías establecidas, para tener en cuenta los factores hasta ahora omitidos. Por el contrario, la preocupación por el cambio social está motivada por los intereses inmediatos en unirse a las ciencias sociales al carro de la política mundial contrarrevolucionaria, y esta preocupación ha surgido sin la "mediación" de una teoría genuinamente objetiva.

Hay una línea de continuidad interna, sin embargo, entre las anteriores teorías funcionales y los nuevos proyectos de investigación del cambio social, y es la obstinada dedicación a la defensa del "interés nacional", una particularidad inmanente caracterizada por una creciente pérdida de la autonomía teórica y de la integridad intelectual.

Cabe esperar que una sociología así comprometida a defender un determinado orden social deba batirse en dos frentes. Primero, debe oponerse a aquellas fuerzas y tendencias activas en un orden social dado (como consecuencia de sus leyes de desarrollo immanentes) que apunten a una ruptura radical con los modos de organización existentes; esta oposición se incorpora al esfuerzo por impedir el cambio cualitativo en el seno de la sociedad industrial avanzada. Y en este contexto, por cambio cualitativo se entiende la eliminación de la necesidad de mano de obra y de la represión asociada a esa necesidad —una transformación basada en los potenciales existentes dentro del sistema social establecido—. El hecho de que este potencial de cambio es hoy reprimido cada vez más significa probablemente que el cambio cualitativo será contenido en el futuro inmediato, dentro de las sociedades industriales avanzadas.

El segundo frente en que ha de batirse la sociología corresponde a los sistemas y movimientos sociales y políticos afuera del orden establecido —movimientos que apuntan a romper completamente la cadena de la dominación y la expropiación neocolonial por su eslabón más débil, es decir, en el mundo subdesarrollado—. Dada esta bifurcación hostil del mundo (¿coexistencia hostil?), cabe esperar que una sociología "coincidente" continúe desempeñando su papel de criada parásita para la contención del cambio dentro del sistema; pero, afuera del sistema industrial, donde el esfuerzo para evitar el cambio tropieza con obstáculos aún mayores, tal teoría se viene abajo al revelar su absoluta ineptitud para comprender el cambio y sus causas históricas concretas. Esa falta de comprensión significa generalmente que la propia teoría es descartada en favor de la política: se abandona el ideal tantas veces proclamado de elaborar sistemas científicos cada vez más generales, y la sociología —para no morder la mano que le da de comer— se convierte en una práctica "ciencia-tecnología de la conducta", privada de toda finalidad teórica y guiada por los objetivos de la política exterior del capitalismo industrial.⁶ Concretamente, la sociología sirve de colaboradora especializada del Ejército de los Estados Unidos en la obtención de datos y la elaboración de proyectos.

EL PROYECTO CAMELOT, HERRAMIENTA DE LA POLÍTICA EXTERIOR

En los últimos meses se ha presenciado la rápida liquidación de un proyecto sociológico patrocinado por el Ejército de los Estados Unidos, cuya finalidad consistía en permitir comprender los procesos del cambio social en las regiones subdesarrolladas para identificar "los [síntomas] precursores de la descomposición social y la oportunidad resultante para la penetración y el posible copamiento por los comunistas"⁷, por una parte, y también para obtener los que se consideran datos básicos "que proporcionen alguna orientación acerca de las medidas que podrían adoptar los gobiernos nativos o que podrían adoptarse conjuntamente con ellos para estimular cambios constructivos dentro de un marco de orden y estabilidad relativos".⁸ La cancelación del Proyecto Camelot como consecuencia de un escándalo en un país hispanoamericano —escándalo que pronto se extendió a toda la región y que llegó al Congreso norteamericano— prenunció explosiones de protesta parecidas en otros países del "mundo libre" cuando salió a la luz el hecho de que en ellos también se estaban realizando estudios semejantes con el patrocinio del Ejército Norteamericano.⁹ La espectacular *debacle* del Proyecto Camelot ha planteado cuestiones que trascienden mucho más allá del destino de un proyecto sociológico determinado y que incriminan a la sociología contemporánea; su falta de neutralidad en materia de valores, sus compromisos particulares con los intereses creados, su desarrollo unilateral en relación con el cambio social. Se ha señalado que el furor causado por este proyecto y su liquidación tienen implicaciones que trascienden mucho más allá del destino particular de un caso de investigación sociológica. En efecto, la existencia del Camelot constituye en primer lugar una prueba más de los grandes cambios, ya comentados, en la estructura y la función de las ciencias sociales. A la luz de las tendencias y novedades recientes de la investigación sociológica, el Camelot resulta una pequeña manifestación de la colaboración de la sociología y la política exterior contrarrevolucionaria. Más aún: el Camelot significa la extensión lógica al dominio de la práctica de los trabajos de investigación mencionados más arriba.

Pero ni las últimas novedades de la investigación ni los recientes proyectos de campo se originaron en el vacío, como nacidos por generación espontánea. Nuevamente debe recalarse que los rasgos más característicos del actual tratamiento del cambio en la bibliografía y los trabajos de campo son el resultado de tendencias que siempre hubo en la sociología, desde sus comienzos. Sin embargo, en la era actual de ideo-

logía industrialista las tendencias hacia el control y el dominio operativos se ven reforzadas al prometer que rendirán un alto grado de provechosa predictibilidad dentro del marco social establecido, la que resultará útil a los guardianes de ese marco. Desde el punto de vista de la sociología de la dominación y el control, el más digno de alabanza es el genio del ingeniero social; pero, desde un punto de vista histórico, el genio del ingeniero social posibilita la organización racional de un sistema irracional: un sistema explotador de dominación internacional. En pocas palabras, detrás del genio se oculta un amo: los círculos dominantes, ahora opulentos patronos de la nueva sociología. Y nunca los propósitos e intereses del amo manifiestan tan claramente su inclinación autoritaria como en la despreocupación del ingeniero social por el significado objetivo de un proceso revolucionario como expresión de la verdadera lucha por el cambio social. La sistemática exclusión de toda finalidad de la teoría y la práctica sociológica, y el tratamiento de la teoría e intención de una práctica revolucionaria como una justificación y racionalización inconsecuente del deseo de violencia, indican la penetración de los intereses del patrocinador hasta el corazón mismo de la investigación sociológica. Un grupo de sociólogos argentinos desenmascaró en estos términos a los intereses creados:

"En el caso del Proyecto Camelot la orientación ideológica no está integrada en el programa de investigación como una fuente para la generación de hipótesis. Por el contrario, es completamente exterior al programa de investigación. Es decir, los datos son proyectados, reunidos y analizados en términos de su utilidad directa para objetivos político-militares extraños a las preocupaciones teóricas y empíricas de la sociología contemporánea."¹⁰

La apreciación parece exacta; aun la lectura más superficial del diseño de investigación del proyecto revela que la interpretación del tema del cambio revolucionario deriva de criterios impuestos desde afuera y adaptados para adecuarse a la práctica de la intervención, la contención y la represión. La organización sociológica que apadrinó el Proyecto Camelot define así sus propios objetivos:

"Por definición contractual, nuestro trabajo atañe principalmente a las relaciones con los pueblos de los países en desarrollo y se refiere a los problemas de la ayuda al proceso ordenado de cambio social y desarrollo nacional que interesa a la organización militar norteamericana."¹¹

En la misma declaración el doctor Vallance afirmó que "el Proyecto

"Camelot está considerado como un estudio de factibilidad para averiguar cuán lejos puede llevarse actualmente el nivel de la tecnología y las operaciones de la ciencia de la conducta a fin de aumentar nuestra capacidad para prever la descomposición social y proponer remedios." 12

En otras palabras, aún más francas, Vallance atestiguó que "el Ejército, de hecho, nos dice entonces: 'Ayúdenos a saber más acerca de los problemas de la descomposición del orden social, para que podamos ayudar más eficazmente a impedir la descomposición y al "desarrollo ordenado de la sociedad"'. 13

La integración de la sociología con la "tecnología de la conducta" torna imposible una apreciación histórica inmanente del tema de la sociología. Los "objetos" del estudio del cambio social (los ciudadanos y los revolucionarios del Tercer Mundo) no deben ser tomados seriamente en sus declaraciones ni en sus valoraciones sobre sus actos o sobre el ambiente en que están "situados" —esto es, el lugar en que "se conducen"—. Para la "tecnología conductista" los seres humanos y sus actos se definen residualmente como "in-material", un factor menos tangible que los materiales como cañones y municiones. Para el doctor Vallance, el in-material "se refiere primordialmente a las ciencias sociales, a la conducta del pueblo, a sus interrelaciones, a sus normas culturales, a las actitudes y valores que caracterizan a una sociedad, y a cómo uno trabaja con diferentes clases de gente". 14

Hace falta aprender cosas acerca de la gente y las sociedades, porque es la única manera eficaz de trabajar entre ellas. Pero la naturaleza de este "trabajo" y el contexto histórico en que se lleva a cabo no son cuestionados. Ni pueden tampoco ser cuestionados por un programa de trabajo que fue elaborado específicamente para adecuarse a los fines del contratista: el Ejército. El general Dick, jefe de Investigaciones y Desarrollo del Departamento de Ejército, dio amplio testimonio del tipo de tecnología de la conducta que compraría el Ejército:

"Este modelo que quisiéramos desarrollar mediante un proyecto como el Camelot quisiéramos que nos permitiera predecir la intranquilidad social del tipo que llevaría a disturbios del tipo que podría llevar [sic] a una franca insurrección." 15

No fue menos explícita su declaración sobre el uso ulterior que se haría de la información obtenida: "Si lo supiéramos, comenzaríamos a hacer planes de manera que si el Ejército Norteamericano tuviese que ser enviado a este país en el marco de estas condiciones, o en otro, habríamos decidido de dónde enviar las tropas, las habríamos prepa-

rado mejor para la operación y precisado de quién recibirían apoyo." 16

Ante estas declaraciones el calificativo de "imperialista" es más que mera propaganda: el hecho brutal del imperialismo queda incorporado a la estructura intelectual del proyecto; los presupuestos no cuestionados y muy dudosos de la política de fuerza de la guerra fría pasan a formar parte integral del mismo sistema de investigación que debía descubrir la verdad. Cabría preguntarse si una sociología semejante está explorando la verdad o fabricándola.

Muchos sociólogos admiten hoy que los valores intervienen en la selección de los problemas; pero, a partir de ese momento las decisiones se basan en consideraciones que nada tienen que ver con los valores —como no sea el valor de una buena investigación—. Y para apoyar esta afirmación esos sociólogos señalan las nuevas y refinadas técnicas metodológicas ideadas en los últimos años. Pero la flagrante contradicción entre estas técnicas y los resultados que permiten obtener no puede resolverse sin drásticas revisiones del concepto de sociología:

"Entre los sociólogos norteamericanos hay hombres y mujeres de la mayor integridad, movidos por una genuina pasión por la verdad. Si tampoco ellos han logrado arrojar luz sobre las grandes cuestiones sociales de nuestro tiempo, ello no se debe a oportunismo, sino a las limitaciones inherentes a su énfase y metodología, que en parte han heredado del pasado y en parte han moldeado como reacción a su propio ambiente." 17

Las técnicas son esencialmente herramientas que pueden ser utilizadas para distintos fines, y en ese sentido son presumiblemente neutrales. Una metodología, sin embargo, es mucho más que una colección de herramientas: representa conjuntos de estrategias y decisiones, modos de fabricar herramientas así como de utilizarlas y formas de distribuir el trabajo. Puede hacerse una distinción útil entre "metodología" y "planteo": 18 la primera designa, a un nivel más técnico, la estructura intelectual de un método, sus conceptos y técnicas; el segundo significa los presupuestos tanto científicos como socio-culturales de un método dado. Esos niveles interaccionan recíprocamente en cualquier programa de investigación, y resulta esencial determinar los presupuestos de un método por medio del análisis de su estructura y sus funciones. Sólo entonces aparecen las funciones ideológicas de la investigación social. Y puesto que los presupuestos del "planteo" afectan la estructura entera de la investigación, pueden afectar la validez del trabajo previo a la investigación empírica.

Al preparar un tema concreto para su "elaboración" teórica, se efectúan ciertas operaciones que aseguran la eliminación de aspectos

y potencialidades de la realidad histórica específicos e importantes. La "delimitación", la "clasificación", el "análisis" y la "problematización"¹⁹ de la tecnología conductista informan la naturaleza de la interpretación sociológica y determinan por adelantado las funciones de la investigación. Una vez que se ha suprimido la apreciación teórica autónoma y crítica de los problemas socio-históricos, se concentran todos los esfuerzos en las tareas de idear procedimientos estadísticos fidedignos que habrán de posibilitar la predicción. El fetichismo de la técnica solo es comparable con el abandono de todo pensamiento crítico.

Un fuerte escepticismo sobre la racionalidad y la libertad tiñe las preocupaciones preteóricas de esta sociología. Una extraña creencia en la predictibilidad de la acción acompaña al análisis correlativo del cambio social, según la cual la posibilidad de predicción parece depender casi exclusivamente del refinamiento de los métodos y del ingenio del sociólogo, en tanto que no se presta ninguna atención seria a la posibilidad alternativa: que una condición indispensable para la predicción certera de los acontecimientos podría muy bien estribar en el desarrollo de la sociedad hacia formas más racionales. El enfoque sociológico actual disfruta sobremedida al anunciar que la acción intencional se engaña a sí misma y que el cambio es generado por "fuerzas sociales" —procesos impersonales— que solo al sociólogo revelan su verdad. Sobre las criaturas que habitan en el "campo" de la investigación sociológica el cambio desciende como un *deus ex machina*, y la realidad histórica concreta no es considerada pertinente a los fines de la predicción. Las observaciones de los sociólogos sobre la predicción suelen causar la desagradable impresión de que una ciencia social —cuya finalidad consiste en predecir de la misma manera y con el mismo propósito que la tecnología "material"— reconoce al mismo tiempo que las cosas más importantes son a menudo impredecibles. Pero este estado de cosas no es accidental: es el resultado de un planteo que considera a la sociedad como un dominio extraño en lo que concierne al cambio. La predicción parece posible solo en la medida en que las relaciones sociales se presentan, a quienes están implicados en ellas, como el producto de un destino ciego. Cuanto más se hacen sentir ocultamente estas relaciones, a espaldas de la gente afectada, tanto más predictibles se tornan dentro del marco de la sociología libre de valores.

Ahora bien, si la predicción depende del grado en que las relaciones humanas se presentan como inexorables, el progreso de la sociología depende entonces de la regresión de la sociedad: de las condiciones de estabilidad y orden, de la *Pax Norteamericana* buscada por los patrocinadores del Camelot. Los intereses de la "objetividad socio-

lógica se vuelven contra los intereses del hombre. Más aún, puesto que este modo de predicción solo es posible en términos de un conocimiento generalizado de uniformidades, no logra explicar aquellos factores de la sociedad que sobrepasan las formas establecidas de organización social. En consecuencia, estos factores "excedentes" son contemplados acusadoramente como generadores de "la descomposición del orden social". Debido a que el procedimiento de análisis utilizado en proyectos como el Camelot está encerrado dentro de los confines de lo que debe ser explicado, los límites metodológicos y teóricos del proyecto son los propios límites del *statu quo*.

CONCLUSIÓN

Los recientes esfuerzos de los sociólogos por entender los fenómenos del cambio revelan más claramente que nunca la invasión de la teoría por la ideología, en perjuicio de un intento cabalmente objetivo por comprender el significado de los levantamientos e insurrecciones que continuamente amenazan con desintegrar el solemne gobierno de las oligarquías nativas de tres continentes y, por consiguiente, los intereses norteamericanos en esos sectores del globo. Para evitar confusiones: las observaciones precedentes no tienen ciertamente la intención de afirmar que la guerra intestina o el levantamiento revolucionario constituyen en todos los casos una respuesta legítima a condiciones opresivas; pero la naturaleza y las causas de tales movimientos pueden entenderse solo mediante el análisis concreto de cada situación dentro de un marco histórico auténtico y objetivo, en cuyos términos la revolución es admitida como una respuesta genuina a condiciones intolerables. Toda sociología que relacione la prevención de la revolución con el progreso social suplanta la teoría objetiva por la ideología. Toda auténtica sociología debe negarse a permitir que la política unilateral de un sistema social establecido defina los límites de la objetividad.

Acaso el blanco principal de esta crítica sea precisamente la ideología estultificante que impregna tanto la actual orientación política como la sociología que sirve a esa política, es decir, la ideología de la no violencia como cortina de humo para la violencia, la pacificación como sucedáneo del alivio al sufrimiento, la contención de las necesidades como alternativa a la eliminación de las necesidades —porque su eliminación parece requerir una alteración radical del sistema social vigente, así como la existencia continuada de tremendas necesidades parece señalar lo imperativa que resulta tal alteración.

Como mínimo requerimiento, una sociología objetiva del cambio social debe liberarse de la ideología contrarrevolucionaria vigente y ser capaz de admitir que la revolución puede ser una respuesta legítima, y en muchos casos la única, a un orden social innecesariamente represivo. En las palabras de Barrington Moore:

"Aquellos de nosotros que son escépticos con respecto al cambio revolucionario en seguida señalan el reinado del Terror como parte del precio terrible de la revolución. Pero también la sola continuación del orden social existente impone su trágico precio. [...] El cálculo del sufrimiento que posiblemente resulte de la violencia revolucionaria debe incluir al que provendrá de mantener el actual estado de cosas."²⁰

NOTAS

¹ Véanse, p. ej., los trabajos publicados en el volumen colectivo editado por Harry Eckstein, *Internal War*, New York: Free Press-Macmillan, 1964, especialmente las contribuciones de Arnold S. Feldman, Lucian W. Pye, Talcott Parsons y el mismo Eckstein.

² Véase Kurt H. Wolff, "Notes Toward a Sociocultural Interpretation of American Sociology", en *American Sociological Review*, vol. 2 (1946), pp. 545-553. También Raymond Aron, "La société américaine et sa sociologie", en *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 26, Nouvelle série, sixième année (Janvier-Juin, 1959).

³ Véase Alain Touraine, "Le traitement de la société globale dans la sociologie américaine contemporaine", en *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 16, Nouvelle série (1954), pp. 126-145.

⁴ Edward Shils, "The Calling of Sociology", en Talcott Parsons, E. A. Shils, et al., *Theories of Society*, Glencoe, The Free Press, 1961, vol. 2, p. 1420.

⁵ *Ibid.*, p. 1430.

⁶ Para un examen de la vinculación entre la primera sociología norteamericana y el capitalismo, véase Dusky Lee Smith, "Sociology and the Rise of Corporate Capitalism", en *Science & Society*, vol. 29, Nº 4 (Fall 1965), pp. 401-418.

⁷ "Behavioral Sciences and the National Security", *Report Nº 4*, juntamente con la parte IX de las Audiencias sobre "Winning the Cold War: the U. S. Ideological Offensive", de la Subcomisión sobre Organismos y Movimientos Internacionales de la Comisión de Asuntos Extranjeros de la Cámara de Representantes (6 de diciembre de 1965), Washington, D. C., U. S. Government Printing Office, 1965, p. 3R.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ En Colombia una comisión parlamentaria reclamó que se investigara la "Operación Simpático", un programa de investigación manifiestamente destinado a comprobar la eficacia de la acción militar y cívica en zonas rurales. Véase *The New York Times*, January 28 y February 4, 1965, pp. 11 y 12, respectivamente. No hace mucho también en Canadá ha causado furor el descubrimiento de que equipos del

Camelot ya habían completado investigaciones sobre el Movimiento Separatista de Québec. Véase Irving Louis Horowitz, "The Life and Death of Project Camelot", *Trans-action*, vol. 3, Nº 1 (Nov.-Dec. 1965), pp. 3-7, 44-47.

¹⁰ Declaración presentada a la *Revista Latinoamericana de Sociología* y publicada, junto con una respuesta del director del Proyecto Camelot, en el vol. 1, Nº 2 (julio de 1965).

¹¹ Declaración de T. R. Vallance, director de la Oficina de Investigaciones para Operaciones Especiales (SORO: Special Operations Research Office), *The American University*, publicada en Report Nº 4, *op. cit.*, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ Al responder al representante B. S. Rosenthal (N. York) en las Audiencias del Congreso, *ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ P. Baran y P. Sweezy, *Monopoly Capital, An Essay on the American Economic and Social Order*, New York and London, Monthly Review Press, 1966, p. 2.

¹⁸ Véase K. H. Wolff, "The Unique and the General: Toward a Philosophy of Sociology", *Philosophy of Science*, vol. 15, Nº 3 (July 1948).

¹⁹ Véase Harry Eckstein, "Introduction. Toward the Theoretical Study of Internal War", en H. Eckstein (ed.), *Internal War*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰ Barrington Moore, Jr., "Progress, Revolution, and Freedom", en *Political Power and Social Theory*, New York, Harper Torchbooks, 1965, p. 206.

(Tradujo del inglés F. L. G.)

Julio Cortázar y la Posibilidad de la Literatura

por LUIS GREGORICH

La lectura de los libros de Julio Cortázar suscita un malestar, una incomodidad que a la larga se hace fecunda e incitante, principalmente porque nos remite, a pesar de su superficial capa de elementos lúdicos y de su aparente desaliño ideológico, a una vasta discusión sobre el papel e incluso la supervivencia de la literatura en nuestra sociedad. Aparte de esta virtud ambigua, los cuentos y novelas de Cortázar, empeñados, en sus más altas expresiones, en atacar el arte de escribir con una escritura compleja y nada ingenua, lanzados al asedio de las retóricas tradicionales con las armas que les proporciona el arsenal expresivo de la narrativa y de la poesía de vanguardia, liberan, a través del sesgo de técnicas muchas veces brillantes, una serie de significaciones ligadas al mundo en que vivimos y más todavía al sistema semántico en crisis del que forman parte. A todo esto se añade, desde la perspectiva de la historia literaria, el lugar que Cortázar ocupa dentro de una de las vertientes más recientes de nuestra literatura, a la que consigue renovar y remodelar con el uso de elementos que provienen de otra vertiente opuesta: hablamos, en síntesis, del enriquecimiento de una tendencia fantástica, cuya legitimidad discutiremos más adelante, por procedimientos inobjetablemente realistas (la observación psicológica y social rigurosamente historizada, la utilización del lenguaje popular, etc.). Como no podemos extendernos aquí sobre estos problemas —lo que procuraremos hacer en un más amplio estudio sobre literatura argentina que estamos preparando—, vamos a limitarnos en este artículo a sugerir algunos puntos de partida para el análisis de la situación histó-

rica, de la diversidad significativa, del lenguaje y del sentido global de la producción de Cortázar.

LA LITERATURA FANTÁSTICA: HISTORIA Y LIMITACIONES

Adolfo Bioy Casares, sin duda uno de los escritores mejor dotados del grupo surgido en torno de la revista *Sur*, escribió hace poco, en la reedición de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada en 1940 por Borges, Silvina Ocampo y el propio Bioy, una posdata a su prólogo de la primera edición que es particularmente significativa. Dice allí: "Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. (...) . . . acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción... (...) Como panacea recomendábamos el cuento fantástico." Tras una referencia, no desprovista de sorna, a quienes "reclaman una literatura más grave", Bioy afirma que el cuento fantástico corresponde a "un anhelo del hombre menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia: (...) el inmarcesible anhelo de oír cuentos."

Este apretado texto permite extraer algunas inferencias valiosas. Uno de los exponentes más caracterizados de lo que podríamos llamar la "literatura oficial" —para aludir a esa forma de la cultura colonial disfrazada de universalismo y tan frecuente en Hispanoamérica—, en una suerte de deliberado arcaísmo, ignora el surgimiento, la historia misma de la narrativa moderna, nacida a comienzos del s. XIX como expresión problemática y secularizada de la visión del mundo que una clase social —la burguesa— proyecta sobre el resto de la sociedad. No es cierto que para el narrador moderno, desde Balzac hasta Faulkner y desde Stendhal hasta Joyce, el propósito primordial de la profesión sea "contar cuentos" (y entendamos esta referencia con toda la acepción de gratuidad y desasimiento que le da Bioy Casares); por el contrario, podría verse en la progresiva desintegración de la idea de trama, de argumento, un deslizamiento de la novela hacia esa "forma de la madurez viril" de que hablaba Lukács y que no es sino la transposición, infinitamente mediatizada, del carácter conflictual, de la radical oposición entre hombre y mundo que inaugura la sociedad burguesa. El goce

inmediato, la satisfacción intelectual, la rotundidad de la "cosa acabada" que brinda una trama bien tejida y plena, le parecen al narrador moderno, no solo una traición al mundo móvil y caótico en que se halla, sino también un anacronismo de la técnica novelesca. Bien podría trazarse la historia de la novela moderna en una línea evolutiva hecha de rupturas, estallidos bruscos y sordos movimientos estructurales, sin que un solo esquema normativo haya podido estabilizarla.

Junto a ésta que podríamos denominar la tradición mayor de la narrativa moderna, se desenvuelve una corriente minoritaria (tanto por los escritores que la cultivan como por el público que, al menos en un principio, la lee), firmemente enraizada en el pasado, en especial en el platonismo y en la cosmovisión medieval no aristotélica, que suele recibir el nombre de fantástica. Cronológicamente, cabe situar su comienzo en el vértice de la reacción antiluminista, en la "escuela gótica" de los prerrománticos ingleses (Walpole, Radcliffe, Lewis) y en el "cuerno maravilloso" de los románticos alemanes (Novalis, Brentano, Arnim y, especialmente en la narrativa, Hoffmann). En todo el siglo XIX la literatura fantástica y sus anexos —con los cuales no hay que confundir, desde luego, formas de consumo como la novela policial, la novela de anticipación y otras, carentes casi siempre del espesor estético— repudia violentamente la modernidad, en cuanto ésta significa positivismo, ciencia empírica y fe en el progreso: Poe, Baudelaire, Rimbaud, lo atestiguan suficientemente. Es en nuestro siglo cuando la tendencia fantástica (tanto como las formas de consumo mencionadas) se diversifica, por obra del afán experimentador de los movimientos artísticos de vanguardia, en escuelas diversas, cuya más reciente floración es la llamada ciencia-ficción.

En los países sin tradición cultural nacional —y éste es el caso de los hispanoamericanos— la historia de las distintas manifestaciones culturales no tiene, por desgracia, la fácil continuidad causal ni la inmediata coherencia totalizadora de las metrópolis. Está por hacerse todavía el estudio histórico de la cultura en Hispanoamérica durante ese período prenacional que la mayoría de sus países aún no han abandonado, y en el cual el análisis de influjos deformadores y penetraciones en lo cultural correría parejo con la estimación cuidadosa de las modificaciones políticas y sociales ocurridas paralelamente. En lo que se refiere a la narrativa, la tendencia que suscribe Bioy Casares es históricamente una *rara avis* en América Hispánica que, casi de modo global, trueca a partir de la Independencia su evidente filiación cultural española por un desplazamiento colectivo hacia la cultura francesa, al menos en lo

que respecta a la literatura y el arte. La narrativa hispanoamericana es así sucesivamente romántica, naturalista y modernista, y algunas supervivencias del costumbrismo y la picaresca españoles, mezcladas a menudo para torcer este curso principal.

Ya estamos otra vez, luego de este rodeo, con Bioy Casares y su confesión de principios, que significa, en primer lugar, la adhesión tácita a una tradición literaria preferentemente anglosajona, y después, la introducción en nuestra literatura de una tendencia de las letras europeas sólidamente entroncada en una filosofía idealista y ahistórica. Un poco como Henry James en su época, Bioy Casares condena el escaso rigor de la narrativa que le es contemporánea; pero, a diferencia de James, que, contra lo que pudiera creerse, propugnaba un escrupuloso realismo, Bioy propone como "panacea" la literatura fantástica. En un medio en que todo está por decirse, en que las relaciones sociales y las motivaciones psicológicas tienen la riqueza y la variedad de lo inexplicado, en que los mitos de los diferentes estratos sociales todavía esperan una expresión adecuada, nuestra *élite* literaria elige, una vez más, no opinar, poner a la realidad entre paréntesis, sencillamente por considerarla carente de méritos suficientes como para ganarse el acceso de técnicas expresivas consagradas, magistrales. Y no es que pretendamos fulminar con el anatema de la reducción ideológica el immanente valor estético de las novelas y cuentos de nuestros escritores fantásticos; más todavía, pensamos que, por ejemplo, los cuentos de Borges son el producto más acabado de nuestra literatura oficial; solo nos preocupa ensayar una explicación del sentido que la adopción de esta tendencia fantástica puede tener en un medio peculiar como el nuestro.

Todos los libros de cuentos de Julio Cortázar (*Bestiario*, 1951; *Las armas secretas*, 1959; *Final del juego*, 1964, y *Todos los fuegos el fuego*, 1966) contienen elementos suficientes como para que los situemos cómodamente en la corriente fantástica que venimos describiendo. También sus dos novelas (*Los premios*, 1960, y *Rayuela*, 1963), si bien en menor proporción y con otras aperturas, son ricas en componentes fantásticos. Si esta fuera la característica principal de la obra de Cortázar, si esta filiación tuviera los visos de algo definitivo e irreversible, si las diferencias con los otros escritores de esta corriente fueran menores que sus parecidos, poco tendríamos que añadir a nuestra introducción histórica. Quizás pudiéramos apuntar que a la gravitación de la precisión y el rigor de la tradición novelesca anglosajona se agrega, en Cortázar, el gusto por el absurdo y el lirismo de procedencia francesa, debidos a la admiración por Jarry y el surrealismo, respectivamente; que en

literatura argentina, sus preferencias son para Marechal y Borges; que su oficio de traductor y sus vastísimas lecturas determinan de algún modo su lenguaje y su cosmopolitismo. Si esto fuera todo, difícilmente nos interesaría penetrar en el mundo significativo y expresivo de cada uno de los libros de Cortázar; en el estudio de la tendencia podríamos absorber lo específico y particular, y dejar sin escrúpulos un análisis detallado de temas, técnicas y personajes a un crítico más paciente.

Pero ocurre que, como lo adelantamos al principio de este trabajo, la obra de Cortázar, fronteriza por excelencia, se evade continuamente del esquema en que queremos encerrarla, lo elude apelando a una curiosa dialéctica en que los contrarios —tendencia fantástica y realismo. poesía y prosa, esencia y apariencia, gratuidad y compromiso— se reemplazan incesantemente los unos a los otros, esfumándose y reapareciendo sin pausa para que el propio lector elija aquel que mejor lo represente. Como esta circunstancia convierte a Cortázar en cierto modo en un caso límite de nuestra literatura, y por otra parte otorga a su obra una singularidad innegable, la mera presentación histórica no puede bastarnos ya: es necesario complementarla ahora con una exploración más profunda del tejido interior de esa obra, mostrarlo a la luz para que, separado por un momento de la historia, revele toda su trama.

TRES NIVELES DE LA OBRA DE CORTÁZAR

En una aproximación superficial a los libros de Cortázar, sería un obvio expediente crítico dividirlos en dos sectores: de un lado los cuentos, con su mundo cerrado, su destreza y artificios formales y su deliberada penuria psicológica; del otro, las novelas, abiertas a todos los significados, ricas en tipos y caracteres y de una estructura formal más libre. Sin desdeñar este esquema no del todo inexacto por un tanto tautológico, preferimos intentar una clasificación que nos parece mejor adaptada al universo novelesco del escritor. Podríamos así poner en un primer compartimiento aquellos cuentos que casi sin vacilación se pliegan a la tendencia fantástica: prácticamente todos los de *Bestiario*, *Cartas de mamá* y *Las armas secretas* del libro que lleva el título de este último relato, la gran mayoría de los de *Final del juego*, y, en *Todos los fuegos el fuego*, el que da nombre al volumen, *La isla a mediodía*, *Instrucciones para John Howells* y *El otro cielo*. Estas historias, resultas por lo general con felicidad e impecables en su mezcla de técnica coloquial y referencias cultistas, utilizan con mesura los recursos

habituales de la narrativa fantástica: quiebra de la duración temporal, irrupción de la irrealidad y el sueño, desarrollo de la acción de acuerdo a modelos míticos o arquetipos, alegorismo más o menos encubierto. Por lo general el fondo social sobre el que se recortan es el de la clase media porteña, con sus sistemas de convenciones ridículas y pautas morales caducas, o el de los desterrados cosmopolitas que dividen su vida entre Buenos Aires, París y alguna vaga región del Pacífico. Algunas veces Cortázar parece aludir, en transposiciones irónicas, al régimen político peronista, en oposición tácita al cual partió del país para establecerse en el extranjero (en *Casa tomada* y *La banda*, principalmente), pero corresponde aclarar que estas ambigüedades alegóricas no le apasionan en demasía. En rigor, como ya lo señalamos, lo novedad está aquí, sobre todo, en la estructura formal: lo fantástico se da en Cortázar como contraste entre un idioma pulidamente objetivo, sobrio, popular a ratos, sabroso, y una visión del mundo como fractura, como dualidad e incomunicación fundamental. Cuentos de antología son para nosotros, dentro de este sector, *Cartas de mamá* (que curiosamente supera, con un salto final, su transparente realismo psicológico), *Las ménades* y *La noche boca arriba*.

Lejos de la seguridad y de la plenitud de los cuentos anteriores, hay un segundo sector de la obra de Cortázar que podríamos denominar experimental, en el que se incluyen relatos frustrados, contradictorios en sus intenciones, tironeados a la vez por la intención realista y la preocupación simbólica, pero sin fundirlas en una unidad acabada (*Lejana*, *Los buenos servicios*, *Sobremesa*, *Torito*, *La señorita Cora*), el libro de *divertissements* *Historia de cronopios y famas* y, especialmente, la novela *Los premios*. Esta novela, evidentemente resentida por la desconfianza primeriza del autor hacia una forma todavía no frecuentada, y por la apariencia de ejercicio que muchas veces adquiere, encierra todas las tendencias formales y todos los temas básicos de Cortázar, pero a modo de simple superposición o caleidoscopio, y con una estructura novelística tradicional, horizontal, sostenida por una correcta exposición de tipos (que a veces derivan hacia la caricatura a causa de la simplificación psicológica) y un diálogo que, deliberadamente, chispea y reluce sobre la mediocridad del ambiente. Las reflexiones de Persio, distanciadas del resto del libro por estar en bastardilla y, desde luego, por su tono, insinúan, según el autor, "otra dimensión"; pero a nosotros nos parece que, más allá de logros ocasionales, su papel es demasiado mecánico como para que esa dimensión se convierta en algo realmente significativo.

Por fin, en una última separación situaríamos aquellos trabajos

que, sin la distanciada perfección formal de los relatos fantásticos y también sin la demasiado inmediata vacilación experimental de las obras del segundo sector, se caracterizan por cierta tensión constante y peligrosa del lenguaje que desprende, muy lejos de las simetrías alegóricas y de los juegos con las formas, la búsqueda de una forma, la callada conquista de un símbolo esencial. Es decir, se trata, para nosotros, de la parte de la obra de Cortázar que con más fortuna cumple la larvada vocación antiliteraria de toda su producción, que mejor abandona la arqueología del género y se tiende hacia el futuro. Están allí cuentos como *El perseguidor*, *Final del juego* y *La autopista del sur*, y, naturalmente, la novela *Rayuela*.

¿Qué tienen de común estas últimas obras? No habrá que buscar sus semejanzas, por cierto, en lo temático o en la presentación formal: *El perseguidor*, que en apariencia no es otra cosa que un bosquejo biográfico de un músico de jazz (más o menos inspirado en Charlie Parker), hecho desde la perspectiva mediadora de un crítico que al mismo tiempo es íntimo amigo del protagonista, en realidad propone una nueva versión del destino y del mito del artista moderno; *Final del juego*, con una técnica sutil, de equívoca sencillez, carente de diálogos (que en *El perseguidor* desempeñan una importante función), disimula, tras una liviana historia de frustración, la arbitrariedad y la exaltación de la adolescencia y, más allá, de la imaginación creadora y de la poesía misma; *La autopista del sur*, para nosotros el más logrado cuento de Cortázar, extrae, de una fantasmagoría automovilística que alude claramente al mundo de consumo masivo y mecanizado que nos rodea, un extraño mensaje de solidaridad a primera vista desconectado de la extrema tendencia individualista de la producción anterior del escritor; y la extensa novela *Rayuela*, compendio de la postura estética de Cortázar y última etapa de su crítica de la forma novelística tradicional, traza un fresco de las miserias y de las grandezas de un intelectual argentino, a horcajadas simultáneamente en su país y en Europa, más solicitado por la ironía que por la angustia, mejor instalado en su yo que en la sociedad absurda en que vegeta.

Descartada así una mera similitud estilística o temática de estas obras que contienen, según nuestra opinión, la máxima potencia significativa y artística de la producción de Cortázar, debemos volver a buscar sus afinidades más profundas en cierta actitud frente al lenguaje o, mejor dicho, frente a la literatura misma. Es probable que sea este examen el que mejor revele la verdadera peculiaridad del escritor aquí tratado.

CRÍTICA DE LOS LENGUAJES Y POSIBILIDAD DE LA LITERATURA

Aun sin aceptar completamente el formalismo y la tendencia a los modelos abstractos de la crítica estructuralista, cuyo más sagaz exponente es Barthes, podemos admitir que la literatura, en cuanto sistema significante, goza de cierta autonomía en el nivel formal, se dicta, más allá de una ligazón inmediata con la historia, leyes immanentes que, incluso siendo arbitrarias, influyen en su configuración tanto como la presión de los contenidos correspondientes. La historia de la literatura es la historia de los usos literarios y también, de acuerdo con el citado Barthes, la de "la idea de literatura"; por lo tanto, para desandarla, o para remontarla, hay que comprender su dinámica interior, rendir un tributo considerable a aquello mismo que se quiere destruir o —más bien— reemplazar.

En este sentido, Cortázar enfrenta la literatura como lo hicieron los mejores narradores contemporáneos a partir de Joyce: describiéndola, asignando como un valor de conjuro a la repetición de sus procedimientos y técnicas más o menos caducos, atacándola desde su propia intimidad. Prácticamente en toda su producción, y de manera extraordinariamente detallada en *Rayuela*, Cortázar enumera, disgrega, reconstruye, ironiza los usos lingüísticos y los sistemas verbales de nuestra sociedad. Juegos de palabras ingenuos o académicos, automatismo verbal, deformación paródica de estilos literarios, caricaturas del idioma coloquial, crítica social en términos de crítica verbal (y en lo que a esto respecta las más castigadas son las clases bajas, con cuyo lenguaje Cortázar ejerce un humorismo no desprovisto de crueldad): esta sobrecarga "literaria" de la literatura es una constante de la obra que comentamos. Profundizando en el tratamiento de los núcleos que caracterizan ideológicamente a Cortázar —su crítica del conocimiento racional y positivo, su repugnancia por toda hipocresía personal y social, su concepción individualista y en el fondo romántica de las relaciones personales, del amor, de la mujer—, podríamos comprobar que no hay allí, en rigor, nada de afirmativo, sino simplemente un entrecruzamiento de temas y motivos, en que las mismas figuras son repetidas desde diversos ángulos, refutándose mutua y sucesivamente sin dejar en pie ninguna alternativa válida. Es decir, la crítica que hace Cortázar es de la literatura, no de la sociedad, o en otras palabras, su literatura está hecha de la crítica de la literatura, no de la crítica de la sociedad.

Es en las obras mayores de Cortázar donde este uso, esta crítica

de lenguajes significantes adquiere mayor fuerza expansiva y elude toda sospecha de gratuidad. Porque en estos trabajos el horizonte de significaciones se amplía; y a los signos y sistemas de signos puramente verbales se añaden otros extralingüísticos. En *El perseguidor* el lenguaje que se revela insuficiente es aquel que pretende delimitar la experiencia artística, y esto precisamente a través de la visión de un crítico de arte; en *Final del juego*, el sistema de signos que instituye el juego de las "estatuas" y de las "actitudes" es una representación melancólica del sueño y del ideal de la adolescencia (con toda su carga de frustración pequeñoburguesa); en *La autopista del sur*, finalmente, lo humano emerge por sobre una semántica de automóviles que ejemplifica, con raro acierto, uno de esos sistemas míticos que gobiernan en la práctica nuestras vidas. *Rayuela*, dramáticamente, ataca a la vez a todos los sistemas de signos que, reducidos a su pura envoltura formal, gravitan sobre nosotros y demoran nuestro pasaje a la madurez: el de la vieja literatura; el de los lenguajes particulares que reglan las relaciones humanas; el de las mitologías nacionales y municipales; el de la vida cotidiana que, mecanizada y minimizada al extremo, resbala hacia un sinsentido radical. Es *Rayuela* la obra más literaria, más "artificial", más oblicua (por ser literatura de la literatura, significado del significado) de Cortázar; y, sin embargo, es también su libro más desgarrado, menos tranquilo, más comprometido con su materia, y el que exige del lector mayor tensión y participación en su lectura recreadora.

En otro lugar se procurará explicar cómo una obra de estas características, desprovista de toda significación política explícita e incluso opuesta por principio a las categorías de lo "político" y de lo "social", puede ser rescatada por una conciencia política y estética de izquierda, ligada con el marxismo. Baste señalar, por el momento, que el carácter dinámico, abierto, móvil (en el sentido de una línea evolutiva que se dirige hacia afuera, hacia un modo de relación más rico con el mundo y los hombres, como parecería insinuarlo la varias veces citada *Autopista del sur*), de la narrativa de Cortázar puede acercarlo, mejor que cualquier consideración ideológica, a la empresa revolucionaria; por lo demás, depende de la Revolución y no de Cortázar, de su comprensión crítica y de la estética que sea capaz de crear, el que tal acercamiento se produzca.

Temblar por la muerte de la literatura es como temblar por la muerte de la sociedad; en realidad, lo que va a morir es una forma histórica de la literatura o de la sociedad: el soneto, la narrativa costumbrista o la sociedad individualista burguesa, por ejemplo. La operación del lenguaje por la cual se constituye la literatura no parece

depender de tal o cual circunstancia social, pero sí las formas con que se realiza en cada una de ellas. Cortázar ha desandado inteligentemente los intrincados caminos de la literatura fantástica, psicológica, realista, que forma la totalidad de su tradición, en busca de algo que a la vez fuese más y menos que la literatura. No ha de ser así: al final de la ruta está, otra vez, la literatura. Y el mayor mérito de la obra de Cortázar es que esa nueva literatura está ya contenida en aquel desandar la literatura vieja que, de este modo, en sí misma halla su superación. Está en esas páginas de *Rayuela* y *La autopista del sur* que, sin dejar de asumir los valores y las significaciones del pasado, tantean ansiosamente en busca de una vida, de una forma nueva.

IncI

El banquete de Severo Arcángelo: Casi un juicio final

por JORGE CARLOS CABALLERO

La aparición de esta última novela de Marechal nos remitirá en primer lugar, para su justa valoración, a una breve referencia a la obra poética del autor, sin la cual no sería posible una consideración adecuada de su narrativa; producción bastante escasa si consideramos que su primera novela (*Adán Buenosayres*) apareció recién en 1948. En efecto, en el Marechal visible hasta esa fecha —es decir, el poeta que parte desde el socialismo romántico de *Los aguiluchos* (1922), pasando luego por el vanguardismo ultraísta de *Días como flechas*, para concluir en *El viaje de la primavera* (1945)— observamos las constantes estéticas e ideológicas que posteriormente se repetirán —en una especie de kinesis o de nuevo ciclo— en sus dos novelas. A tal punto, que podríamos considerar estas obras como la afirmación o profesión de fe de un principio descubierto por el autor muchos años antes.

"Marechal ha tenido una evolución ideológica bastante parecida a la de Lugones, salvo en un aspecto: el religioso. Empezó como socialista y terminó como hispanista, nacionalista y católico", comenta el autor de una breve síntesis literario-biográfica.¹ Y este juicio sobre su evolución poética, en cuanto a la parte conceptual, resulta irrefutable. Pero insuficiente, creemos, para un análisis total del autor. Sobre todo si lo consideramos insertado en una época y en el contexto social preciso donde se desarrolló su obra moviéndose entre múltiples contradicciones, algunas de cuyas etapas constituyen un momento importante dentro de la literatura nacional. Su poesía perteneciente al período martinfierrista denota, con características que le son propias, las inquietudes fundamentales del momento. Características que más tarde se habrán de repetir en distintas dimensiones: la comprensión de la realidad nacional por medio de la mitologización del paisaje, formas barrocas, sensualismo, viveza de colores, etc. Desde la metáfora ultraísta hasta los "términos de antigua prosapia"², el autor emprenderá una búsqueda que habrá de oscilar entre la delectación ante la belleza —el paisaje, la mujer— y lo que él cree trascendente e impercedero. Es notable, a propósito de esto, el último verso de *Niña*

de encabritado corazón: "Niña Que Ya No Puede Suceder".³ Afirmación cuyo significado se ocupará el autor de explicar en *Adán Buenosayres*: "(...) fui extrayendo de esa mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores (...) y con los mismos elementos (bien que salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida (...)" (pág. 463). Pero el sentido trascendente que Marechal quiere dar a su obra choca a menudo con el sensualismo del pasado, que tiene todavía, en este libro, una influencia importante. Y de esta contradicción surge, a nuestro juicio, la característica más rica de su narrativa, que al no poder desarrollarse en una misma dirección, presenta un aspecto de sucesivas superposiciones. Tenemos entonces el inmenso collage que forma el *Adán Buenosayres*, donde la realidad inmediata —poetizada y satirizada con un lenguaje que oscila entre las características del castellano del Siglo de Oro y la jerga popular o bohemía del Buenos Aires de los años 20 y 30— se mezcla con las más pesadas y anacrónicas especulaciones de corte platónico-agustiniano.⁴ Meditaciones, estas últimas, que introducidas en la obra pretenden enunciar una poética final o declamar una especie de examen de conciencia: "Y ahí están la injusticia y el remordimiento: haber mirado con ojos de amante lo que debí mirar con ojos de lector" (pág. 410). La contemplación y el éxtasis frente a la pura belleza exterior lo conducen en este punto de su meditación a una afirmación ética y metafísica cuya sustentación es la doctrina cristiana: esperanza de un mundo trascendente frente al que la belleza formal es un tránsito percedero. Pero el paso a estas afirmaciones no siempre está dado en forma brusca. Hay zonas donde el movimiento de la duda desemboca en una problemática netamente existencial. La temporalidad es el aspecto fundamental de la pequeñez humana, el significado que prefigura su finitud. La decepción y la angustia frente a los estados finales, la muerte, el Apocalipsis, han de ser entonces la piedra de toque de su problemática, que parte de lo individual hacia lo total. La aparición del *Cristo de la mano rota* al final de cada aventura, el rostro de la vieja Cloto, significan para Adán el regreso a la simplicidad de lo esencial. Pero al mismo tiempo debe enfrentarse, constantemente, a la dureza del mundo o a la impenetrabilidad de las cosas: "Solo yo solo. Si en la profunda media noche, si en el instante justo en que un día concluye y otro empieza, si en esa juntura misma quedase un resquicio por donde salir fuera del tiempo" (pág. 409), medita Adán en las calles de Villa Crespo. Sabemos que posteriormente, en la lucha entre *ángeles buenos* y *ángeles malos*, habrá de triunfar, presumiblemente, *el bien*; es decir, la fe y la esperanza cristiana con la que Marechal pretende solucionar el conflicto. Y que por lo tanto, si nos atenemos al texto, la obra presenta una definición suficientemente clara como para no atribuirle al autor una concepción del mundo diferente de la que profesa. Pero es necesario resaltar —y para esto hemos transcritto los párrafos anteriores— que muchos pasajes de la obra cobran una vida independiente y valen solo por la fuerza dramática del conflicto y por la calidad poética con que están expresados. A tal punto que, muchas veces, logran independizarse de la retórica doctrinaria para alcanzar un sentido más insospechado y profundo. La utilización del lenguaje, en estos casos, juega un papel fundamental. Marechal utiliza los elementos de la realidad inmediata y las expresiones peculiares de Buenos Aires. De un Buenos Aires, por

supuesto, en franca vía de desaparición, pero que constituye el escenario fundamental de lo que trata de profundizar: las coordenadas donde se han movido el autor y su generación. El medio, entonces, aparece descrito con un realismo pintoresco y dramático al mismo tiempo, donde el humor ocupa un lugar importante en ese equilibrio. La escena del prostíbulo (pág. 325 y ss.), por ejemplo, constituye una de las partes más logradas de la novela, tanto por la viveza del lenguaje como por la descripción tan característica del hombre de Buenos Aires. Aquí el problema existencial se plantea frente a la prostituta junto con la angustia del sexo y la soledad, que parecen signar a los hombres de la clase media: "Pero antes de hacer mutis, asomé Jova su cabeza riente y miró a todos y a nadie, sonrió a todos y a ninguno, la nada en traje gris, la sombra de un misterio" (pág. 331).

En este tipo de visión —que parte de lo individual, como decíamos anteriormente— incluye al país: tierra poblada de europeos desubicados que se han alienado de su "simplicidad salvadora", de "su frescura", para convertirse en seres solos y extraviados. Esta especie de *pecado original* en la obra de Marechal se entronca entonces con las concepciones esencialistas de un Martínez Estrada o de un Scalabrini Ortiz. Existe en nuestro país un hombre tipo, un vínculo común que debe reencontrarse para reencontrar, al mismo tiempo, en una nueva síntesis, la esencia y el carácter de la nacionalidad. Pero el hombre de Marechal no encontrará su catarsis en los vínculos folklóricos ni en el *espíritu de la tierra*. No son los criollos descendientes de europeos los que han traído la alienación, sino los que se han alienado en un nuevo mundo. Y por lo tanto, *la salvación* no estará en la vuelta a los arquetipos telúricos, sino en el interior de los propios hombres. Hasta ahora, ese ejemplar de la nacionalidad en cieme que es el Adán Buenosayres —especie de arquetipo del autor y su generación— es un hombre solo y esperanzado. Su soledad está dada en la tertulia de los Amundsen, donde rodeado de rostros familiares no encuentra su pareja. Y en el baile macabro del final del segundo libro, que simboliza la soledad tan poetizada del porteño, y la centralización en ella de una definición como rasgo característico de la dramaticidad y las posibilidades de un *espíritu nacional*, conformado por una síntesis de elementos heterogéneos y de una especie de alquimia de tipologías diversas y de metafísica al estilo del autor: "Adán bailaba con un esqueleto. ¡Hurra! Sus manos oprimían un costillar endeble, y el aliento de su fúnebre compañera (un triste olor a catacumba) le daba en el rostro (...) Afuera la ciudad bailaba entre un millón de focos encendidos. En el espacio inmenso bailaba la tierra" (pág. 179). Su esperanza y su catarsis forman parte de la retórica ya conocida. Pero estos pasajes que viven por sí mismos, y que hacen de este libro una obra desaparejar muy importante, ya no se repetirán en la obra futura de Marechal. Como sus camaradas martinferrietas, a quienes dedica el epítafio que se lee al comenzar la novela, él ha contribuido —a su manera— a ese primer intento de acercamiento a la realidad nacional, y como ellos ha cerrado un ciclo similar. Una segunda lápida, como *El Banquete de Severo Arcángelo*, era innecesaria.

No encontramos —entonces— en este regreso de Marechal a la novela nada

que no haya sido ya planteado en el *Adán Buenosayres* o en su poesía o sus ensayos anteriores. Pero con una diferencia fundamental: la conversión definitiva en símbolos, en laberintos o en claves de lo que antaño había sido todavía un elemento vivo y naturalmente conflictuado. "Estamos haciendo un idioma (...) es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez más con ella —pero para irlo liquidando secretamente y en buena hora", decía Cortázar en 1949, y anteriormente se lamentaba de ese propósito de Marechal de "combatir la angustia del desajuste", tan propia de la generación martinferrieta y tan rica como sustrato literario. En este libro, Marechal lleva su propósito hasta las últimas consecuencias. *El Banquete propone una salida* (pág. 9), y esta salida, para el autor, consiste en poner nuevamente en movimiento las criaturas que habían quedado inmóviles en el infierno schultiziano, redimirlos, a su manera, en una nueva catarsis ya definitiva. La forma elegida, entonces, será la de una novela con claves, o una novela de aventuras al estilo policial (pág. 9 y ss.). Y el lenguaje, la síntesis, ya caricaturesca, de los elementos que señaló Cortázar como índice positivo para su época. En efecto, las denominaciones como "Vulcano en pantuflas", "Alcahuete en fa sostenido" o "Pelafustán", o las mezclas de lenguaje castizo o mitológico con términos lunfardos, no constituyen, hoy en día, más que los cánones osificados de una nueva retórica: "Celedonio reposaba como un Héctor entre dos batallas ecuestres (...)" (pág. 14). Retórica que Marechal aplica a uno de los dos planos fundamentales en que divide su obra: el del humor o lo grotesco; característica principal de todas las manifestaciones dubitativas de lo humano que se aleja de su "principio creador", y que en sus pretensiones frente a lo divino no puede resultar de otra manera: es decir, absurdo o cómico según el caso. El otro plano, el de lo divino, habrá de presentarse como clave o como dilema, a veces como absurdo: "cierta lógica brutal, la organización de un banquete sin pies ni cabeza." El elemento de la duda jugará entonces, nuevamente, un papel principal en esta rara —y no casual— mezcla de Chesterton y de Roberto Arlt. Pero el autor, aquí, ha calculado cuidadosamente la trama, de modo que su relación con el lector se convierte en la de la Esfinge con respecto a Edipo. Hay que cocinar "el pollo de Sócrates", sancocharlo bien para que sea digerible; es decir, hay que descifrar los símbolos, interpretar su sentido preciso para alcanzar la salvación. Y esta salvación solo puede presentarse en la frontera con la nada, es decir, la situación del hipotético Lisandro Fariás al borde de su existencia, o la del mismo Marechal como epiloguista de una generación o intérprete de la realidad argentina. El laberinto habrá de resolverse en un plano de deliberadas oposiciones, en medio de las cuales se ubicarán Fariás-Marechal y pretenderán ubicar al lector a riesgo de ser devorado: "Dos tendencias operaban en el Banquete, la de los adictos incondicionales y la de los opositores intransigentes: yo me ubicaría entre una y otra (...). Por lo tanto, lejos de ser un 'no comprometido' (según me había calificado Gog con fines de insulto), yo aportaría un tercer elemento al teorema: la acción equilibrante de la 'duda'" (pág. 154). Y en esta "dialéctica" se cifran la cosmovisión del autor y sus ideas sociales; a tal punto que, si desconociéramos la existencia de

un ensayo de reciente aparición, podríamos llegar a las mismas conclusiones analizando brevemente los "símbolos del Banquete." Entre las dos oposiciones fundamentales: Severo Arcángelo, burgués metalúrgico, explotador y quemador de hombres (Creso arrepentido) y Gog y Magog bajo cuyas máscaras de payasos se representa la "oposición" (¿izquierdas? ¿extremismos?), existe, además de la duda de Fariás, el hilo a veces caprichoso e indiscernible de lo *trascendente*. Única salida, para el autor, de los conflictos individuales y sociales. Severo Arcángelo es sin duda, desde un punto de vista social e individual, el polo negativo del Banquete, y Gog y Magog el positivo; Bermúdez y Frobenius —"hombres de frontera"— sucesivas tesis y antítesis. Pero esto ocurre a un nivel y en un solo plano. A medida que se va perfilando la figura de Severo, sus grotescos actos de arrepentimiento y su "teatralidad" van adquiriendo un nuevo matiz. Entonces, el autor nos muestra un Severo que pasa de organizador a elemento, de factórum a simple protagonista de los hechos. Y su ridiculizamiento teatral, que en un principio representaba la negatividad absoluta para Fariás, se convierte en su carácter frente a lo divino y en su forma propia y humana, digna también de alcanzar la salvación en la suprema catarsis del Banquete. Al mismo tiempo que Severo se inviste y se prepara para sentarse a la mesa del Banquete, los *clowns* alcanzan su ridiculizamiento máxima. Es decir, para utilizar el lenguaje del autor, la marginación definitiva del "principio creador"; estado que para Marechal tiene la forma de lo grotesco o cómico a que nos referíamos anteriormente cuando hablábamos de su sentido del humor: "Todo lo que sale y está fuera del Gran Principio ya es cómico en alguna medida razonable" (pág. 166). Así, la apariencia de farsa, la estructura policial de la novela, las características del estilo y del léxico no constituyen más que una manera coherente de ver las cosas de este mundo, de las que, por supuesto, no escapa la realidad social y política. En esta fábula delirante, la burguesía representa un aspecto negativo; Severo ha quemado la vida de muchos hombres, les ha quitado, como se decía en el *Adán Buenosayres*, su tiempo de hombres. Por otra parte ha creado una sociedad mercantilizada y maquinizada donde los seres humanos son convertidos en robots, y donde el "espíritu" naufraga en la "Vida Ordinaria", hasta dejar solamente cuerpos indiferenciados lindantes con la nada; concepto que el autor trata de despojar de su cuño existencialista. Pero Severo no es el demonio; la Historia no es otra cosa que el paso del edénico "Hombre de Oro" de un principio al "Hombre Robot", pasando por diferentes clases de metales menos nobles. Y las respuestas que el *materialismo de las izquierdas* da a esta cuasi bíblica transformación es igualmente absurda y alienada, a tal punto que los nombres de Creso y Marx suenan al oído de Marechal con una música muy parecida: "Creso el capitalista, mediante su explotación, o Marx el ideólogo, con sus insuficientes y eternos 'planes quinquenales', habrán metido a Colofón en un hambre y en una desnudez ya crónicas" (pág. 251). El hombre actual parece estar entonces bajo el calificativo que recibió Fariás: "Padre de los pijosos y abuelo de la nada", y la forma de sacarlo del atolladero no será otra que la de resucitar sus *frescuras internas* (tránsito hacia la niñez) y volverlo a su fe, como el autor hace con su dubitativo personaje. Los *clowns* terminarán rabiosos y atados a una perrera y el Banquete

se realizará finalmente con la redención posterior de Fariás, dándole un final feliz a la fábula.

Haata aquí el Apocalipsis de utería de Marechal. Un juicio más detallado sobre su contenido general consideramos que sería ocioso. Nos quedan, en primer lugar, algunas apreciaciones de orden político-social, por supuesto tendenciosas. Y otras de orden literario en cuanto a la ubicación del autor dentro del panorama actual de nuestra literatura. Para el primer aspecto, será interesante transcribir textualmente un trozo del discurso de Papagiorgiou en uno de los concilios del Banquete: "Mao Tse-Tung está escribiendo un poema lírico, fumando (si es que fuma) su bolita de opio, sublimándose con la idea de lanzar una tempestad amarilla sobre Occidente. A su vez Krushev sueña con la misma tempestad, pero la quiere de tez blanca y con música de Shostakovich. El presidente de USA recostado a la sombra del capitalismo exige dólares a los contribuyentes internos y externos para derrotar a los rusos en la maratón de la luna (...). A la misma hora, el Papa escribe una encíclica donde recuerda las terribles exhortaciones del Evangelio. Por su parte, Nehru, De Gaulle y Nasser piensan en un *Tercer Mundo que veinte años antes se atrevió a idear un argentino ahora en el destierro*" (sic).⁶ Claro que conociendo la trayectoria de Marechal esto no puede asombrarnos. Quizás, algún tiempo atrás, nos hubiera resultado gracioso visto desde una actitud de izquierda. Pero deteniéndonos en la situación actual, el resurgimiento de la figura de Marechal después de quince años de olvido resulta un hecho inquietantemente significativo. No creemos en las relaciones lineales entre política y literatura y tampoco asumimos una actitud antiperonista violenta. Por otro lado, la calidad de una obra literaria no está supeditada a este tipo de actitudes. Pero existen literaturas oficiales o pretendidamente oficiales, y una novela, además de obra de arte, puede convertirse en un elemento ideológico pernicioso. Los énfasis de Marechal, a pesar de lo declamatorio, resultan endebles, y sería pueril cifrar en su solo resurgimiento la posibilidad general de manifestaciones culturales más amplias. Pero el hecho de la difusión actual de esta obra, sobre todo en los sectores juveniles, resulta sintomático. Primero en el plano negativo que señalábamos anteriormente, es decir, como instrumento cultural de un "nacionalismo" de derecha que no podemos compartir ni aceptar de ninguna manera; y al que, actualmente y dadas las circunstancias, parecen sensibilizados muchos oídos. En segundo lugar —en una faz relativamente positiva— como un acicate a la inquietud de las nuevas generaciones para acercarse a la realidad del país, como pretendieron hacerlo los martinfierristas hace más de cuarenta años. Como pretendía hacerse desde el *Adán Buenosayres* —obra milagrosamente resucitada— en forma mucho más rica que en este libro. La actitud de iconoclasta ya no puede satisfacer las necesidades del momento. Si es cierto que es útil y necesario destruir ciertas cosas, también es cierto que no se puede construir nada nuevo a partir de cero. No hay "literaturas de lujo" como aseguran ciertos exegetas de figuras muy conocidas, ni obras intocables, pero sí puntos de referencia y experiencias ya realizadas. Por otro lado —siempre que hablemos de una obra literaria o de otra manifestación artística—, será imprescindible establecer el criterio y el plano en que se realiza la crítica; a riesgo, como decía Gramsci, de no rozar siquiera el problema.

Las generaciones —si aceptamos provisionalmente este criterio— cumplen su ciclo evolutivo. Y Marechal, en este caso, no es el único ejemplo en que una actitud inicial se desnaturaliza frustrándose a sí misma o se convierte en oficial o bizantina⁷. Bastaría analizar someramente la evolución de Borges, en el plano estrictamente literario, o la evolución del grupo Sur, para comprender esta premisa. El medio ha operado, en todos los casos, exigiendo una actitud concreta como la tomada por Marechal o impulsando al aislamiento o a la dispersión a los que no acertaron a comprenderlo o a dar respuestas categóricas. De ahí la dramaticidad y el conflicto sin salida de muchas obras que creemos no se pueden considerar con un criterio totalmente destructivo, como lo hicieron Prieto, en su ensayo sobre Borges, y muchos ensayistas de izquierda. La obra literaria no es un instrumento político directo, como no lo es ninguna manifestación artística. Puede ser analizada en grandes bloques y ser determinada en sus direcciones en el tiempo, pero esta es una tarea *a posteriori* que no debe confundirse con el hecho de su valoración estética *a priori* y su encasillamiento en una preceptiva rígida. El martiniferriero ha entrado ya en la historia de la literatura nacional, pero las apreciaciones que se han hecho —y se hacen— sobre él no han alcanzado todavía a agotar el problema. Queda entonces, en nuestros días, una zona (la de su significación y su aporte) rodeada por características históricamente similares a las que estamos viviendo, como elemento de discusión y de apertura. Y otra —la de su posterior evolución— en líneas generales como elemento negativo. Esta zona se ha caracterizado, como en el caso de Borges, por un retorno al simbolismo o, en otros casos, por un retorno a la literatura escapistica o panfletaria. En el caso de Marechal —fundamentalmente un poeta barroco y sensual—, hacia la negación de estas características en beneficio de una certeza espiritual que lo liberara de la angustia de su época. Los resultados son ya bien conocidos y no vamos a machacar sobre ellos. Algunos de sus saldos son un ensayo de reciente aparición⁸ y esta novela tan promocionada que pretende dar un nuevo énfasis a lo ya expresado y concluido hace quince años.

1 *Diccionario de la literatura latinoamericana*. Argentina, Segunda parte. Unión Panamericana. Secretaría General. OEA. Washington, 1961.

2 "En primer término la Biblia, especialmente el Antiguo Testamento; luego los poetas españoles y americanos —Garcilaso, Herrera, Góngora, Dario— que Marechal conoce con detenimiento..." J. C. Ghilino, en *Antología Poética*, Espasa Calpe (Col. Austral), 1950.

3 *Ibid.*

4 Ver Julio Cortázar, "Adán Buenosayres", en *Realidad*, volumen 59, nº 14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949.

5 Julio Cortázar, op. cit.

6 El subrayado es nuestro.

7 Véase Noël Jitrik, "Bipolaridad en la literatura argentina", *Cuadernos de Crítica*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1963.

8 Leopoldo Marechal, *Autopsia de Crespo*. Editorial El Barrilete (formada por el mismo grupo que publica la revista *El Barrilete*), Buenos Aires, 1963.

Libros

Juan José SEBRELI, *Eva Perón, aventurera o militante?*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966.

Tanto este libro de Sebrelí como el anterior, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, descolocan al crítico y lo ponen en una situación incómoda, mucho más si uno simpatiza pública o secretamente con la ideología del autor. Es sabido que no se puede atacar a Sebrelí en nombre de una sociología erudita, académica, puesto que él desdén los peregrinos resultados de una ciencia demasiado aritmética y neutra, y prefiere combinar amablemente algunas generalidades sociológicas y psicológicas con la observación directa, pintoresca, diríamos literaria, si la palabra no tuviese otras connotaciones, de los fenómenos descritos; pero por otra parte ocurre que en cuanto cambiamos de actitud y pretendemos circunscribir los trabajos de Sebrelí a un género más modesto, el de la crónica de costumbres o el de la biografía novelada, el autor sonríe y nos amonesta cordialmente, nos hace ver con audaces síntesis y recapitulaciones teóricas que es capaz de algo muy distinto, y de nuevo consolida nuestra perplejidad. Materialmente imposibilitados de luchar en ambos frentes, venimos a chocar además con ciertas paradojas que suscita, no ya la actitud del escritor, sino la mera difusión de sus libros: por ejemplo, el hecho de que obras tan confesadamente "críticas", "desmitificadoras", dadas a destruir los aún vigentes tabúes sociales, hallen la más favorable acogida precisamente en esos ambientes *snob* de la pequeña burguesía y de la clase media que tratan de demoler. Todos estos motivos nos impiden emitir un juicio crítico sobre el último libro de Sebrelí, o, mejor dicho, nos impiden comunicar a nuestros lectores si nos ha gustado o no, si bien, por otra parte, quedamos en libertad de presentar una descripción más o menos tendenciosa del trabajo y de arriesgar una interpretación de su éxito y repercusión inesperados.

Desde una perspectiva histórica general, el ensayo de Sebrelí sobre Eva Perón viene a inscribirse en el conjunto de tentativas críticas con que últimamente la nueva generación de izquierda procura repensar el país y, fundamentalmente, el peronismo y la serie de fenómenos individuales y colectivos que le son conexos. De modo restringido, puede decirse que este libro representa una versión un tanto aséptica de ese psicoanálisis existencial (en el que la lucha de clases no deja de cumplir su papel) que Sartre ha aplicado, no sin agudeza, para descubrir las raíces secretas de ciertas personalidades que le apasionan (Baudelaire, Genet, el propio Sartre). La exégesis sartreana propone, ante todo, un fino desmenuzamiento de la relación que se establece desde un principio entre el hombre cuestionado y el medio histórico que lo rodea, estableciendo la salvedad de que el desarrollo individual, al par que ligado a su tiempo, goza de determinada autonomía interna, obedece en ciertos niveles a leyes que él mismo se dicta. De esta suerte de ambigüedad, a la que Sartre convierte en eficaz herramienta crítica, usa y abusa Sebrelí hasta dejarla diluida en un eclecticismo que hace un flaco favor tanto al psicoanálisis como a la lucha de clases. En voz alta se nos dice desde las primeras páginas

que no se incurrirá en una interpretación psicologista de Eva Perón, pero más adelante Sebrelli afirma que "la conducta agresiva, provocadora, dominante (de Eva Perón), la seguridad y confianza en sí misma, su exhibicionismo y tendencia al sadismo, nos permiten clasificarla no tanto en la neurosis histérica, como generalmente se hace, sino en el carácter fálico-narcisista, según la definición de Wilhelm Reich, ese tipo psicológico tan proclive a la genialidad creadora como a la criminalidad". Sería absurdo explicar los actos de Evita por su vida sexual, pero, según Sebrelli, es posible que en ella "predominara una sexualidad viriloide, fálica, ligada al ditoris más que una sexualidad específicamente femenina, maternal, ligada a la vagina". Al parecer, "al morir el padre y asumir la madre el papel paterno, no se realizó la transferencia del complejo de Edipo relacionado con la madre hacia el complejo de Edipo pasivo ligado al padre que le permitiera asumir su condición femenina". Esta dialéctica escolar se multiplica en el libro hasta el infinito: Eva Perón es y no es una resentida, es y no es una revolucionaria, está dominada por Perón y al mismo tiempo es independiente, es la "señora María Eva Duarte de Perón" y la "compañera Evita", sin que jamás los pasajes de un estado a otro reciban una interpretación suficiente. Abundan también las generalizaciones ingenuas revestidas de un barniz erudito: "La sociedad burguesa occidental exalta el mito romántico del amor-pasión, pero lo reduce a la literatura y el cine; en la vida cotidiana es asimilado, como vimos, a lo pecaminoso contrapuesto al amor sereno del matrimonio monogámico. Eva Perón encarna las dos caras del amor occidental: fue primero la amante y será después la esposa fiel". Y finalmente el eclecticismo se confunde con una exaltación lírica: "La muerte de Eva Perón fue una contingencia, pero tal vez coincidió con una necesidad histórica, tanto como su aparición, mostrando que su ciclo estaba cumplido: no nos podemos imaginar a una Eva Perón envejeciendo en la inacción del destierro".

Si dejamos de lado los rellenos, si prescindimos de las citas pseudoeruditas y de las referencias a diversas disciplinas que encubren la falta de un método unitario de análisis, podremos resumir en muy pocas líneas la biografía de Eva Perón por Sebrelli. En "La heroína y la historia" se adelanta que ha de explicarse en qué medida influyó Eva Perón en nuestra historia y cómo su personalidad fue moldeada por el medio. En "Los comienzos" se describe su infancia y juventud; se habla de sus frustraciones de hija bastarda y de cómo su pertenencia a una clase oprimida influyó en su comportamiento posterior. En el capítulo siguiente, "Primera transformación: la actriz", se afirma que su decisión de ser actriz constituye la fase inicial de su rebeldía social. Esta actitud insurgente se retrae en "Segunda transformación: la señora", donde vemos a Evita ya casada con Perón y sumergida en una femineidad ostentosa y frívola. Un nuevo golpe de timón y se tiene la "Tercera transformación: la compañera Evita", en que la protagonista pasa a coincidir definitivamente con la "lucha auténtica del proletariado". En "El poder no institucionalizado" se aclara que el progresismo y el izquierdismo de Evita fueron un tanto ambiguos, y que en realidad su papel en la ayuda social fue "un sucedáneo... de la función social realizada por el viejo caudillo de barrio de la tradicional política criolla", y su concepción del movimiento obrero "irracional, emocional, meramente empírico y sin contenido ideológico concreto". Finalmente, en "Lo vivo

y lo muerto" se hace una recapitulación de lo que se denomina el mito de Eva Perón. Toda esta progresión novelesca en que la personalidad real de Eva Perón es estirada y atomizada hasta desaparecer casi en sus sucesivos *alter ego*, es enfatizada mediante un lenguaje poco menos que radioteatral, para el que la ascensión de Evita es "alucinante", su acción, "desenfrenada", sus discursos a las masas, "sublimales", etc. La cronología de la vida de Eva Perón que cierra el libro, limitada a una recopilación periodística de hechos, es, curiosamente, la parte más sugerente de la obra, y sin duda la única que recupera la totalidad del personaje que se ha analizado.

Para explicar el éxito de los libros de Sebrelli, debemos caer lamentablemente, por falta de espacio, en sus mismas generalizaciones. La clase media ilustrada que lee estas obras, lejos de sentirse agraviada por ellas, las asimila tranquilamente y fortalece así la consistencia de un mundo burgués que puede permitirse la libertad de crítica. En un momento en que las necesidades del consumo, tanto en el orden material como en el intelectual, se hacen más y más sofisticadas, la difusión de estos ensayos es comparable con el éxito de ciertos semanarios "bien informados", que por lo demás elogiaron sin reticencias a Sebrelli. Los libros de Sebrelli son aún más fácilmente digeribles por la sociedad burguesa que los de su criticado Martínez Estrada, quien al menos actuó como revulsivo intelectual de una generación de argentinos. Y precisamente la ausencia de una ideología clara, el caleidoscopio expositivo en que se mezclan, sin terminar de soldarse, conceptos y hechos, hace a estas obras tan asimilables por la burguesía, que sin esfuerzo se apropia de las anécdotas y desecha las ideas. Tocamos aquí uno de los problemas más delicados de nuestra nueva izquierda: la imposibilidad de interpretar *a posteriori*, con arreglo a los propios deseos y no a los hechos, casi siempre ahistóricamente, las figuras y las situaciones de un período que se vivió como "lo otro", en la oposición, y que ahora se quiere explicar. Probablemente no corresponda, en esta etapa, economizar las interpretaciones excesivamente "ideológicas" (aunque todas lo son en cierta medida) y buscar una transición más objetiva, más científica, hacia nuevas formas de investigación de nuestra realidad. No hay duda de que podemos coincidir con Sebrelli en su propósito de "desacralizar los mitos", pero no en aceptar reemplazarlos con una mitología nueva tan irreal como la anterior.

L. G.

Juan José HERNÁNDEZ, *El inocente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

Una breve nota de contrapata de este libro nos indica que Hernández ha publicado dos tomos de poemas (*Negada permanencia* y *Claridad vencida*), por lo que suponemos que *El inocente* es su primera obra narrativa. Prescindiendo de otras referencias, podemos adelantar que, ubicada en el conjunto de las obras de

su género aparecidas recientemente, esta colección de cuentos constituye una expresión notable. En primer lugar, nos llama la atención la concisión y limpieza del estilo del escritor: la mayoría de los relatos están narrados con justa economía de detalles, pero sin descuidar los elementos necesarios para perfilar con nitidez un ambiente y una atmósfera determinados. La temática del libro —que comprende la cantidad apreciable de dieciséis cuentos— gira, en líneas generales, alrededor de diversos ámbitos provincianos, ya sea proletarios o de la clase media, por lo que podríamos considerar a Hernández como un escritor del interior, o, más bien, como un escritor que *escribe sobre el interior*. El carácter de su narrativa —en un principio fundamentalmente psicológico— alcanza la crítica social, o algo que la representa implícitamente, mediante el análisis de costumbres y la clara ubicación de sus personajes en el nivel de una clase determinada. Esta crítica prescinde en todo momento de rasgos superfluos o exteriores, evita, por decirlo así, cualquier inclinación al libelo social o partidista. La represión de los instintos naturales, el problema del sexo en la clase media, el sadismo oculto en las apariencias respetables —como, por ejemplo, los descubrimientos sobre su joven esposa que torturan al maduro cónyuge del cuento *Matrimonio*: “Por momentos, junto a ella, tenía la impresión de alguien que ha comprado una bonita casa en el campo pero que sospecha que está edificada sobre un gigantesco hormiguero”—, y por otro lado los problemas psicológicos y morales que surgen de la marginación social o de la promiscuidad de los hogares proletarios del interior, entroncan esta narrativa, en cierto modo, con las características de la producción novelesca de Beatriz Guido, iniciada hace ya aproximadamente diez años; pero por otra parte Hernández se relaciona con la más reciente generación de narradores del interior, entre los que sobresalen Moyano y Saer. Como ya lo observamos, el carácter de los cuentos de *El inocente* se cifra más bien en la atmósfera que rodea a los personajes que en la acción misma. Tal atmósfera es alcanzada por el autor mediante una peculiar técnica acumulativa, que a veces no llega a concretarse en el relato, como sucede, por ejemplo, en *La reunión*, donde se describe con bastante destreza una fiesta de fin de año de ambiente obrero. Aquí, la ansiedad irracional de la protagonista, centrada en un deseo inconsciente, y sus sucesivos estados de ánimo, serán, al mismo tiempo, el nudo y el desenlace de la situación: “Cerró los ojos y murmuró: —No sé lo que es. Nunca sabré lo que es.” En otros relatos, el autor analiza el mundo de la niñez; en varios de estos trabajos, encontramos un énfasis basado excesivamente en la truculencia y próximo ya a una retórica reprochable. Este aspecto del lenguaje constituye, creemos, uno de los principales defectos del libro y es fácilmente deslindable, sobre todo en los desenlaces. Cuentos como *La creciente*, *Venganza* o *Jullán* están estructurados y narrados en una forma en que los temores de la infancia, el sadismo oculto o inconsciente y la implícita crítica de costumbres, se armonizan exactamente para alcanzar un sentido preciso, sin enfemismos ni excesos. Igual carácter tienen, al principio, *El inocente* y *La señorita Estrella*, pero sus finales precipitados a la manera clásica y queriendo dar un golpe de excesivo realismo o brutalidad, bordean o se introducen peligrosamente en un deseo de *épater le bourgeois*. En otros cuentos, como *Para Navidad*, se recurre a simbolismos innecesarios, como el de la perra que va a tener cría frente a la mujer

encinta: “Desgraciada. Igual que nosotras: nunca aprenden ni escarmentan.”

Concluido este breve enfoque crítico —que, por supuesto, consideramos insuficiente para analizar la problemática del libro en su totalidad—, y expuestas estas salvedades a las que raras veces escapa una obra si se la enfrenta con sentido crítico constructivo, sería redundante hablar nuevamente de su calidad. No obstante, vale la pena repetir que la obra de Hernández constituye un ejemplo de madurez en su género. Son pocos los narradores jóvenes —o los que publican un primer libro, como suponemos que es éste en lo que se refiere a la narrativa— que logran una forma tan decantada. El contraste entre lo subjetivo y lo objetivo, la descripción de una realidad social para muchos desconocida o ignorada deliberadamente, y la dimensión que ésta adquiere a través de los matices psicológicos, son los elementos que Hernández utiliza para construir su mundo de ficción y crear al mismo tiempo valores estéticos, climas llenos a veces de rara poesía, como en el cuento *Dánae*, donde con elementos de la vida cotidiana y situaciones triviales se llega a esbozar —en una atmósfera que se carga gradualmente— la posibilidad de una situación límite.

J. C. C.

Alejo CARPENTIER, *El siglo de las luces*, Barcelona, Ediciones Seix-Barral, 1966.

La narrativa hispanoamericana, demorada muchas veces en la imitación más o menos inteligente de modelos europeos o en la mitologización casi siempre ingenua de un escaso folklore, parece encaminarse en las últimas décadas hacia una prometedora madurez. Este período ascensional se caracteriza por la conquista progresiva de un lenguaje, de un idioma propio, en cuya configuración el español materno se ve constantemente vivificado por particularismos lingüísticos que expresan, de manera muy clara, las transformaciones culturales y sociales de los medios de que han emergido; y también por la recuperación espontánea, natural, de una temática nacional que ya no necesita apelar a lo pintoresco ni a lo exótico. No es que estemos en presencia de un proceso colectivo identificable fácilmente en la obra de gran número de creadores; antes bien, puede decirse que se trata de una tendencia general, que se advierte en aspectos secundarios, en la dirección que procuran asumir los narradores más jóvenes. En la producción de unos pocos escritores algo mayores, sin embargo, este pasaje a la madurez presenta ya la consistencia y la riqueza de lo definitivamente adquirido. Dentro de esta vanguardia de la narrativa hispanoamericana, el cubano Alejo Carpentier ocupa un lugar privilegiado, y la novela que vamos a comentar aquí, es un feliz ejemplo de fusión de un estilo y de un asunto hábilmente armonizados al servicio incondicional de la narración.

Carpentier escribió *El siglo de las luces* durante los últimos años de su exilio en las Pequeñas Antillas y en Venezuela, entre 1956 y 1958, es decir, en la época

inmediatamente anterior a su regreso a su patria, donde actualmente desempeña un importante cargo oficial. Los ambientes de la novela —La Habana, Puerto Príncipe, la isla de Guadalupe, Cayena, finalmente Madrid— seguramente dibujaron una trayectoria recorrida por el propio autor, mientras que la época en que se sitúa —fines del siglo dieciocho, esa centuria que nombra el título del libro y que asistió a una de las grandes revoluciones de la historia— oculta discretamente múltiples alusiones a nuestro propio tiempo, por más de un motivo semejante a aquel en que fluye la narración. Como el mismo Carpentier afirma en una posdata a su novela, el protagonista de ésta es un personaje auténtico a quien, al parecer, la historia prácticamente ha ignorado: el francés Víctor Hugues, radicado primero como comerciante en Puerto Príncipe y que después difundió por todo el Caribe el ideario de la Revolución Francesa. A través de la vida borrascosa de Hugues, y de sus relaciones con el medio y los hombres del nuevo continente, el autor traza un fresco animadísimo y multicolor del choque y la interpenetración de dos civilizaciones. Junto a esta figura real, levántanse otras creadas por la imaginación del novelista: las principales son Sofía, una joven cubana que ha de vincularse íntimamente con Hugues, y, sobre todo, su primo, Esteban, un poco la contraparte, contemplativa y escéptica, del activo protagonista. Sofía, su hermano Carlos y Esteban llevan una vida plácida y monótona en los fondos de una inmensa tienda de comestibles habanera, heredada del padre de los dos primeros, rudo comerciante de origen extremeño que allí labró su fortuna. La llegada a la tienda de Hugues trastorna la vida de los adolescentes, como si los pusiera en contacto con una realidad más rica y carnal, Hugues, acusado de francmason, debe esconderse y después huir de la isla; pero ahora lo acompañan Sofía, que se convertirá en su amante, y Esteban, ya lanzado a la aventura vital a la sombra de Hugues. En Haití la casa y el comercio de Hugues han sido destruidos por la turba; y esto lo decide definitivamente a abrazar la causa revolucionaria por la que se está luchando en Francia. En tanto Sofía queda en América, Hugues y Esteban marchan a Europa, se mezclan en los tumultos de la Francia en llamas. Hugues se adhiere con violento fervor al credo jacobino. Mientras Robespierre domina París, su partidario Hugues es enviado otra vez a América, con la expedición que ha de desembarcar en la Guadalupe la primera guillotina y las ideas avanzadas que la acompañan. Hugues implanta el terror; las cabezas caen como frutos maduros; la guillotina entra a formar parte "de lo habitual y cotidiano", se vuelve "el eje de una banca, de un foro, de una perenne almoneda". Esteban, asqueado, abandona a su protector y se embarca en un curso revolucionario. Tras varios años —que traen la caída de Robespierre, el fin de la Revolución, el surgimiento de Bonaparte, el regreso de Hugues a Francia para rendir cuentas— Esteban recalca en Cayena, capital de la Guayana francesa, país en que varios emigrantes, entre ellos el famoso Billaud-Varennes, purgan su destierro. De allí termina por regresar a la Habana natal, donde encuentra a Sofía casada e integrada a la vida burguesa, aunque sin haber perdido las ideas revolucionarias que Hugues le insufló. El marido de Sofía muere; y después los primos reciben la noticia de que Víctor Hugues, el antiguo jacobino, el partidario del Incorruptible, ha llegado a Cayena como delegado del Directorio. Sofía, vendida por deseos irrefrenables, parte a la Guayana y reanuda allí su relación

con Hugues, en tanto Esteban, apresado por la policía española y acusado de liberal, es recluido en presidio. En Cayena, Sofía pronto rompe sus vínculos con Hugues, a causa de su conciencia sublevada por el oportunismo del político, y termina por irse a Europa. Radicada en Madrid, consigue al fin la liberación de Esteban, y lo lleva a vivir consigo. Los dos primos mueren el día de la insurrección del pueblo madrileño contra las tropas de ocupación francesas, unidos a la lucha inútil y heroica de los sublevados, en un último acto de fidelidad a sus ideales.

Sobre este asunto, sobre este tapiz argumental fuertemente contrastado y ornamentado, Carpentier ha tejido una delicada y coherente trama de temas, subtemas y motivos que se organizan en una totalidad narrativa sagazmente estructurada. En un primer plano, como se ha dicho, está el choque entre los dos mundos, el europeo y el americano, tras el cual América surge con el colorido y la candidez de una primitiva tierra edénica, pero no para fascinarse en la repetición de un pasado inmóvil, sino para dar cabida a un futuro rico de trabajo y progreso. Más allá, está el tema de la Revolución, en su momento de triunfo y en su instante de derrota; en su acción de cataclismo que derriba hombres, sentimientos, verdades; en su impotencia frente a algunas pasiones elementales. En la figura de Esteban —quizás el autor se identifica secretamente con él—, queda encarnado el hombre completo, sin dualidades, que trata de alcanzar una relación armónica con la naturaleza, sin renunciar, sin embargo, a su eticidad. Por entre los intersticios que dejan los acontecimientos de la ficción sopla un aire de densa carnalidad, de reivindicación de la materialidad, de amor por los objetos, que no es el menor mérito de la prosa de Carpentier. El tratamiento del erotismo, generosamente repetido a lo largo de la novela, no tiene, como en otras expresiones de la narrativa actual, el sentido de un narcótico o de una forma de evasión de una realidad fracturada, sino que tiende a devolver a la sexualidad su papel en un mundo reconstituido y unitario.

Pero en realidad lo que mejor singulariza la obra de Carpentier es el espacio vital en que estos asuntos, temas, motivos se hunden y reabsorben, se nutren y expresan: su lenguaje. El lector inadvertido puede en un primer momento sentirse fatigado por las largas enumeraciones casi rituales, por los extraños inventarios de nombres, objetos, sensaciones, que llenan las páginas; hasta puede suponer que se halla en presencia de una retórica más o menos disimulada, de un énfasis imposible de detener. Sin embargo, a poco que el espeso, fluente, envolvente lenguaje de Carpentier se apodera de uno, se alcanza a comprender mejor cómo está engarzado en la acción narrativa, con qué elasticidad se pliega a los hechos e ideas que expresa, determinándolos incluso en cierta manera, tomando distancia y acercándose a ellos con callada naturalidad. El léxico de Carpentier es riquísimo y propone una especie de canto a la diversidad, a la multiplicidad; entre sus procedimientos expresivos, figuran el hipérbaton, la hipérbate, la metagoge y muchas otras técnicas metafóricas que parecerían sugerir un acceso oblicuo, mediatizado, a la realidad que se trata; y no obstante, a pesar de todo esto, la objetividad, la historicidad, la fidelidad a lo natural de Carpentier testimonian su fundamental tendencia realista, su naturalismo poético, por llamarlo así, que le permite aventar toda acusación en contrario. El lenguaje de Carpentier es también extremadamente hábil

en lo que podríamos llamar "zonas neutras" de la prosa, que constituyen un poco la infraestructura de la que se yerguen los fragmentos de expresividad más fuerte, y que en realidad dan vigor a todo el conjunto verbal.

No es poca satisfacción para el crítico poder decir que el saldo positivo de una obra hace casi innecesaria la mención de defectos perceptibles. Y es que también las caídas de esta novela de Carpentier son ejemplares; también ellas contribuyen a dar carácter a una obra de la que Hispanoamérica puede sentirse orgullosa.

L. G.

Revista de Revistas

SETECIENTOS MONOS

Nº 7

Esta revista rosarina, una de las mejores que se publican en el interior del país, dedica la mayor parte del sumario del presente número a dos temas principales: uno, el análisis detallado del *Saint-Genet* de Sartre (libro del que, por lo demás, se incluye un fragmento traducido); otro, la obra narrativa de Julio Cortázar, tratada en tres artículos distintos. El resto del ejemplar lo ocupan varios cuentos de autores nacionales (de los cuales sólo el de Abelardo Castillo merece citarse), un poema de Fernando Quiñones y una crítica de *Al vencedor* de Marta Lynch. Hay una cosa digna de mención en *Setecientos Monos*: el material crítico es ampliamente superior al de creación, y sólo lamentamos que se haya tenido la debilidad de recaer una vez más en la hibridez de casi todas nuestras revistas literarias (que hace que se incluyan trabajos de creación aun cuando su calidad sea deplorable). El obvio reproche que se podría hacer al excelente artículo de Nicolás Rosa sobre el *Saint-Genet* consiste en que se trata de un libro publicado hace ya catorce años y que tanto en Francia como en otros países ha sido estudiado, refutado y exaltado exhaustivamente; pero, en rigor, la obra es tan importante, y su difusión en nuestro medio tan escasa, que nos cuesta criticar esta exégesis un tanto tardía. En resumen, estamos en presencia de una publicación que, sin estridencias ideológicas ni fáciles esquematismos, pasa a formar parte, por bien adquiridos derechos, de esa múltiple y diversificada izquierda intelectual que propugna la renovación cultural —y otras renovaciones— del país todo.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Nº 1

Sin duda, la entrega inicial de *Literatura y Sociedad* constituye una de las más ambiciosas empresas del más reciente periodismo cultural de izquierda. Sobre-

salen en este número, dedicado a la crítica literaria, diversas traducciones de importantes textos escasamente difundidos en el país, aunque algunos de ellos no son, precisamente, novedades. A los trabajos de Goldmann, Della Volpe, Sartre, Salinari, Lefebvre, Calvino, hay que añadir una triple entrevista a críticos argentinos (Marsotta, Jitrik y Sebreli), ya publicada en una separata de la Universidad del Litoral. Lamentablemente, mucho más débil es la parte dedicada a la crítica bibliográfica, que en su mayor parte, de manera inexplicable, ha sido cubierta con meras gacetas. El trabajo de Piglia que encabeza el ejemplar es una adecuada presentación ideológica del grupo editor de la revista, perteneciente a las corrientes neomarxistas que surgen tanto contra el liberalismo y esteticismo de cierta cultura de derecha como contra la tradición —no menos liberal— de la cultura de izquierda tradicional. No podemos dejar de mencionar la deficiente impresión de la revista, con su secuela de erratas, líneas saltadas, lagunas tipográficas, etc.; pero se trata, desde luego, de un descuido técnico fácilmente subsanable. En nuestra opinión sobre *Literatura y Sociedad* nos comprenden las generales de la ley, pero se trata de una publicación que, por su actitud y propósitos, sentimos muy próxima a nuestro propio quehacer. Solo podemos desearle, por consiguiente, una trayectoria en la que todos sus propósitos creativos puedan desenvolverse cabalmente.

INFORMACIÓN LITERARIA

Nº 2

Dando por cierto la presunción de que existe en nuestro país, en este momento, un público más o menos vasto que puede asimilar —comprar, para ser más exactos— varios miles de ejemplares de una revista literaria sofisticada, "imparcial", dedicada antes bien a la información que a la creación o a la crítica, un grupo de jóvenes intelectuales porteños, encabezado por Eduardo Stülmán, ha lanzado los números iniciales de *Información Literaria*. El hecho coincide con una suerte de fiebre culturalizante de nuestra clase media, que a la vez corresponde puntualmente a la expansión de ciertos medios de difusión. En otras palabras, incluso la literatura —¡incluso nuestra literatura!— puede tener la suerte de convertirse en producto de consumo. Como carecemos de la capacidad de los oráculos, no podemos prever aquí el éxito o el fracaso de la revista dirigida por Stülmán. Sólo podemos decir, para referirnos a este número, que la superficialidad de sus enfoques, la pobreza de su caudal informativo, las magras notas sobre libros dispersas en la revista, y el contubernio de cine, música y psicoanálisis que se presenta no anticipan un porvenir particularmente jocoso. Es evidente que el elemento más sabroso lo constituyen ciertos reportajes y declaraciones que —confesamos— han excitado nuestra curiosidad, y el estilo *picante* en que están redactados. Si ésta era una finalidad, la creemos lograda. La estructura gráfica de la revista —¡oh manes de *Time*, *L'Express*, y los más humildes de *Primera Plana* y *Confirmado!*— es otro testimonio de la pujanza un poco *standard* de los "ejecutivos jóvenes" que la editan.

Prácticamente todo el equipo redactor de esta revista está formado por intelectuales que en el pasado militaron en las filas del P. C. A. y que abandonaron el Partido luego de las controversias internas originadas por sucesos nacionales (actitud frente al peronismo y a los gobiernos burgueses) e internacionales (denuncia del stalinismo, revolución cubana, situación del Tercer Mundo, etc.). ¿Significa eso que podemos ubicar a *La Rosa Blindada* en lo que hemos dado en llamar nueva izquierda? Es evidente que sí, siempre y cuando hagamos la aclaración de que, según parece, una actuación prolongada en las filas del P. C. fija determinados esquemas mentales difíciles de superar y hace que mucha gente, aun después de dejar el Partido, siga cultivando sus mismos vicios, si bien ahora con signo inverso. Reitérase en el número que aquí comentamos el eclecticismo y el internacionalismo difuso de justamente aquellos órganos del marxismo oficial que *La Rosa* combate. Extensos artículos dedicados al Vietnam, a Venezuela, a una América latina demasiado global, no encuentran su contrapeso en trabajos dedicados a la realidad nacional, que parece casi completamente olvidada tanto en el aspecto cultural como en el político. Nos parece inexplicable la inclusión de reportajes y cartas ya publicados por el semanario *Marcha* de Montevideo, el cual tenía, como es sabido, amplia circulación en Buenos Aires. En suma, aunque las intenciones de los responsables de esta revista son excelentes, sus logros se diluyen todavía en una postura ideológica confusa y, a pesar de todo, aferrada al pasado.

CeD InCI

CUADERNOS DE CRITICA No. 3

Precio: 100.- pesos