

# ULISES

REVISTA DE ARTES Y HUMANIDADES



**balance del  
surrealismo  
\* rescatando a  
franz kafka \*  
mujica láinez:  
kitsch y literatu  
ra \* poemas inéditos  
de cardarelli-pessoa \*  
\* vera ocampo ha  
bla sobre realismo \* po  
esía joven  
argentina \* cartas iné  
didas de freud y kafka  
epistemología: la cien  
cia retraída \* hu  
mor: texto inédito  
de nietzsche \***

\$ 2000

REVISTA  
INTEGRANTE  
DE A.R.C.A.

N° 2 AÑO II

SET.-1979

# ULISES

REVISTA DE ARTES Y HUMANIDADES

SEPTIEMBRE 1979

Nº2 AÑO I

¡dámme una vida con arte!  
malakowski  
¡dámme un arte con vida!  
ulises

## STAFF

dirección  
gabriel marín verga  
horacio tarqu  
redacción  
juan carlos alau  
vittorio livni

artes gráficas  
biavio  
renanoc  
mascola  
habarita  
peper (gato storrante)

agradecemos especialmente a  
teodoro sirikman, clara livni,  
leónidas barrera oro y a  
eva.

colaboraciones, cheques y giros  
al Horacio García, Calle  
de Correo 4824, Correo  
Central (1090) Capital.

Editor responsable: Horacio García. Registro Nacional de Propiedad Intelectual Nº1428227. Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en la Argentina. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos con la sola mención de la fuente. Los valores espirituales y culturales no deben ni pueden tener propiedad. Los artículos firmados no representan necesariamente la opinión de la Dirección.

ULISES se terminó de imprimir en los talleres gráficos LITODAR, Brasil 3215, Cap Fed.

## SUMARIO

|  |    |
|--|----|
| editorial                                    |    |
| balance del surrealismo                      | 3  |
| literatura                                   |    |
| rescatando a frank kafka                     | 6  |
| una carta inédita de frank kafka             | 10 |
| manuel mujica láinez o una literatura kitsch | 12 |
| poesías                                      | 14 |
| fernando pesoa                               | 16 |
| candarelli—yeats: poemas inéditos            | 20 |
| humanidades                                  |    |
| una carta inédita de freud                   | 22 |
| epistemología—¿la ciencia traída?.           | 24 |
| humor  |    |
| crías indeseables                            | 26 |
| a la televisión                              | 28 |

## balance del surrealismo

"El poeta vendió su espíritu  
la idea que el mundo  
irreparable entre la acción y el  
sueño"  
A. Breton,  
Los usos comunicativos

Con el surrealismo llega a su culminación, a su máximo desarrollo, el movimiento artístico de vanguardia que se inicia con el siglo. Pero al mismo tiempo, este movimiento encierra en su seno los gérmenes de las contradicciones que lo llevarán a su muerte. Entendamos, claro está, a su muerte como movimiento, en tanto *acción histórica*, animada por un grupo determinado de hombres en un momento histórico determinado, pero no como *tendencia general de la literatura y el arte*, presente —as decir, viva— en todos los escritores modernos, desde *John Galsworthy*, pasando por los escritores que nos preceden, hasta el presente. Pero no nos adelantemos: comencemos por precisar la ubicación del surrealismo dentro de los movimientos de vanguardia.

### LA HERENCIA VANGUARDISTA

El proceso vanguardista que culmina en el surrealismo, extiende sus raíces hasta el simbolismo, y aún, hasta el conceptualismo. La historia del vanguardismo, se ha dicho, es la historia de la ruptura del lenguaje, ruptura necesaria frente a los ligures comunes, las metáforas tradicionales y los clichés de los escritores retóricos. Según el mismo Breton, iniciador y animador del movimiento que analizamos —que nace "oficialmente" en 1924, con el primer *Manifiesto del surrealismo*— es con Rimbaud cuando, en el *Soneto de las vocales*, al asignarles un color a cada una de ellas, "por primera vez... se desdobló la palabra de su deber de significar" (1). Le siguieron Mallarmé, que sometió el significado del lenguaje a su musicalidad, y Apollinaire, con sus caligramas, que lo sometió a su plasticidad (es decir, al carácter visual-espacial de la frase). El cubismo, empero, movimiento al que estuvo adscrito este último autor, propugió una *frase-asociación*, rompimiento con la puntuación y la rima; el futurismo defendió la sucesión de palabras en *tableros* cercanos ya al automatismo psíquico surrealista, que veremos apegada.

La sucesión puede rastrearse también, en cuanto al *ataque vanguardista del objeto*, esto es, la ruptura con la mística naturalista; lo incluyó el expresionismo, con la deformación del objeto por la subjetividad del artista; el cubismo pretende captarlo desde todos los ángulos posibles; el futurismo intenta reflejar su movimiento. El surrealismo, finalmente, desechará el modelo tomado del mundo exterior, y se dirigirá a buscarlo en los abismos del mundo interior, de la inconsciencia. Ya Baudelaire había anticipado: "La naturaleza es fea, y prefiero los monstruos de mi fantasía".

Asimismo, el humor, que aparece en la literatura cubista como humor festivo, lo hereda el dadatismo como humor corrosivo y lo recibe el surrealismo como humor negro, "en una casi matemática correlación —asevera Giménez Fróntin— con los acontecimientos de su tiempo" (2).

Es que esta crisis del lenguaje, y consecuentemente, la crisis del objeto exterior, se dan en el marco de la crisis histórica que se vivió desde principios de siglo. A la sociedad opulenta del siglo XIX, con su fe en el "progreso indefinido", le sucede una sociedad que se debate en sus propias contradicciones, alimentando desde el misticismo religioso hasta la náusea existencialista. Y el surrealismo, al mismo tiempo que provocador de una *crisis de conciencia*, como quiso su teórico(3), fue la expresión de esa crisis.

Pero mientras el dadatismo fue expresión de un nihilismo tanto artístico como humano ("Todo es dada... desconcierto de dada"), el surrealismo, siguiendo a la cultura, abrió un camino a la cultura. La *Giococonda* con bigotes de Duchamp o el "cuadro" de Picabia compuesto tan sólo por el marco, no son —como han querido muchos críticos— negación de la cultura y de su significación. La escritura y la pintura automáticas de Breton y de Arp, son la negación del arte y la cultura tradicionales,

que permiten el desarrollo del arte y la cultura modernos. Es que, mientras los dadistas rascan la tabla rasa con la cultura anterior, los surrealistas —sin dejar de negar— "en modo alguno pretendemos rechazar el legado cultural del pasado" (4). "La negación —ha escrito Hegel— es la palanca del devenir".

### APORTES DEL SURREALISMO

El gran aporte del surrealismo es la incorporación del inconsciente en el campo del arte, que —como Breton había introducido en el campo de las ciencias psicológicas. Con el descubrimiento del inconsciente surge la cara oculta de la realidad, y el surrealismo encuentra en ella un campo fértil para la creación. En efecto, Breton lee a Freud desde 1916 y lo visita en Viena en 1921. Los simbolistas —y algunos románticos, como Nerval— se habían ocupado de las alucinaciones y las visiones, de los sueños y la locura, pero "antes del surrealismo, nada se hizo con carácter sistemático, en el sentido antes dicho" (5). El surrealismo, siempre para su máximo teórico, "tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un camino que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento de otras zonas, en el perpetuo buscar en plena zona prohibida" (6).

El mundo onírico pasa a reemplazar al mundo "real", puramente exterior, y así, las características que Freud atribuyó a los sueños, determinarán las formas correspondientes de la literatura y la pintura surrealistas: influencia de restos diurnos, ausencia de causalidad, superposición témporo espacial, predominio de elementos arcaicos y mágicos, empleo de símbolos.

El pensamiento inconsciente ahora recurriendo al *automatismo psíquico*, que Breton descubre en 1919, "por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (7).

Además, en un plano que programó la acción y el sueño, el surrealismo propugnó la acción entre la acción y el arte, entre la vida y el arte. Breton defendió "el surrealismo de la acusación de no ser más que un pasatiempo intelectual y de cualquier otro modo, de la posesión del arte y de la psicología, que permanecen en el interior de sus mansiones cerradas a cal y canto" (8). Paralelamente, defendió la independencia política del arte: "¡Ninguna autoridad, ninguna constitución, ni castro de mando!" sin dejar de aclarar que "al defender la libertad de creación, no pretendemos en absoluto defender el indiferentismo político y que está lejos de nuestra mente querer resucitar un socialismo arte "psíquico" que únicamente sirve a los fines más impuros de la reacción" (9).

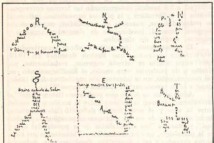
### LAS CONTRADICCIONES DEL SURREALISMO

El surrealismo, como anticipamos arriba, sumiendo entre sus propias contradicciones internas. ¿Cuáles eran estas contradicciones?

a) El surrealismo se había propuesto la ambiciosa tarea de lograr una síntesis entre el mundo exterior y el mundo interior. En la práctica, como lo ha reconocido el mismo Breton, el "arte tal como debe ser en nuestra época (tal como debe ser el arte) es un arte que retrocede al modelo interior" (10). En efecto, la crítica del modelo exterior ha llevado a Breton a postular un *irracionalismo* que condena toda lógica, toda razón. Afirma que "no te en lo que llaman lógica sino el muy culpable ejercicio de una debilidad. Sin ninguna afectación puedo decir

que la memoria de mis preocupaciones se encontrarme con-  
conectado conmigo mismo"(12). No se lo discutimos. El  
meollo de la cuestión está en que, a diferencia de Freud,  
que con su teoría de la sublimación sometió al instinto al  
"principio de la realidad"—el padre del surrealismo hizo  
de la razón el símbolo de la represión del inconsciente y  
nunca alcanzó a concebir un equilibrio entre el yo, el ello  
y el superyó. Breton, lejos de entrever las causas sociales  
de la represión, la atribuyó, abstractamente, a la "razón".

b) Los surrealistas incurrieron en un grave aporismo  
al identificar lo inconsciente con lo bello, y por lo tanto,  
a la razón, represora de lo instintivo, como enemiga declarada  
del nuevo arte. Pese a su actitud antisentimentalista,  
el surrealismo cae en un sensualismo de corte romántico-  
platoniano al pregonar "la necesidad de apartarse más y  
más de la forma de pensamiento real o especulativa"(13).  
Es fútil, entonces, la pregunta del joven Sábato: ¿para  
qué se reivindica el automatismo? ¿Como instrumento de  
investigación psicológica o como productor de belleza?  
(14). Hemos visto cómo a los surrealistas sólo les interesa  
el flujo real del pensamiento "en ausencia de todo control  
estético por la razón, fuera de toda preocupación estética  
o moral". En este sentido se oponen una vez escrito el  
mensaje automático "a efectuar la menor modificación,  
la menor corrección". Este automatismo, patético pero  
pronto debió de ser abandonado, y aunque aún en 1937  
Breton sigue considerándolo "la medida común", el móvil,  
la constante de las operaciones "de los espíritus que se  
pueden resolver "en las automías": vela y sueño,  
razón y locura, objetivo y subjetivo, percepción y repre-  
sentación, pasado y futuro, sentido colectivo y amor,  
vida y muerte"(15). En 1941 que "la gran circulación  
físico-mental en el surrealismo sigue opréndose por el  
automatismo"(16), en 1953 reconoce que la práctica de  
la escritura automática se abandonó pronto pues ya "se  
sabía dónde obtenerse... y carecía de interés reproducir



Caligramas de Apollinaire.

hasta la saciedad"(17). Pero si bien el surrealismo pro-  
puso que "los productos del automatismo verbal o pictó-  
rico... no guardan relación con el criterio estético de sus  
autores"(18), los surrealistas hicieron literatura y pintura  
a despecho del automatismo. "En vano Breton elevaba la  
bandera de la no profesionalidad o regalado a sus más  
cercaños enemigos (Aragón, escribés demasiado—"una fra-  
se reveladora). Los poetas y los pintores irán alejándose  
de sus mejores automatismos para poder hacer poesía y pin-  
tura surrealista"(19). El automatismo, justificado en su  
momento histórico porque abre las puertas a la liberación  
del lenguaje y del pensamiento frente a los moldes  
académicos, no dejó ninguna obra de valor perdurable.  
Los mejores poemas de Breton, Eluard y Aragón, los me-  
jores cuadros de Magritte y de Dalí, lo ignoran completa-  
mente. "Por lo tanto, después de todo—aversa Hauer-  
ser—refugiarse en la racionalización de los instintos y en la  
metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única  
diferencia que su método es incomparablemente más pe-

dante, dogmático y rígido que el modo de creación ar-  
tística en que lo irracional y lo instintivo son vigilados por  
el juicio estético"(20). Pero el surrealismo, como ya lo  
entonces, que Freud le escriba a Dalí: "No es el subcon-  
ciente lo que busco en sus pinturas, sino el consciente...  
Usted presenta el misterio directamente".

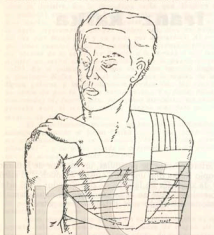
c) Para Breton "la esencia primordial del lenguaje  
poético" es la *universalidad*(21). Lautréamont había afir-  
mado que "la poesía debe ser obra de todos" pero el teórico  
del surrealismo lo agregó su contrapartida: "debe ser  
comprensible por todos". Sin embargo, es con el surrealismo  
que llega a su máximo grado el proceso de *hermetismo*  
que se inició con el movimiento simbolista. Dado que el  
lenguaje fue confundido al inconsciente de cada individuo,  
desapareció así la concepción romántica del artista como  
genio creador, ser único y distinto, pero como contrapartida,  
alcanza su mayor profundidad el alejamiento entre el autor  
y lector. Breton trató de salvar el escollo recurriendo a un  
supuesto *inconsciente colectivo*, que hace referencia, aunque  
sin citarla, a la teoría del psicólogo suizo Carl Gustav Jung.  
En efecto, este ex-discípulo de Freud, postuló la existencia, además del inconsciente  
personal procedente de la existencia individual, de un  
inconsciente colectivo, una vuelta a "ideas místicas oclivas  
procedentes de la "posibilidad universal de una estructura  
psíquica universal transmitida por herencia". En los estratos  
más profundos del inconsciente se hallarían los *arquetipos*,  
tal como se dan los mitos en los pueblos primitivos(22).  
En consonancia con estas ideas, Breton usó el concepto  
de *mito mágico* en 1937, pero ya en 1932 define la labor  
del nuevo poeta por "la recepción y la transmisión de las  
llamadas que se apresuran hacia él desde el fondo de las  
edades"(23). En 1937, en el *Manifiesto del surrealismo*,  
por excelencia, que permite explorar este contenido la-  
tente, en medio de tocar ese fondo histórico secreto que  
desaparece tras la trama de los acontecimientos: "Solo ahí  
se "agrega" se produce la poesía, pero sólo cuando el  
"no tiene otra salida que de responder a la solici-  
tación eterna de los símbolos y de los mitos"(24).

El apoyo de la teoría del inconsciente colectivo,  
de dudoso carácter científico—por desconocer que el  
inconsciente no se hereda, sino que está, cuantitativa y cuali-  
tativamente determinado por la sociedad(25)—no salvó a  
la obra surrealista del hermetismo ultradivulgativo que  
se vino a completar con su teoría vanguardista del len-  
guaje, que la escritura automática pretendió reusar,  
intentando devolver a las palabras su valor prelogico.  
Esta especialización desconoce por completo "la *naturaliza-  
ción de los signos* o pensamiento el principio de que este  
aquél sistema de signos significativos por excelencia que  
son las palabras, la lengua, no hay en general pensamiento,  
no hay lenguaje, no hay comunicación"(26). Del mismo  
conciencia o razón digna de ese nombre"(26). Del mismo  
modo no hay lenguaje, sino como los signos significati-  
vos—palabras—ni palabras sin significación racional,  
fuera de la lengua entendida como institución real, histó-  
rico-social. La recíproca dependencia entre pensamiento  
y palabras, se convierte en la recíproca dependencia entre  
palabras y lengua"(27). Los surrealistas, al "liberar" al  
lenguaje del "peso" de la razón, lo despojaron de su fun-  
ción significativa.

El cuadro se completa con la concepción surrealista  
de la imagen como intuición, ajena a la razón. "Unica-  
mente la intuición poética—afirma Breton—nos propo-  
ciona el hilo que nos lleva al camino de la Gnosis, en tanto  
en cuanto concebimos y comprendemos la esencia de los  
símbolos"(28). Asimismo, critica la definición de Reverdy, que  
considera a la imagen como una actividad del espíritu que  
aceca de realidades más o menos alejadas. Para el autor del  
Manifiesto del surrealismo el espíritu es el espíritu que capta  
las relaciones, sino que los dos términos de la imagen se  
acercan de modo fortuito como producto del automatismo  
psíquico. Y cuanto mayor es la diferencia de los elementos  
relacionados, mayor la belleza. "Bello como el  
encuentro, en una mesa de disección, de una máquina  
de coser y un parguano", había escrito Lautréamont. Este  
concepto, válido en un momento como respuesta a las  
fuerzas congeladas y los rigores corrales de los académicos,  
es hoy insustentable. La imagen, para della Volpe, es un  
conjunto intuitivo-lógico. "Una semejanza de diformes,

nexo de imágenes o unidad de una multiplicidad; en un  
concepto o género cuyos elementos estructurales son tanto  
lo múltiple o sensible como lo uno y racional"(29). In-  
dubitablemente, la imagen—como unidad de una multiplici-  
dad—sólo se logra por un proceso racional de gene-  
ralización.

d) En el plano que llamamos vital, vimos que el su-  
rrealismo intentó una síntesis entre la vida y el arte, el  
sueño y la acción. El surrealismo no quiso ser un movi-  
miento literario o artístico: de ahí que se hable de "acción  
surrealista", "modo de vida surrealista", "concepción del  
mundo surrealista" (etc.).... Ese vitalismo cayó muchas  
veces en una actitud antiliteraria o antiartística (recorde-  
mos la advertencia de Breton: "Aragón, escribés demasia-



André Breton, por Max Ernst.

- (1) Breton, André, *Los pasos perdidos*, en *Antología*, México, Siglo XXI, 1975, p. 17.
- (2) Gastón Frensch, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, SALVAT, 1970, p. 87.
- (3) Breton, André, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 162.
- (4) Breton, André, *Discurso en el congreso de escritores*, en *Manifiesto*,... cit., p. 264.
- (5) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 182-183.
- (6) Dalí, p. 178-179.
- (7) Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto*,... cit., p. 44.
- (8) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 172-173.
- (9) Breton, André, *Por un arte revolucionario independiente*, en *Antología*, cit., p. 158.
- (10) Breton, André, *Frieda Kahlo*, en *Antología*, cit., p. 140.
- (11) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 168.
- (12) Breton, André, *Los pasos perdidos*, cit., p. 20.
- (13) Breton, André, *Situación surrealista del objeto*, en *Manifiesto*,... cit., p. 287.
- (14) Sábato, Ernesto, *Uno y el universo*, Bs. As., Sudamericana, 1975, p. 287.
- (15) Breton, André, *Limites no fronteras del surrealismo*, en *Surrealismo frente a realidad socialista*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 14.
- (16) Breton, André, *Génesis del surrealismo*, en *Antología*, cit., p. 196.
- (17) Breton, André, *El surrealismo en sus obras*, cit., en *Manifiesto*,... cit., p. 331.
- (18) Breton, André, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto*,... cit., p. 329.
- (19) Gastón Frensch, José Luis, *Conocer el surrealismo*, Barce-

do". Del mismo modo, Breton se mostró incomprensivo  
con Joyce, que aprovechó su modo la experiencia surrealista  
litteraria, denunciando que su técnica del "stream of con-  
sciousness" "a fin de cuentas, a la imitación de la vida, de  
la manera más fiel posible (gracias a lo cual se mantiene  
en los límites de lo real)"(30). Pero lo que quisiera o no  
Breton, sus compañeros se fueron alejando para "hacer  
arte" y el surrealismo se convirtió, acaso muy a su pesar,  
en un movimiento artístico, que cristalizó en una serie  
de principios estéticos.

#### NUESTRA TAREA

Arnold Hauer, no siempre comprensivo con la van-  
guardia artística, aseveró "El surrealismo es antiidealista: niega  
la contradicción de los elementos empíricos e imaginarios de  
la representación artística, renuncia a descubrir y establecer una  
explicación racionalmente aceptable de su nexo allí donde  
está el límite entre ellas y puede equilibrarse su oposición"(31).

Contrariamente a esto, el surrealismo participa de  
la dicotomía entre los movimientos de vanguardia, sólo en  
que, si bien se había propuesto alcanzar "una síntesis  
y un tercer término" de la visión exterior y de la interior  
(32), sólo se quedó en la negación de la primera. El su-  
rrealismo exhibió una *cosmología*, el "azar objetivo", frente  
al casualismo mecanicista; la *irracionalidad* frente al mecani-  
cismo positivista; la *superalidad*, frente a un realismo  
genológico limitado a lo fáctico; la *estipicidad* frente al  
realismo; el *discurso*, en suma, el *misticismo* frente al  
materialismo vulgar.

La *síntesis* es nuestra tarea. En el plano lógico, ya  
se dieron los primeros pasos para fundar una nueva razón,  
síntesis entre la racionalidad y de la crítica racionalista y  
en el plano filosófico, una síntesis entre el materialismo  
mecanicista y el idealismo dialéctico. En el plano literario  
y artístico, propugnamos una síntesis entre la tipicidad del  
realismo y la experiencia vanguardista, en un verdadero  
realismo de vanguardia.

Para lograr esa superación debemos negar el surrealismo  
—para abarcarlo en una síntesis más amplia—. Lo  
haremos sin recelos, ya que alcanzaremos la nueva litera-  
tura mirando al futuro y no "embalsamando cadáveres  
y apuntalando ruinas". ¡Ha muerto el surrealismo! ¡Viva  
el surrealismo!

HORACIO TARCUS  
GABRIEL MARTÍN VEGA

- (1) Breton, André, *Los pasos perdidos*, en *Antología*, México, Siglo XXI, 1975, p. 17.
- (2) Gastón Frensch, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, SALVAT, 1970, p. 87.
- (3) Breton, André, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 162.
- (4) Breton, André, *Discurso en el congreso de escritores*, en *Manifiesto*,... cit., p. 264.
- (5) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 182-183.
- (6) Dalí, p. 178-179.
- (7) Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto*,... cit., p. 44.
- (8) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 172-173.
- (9) Breton, André, *Por un arte revolucionario independiente*, en *Antología*, cit., p. 158.
- (10) Breton, André, *Frieda Kahlo*, en *Antología*, cit., p. 140.
- (11) Breton, André, *Segundo manifiesto*,... cit., p. 168.
- (12) Breton, André, *Los pasos perdidos*, cit., p. 20.
- (13) Breton, André, *Situación surrealista del objeto*, en *Manifiesto*,... cit., p. 287.
- (14) Sábato, Ernesto, *Uno y el universo*, Bs. As., Sudamericana, 1975, p. 287.
- (15) Breton, André, *Limites no fronteras del surrealismo*, en *Surrealismo frente a realidad socialista*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 14.
- (16) Breton, André, *Génesis del surrealismo*, en *Antología*, cit., p. 196.
- (17) Breton, André, *El surrealismo en sus obras*, cit., en *Manifiesto*,... cit., p. 331.
- (18) Breton, André, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Manifiesto*,... cit., p. 329.
- (19) Gastón Frensch, José Luis, *Conocer el surrealismo*, Barce-
- (20) Hauer, Arnold, *Estudios sobre el fin del arte*, Barcelona, Guadarrama, 1977, p. 881.
- (21) Breton, André, *Deliración '9'V'*, en *Antología*, cit., p. 201.
- (22) Si un racimo de uva—arguye Breton—contra el concepto de  
unidad mística—no es más que un racimo de uva—, a saber,  
de qué describe un grano en representación de otro, un grano  
en representación de todos, un grano que, en virtud de su arte, re-  
sultaría comestible" (*Manifiesto del surrealismo*, cit., p. 24).



## rescatando a franz kafka

A menudo se creyó ver en Kafka tan sólo un artero creador de pesadillas, un hacedor de infiernos que, por improbables, no aludían al mundo. Pero el propio Kafka dijo una vez a Gustav Janouch: "El sueño revela la verdad que supera la imaginación. Lo que hay de aterrador en la vida, de desquiciador en el arte". Este artículo quiere recuperar a Kafka para el genuino realismo (que no es un sinónimo de naturalismo) y advertir cómo su obra refleja una existencia y la historia del modo más patético y magistral.

### DIVERSIDAD CRÍTICA

En la madrugada del 3 de julio de 1924, Kafka abandonaba la lucha que iluminara su vida: intentar penetrar el mundo; el mismo que no logró inconspicuamente siempre en sus líneas. A partir de entonces, exceptuando la oscuridad que impusiera el nazismo(1), asistimos al auge vertiginoso de su literatura. Junto a su vida y su obra, surge una obra paralela, nutrida por una inmensidad de exégesis, como no se ha visto antes respecto de otro escritor contemporáneo(2). Unas aspiran a vindicar la genialidad de Kafka; otras, tienen la vana esperanza de acallar su voz de lúcido no conformismo.

Este "delirio de interpretaciones", según lo llama Marthe Roberts, es dispar: Aragón juzga imposible ver en Kafka un escritor realista; para Bastille, nada es más fácil que dar un sentido a sus escritos literarios(3); Isaacson lo llama *gladiador contra la nebulosa*(4) y E. Wilson, menos justo, "escritorzuelo"; para Lancelotti ha ocurrido los límites del relato; Max Brod lo acerca a las orillas de la santidad; Lukacs considera a Kafka un paradigma de la decadencia literaria. Asimismo cada esbozo analítico insiste en la existencia de una *clave* que, una vez hallada, develaría la significación real de la obra kafkiana. Tal clave varía según el comentarista: para algunos, las ficciones de Kafka representan la política represiva acaecida en la Europa del siglo pasado y de principios del siglo XX; para otros, son una metáfora de la rigidez educativa de la infancia o de sus fracasos matrimoniales. No están ausentes las interpretaciones teológicas —las mismas que M. Roberts niega y Borges justifica— ni otras deducciones, por ejemplo, la que infiere que el aparato de *En la colonia penitenciaria* es una máquina

como de esta situación(8).

Cada obra es el punto de confluencia de lo existencial y lo histórico, en constante movimiento interactivo y transformador. Es la realidad que el lector lo que nos interesa —desde el menor elemento psicológico hasta el más resonante acontecimiento social— y de qué modo cobra vida en la creación.

### LA REALIDAD COMO SUFRIMIENTO

El mismo Kafka nos refiere los conflictos personales que inspiran su profundo temor del mundo y su apartamiento constante. La educación recibida en sus primeros años es decisiva. En la dramática carta que dirigiera a su padre(5) recuerda un hecho acontecido en su niñez: *Una noche, no estaba en cama, me llegaste a mi cuarto, no lo hacía seguramente porque tuviera sed, sino en parte tal vez por incomodar y en parte por distraerme. Al ver que unos cuantos gritos de asombro no producían efecto, me saqué de la cama, me llegaste a mi litera y allí me dejaste un ratillo solo, en camión, ante la puerta cerrada(6)*. En el mismo texto, que su madre impidió llegar a destino, Kafka añela el abismo que le separa de la figura paterna y la consiguiente frustración: *Me sentía ya apretado por tu simple corpulencia... Yo, flaco, débil, emirrido; tú, fuerte, alto, de anchas espaldas... Me avergonzaba ante el mundo entero, porque eres para mí la medida de todas las cosas...*

El autoritarismo paterno, rayano en la castración, consigue abrumar al joven Kafka: "... ya muy temprano me prohibiste hablar; te enseñaste a ser silencioso, a replicarme", y tu mano alzada al proferirlo, son dos cosas que me acompañan desde siempre.

Formado bajo esta influencia opresiva, sus escritos no tardan en manifestar rasgos nihilistas.

Kafka admite ser el producto de su educación; admite, asimismo, la problemática paterna, pero conviene, parvasmente, en aceptar sus limitaciones propias por culpa. El pesimismo y el sentido de la imposibilidad son sus sentimientos rectores.

Otro elemento que gravita en su conformación es el aspecto religioso: *Como intelectual judío de lengua alemana, surgido de una familia acomodada, de comerciantes incompletamente germanizados, Kafka se ve colocado en una situación degradada y precaria, en la cual vive todos los días conflictos de los que no es responsable, y una suspicacia que terminará por parecerle justificada.*

En efecto, como judío, Kafka resulta triplemente sospechoso para los checos, pues no sólo es judío, sino además alemán y aparece en bajo de un comerciante de cuyos empleados son checos... y por consiguiente de un explotador. Pero sólo es alemán por el idioma... Por lo demás, está separado de ellos (los alemanes), no sólo por los prejuicios de raza, sino por el gueto de muros impenetrables que la burguesía judía, más refinada, se ha encargado de modo voluntario(10).

Por fin Kafka alcanza la cuestión matrimonial, signada por el fracaso. Dos veces rompió un compromiso amoroso con Felice Bauer y una con Milena. Un hogar con hijos representaba para Kafka la máxima aspiración del hombre y su rescatatorio alejamiento de esa dicha lo acercó aún más dolor.

Por otra parte, su empleo en la Compañía de Seguros lo aparta de su pasión fundamental: la literatura. Fugadas oscuras de un diario no refieren el haberlo. De ese modo se forja en Kafka su versión pesimista de la madurez; de este modo campea en su obra la opresión del autoritarismo y el sentimiento de la impotencia.

Cargado con sus incapacidades, frustrado en su intento matrimonial, disconforme con su trabajo, portador de tres culturas y sin haber echado raíces en ninguna de ellas, Kafka halla en la literatura su única refugio, su última ciudadela. Allí fecundará lo real como un holocausto a una pesadilla.

### EL ACTO DE ESCRIBIR EN FRANZ KAFKA

El 8 de diciembre de 1911 escribió en sus diarios:

*Siempre ahora, y he sentido desde esta tarde un violento deseo de volcar toda mi angustia en el papel; escribirlo en el fondo del papel, así como surge de la honda de mi ánimo; o escribirlo de manera que me sea posible trasladar todo lo escrito dentro de mí. No es un deseo artístico. En efecto, es un deseo humano, situado entre el temor y la esperanzada salvación, fundándose en un sólo cuerpo: la escritura. Escribir, para Kafka, equivale a la felicidad, pero también su un puente hacia el mundo, su rabioso intento de reconciliación con el mundo. Se aferra a la literatura: "...como un monumento que mira hacia lo lejos y se mantiene firme sobre su pedestal(11)*.

Su experiencia es extrema y la creación lo despierta a la vez el placer y el dolor, como lo prueban estas líneas: *Todo lo que no sea literatura me aburre y me inspira odio, porque me turba o me hace perder tiempo, aunque sólo sea por sugerencia, y estas otras: En el momento de escribir, es fácil aborrecer en mí una gran concentración de fuerzas únicamente al servicio de la literatura. Cuando se hizo evidente en mí organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mí ser, todo se encaminó en esta dirección y dejé muchas aquellas aptitudes que correspondían a las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y sobre todo de la música.*

Con todo, y a despecho de cualquier pesar, la literatura es su única posibilidad productiva. Un modo de aliarse al mundo mediante la crítica y el conocimiento del mundo. Tal fue la lucha de Kafka hasta que lo sorprendió la muerte, la noche posterior a haber corregido su último libro.

### EL REALISMO DE FRANZ KAFKA

*No es escribir bien, como lo ha dicho Pope, el más hermoso de los dones de la naturaleza; es, por bien. Y este ser bien, del cual nos habla Charles Nodder(12) constituye el centro del universo kafkiano. En efecto,*

Con todo, y a despecho de cualquier pesar, la literatura es su única posibilidad productiva. Un modo de aliarse al mundo mediante la crítica y el conocimiento del mundo. Tal fue la lucha de Kafka hasta que lo sorprendió la muerte, la noche posterior a haber corregido su último libro.

Otro elemento que gravita en su conformación es el aspecto religioso: *Como intelectual judío de lengua alemana, surgido de una familia acomodada, de comerciantes incompletamente germanizados, Kafka se ve colocado en una situación degradada y precaria, en la cual vive todos los días conflictos de los que no es responsable, y una suspicacia que terminará por parecerle justificada.*

En efecto, como judío, Kafka resulta triplemente sospechoso para los checos, pues no sólo es judío, sino además alemán y aparece en bajo de un comerciante de cuyos empleados son checos... y por consiguiente de un explotador. Pero sólo es alemán por el idioma... Por lo demás, está separado de ellos (los alemanes), no sólo por los prejuicios de raza, sino por el gueto de muros impenetrables que la burguesía judía, más refinada, se ha encargado de modo voluntario(10).

Por fin Kafka alcanza la cuestión matrimonial, signada por el fracaso. Dos veces rompió un compromiso amoroso con Felice Bauer y una con Milena. Un hogar con hijos representaba para Kafka la máxima aspiración del hombre y su rescatatorio alejamiento de esa dicha lo acercó aún más dolor.

Por otra parte, su empleo en la Compañía de Seguros lo aparta de su pasión fundamental: la literatura. Fugadas oscuras de un diario no refieren el haberlo. De ese modo se forja en Kafka su versión pesimista de la madurez; de este modo campea en su obra la opresión del autoritarismo y el sentimiento de la impotencia.

Cargado con sus incapacidades, frustrado en su intento matrimonial, disconforme con su trabajo, portador de tres culturas y sin haber echado raíces en ninguna de ellas, Kafka halla en la literatura su única refugio, su última ciudadela. Allí fecundará lo real como un holocausto a una pesadilla.

### EL ACTO DE ESCRIBIR EN FRANZ KAFKA

El 8 de diciembre de 1911 escribió en sus diarios:

*Siempre ahora, y he sentido desde esta tarde un violento deseo de volcar toda mi angustia en el papel; escribirlo en el fondo del papel, así como surge de la honda de mi ánimo; o escribirlo de manera que me sea posible trasladar todo lo escrito dentro de mí. No es un deseo artístico. En efecto, es un deseo humano, situado entre el temor y la esperanzada salvación, fundándose en un sólo cuerpo: la escritura. Escribir, para Kafka, equivale a la felicidad, pero también su un puente hacia el mundo, su rabioso intento de reconciliación con el mundo. Se aferra a la literatura: "...como un monumento que mira hacia lo lejos y se mantiene firme sobre su pedestal(11)*.

Su experiencia es extrema y la creación lo despierta a la vez el placer y el dolor, como lo prueban estas líneas: *Todo lo que no sea literatura me aburre y me inspira odio, porque me turba o me hace perder tiempo, aunque sólo sea por sugerencia, y estas otras: En el momento de escribir, es fácil aborrecer en mí una gran concentración de fuerzas únicamente al servicio de la literatura. Cuando se hizo evidente en mí organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mí ser, todo se encaminó en esta dirección y dejé muchas aquellas aptitudes que correspondían a las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y sobre todo de la música.*

de escribir(5) o la que descubre en su fin, clóticamente la representación del acto sexual(6).

Sin duda muchos de estos acercamientos críticos son veraces y provienen de aversas plumas, pero son arbitrarios muchos otros e inducen a la confusión del lector, desprotegido ante tal o cual definición, fatalmente parcial.

### UNAS POCAS PALABRAS SOBRE LA CLAVE KAFKIANA

En verdad, cada *clave* se halla sujeta a la metodología analítica a aplicar. Si, por ejemplo, pretendiéramos como fundamentaciones las teorías ahistoradas del psicoanálisis, llegaríamos a determinar en cada personaje, en cada situación, alguna simbología que ilustrara más de un sentido; de igual modo ocurriría con las interpretaciones teológicas, las de la filosofía, y aún las historicistas. Sin embargo, la porfiada aplicación de cualquiera de estos esquemas críticos pareciera correr el riesgo de desarticular la obra en cuestión, diluyendo la unidad literaria y su valor original y sustantivo.

Nuestra idea es del todo diferente. No aspiramos a empujar la obra de Kafka sobre ningún esquema, y, diamás, por ejemplo, al *El castillo* es la tierra prometida del Judío Errante o la lejanía del amor paterno. Nuestro intento apunta a patentizar los mensajes que el autor delega en sus escritos, la real importancia que en ellos cobra la literatura y su marco sociohistórico. Con tal fin partimos de lo extra-literario —el ámbito existencial del autor y la circunstancia histórica— hasta arribar a lo literario: toda la historia (agregamos) todo el arte es obra de individuos, pero los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada y su comportamiento es el resultado tanto de sus facultades



Frans Kafka fue, por sobre todo, un realista amplio y agudo. En vez de testigo de su época. Sin embargo, no halláramos en sus extensos cuadernos personales ni en su nutrido epistolario, signos de elaboración teórica. A pesar de su amplia cultura y su estrecha relación con las artes, Kafka no incidió en la crítica. Hermann Hesse no erraba cuando predicaba sobre él que *no tiene nada que decirnos como teólogo o filósofo. Cuando nos habla lo hace sólo como poeta*. (13).

Las ficciones de Kafka, fraguadas con la precisión de un minicrítico, revelan el modo de su crítica, la de un sensitivo maravilloso. El 15 de octubre de 1921 escribió en sus diarios: *...me he concedido en una memoria viviente, y también por eso mismo padecida de este mundo* (14). Esta declaración, verdadera forma de vida en Kafka, nos habla de un ser que supera la mera descripción. Aquello que Max Brod denominara *scribismo*. En sus diarios, interrumpidos durante el período que va de 1919 a 1923, hallamos al hombre cuya sensibilidad operaba como un filo sobre la condición humana. Sus personajes reflejan la honda crisis de la sociedad contemporánea: una acentuada pérdida de la identidad y el constante aumento de incomunicación. En cierto modo, allí donde otros venían de la decadencia, la obra de Kafka supone una lúcida advertencia contra la caída.

Rememoremos algunos de sus personajes: José K, el acusado, el desconocido culpado y muere en la ignorancia; de todo, excepto del absurdo; K, el agrimensor, cuya identificación se limita a esa inicial, no logra comunicarse con el castillo y, a los ojos de la aldea, sólo despierta sospechas; el conde que pierde su condición de ser humano para transformarse en un insecto incapaz de establecer relación alguna con el mundo. El protagonista de "Conversación con el borchero" se presenta así: *...Pero la realidad, como yo tengo, yo sentiré años, pero todavía no tengo nombre. Se interroga luego sobre la realidad de las cosas (la luna, por ejemplo). Al comprobar que son concretas, se desespera y huye. Sólo al hallar otro mundo muere, con la sola realidad de la borchera, recupera la calma. El suplicante de "Conversación con el que rezó" es un mendigo que duda de su existencia. Para resarcirse confiesa su propósito de llamar la atención de los allegados con un suicidio.*

En todos los casos prima una especie de "héroe". Un ser que, apartado del resto de los hombres, abraza la esperanza de restablecer la unión o alcanzar una meta; pero su búsqueda termina en el fracaso.

En 1983 nace Kafka. Ese mismo año se inventa la ametralladora, que será fiel a los intereses del expansionismo. Podríamos remitir el desarrollo de esa sociedad

al del arma atroz: la historia de la generación de Kafka es, cronológicamente, la misma. La generación se desespera, el arma se perfecciona. Se ha omitido puntualizar que esos hombres fueron partícipes y testigos de convulsiones acontecidas en el mundo. Muestrados, como si marchaba sobre Roma y se iniciaban las grandes depresiones económicas. Las ficciones kafkianas no se deben tan sólo a lo subjetivo o a lo meramente fantástico, sino también a la fuerza de la época. ¿Puede resistirse extranjero, entonces, que Kafka reflejara soledad y frustraciones? W. Benjamin asegura que *para hacer justicia a la figura de Kafka en su pureza y en su belleza peculiar, no se debe perder de vista lo siguiente: que fue un fracasado*. (15).

Los escritos kafkianos son una fiel pintura de su vida plena de privaciones y de los presentimientos trágicos que la realidad de su tiempo (*su nuestro tiempo*, dice Ibsen) le despertaron.

#### LUKACS O UN CRITERIO JUSTO

Nos interesa, por último, dedicar unas palabras al crítico Georg Lukacs, quien ha sido cultor de las teorías *decadentistas* respecto de Kafka. Lukacs sintetiza su idea del siguiente modo: *Kafka abstrae los momentos de su vida misma desvalorizados por el mismo, y por sus alegorías, por su nada trascendente, hasta su nulificación. Y precisamente a causa de esta transcendencia aléptica puede ser el camino del realismo; los detalles que tan subjetivamente nos realzan la singularidad de lo típico. Al contrario, precisamente su particularidad, su hic et nunc particular, que él mismo reconoce como sono, se disipa inmediatamente en la atmósfera vital de una abstracción corriente de todo contenido, porque está siempre determinada por la nada. Y finaliza diciendo: "...no puede aspirar, como el realismo, al punto medio entre la particularidad y la universalidad". (16). He aquí la representación de la decadencia, según Lukacs, que parece olvidar acaso obnubilado por la ideología, la más amplia mira de Beinski, padre de la crítica rusa. En Beinski quien, refiriéndose a la literatura de Gogol, afirmaba que no existía en una sociedad decadente tipos literarios que no lo fueran, a menos que el autor que los crea vida desde dentro en el mundo del realismo. En las ideas sobre esto Lukacs faldea el curso de la historia y declara que el tipo humano —el punto medio entre la particularidad y la universalidad— es aquel que críticamente se opone a la sociedad burguesa, desmembrarándola y, en última instancia, combatiéndola. Si se trata de un tipo literario, ahora estaríamos discutiendo aspectos de la literatura socialista. Que la concepción kafkiana no sea la que Lukacs acepta no menoscaba la realidad, como no la modi-*



fica la balzariana, a pesar de la ideología monárquica de Balzac.

Galvano Della Voce responde a Lukacs: *En cuanto al concepto metodológico lukacsiano de un "realismo crítico" y que tendría su máximo exponente en Thomas Mann, digamos enseguida que nos dejó muy dubitativos, aunque no sea más que por ciertos resultados negativos que lleva, es decir: la inadecuada valoración de la originalidad poética de un Proust, un Joyce y un Kafka... Para bajar un poco a lo concreto piénsese en la calidad del testimonio poético de la crisis burguesa (en cuanto crisis sufrida y no juzgada, para superarla, como es el caso, en cambio, de Maikoshi y de Brecht); pero ocurre precisamente lo que los poetas que ante una crisis de la civilización se limitan a sufrir sus escritos decadentes (representado por 1) el "recherché" proustiano, 2) el Ulises de Joyce y 3) El proceso, El castillo y las narraciones de Kafka. (17).*

Della Voce eboza siete formas distintas de realismo, entre las que se halla la de Kafka: *realista-peinista-apocalíptico, francamente opuesto al mote de decadente que le endilga Lukacs.*

*Tras estas figuras monstruosas y repelentes —dice Beinski, refiriéndose a los personajes de Gogol con palabras que bien podríamos aplicar a los de Kafka— los lectores reflexivos silenciosamente extrañados (permeados de noble perfi) esta sucia realidad les induce a la concepción de la realidad ídica, y aquello que es ídica representa más claramente aquello que debe ser. Lukacs este tipo de romanamientos.*

Así como el teórico húngaro, con mezzadanza crítica, postulaba: Mann o Kafka, realismo crítico o decadente, nosotros podríamos contraponer: Lukacs o una metodología que abarque la totalidad de un autor, juzgándole su real valor histórico y literario.

GABRIEL MARTIN VEGA



DIBUJOS DEL DIARIO DE KAFKA

NOTAS

- (1) La barbarie nazi no sólo censuró las obras de Kafka, sino también logró eliminar a la mayoría de sus amigos y familiares, pero para dar una idea, la muerte de tres de sus hermanas y dos de sus cuñados en los campos de exterminio. Igual fin alcanzaron su hermano y su amigo el poeta Otto Brod—hermano de Max— en 1944. Finalmente, su gran amigo, el dramaturgo E. Weis, se suicidó en París durante la ocupación.
- (2) Hacia el año 1958, existían más de 1500 trabajos de Kafka y exigían, a los que habría que sumar las últimas producciones (citado por George Steiner en el volumen colectivo Kafka, Bs. As. Jorge Alvarez, Ed. 1969).
- (3) Ibsen, José, *Introducción a los diarios de Kafka*, Bs. As., Mayrnat, 1977.
- (4) Ibíd., 10.
- (5) Roberts, Marthe, *Accra de Kafka—Accra de Freud*, Barcelona, Anagrama.
- (6) Ibsen, José, op. cit.
- (7) Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- (8) Kafka, Franz, *Carta al padre*, Barcelona, Lumen, 1978.
- (9) Ibíd., p. 12.
- (10) Roberts, Marthe, op. cit.
- (11) Kafka, Franz, *Diarios*, Bs. As., Mayrnat, 1977.
- (12) Noddy, Charles, *La srtoria de Morán*, Barcelona, La fontana literaria.
- (13) Hesse, Herman, *Correspondencia*, tomo IV de la O. C., Bs. As., Aguilar.
- (14) Kafka, Franz, *Diarios*, cit.
- (15) Benjamin, Walter, *Tres consideraciones, en Iluminaciones 2*, Barcelona, Taurus, 1976.
- (16) Lukacs, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1973.
- (17) Della Voce, Galvano, *Crítica del gusto*, Barcelona, Sirel-Barral, 1966, pp. 291-292.

#### CINE: NECESIDAD DE UNA ESCUELA INTEGRAL

El cine, al igual que Arquitectura, Psicología, Química, etc., necesita una Universidad donde se preparen profesionales. Aquí no lo hay.

Esto quiere decir que el cine necesita profesionales. Aquí no lo hay (salvo pocas excepciones). No todo es iniciación, y si queremos romper con antiguas y anquilosadas formas cinematográficas, primero debemos conocerlas. Existe ese cine que a cualquier idiota que se ponga a hablar de cine es bueno escucharlo, y de algo positivo se va a sacar, pero no por nada es el cine de iniciación y exclusivamente a idiotas. Que aquí sí lo hay.

El cine amalgama de todas las artes (teatro, pintura, escultura, etc.) y necesita para su desarrollo una in-

dustría. Aquí no lo hay, pero sí la puede haber.

En estos momentos en Argentina contamos con alguna parte dispuesta a enseñar, enseñar y algunos implementos técnicos, como para resucitar al ya muerto cine nacional, que lleva largos años de decadencia y vace en un eficiente atad construido por todos.

La resurrección, la escuela, la industria y el cambio son posibles. Para eso debemos apoyar un nuevo proyecto, amarlo y hacerlo carne. Pero no por nada es el cine de iniciación. Cine. Esta debe ser independiente, y por lo tanto debes ser privada.

Para su concreción no debemos escatimar medios o esfuerzos. Es por eso que pido se ponga para y amor

para llevarla a cabo. Esta escuela ya podría estar siendo realizada en un teatro, por amantes del cine. Verdaderos enamorados que necesitan de esta expresión artística vital para seguir su existencia.

Hay algunos egocéntricos y luchando abiertamente contra un sistema aterrador en este medio, es como vamos a llegar a la realización de la escuela.

Hay varias vallas que saltar y varios obstáculos que sobrepasar (censura, economía, falsedades, etc.), pero si mismo en el fin de la creación. Que sea un solo: gara, y la forma de llevarlo a cabo es una sola: rigor.

Por un nuevo cine argentino.

MARIO A. ESMORIS





# manuel mujica lainez o una literatura kitsch

El arte kitsch responde a una tipología. En la literatura de Manuel Mujica Láinez se definen algunos rasgos del Kitsch y señalamos es el objetivo de este artículo. La cercana aparición de un volumen de relatos (El brazalete y otros cuentos, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, de donde se extrajeron las citas pertinentes) brinda una oportunidad inmejorable de análisis, amén de la coincidencia, por cierto nada azarosa de su condición de best-seller (esto es, de objeto de consumo).

El Kitsch se vincula con un arte que propicia la inmovilidad o la aceptación. Si nada, no lo hace para afirmar la creación sino para darle un carácter más auténtico. En sucesivos artículos, Abraham Moles define el Kitsch como el antiarte, en lo que el arte tiene de trascendencia y desalejanamiento.

La palabra Kitsch apareció con su actual acepción alrededor de 1860, en Múnich. *Kitsches* es chapear, engañar, pero también hacer muebles nuevos con muebles viejos. Asimismo el término *schittischen* significa hacer una cosa por otra o, más familiarmente, "dar gato por liebre".

La gran época del Kitsch se sitúa entre 1880 y 1914 en Baviera, Alemania Meridional, Europa Central, La Francia del 1900, los Estados Unidos de los nuevos ricos. Allí se dice, el auge del Kitsch coincide con la sociedad burguesa opulenta, cuyos medios superan a sus necesidades.

Cuando esta burguesía opulenta necesita hacer visible su estado de plena disponibilidad material, todos de bienes, se atiborra de objetos. Naturalmente, en tanto tanto objetos contribuyen a saciar esa "ansia de visibilidad", niegan su condición funcional específica: el objeto kitsch se caracteriza por su gratuidad. Siempre pervive en ellos la ornamentación, lo que es suplementario. Es kitsch un espejo colocado en un lugar de paso.

El estilo del kitsch es, precisamente, una ausencia del estilo, en lo que éste tiene de intransferible. Se satisface en el remedo de otras formas, aceptadas por convención como bellas, y pertenecientes a culturas preritánicas. Para el Kitsch copiar y acopiar son términos sinónimos. Copia y acopio elementos de las viejas culturas, pero en el producto resultado sobrenada lo solamente muerto. En cierto modo, el Kitsch vulgariza lo original, otorgando presencia histórica ficticia al pasado. El "pecado" del kitsch es, por ejemplo, una lámpara cuya pantalla está aparentemente sostenida por una figura mitológica. Y esa kitsch el ámbito de Ludwig II de Baviera, que hizo reproducir Versailles. Tal prodigalidad no atañe a la creación sino al consumo.

El Kitsch objetual responde a una tipología. Señalemos, por ejemplo, que en un objeto o un ambiente kitsch es doble observar la profusión, la hipergrafía de la forma. Esta misma se caracteriza por abundar en curvas y en superficies "lentas", es decir, en espacios cóncavos por los arregados, lo cual hace que las dimensiones parezcan ser casi irreales, como fuera de línea. Suece a veces que en un objeto kitsch se hallen materiales sustitutos, imitativos. No otra es la función de los apliques "dorados", que quieren evocar el oro. Como acumulan materiales, los objetos kitsch también procuran sumar los sentidos,

total como sucede con los alfileres que son múltiples o los libros perfumados.

De datos y otras características. Moles, Engelhardt y Killy establecieron algunos principios del Kitsch: inadecuación o derivación de las dimensiones reales; acumulación o factor de frenesí; sinestesia o multiplicidad de los canales sensoriales; medioclase y convencionalismo; romanticismo de lo fantástico.

Ahora bien, ¿es lícito hablar de una literatura kitsch y si no hoy día? Un párrafo de Moles parecies responder a la cuestión: "El Kitsch agasace aquí como un movimiento permanente en el interior del arte, en la relación entre lo original y lo vulgar. El Kitsch es la aceptación social del placer mediante la comunión secreta de un 'mal gusto' calmante y moderado".

El análisis de una literatura kitsch plantea ciertos problemas. Teniendo una tipología objetual del Kitsch, ¿de qué modo se resuelve su traducción al ámbito literario "literario"? ¿Qué sentido que cuando el objeto kitsch es lo sólo en ciertos rasgos peculiares, materiales, ¿en qué niveles de la obra literaria se sitúa la suplementariedad del Kitsch? Resolváramos la primera cuestión haciendo equivar, por medio de una representación, la tipología objetual en una tipología verbal. Esa resolución se halla íntimamente ligada al segundo problema: las equivalencias debidas encontrarse representadas en el nivel morfológico, en el sintáctico, en el semántico, y hasta en el de la escritura (según la define Barthes, la elección de un autor, su modo de pensar la literatura, el lenguaje literario transformado por su destino social).

En la prosa de Mujica Láinez, los adjetivos, a menudo, van en pareja: "con su fina y abierta mano" (p. 75) "los gringos, rezadores y devorantes" (p. 57). "Se acuerdan a veces con significativo similar: 'cedido a la ira de las garras, desgajada, lacerada, mutilada'" (p. 13); "pálidos, lunares, los cuadros" (p. 20); "el horrible brazalete secreto, morado, negro y purpúreo" (p. 82). Esta disposición atributiva o predicativa tiende a recargar la imagen. Pero como una habitación kitsch se prodiga en objetos, los sustantivos, que por otra parte se refieren a objetos y a veces a objetos kitsch, se acumulan en el espacio de la narración. Basten estos dos ejemplos: "acumulaban los nombres de cuentas piedad aprendían para darle realce: perla, diamante, brillante, esmeralda, zafiro, rubí, topacio, amatista, ágata, ónix, turquesa, berilo, aguamala, ónix, crisóloma, granate, malaquita, lapizulqui, ópalo, venturina, coral, ónix..." (p. 76); o bien: "un pabellón de damasco carónic... media cama de nogal... los colchones... los dos alfombras... los alfetes... el pino... una ropilla de seda de seda... unas calzas... dos sartenes..." (p. 61). Fre-

nes de la acumulación.

En otros casos, abundante en conjunciones, subordinadas y circunstantes, necesariamente extensas. Es decir, fuera de línea. Pero además, la elección de los sustantivos y los adjetivos, al margen de su dilatada aparición, responde a un ansia de fuerza y de afirmación de la realidad. Hay un párrafo que llega a explicitar este procedimiento: "La larga cabellera negra. Hay que decirlo así sonoramente, románticamente, ubicando el sustantivo entre dos adjetivos. Y esa palabra cabellera... las palabras. El calificada" (p. 16). Esta expresión sonosa y romántica busca crear un color sustantivo o un color pretérito. Como que fue, se trata de una apelación a la literatura establecida, no a aquella por crear. Cuando por venir confiriéndose a la cabellera: "Negra, renega. El cuervo, etc." (p. 17), debemos entender que el exceso de metáforas y comparaciones, necesariamente reiteradas, aluden al modo de ser enunciadas, implican una suerte de "postura" literaria, que es también una impostura. Decir "El cuervo, etc." es decir la Literatura *et cetera*, la Literatura y lo demás, lo convenido, lo que es "bello", "vive en medio de la vida, se vida, como las las Gorgonas. Pero no tiene nada que ver. Las Gorgonas... ¿Qué imagen? ¡Vóilà la literatura!" (p. 18). En suma, el Kitsch. Atendamos a esta imagen de un escritor: "Con todo seguía adelante, lívido, melancólico, sofocado, atormentado, comiéndose las uñas, mirando sin ver las ventanitas donde morían las estrellas o languideía el sol" (p. 97). No es otra que la del nostálgico romántico. Como calificar sino la imagen de una cabellera ajena que fluya y refluya como la marea y que además aprisione a un hombre ("La larga cabellera negra"); gatos que comparen con una querida imagen adosada a un espejo ("Waxton"); enormes vermesvellidas que pertenecen a otra civilización, introduciéndose (por la boca) en organismos de humana apariencia ("Los espías"); un brazalete maldito por generaciones que devora la carne de su poseedor; voladores estofados en piedra; un retrato que, literalmente prendado de una casa, a sense a quien pretende separarlo de su enamorada (la historia finalizará trágicamente: la pintura se vendió y la casa se derrumbó, muerta de tristeza) ("El retrato"). Tales concepciones bordean peligrososamente el mal gusto, y así siendo pesadillas, no logran ser verdositas puesto que lindan con la caricatura.

Advertimos entonces que la lengua y el estilo de Mujica Láinez padecen ciertos rasgos kitsch. Ahora bien, ¿hay una escritura kitsch?

Debemos antes realizar un deslinde. Es manifiesto que en la obra de Mujica Láinez hay multitud de objetos kitsch. Y la mayoría de ellos, como se ha visto, son cotidianos o cuales características, en un espacio real, es una manifestación kitsch. Lo cual no significa afirmar que, por esa misma razón, es kitsch una reunión de objetos con un espacio imaginario, puesto que también es posible: las palabras no son objetos. Y aún más: no es kitsch una palabra como tal, sino el tratamiento que a esa palabra se le da. Puede serlo, como ya anotamos, un exceso de sustantivo o adjetivo, una mala elección de adjetivos, en tanto están sugiriendo el kitsch, en tanto estén conformando una escritura kitsch. Y por tanto, no es kitsch que alguien que elijas una palabra, en tanto que el modo de situarla en el relato y las relaciones que permiten establecer. En las ficciones de *El brazalete y otros cuentos* los objetos tienen un rol a menudo determinante, que afecta directamente a su poseedor. Tales objetos están muy singularizados y entre ellos podríamos encontrar notas similares. Pueden poseer, por ejemplo, una suerte de cifra afectividad, sujeta a sentimientos, lo inhumano de aquellos objetos que elige, y una percepción o irracional. Se trata de una animización, que les permite, además, tener una movilidad propia. Los poseedores de estos objetos se animizan también: se convierten irracionalmente. Como esclavidos su personalidad, ellos la recuperan de un modo equívoco en el objeto, que los fascina y casi los "enamora". Ese objeto, las más de las veces "aniquila", representa lo heredado, aquello que legitima la nobleza de su poseedor. Es el recurso acrobático de las clases privilegiadas que, según afirma Jean Baudrillard, "transmutan su status económico en gracia hereditaria". Pero también se puede encontrar un caso de "perdida" o inexistente el status aristocrático, retienen la mística de lo antiguo, para asegurarse con ella, esa suerte de "sanción del noble". En resúmenes cuenta un comportamiento que él mismo se llama "el Kitsch". Veámoslo en algunos ejemplos. Leemos en "Narciso": "Aquel hereditario espejo constituía el solo lugar del ocupante. Era un espejo grande, con marco dorado, enlucado, italiano" (p. 9). (¿Un objeto kitsch?); en la larga cabellera negra: "Ella, una mujer adquire vida propia y el personaje dice que "se

inmovilizándose en su pereosa torsión" (p. 22), (observase el lenguaje, la precisa partición corporal de la mujer, ella y su cabellera, y el mismo la literal fascinación que ésta ejerce sobre el protagonista); en "La vida del Greco" los cuadros "asustaban más que las leyendas del caserío" a "la mujer (p. 62); la protagonista de "El brazalete" "era muy noble y el brazalete lo único que había conservado de su pompa antaño" (p. 74); el fresaado novelista de "Las alas" cree percibir que cobran vida grandes instantáneas de momentos de su pasado: "El retrato", "el muchacho seguía aferrado al lugar de su nacimiento, donde las iniciales de sus abuelos, grabadas en el cristal de la puerta, testimoniaban el pasado lejano" (p. 104).



Con la excepción, quizá, de "La vida del Greco", donde el resultado que muestra el punto de vista de la protagonista, la ofensiva e irónica visión "Importancia" y "El pasajero", una ingeniosa parábola sobre el tiempo, los cuentos de *El brazalete*,... permiten entresacar cierto romanticismo de lo fantástico. Como calificar sino la imagen de una cabellera ajena que fluya y refluya como la marea y que además aprisione a un hombre ("La larga cabellera negra"); gatos que comparen con una querida imagen adosada a un espejo ("Waxton"); enormes vermesvellidas que pertenecen a otra civilización, introduciéndose (por la boca) en organismos de humana apariencia ("Los espías"); un brazalete maldito por generaciones que devora la carne de su poseedor; voladores estofados en piedra; un retrato que, literalmente prendado de una casa, a sense a quien pretende separarlo de su enamorada (la historia finalizará trágicamente: la pintura se vendió y la casa se derrumbó, muerta de tristeza) ("El retrato"). Tales concepciones bordean peligrososamente el mal gusto, y así siendo pesadillas, no logran ser verdositas puesto que lindan con la caricatura.

Sucede que el Kitsch es también el arte de ejercer el mal gusto, como no prueban con eficacia estos pavorosos párrafos: "su máquina de escribir, lista para correr, rizar y camuflar, proyectaba con ritmo rítmico por el laberinto de la literatura (aventura" (p. 99); o: "Soñó que la casa era un colosal gato gris con ojos de vidrio, patas de seda y uñas de acero" (p. 115). "Yaya imaginó": "Toda obra de arte genuina implica, al margen de su valor intrínseco, una transmisión de la norma. Ella engendrará aquella otra que irá a repararla y quizá la historia del arte es una historia de alteraciones. El presente nos obliga a la injusticia, a inevitablemente cometer errores. No basta amar un arte que sea una piedra de escándalo, una fiesta creativa. El Kitsch es contrario a estas premisas porque el Kitsch es también un *éxito*: la residencia a toda superación, lo nulificación de su novedad, lo que hay de alienación en todo juego gratuito. El Kitsch es el anti-arte, que en ciertas precisas zonas de su obra también ejerce Manuel Mujica Láinez.

# raúl vera ocampo:

## hacia un nuevo concepto del realismo

Continuando con nuestro propósito de indagar los móviles de la creación artística, hemos entrevistado a Raúl Vera Ocampo —agudo crítico literario—, que se desenvuelve actualmente en *La Opinión Cultural*. Nuestro entrevistado, ya desde la adolescencia, estrechó vínculos con el arte a través de la plástica —estudiando con Cecilia Marcovich y con Urruchúa— y posteriormente incurrió en la narrativa con su libro de cuentos *Stáifo*, galardonado con diversos premios.

Como crítico literario, posee una sólida formación que lo ubica entre los más importantes de nuestro medio. El saldo de la entrevista —efectuada por Vittorio Livini y Gabriel Martín Vega— es el siguiente:

**ULSES.** — *¿Cuándo y de qué manera se manifestó en usted la definitiva inclinación hacia la literatura?*

**RAÚL VERA OCAMPO.** — Bien, tal inclinación coincide, con los primeros viajes que realicé por Europa, lo que, por entonces, me permitió contactarme con un medio intelectual en plena efervescencia. Primeramente fue Francia y España y luego, becado por espacio de dos años, llegué a Italia para estudiar letras. Mi experiencia en Roma fue muy positiva, ya que allí pude relacionarme con grupos que pasaron a ocupar planos primordiales dentro de la crítica y la literatura. Para dar algunos nombres, cito a Cabrinó, Sanguinetti, Balesirini y Bumberto Eco, con quien mantuve una relación muy cercana. En esos grupos, sintetizando, se hallaba la vanguardia.

— *¿Cuál era la tendencia ideológica de esos grupos?*

— Pienso que se dio un fenómeno que se extendió por todo Europa, para llegar finalmente a nuestro país. Específicamente se trataba de una corriente salida del neorrealismo y encuada en la izquierda. Su particularidad consistió en que su seno era habitado por dos grupos que, si bien coincidían ideológicamente, se volcaron hacia campos netamente distintos: la militancia política por un lado, y por el otro, la creación y la crítica literaria. Los primeros afirmaban que ambas cosas eran incompatibles y se lanzaron a la actividad política; los otros creían que sin escribirse, se podía militar.

— *¿Cuál fue la evolución de ese grupo?*

— Los que se decidieron exclusivamente por la mi-

lancia, abandonaron todo intento creativo mientras otro grupo experimentó una posterior subdivisión. La misma consistió en que unos no admitían toda manifestación de tipo vanguardista, más bien experimentalista, que entorpeciera la comunicación directa con el lector en su urgencia por manifestar aspectos de la realidad italiana. Y los otros, si bien afirmaban que esa realidad era cierta, decían que no podía dejarse de lado todo aquello que sucedía en el campo de la lingüística y las metodologías nuevas que surgían, ya que era necesario incorporar una serie de ideas que, a la larga, colaborarían en la crítica de aquella realidad. Esta nueva escisión aparejó el fin de los grupos mencionados reduciéndolos a individualidades que trabajaron en forma independiente; salvo un pequeño núcleo que editó —hasta hace muy pocos años— la revista *Tem-Tem*.

— *¿Se podría decir que estos grupos, en la generalidad, daban cobida, de una u otra manera, sólo a las realidades históricas-sociales?*

— Sí, pero aún más. Definiría a estos grupos como netamente existenciales, experimentales y portavoces de un realismo crítico.

— *¿Se refiere al realismo crítico de Lukács?*

— A eso me refiero, pero con la incorporación de algunos aportes vanguardistas, provenientes de la psicología experimental y la lingüística.

— *Específicamente hablando de realismo, creemos que uno de los problemas fundamentales planteados a la*

*crítica, lo constituye la demarcación de los límites del mismo. ¿dónde, a su criterio, se hallan esos límites?*

— Éste es un problema que tiene muchos matices y se plantea desde el surgimiento mismo de la palabra realismo. Hoy, al hablar de realismo, hay que considerar varios aspectos fundamentales: por ejemplo: todo lo que se adjetiva y contemporáneo dentro de la palabra realismo hasta el año '70, corresponde a un sentido que no es el mismo al actual. Concretamente, se habla de una suerte de realismo que varía a partir de una nueva realidad social que aparece dentro de la cultura. Esa realidad social es la pérdida de valores tradicionales en el sentido estético y filosófico.

— *¿Qué fenómeno es el que motiva el cambio de "sentido" del realismo?*

— Pienso que el cambio comienza a darse a partir de los sucesos de mayo de 1968, en París. En estos hechos se evidencia una necesidad expresiva que habla de una imaginación que simboliza un nuevo acceso al poder.

— *¿Se refiere al poder político?*

— Cuando digo poder no sólo me refiero a lo dirigente, sino también como forma de establecer nuevas metodologías de comunicación.

— *Aparte de los sucesos históricos a los que ya se ha referido, ¿actos de generalización en cuanto a los grupos por la escuela psicoanalítica, en cuanto, incorporo nuevos horizontes a la realidad?*

— En, efecto, fundamentalmente con la escuela lacaniana aparece una nueva relectura de la realidad, que está dada por la relación entre el mundo consciente y el lenguaje que puede darse por la lectura del inconsciente. Levantado al plano exclusivamente artístico, esto es de gran importancia ya que el escritor se uno de los que posee la posibilidad de descifrar del mencionado lenguaje.

— *¿Es decir que usted no duda en incorporar la realidad del inconsciente dentro de los marcos del realismo?*

— Exacto. Y aquí se halla el gran aporte de la escuela psicoanalítica. La conciencia y el inconsciente forman, ambas, una misma realidad, que es la que se trata de comprender. Hasta descubrió el inconsciente, la realidad se apoyaba en lo consciente y la realidad *psíquica* se daba por el desconocimiento de esa forma invisible que el psicoanálisis sacaría a relucir.

— *Creemos que los aportes del psicoanálisis deben ser tomados sólo como parte de la totalidad, y evitar que el escritor por el descubrimiento de esa "otra" realidad, la asimétrica, nos lleve a juicios arbitrarios.*

— Correcto. Evidentemente todas las escuelas tienen un papel aproximativo. No se puede excluir los aportes de todas esas corrientes ya que así nos llegaríamos a una concepción total de la realidad.

— *Es decir que para usted, como lo es para nosotros, la realidad del hombre incluiría desde la lucha de clases hasta los sueños.*

— Exacto.

— *¿Cuál es la corriente que, a nivel internacional utiliza esta forma de encarar la crítica literaria?*

— Bueno, yo creo que no existe tal escuela. Si personas que trabajan y se orientan en ese sentido. Por otra parte soy un poco reacio y desconfiado a los nombres de escuela que se arrogan, de pronto, la vanidad de ser "los" salvadores de la cultura o la orientación de la misma. En esto soy modesto; prefiero indicar grupos de gente que trabajan coherentemente y tienen gravitación en sus intentos.

— *¿Cuáles son los aportes de la cultura latinoamericana dentro del proceso de reformulación de la realidad?*

— Uno es el elemento mágico y el otro es el telúrico, que se dan en forma concreta.

— *¿Esa forma concreta responde, como el mitológico, a la afirmación de identidad propia ante el europeo?*

— Correcto. Estos elementos juegan como contraparte al continente europeo que se halla en "receso" y con un agotamiento de ciertos cánones típicos de su cultura, hoy ya sin fuerzas. La literatura latinoamericana produce una revitalización de la europea, al brindarle nuevas cuotas de imaginación que actualmente les faltan.

— *¿Pero no hay cierto "peligro" en esa fascinación europea por lo americano?*

— Sí, y el peligro es la abstracción, la apropiación del movimiento americano que puede, finalmente, aparecer como una sub-cultura del viejo continente.

— *A eso nos referíamos. Y en cuanto a Europa, ¿a qué se debe el vacío actual?*

— Uno de los elementos es el político-social-económico. Europa ha dejado de ser el eje en torno al cual se mueve el mundo. Ha perdido la paternidad del mismo, y, desde el momento en que el mundo, debe aceptar la independencia de sus hijos mayores.

— *Ahora bien, América, con su mayoría de edad, ¿puede caer en el mismo proceso estético que Europa atraviesa en la actualidad?*

— No se puede prevenir. Depende del crecimiento y la gravitación americana a nivel internacional.

— *¿Pero referido siempre a lo histórico-social?*

— Sí. La tendencia es que la cultura se convierta en una forma global por la cual el hombre pueda mantener una relación con los demás hombres.

— *Yendo directamente a las metodologías aplicadas en la crítica, ¿cuáles priman en nuestro continente y cuáles son sus características?*

— En América Latina hay dos o tres escuelas que trabajan sobre la realidad literaria. La que parte del estructuralismo, cuya carencia fundamental reside en su "especialización", cosa que puede llevar al congelamiento de la dialéctica. Tal es el caso de Severo Sarduy. Por otro lado, los análisis de Rodríguez Murguía y Julio Ortega que hacen hincapié en lo social dentro de lo literario; y finalmente, la escuela lingüística que parte de ciertos conceptos de Saussure y, a partir de allí, toma diversos caminos.

— *¿Y en lo concerniente a Europa?*

— Hay un tendencia similar a la nuestra, pero aún más especulativa. Algunas de ellas —yo me refiero a los tan mencionados filósofos franceses— caen en un diletantismo filosófico que solo logra confundir. Pienso que los franceses que trabajan en su trabajo son los franceses vinculados a la escuela de Lacan y, por otro lado, los cultores de un vanguardismo anti-intelectualista como el grupo de Max Lussman, Philippe Soler y Maurice Rouch. Por último, los grupos de Leontetti y Giorgio Celli, que trabajan asiduamente.

— *Para finalizar, ¿sus conceptos críticos serán abordados en algún próximo trabajo suyo?*

— Sí, dentro de poco tiempo aparecerá un volumen dedicado específicamente a estos aspectos.



## poesías

### ALBERTO FORMOSO POEMARIO

Buscamos en nuestras soledades  
para solamente encontramos.

La adivinación absurda  
el imbécil juego  
de buscarnos y encontramos.

Y ser tan sólo uno.

¿Y la multitud?  
¿Cómo encontramos en la multitud?

Lloramos cuando estamos solos.  
Y llorar es encontrarnos.

Mágico encubrimiento  
de angustias y tristezas.

Extraño juego amigo  
¡qué dulce y amargo eres!  
Nunca dejarás que nos desenmascaren.  
Nunca dejarás  
que nos descubran llorando.

Las palabras,  
dulces carceleras del hombre,  
impertinentes deladoras.  
Pueden formar  
todas las preguntas,  
pero no pueden armar  
todas las respuestas.  
¡Qué incoherente juego,  
qué proporción desatendida!  
Hay más cosas que preguntas.

Entonces, es posible  
que el mundo sea  
una cierta respuesta  
de alguna pregunta  
jamás formulada.

\* \* \*

En alguna parte  
muere algún lejano viento.  
Tú y yo somos viento  
y morimos sin saberlo.  
Y después de muertos  
somos aquella tempestad  
que ya no existe.

\* \* \*

SI TODOS LOS DIAS SE OSCURECEN CON LA NOCHE  
aunque no siempre es así  
Y TODAS LAS NOCHES SE ACLARAN CON EL DIA  
tampoco lo es

PUEDEN SER QUE

el azar es impredecible  
HAYA UN DIA QUE SE ACLARE MAS CON OTRO DIA  
o tal vez nunca llegue  
NUESTRA TAREA, ENTONCES, ES MUY FACIL:  
engañosamente fácil  
ESPERAR LA COINCIDENCIA DE LAS LUCES  
que tal vez nunca llegue  
TRATANDO DE EVITAR

nuevamente el azar es impredecible  
ESA NOCHE QUE SE OSCURECE AUN MAS CON OTRA NOCHE.



Eres, hombre,  
la gloria y el olvido,  
la febril mano sobre la pluma  
y el sueño.  
Eres la memoria  
de los que antes han sido,  
el extraño tiempo de la fantasía.  
Eres el dios y el polvo del mundo.  
Eres el dueño y el siervo de los días.  
Eres tanto y tan poco,  
tú que nunca te has conocido,  
vuelo lejano en la bruma  
que destila el universo.

\* \* \*

El mundo y el cielo nacieron juntos,  
pero por más que el tiempo ha pasado  
el mundo nunca pudo alcanzar al cielo.  
Y nosotros nunca pudimos  
alcanzar al mundo.

Así nos damos cuenta  
de lo lejos que estamos del cielo,  
nos separa de él todo el mundo.

*ALBERTO FORMOSO: Nacido en Ramos Mejía, en 1907  
Es estudiante de Derecho. Estas poesías pertenecen al  
poemario, aún inédito, Libro cerrado.*

### ROBERTO SCRUGLI FINAL

Tu boca se abre como una noche bajo el bombardeo  
y tu febril presencia

como un fantasma desnudo  
entre las emanaciones infinitas de los muelles.  
La noche se abre en tu boca de muerta  
entonces has lúmenes espectros casas hímenes  
furia locura cárceles hospicios manos vientres  
noche día  
y toda la vida que se agita tras el misterio de la muerte.

Aquel que ama es bandera y grito

o un rostro  
o un golpe seco como esqueleto que cae sobre el hielo.

Poesía pasión.

Y nosotros pero nosotros  
nosotros somos los culpables,  
nosotros somos los que empezamos,  
la furia de un incendio universal nos arroja a tumbas lejanas  
donde la música es una mujer entregada al delirio.  
Oh, nosotros nos amamos como los que van a morir  
y hacen el amor con la furia del silencio.  
Oh ciudad.

Cualquier día,  
un hombre desaparece  
detrás de una puerta  
que él mismo cerró.  
Y ya está,  
ya es nada y olvido.  
Pero algunos hombres,  
mercederos del fracaso,  
habían  
de lo heroico de la muerte.

\* \* \*

Somos una cuerda  
que nunca suena igual  
aunque con el mismo dedo  
la toquen  
¡Qué extraño es el son  
que nos ejecuta el tiempo!  
Olvidemos, entonces,  
al lídico músico,  
y dejemos  
que la loca cuerda suene.

*ROBERTO SCRUGLI: Na-  
cido en Bt. As. en 1936.  
Integrante del grupo "Nos-  
feratu", su obra permanece  
inédita.—*

## fernando pessoa

### "o poeta é um fingidor"

Fernando António Nogueira Pessoa nació el 13 de junio de 1888 en Lisboa y allí mismo murió, el 30 de noviembre de 1935. Su vida abunda en nimias vicisitudes. A los cinco años pierde a su padre y el nuevo matrimonio de su madre, con quien sería consual portugués en Sudáfrica, lo lleva a radicarse en la ciudad de Durban, desde 1896 hasta 1905. De esta época datan dos años. De allí en más su vida es irregular: instala una tipografía, pero fracasa en la empresa; es redactor ambulante de cartas comerciales en francés y en inglés para un periódico; más tarde aspira a establecerse como astrólogo; se emana vagamente de una empuñadura de comercio, a la que luego abandona; codifica una revista de comercio y contabilidad. Sus primeros poemas, escritos en inglés, datan de 1901. En 1908 publica sus primeros trabajos críticos en la revista *Aguia*. En 1912, publica su "Oda marítima" en el segundo y último número de la revista *Orpheu*, que nucleaba la vanguardia artística portuguesa de la época. En años subsiguientes publica sus poemas en lenguas extranjeras: *35 sonnets* (1918), *English Poems* (1921) y "Três poemas" (1923). El grupo de jóvenes de la nueva generación literaria de la revista *Poesia*, redactada por Pessoa en 1927. Un año antes de morir, publica su libro *Mensagem*.

Se diría con justicia que, en sus poemas, Pessoa *esta* *ter* Pessoa, reemplazando su personalidad por la de otros poetas, de carnadura imaginaria. Son sus heterónimos: Alvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caiero. Un seudónimo sólo supone ocultar el verdadero nombre de un autor, pero su identidad permanece fiel, intocada, en la obra; el heterónimo, en cambio, supone una obra escrita, si cabe "contra" la personalidad de quien la concibe. Dice Pessoa, según una cita de Rodolfo Alonso: "La obra heterónima es la del autor fuera de su personalidad, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier drama suyo." Y en otra parte: "Puse en Caiero todo mi poder de despersonalización dramática; puse en Ricardo Reis toda disciplina mental, investida de la mística que le es propia; puse en Alvaro de Campo toda la emoción que no debo ni a mí ni a mi vida."

Pessoa atribuye el origen de los heterónimos a su tendencia histórica a la simulación. Pero uno de sus poemas comienza: "O poeta é um fingidor". Detrás de este verso se halla una lúcida concepción poética. Acaso podríamos afirmar que Pessoa profeta la abolición del subjetivismo lírico. A un tipo de poesía cuyo aliento proviene del yo, Pessoa opone la ausencia de la personalidad o una voz falsamente personal, casi aleatoria, lo que equivale a decir, poco más o menos, una poesía veladamente objetiva. Con todo, su intento fue singular en la poesía del siglo XX.

Nuestra colaboradora Claudia Levini, poeta, nacida en 1937, ha preparado la versión castellana de estos poemas (hasta hoy inéditos), seleccionados de la *Obra poética* de Pessoa. El último de ellos fue escrito once días antes de su muerte.

Leí hoy casi dos páginas  
del libro de un poeta místico  
y reí como quien ha llorado mucho.

Los poetas místicos son filósofos enfermos,  
y los filósofos son hombres locos.

Porque los poetas místicos dicen que las flores sienten  
y dicen que las piedras tienen alma  
y que los ríos se extasian bajo el rayo de luna.

Pero las flores, de sentir, no serían flores,  
serían gente;  
y si las piedras tuviesen alma serían cosas vivas, no piedras;  
y si los ríos se extasiaran bajo el rayo de luna,  
los ríos serían hombres enfermos.

Es preciso no saber qué son las flores y las piedras y los ríos  
para hablar de sus sentimientos.  
Hablar del alma de las piedras, de las flores, de los ríos  
es hablar de sí mismo y de su falso pensamiento.  
A Dios gracias las piedras sólo son piedras,  
y los ríos no son sino ríos,  
y las flores son flores apenas.

Por mí escribo la prosa de mis versos  
y me quedo contento,  
porque sé que comprendo la Naturaleza por fuera,  
no por dentro.  
No sería, si no, Naturaleza.

(Poema de Alberto Caiero)

Es la noche. Muy oscura es la noche. En una casa distante  
brilla la luz de una ventana.  
La veo y me siento humano de los pies a la cabeza.  
Es curioso que la entera vida del individuo que allí habita, a quien  
desconozco,  
sólo me atraiga por esa luz vista a lo lejos.  
No hay duda de que su vida es real, y tiene un rostro, gestos, familia  
y profesión.

Pero ahora sólo me importa la luz de su ventana  
a pesar de que la luz está ahí porque sí la encendió.  
La luz es la realidad inmediata para mí.  
Yo nunca voy más allá de la realidad inmediata.  
Más allá de ella no hay nada  
si yo, desde donde estoy, sólo veo aquella luz,  
en relación a la distancia desde donde estoy hay sólo aquella luz,  
el hombre y su familia son reales del otro lado de la ventana.  
Yo estoy de este lado y hay una gran distancia.  
La luz se apagó.

¿Qué me importa que el hombre continúe existiendo?

(Poema de Alberto Caiero)

#### del Cancionero

Hay males peores que las enfermedades,  
hay dolores que ni en el alma duelen  
pero son más dolorosos que las otras  
Hay angustias soñadas más reales  
que las que nos trae la vida, hay sensaciones  
sentidas sólo con imaginarias  
que son más nuestras que la propia vida.  
Hay tanta cosa que, sin existir,  
existe, existe demoradamente  
y demoradamente es nuestra y es nosotros. . .  
Por sobre el turbio verde del ancho río  
los circunflejos blancos de las gaviotas. . .  
Por sobre el alma el vano revoltar  
de aquello que no fue, ni puede ser, y es todo.

Dame más vino, porque la vida es nada.

(Poema de Fernando Pessoa)

## cardarelli ~ w.b.yeats

### POEMAS INÉDITOS

WILLIAM BUTLER YEATS: Nació en Dublín, en 1865 y en, acaso, el mayor poeta irlandés de su tiempo. Se educó en Londres pero en su obra perviven las tradiciones y mitologías célticas. Estudió Bellas Artes, frecuentó doctrinas teosóficas y esotéricas, formó un Teatro Nacional Irlandés, compuso numerosas obras teatrales (*The country gentleman, The land of heart's desire, The golden helmet*, etc.). Retornó al "sensual thought", "un sistema de pensamiento que deje mi imaginación libre".

decía, afín al de los metafísicos ingleses. Hacia el final unió al pensamiento fuertemente simbólico la ironía y la nostalgia. *The Tower, The wild swans at Coole, The wind among the reeds, The winding stair* son algunos de sus libros de poemas. Recibió el Nobel de Literatura en 1923 y murió en París en 1939. Conocemos una versión del poema "Cisnes salvajes en Coole", aparecida en el capítulo V de *Los cisnes*, de Manuel Mujica Láinez.

#### LA CANCIÓN DEL ERRANTE ANGUS

Yo salí hacia el bosque de castaños porque un fuego había en mi cabeza, corté y pelé una vara de castaño, y una baya prendí después a un hilo, y al haber alevillas en el ala, y estrellas, alevillas titilantes, lancé al punto la baya en un arroyo y saqué un pez plateado y diminuto.

Cuando la hube dejado sobre el suelo fui a avivar el fuego que llamaba, pero algo susurraba sobre el suelo y por mi nombre alguien me llamaba: fue una muchacha que resplandecía con flores de manzano sobre el pelo, quien luego de llamarme huý corriendo y se perdió en el aire esplendoroso.

Hoy, ya viejo de tanto haber errado por las tierras de valles o montañas, quisiera hallarla donde al fin se iba todo para tomar sus manos al besarla; ahora camino entre las largas hierbas y hasta el fin de los tiempos voy cortando las plateadas manzanas de la luna y las doradas manzanas del sol.

#### CISNES SALVAJES EN COOLE

Están los árboles en su otoñal belleza, las sendas del bosque frías, bajo el poniente de octubre al agua espejo es del inmóvil cielo; y sobre el agua rebosante entre las piedras cincuenta y nueve cisnes.

Cuando llegó el otoño decimonoveno desde que empecé a contar, antes de acabar yo vi de súbito todo subir y disiparse, girando, en grandes anillos rotos sobre sus alas clamorosas.

He mirado esas brillantes criaturas y hoy me es llaga el corazón. Todo ha cambiado desde que pisara, tiempos primeros sobre aquella orilla oyendo en el crepúsculo batir de alas sobre mi cabeza con la más leve huella.

Aún infatigables, en parejas, el aire ascienden, bogan en la fría corriente hospitalaria; sus corazones no se han vuelto viejos; donde quiera que yerren, la pasión o la conquista guardarán por ellos.

A la deriva sobre el agua calma van ahora bellos, misteriosos; se erigrán entre qué juncos, ¿sobre qué alberca, en qué ribera deleitarán los ojos de los hombres cuando algún día yo despierte para encontrar que ya se han ido lejos?

VINCENZO CARDARELLI: Nació en Corneto Tarquinia (Viterbo) en 1887. Su formación fue, en gran medida, la de un autodidacta; reconoció como sus maestros a Baudelaire, a Nietzsche, a Pascal y sobre todo a Leopardi. Luego de intentar los más dispares oficios, se trasladó en 1911 a Firenze donde inició sus colaboraciones literarias para "Margozzo" y "La Voce". Su primer libro de poemas, *Prolegómi*, fue publicado en 1916. Tres años después fundó en Roma "La Ronda". Dirigió además,

de 1949 a 1955, "La Fiera Letteraria". Completan su obra poética, al margen de una excelente producción narrativa, *Gloria in piena* (1934), *Poesie* (1936) y *Poesie nuove* (1945). Murió en Roma en 1959. Ha dicho de él Alfredo Gargiulo: "De la fundamental separación y el desencanto, de la aridez y exasperación del yo, Cardarelli ha pasado a tomar contacto con las cosas a través de grados de reflexión que constituyen, ellos solos, los grados de su desenvolvimiento poético."

#### PASO NOCTURNO

Yace mi infancia allá arriba. Allá, en aquella colina, que vuelvo a ver de noche, pasando en ferrocarril, signada de vivas luces. Un olor de rastrojos quemados me sorprende en la estación. Antiguo y dilatado olor semejante a muchas voces que me llaman Pero el tren huye. Yo no sé adónde voy. Me acompaña un amigo que ni siquiera despierta. Nadie piensa a imaginá qué significa para mí esta materna tierra que sobrevuelo como un desconocido, como un traidor.

#### MAÑANAS DE OCTUBRE

Día a día el sol sale siempre más pálido. Es una palidez que quebranta los nervios y entristece el alma; una agonía de luz que se apaga, un sollozo que muere lentamente. En estas mañanas de octubre yo, errante en medio del gentío, voy como una sombra que podría caer sin ruido, gustando el sol de otoño que es el solcito de la larga muerte.





# carta inédita de sigmund freud

En agosto de 1935, un joven argentino estudiante de medicina, que descubre el psicoanálisis a través de las ediciones clandestinas que llegaban a nuestro país por Chile, envía a Viena una carta a Sigmund Freud. Además de declararle su admiración, le menciona cierta teoría de las vibraciones, que quería explicar mecánicamente los más complejos procesos síquicos mediante vibraciones nerviosas, y le cuestiona su hipótesis del instinto de muerte, una laguna mística dentro de una obra científica (la crítica se apoya en el apéndice de *Una teoría sexual. La libido y la psicopatología* (sic), Santiago de Chile, Biblioteca Universitaria, c. 1934, con *Una teoría sexual. La libido y la psicopatología* (sic), Santiago de Chile, Biblioteca Universitaria, c. 1934, con el prólogo de Waldo Frank: *La vida y la obra de Freud* Este dice desconocer la edición). Freud elaboró tardíamente —hacia 1920— la hipótesis del instinto de muerte y la expuso en el capítulo sexto de *Más allá del principio del Placer*, en la séptima edición de *Análisis terminable e interminable*, en la última parte de *El malestar en la cultura* y en la obra arriba citada. La introduce a su teoría con suma cautela —observase en dogma, echaba siempre de hipótesis de instinto de muerte—, aunque sus epígonos la hayan convertido en dogma, echando siempre de hipótesis de instinto de muerte, verdaderamente científica. La respuesta de Freud está fechada el 27 de octubre de 1935 y escrita en alemán, como puede advertirse en la copia facsimilar. El feliz poseedor de la cartita —hoy médico, alejado de los estudios y la práctica psicoanalítica— ha cedido gentilmente a nuestra revista para su publicación.

PROF. DR. FREUD

27.X.1935

*Handwritten text in German, mostly illegible due to bleed-through from the reverse side.*

## LA CARTA MANUSCRITA DE SIGMUND FREUD

La carta está escrita con tinta azul sobre una hoja de 29 x 23 cm., con membrete. Los dos últimos párrafos pertenecen al reverso de la hoja. Fue despachada al día siguiente de la fecha de redacción y enviada en un sobre con membrete: PROF. DR. FREUD — WIEN, IX., BERGASSE 19.

## TEXTO DE LA CARTA DE FREUD

Muy estimado señor: 27-X-1935

Me alegro con fundamento por su reconocimiento y comprensión del psicoanálisis y sus propósitos. Además, le hago notar que el libro *La libido y el psicoanálisis*, 1934, con prefacio de Waldo Frank, nunca ha estado ante mis ojos.

En dos puntos quisiera insinuarle que sometiese su opinión a un examen prolijo. El primero comprende la teoría de las vibraciones, que debe explicar el modo de ser del sueño. Ella es totalmente asicológica e incompatible con nuestras averiguaciones analíticas del sueño.

Segundo, su reparo contra la hipótesis de un impulso hacia la muerte, que Ud. desecha como mítico y supersticioso. Yo pienso que Ud. pasa por alto que un impulso es una fuerza orgánica, cuya manifestación síquica luego estudiamos.

La hipótesis de tal impulso en la vida orgánica, que trabaja por la decadencia y la descomposición, es muy corriente para los biólogos. Este impulso hacia la muerte aparece en lo síquico como instinto de destrucción, y aliado a Eros, como sadismo-masochismo.

No es posible, naturalmente, formarse una opinión sobre las hipótesis del psicoanálisis si no se tiene una base respecto de experiencias analíticas.

*Handwritten text in German, mostly illegible due to bleed-through from the reverse side.*

Con la mayor consideración, suyo  
Freud.

## EPISTEMOLOGIA

# ¿la ciencia retraída?

Indiferencia hacia el conocimiento es señal de debilidad, situación que se acrecienta con el correr de los años. Desgano, falta de motivación, objetivos inciertos e inseguridad en los proyectos. Nadie lanza una palabra pro-comunicativa, o mejor, no hallará respuesta. En fin, indiferencia, o mejor, no hallará respuesta.

Habermas nos dice en su libro *Conocimiento e interés* que las ciencias histórico-hermenéuticas están tan sumergidas en la interacción mediada por el lenguaje corriente como las ciencias empírico-analíticas lo están, en la esfera funcional de la acción instrumental. Esto significa que, en la situación antes descrita, rotos ya los vínculos comunicativos y polarizada la acción en el seno de la sociedad, desaparece la práctica teórica en cuanto tal. Se escinde la ciencia del corpus social y la mediación se torna "ideológica".

Si bien toda propuesta parcial o individual carece de valor, arriesgar un contenido en busca de participación genera sin embargo, la ruptura de la comunicación. Abre el circuito comunicativo y, a la par, espera la contraparte.

Se trata de reactivar la discusión teórica, de establecer métodos de comunicación críticos. Apertura al diálogo y esfuerzo por comprender el código del otro. Y allí donde las posiciones son incoercibles agudizar la crítica negatívica en busca de la síntesis. Golpear con la crítica hasta el surgimiento del discurso, motivar a los posibles interlocutores y plantarlos en el ámbito de la significación.

¿En qué consiste el impedimento de comunicación? No es azaroso traer la cuestión epistemológica al problema, porque de su correcto estudio dependen, en gran medida, los aciertos y desaciertos de la ciencia, su eficacia y progreso.

Recordamos aquella vieja propuesta de E. Pichon Rivière de "epistemología convergente". Sin embargo, hoy en día tenemos que hablar de epistemología diversa, no sólo por la especificidad correspondiente a las diversas ciencias, sino también por los descubrimientos de base que impiden el correcto orden que la actividad cognoscitiva requiere para ser científico.

Se trata justamente de una cuestión de ordenamiento, esto es, un problema de demarcación. (Esta es mi primera hipótesis). En otro nivel, debemos señalar la falta de movilidad teórica como impedimento de comunicación e información, afectando así el mutuo entendimiento y por lo tanto la posibilidad de obtener un acuerdo de base (Hipótesis 2). En último lugar considero que los diversos intereses cognoscitivos, mediados por intereses externos al criterio científico, acaban por distanciar las tendencias teóricas. (Hipótesis 3).

El análisis de la Hipótesis 1 es estrictamente epistemológico mientras que el de las dos restantes se ubican en el nivel de una sociología del conocimiento. Sólo desarrollaré, muy brevemente, la primera de las hipótesis dejando las otras para trabajos venideros.

La disputa científica en la Argentina está resumida en el debate organizado por *Ciencia Nueva* a principios de 1971. Las posturas teóricas adoptadas en tal oportunidad son las mismas que hoy nos preocupan.

No se trata de situaciones coyunturales o particulares; el malentendido tiene su origen en la teoría misma. El equívoco básico está arraigado en las teorías e-

pistemológicas "clásicas". Me refiero fundamentalmente a 1) racionalismo crítico (Popper) y 2) teorías dialécticas. Sin tomar partido por ninguna de ambas teorías (como veremos, esto no tiene sentido) presento algunas como, en la confrontación crítica, se ha falsado repetidas veces el criterio de demarcación, aun cuando tales teorías advierten correctamente sobre el mismo tópico.

Las acusaciones mutuas van sobre supuestos "científicos" y "dialécticos". Pero adviértame que ambas se manejan en diferentes niveles (esta afirmación fue elaborada de modo satisfactorio por Carlos Lungarzo) aunque considero que el tratamiento de cuestiones básicas no fue llevado a las últimas consecuencias. Sin embargo la solución de Lungarzo parece válida aunque no está desarrollada convenientemente; parece más un acuerdo de partes que una solución realmente científica. Su conclusión propone: 1) El método realmente científico es el hipotético-deductivo, 2) La dialéctica es la única concepción coherente que puede aportar datos empíricos relevantes al estudio de lo social.

¿En qué consiste la diferencia entre teorías? Esta cuestión fue abordada reiteradas veces, pero cada nueva elaboración implica un nuevo distanciamiento. Como considero que todo el problema puede resolverse estableciendo ciertas líneas de demarcación, el distanciamiento se torna acrecente.

El racionalismo crítico propone el método hipotético-deductivo como el método de la ciencia, y se equivoca en tal sentido. Todas las críticas realizadas a este método fallan en algún aspecto. Generalmente el problema se deriva de una equivocada definición de "método". La mayoría de los teóricos violan el criterio de demarcación. Realizan las críticas externamente y, lo peor, critican. Realizan el hipotético-deductivo allí donde este nada tiene que hacer, ni tampoco lo pretenden. Estos críticos cimentan sus argumentos en teoría del conocimiento y no advierten que el método no es más que una lógica de investigación, en decir, no trata de ofrecer un análisis del modo de proceder de la ciencia, control y encasillado. Pero de ningún modo puede creerse que un método es una concepción teórica general del conocimiento. Aquí los críticos del método hipotético-deductivo se han equivocado de medio todo, ya que éste sólo intenta analizar si los caminos que un desarrollo científico ha transitado son válidos o no. Resumiendo: una cosa son las teorías que pretenden conocer la realidad (biológica, social, física, psicológica, etc.) y otra la teoría del método que tiene por objeto una "realidad de otro orden": las realidades teóricas (epistemología; episteme; camino; logos; pensamiento, estudio. El estudio del camino es la teoría ha seguido).

La extrapolación de ambas niveles es frecuente. Se confunde psicología y sociología del conocimiento con epistemología.

Mientras las teorías son la corrección de nuestro saber, la epistemología es la corrección de nuestra ignorancia.

Plaget señala la diferencia entre epistemología genética y epistemología normativa. La primera, íntimamente ligada a la psicología de la inteligencia y preocupada básicamente en estudiar la actividad del sujeto y lo estudia como tal, desde su origen hasta sus últimas consideraciones. La epistemología normativa, en cambio,

está ligada a la lógica y se interesa sólo por la fase final del conocimiento, estudia el "material terminado" y sus condiciones de verdad y validez. Es formal en tanto establece normas para el conocimiento que el sujeto capta y sigue voluntaria o involuntariamente en el proceso de investigación científica.

La epistemología genética estudia empíricamente el proceso de investigación científica pero procede a construir y corregir sistemas formalizados según los datos que aportaron los estudios empíricos anteriores.

En la práctica ambas corrientes en el riesgo de sobre-determinarse en sus vínculos, la una con lógica (logicismo), la otra con la psicología (psicologismo). Lo que antecede resume el malentendido de dos "corrientes" epistemológicas. No se ha destruido una de las posiciones porque entre ellas no hay objetos en común y por lo tanto no puede haber divergencias (aquí el problema del interés cognoscitivo de la hipótesis 3).

Forzando, extrapolando, pueden compararse cuestiones pertenecientes a distintos niveles. Esto sucede en el caso que nos preocupa: método dialéctico o método hipotético-deductivo? Tal opción es falsa, como lo es: ¿marco teórico hipotético-deductivo o marco teórico dialéctico? No hay método dialéctico como no hay teoría de la realidad hipotético-deductiva.

El acuerdo entre partes propuesto por Lungarzo aparece como viable en este contexto pero se requiere un mayor estudio de los alcances y limitaciones de método y teoría.

La confusión principal, como ya hemos observado radica en: 1) negar a la dialéctica en nombre de la lógica positiva, 2) considerar a la dialéctica como lógica y 3) poseer una definición errónea del método científico.

Hoy en día son sobrados los argumentos que señalan la inexistencia de una lógica dialéctica. Las "contradicciones dialécticas" de las que hablan tanto Hegel como Marx, se manifiestan en el nivel real. Esto significa que son válidos los esquemas teóricos que dan cuenta de procesos del tipo: A y no-A. Pero es erróneo extrapolarlo y formular A y no-A en el nivel lógico. Las "contradicciones dialécticas" que expresan un hecho, no representan relaciones lógicas, es decir, relaciones entre signos.

La lógica establece fórmulas, se maneja con un lenguaje formalizado y juzga con criterios de validez; la teoría establece conceptos, se maneja con el lenguaje natural y juzga con criterios de verdad.

Resumiendo: en el nivel lógico si A es verdadera no puede serlo no-A (por criterio de validez). En el nivel teórico A y no-A pueden ser contenido de una misma realidad donde todo el término es un concepto que explica algo del mundo (por criterio de verdad).



Hegel

Las hipertrofiadas críticas que el positivismo efectúa a la dialéctica dan cuenta de un positivismo marcado y asimilado, el método científico tergiversado revela una dialéctica dogmática.

EDUARDO DAFNE

Librería COMPRA - VENTA

RONDEAU 3072

ENTRE LA RIOJA Y URQUIZA

CAPITAL - T.E. 91-9326

## REVISTAS LITERARIAS

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS  
NUMISMÁTICA Y FILATELIA  
GRABADOS - MAPAS - CUADROS

## COMPRAMOS BIBLIOTECAS

VAMOS A DOMICILIO

## crias indeseables UN TEXTO INEDITO DE NIETZSCHE

UN PROBLEMA PARA AMANTES DE LA VIDA

Mientras algunos estudiosos no del todo diestros insisten en señalar la humorada apócrifa "My sister and I - A love story" como la última obra escrita por Nietzsche, un preclaro lingüista de habla hispana ha decretado la insensatez de esta afirmación al descubrir este aleccionador "Crias indeseables", escrito grandioso y final del Gran Amante de la vida.

El disperso conjunto de papeles manuscritos hallados inesperadamente por Dmáso "Beto" Alonso en los sótanos de una vieja tienda de insecticidas en Baviera ha culminado con toda polémica. De caligrafía indubitablemente nietzscheana, el estilo en que fueron escritas estas páginas —posteriores al "Ecce Homo"— es arroldador: no encontramos ante el filósofo que, blandiendo una lógica supranormal, ha traspasado los horizontes de pensamiento de toda una cultura.

Dmáso "Beto" Alonso, hábil y elegante para el traslado de conceptos entre un idioma y otro, amante del juego vistoso de palabras y lanzador preciso de aciertos literarios, es el autor de esta esmerada traducción.

Para el filólogo o el crítico literario, este esfuerzo editorial significa la aclaración definitiva del malentendido sobre los últimos años de vida y los escritos finales de Federico Nietzsche. Y para el lector no especializado, la ocasión de enfrentarse a un texto de una fluidez inusual que pondrá a prueba su salud psíquica o intrapsíquica.

Conveníamos al menos, mis amigos, en que tantos siglos de mesquindad y mentira han otorgado una sorprendente valoración a aquellos especímenes que son enemigos feroces de la vida. Una valoración que no puede menos que aparecer extraña ante nuestro fino olfato de inmoralistas... Hablo del sorprendente hábito de honorabilidad y gracia con que se rodea al clérigo, al filósofo, al artista.

En tiempos de Sócrates al menos se hubiese calificado determinada forma de pensar o de obrar como *poco griega*. Y la salud de la raza se conservaba a cualquier precio. El "caso Sócrates" es de ello testimonio ejemplar. Pero, ¡por Odín! la cultura alemana está hoy muy lejos de tales *excessus*. Dispuesta ante todo a tolerar, corrompida por el cristianismo y el alcohol, nuestra civilización desfallece y sombriamente glorifica la *decepción*.

Una Humanidad necrositada por los *crisoles* del arte y de la Pasión... No hay ya quien resista alegramente los helados vientos de la montaña.

Pero para aquellos pocos seguidores de mi Zarathustra, esos jocundos y altaneros amantes de la vida, mis palabras no han de resultar oscuras. Este es un tiempo —¡ay!— y cuál no lo fue— de tración hacia la tierra y nosotros hemos de convertirnos en los asesinos de los asesinos; quien dio espaldas una vez al mundo es ya indigno de él. Muerto Dios, el reinado del Superhombre se aproxima. En tanto, una grandiosa tarea de limpieza nos aguarda.

Y cuando ninguna cría indeseable ensombreciera más la vida sobre la tierra... ¡ah, mis amigos, ese día...!

F. Nietzsche

Es parece ser todo el fundamento de su doctrina de muerte.

«Cueros del Séptimo Sello! Amenazáis con el tripud de la última trompeta, pero nada podréis salvaros de la de la Translocación de Todos los Valores. La propuesta de nosotros, los alucinados es infinitamente maravillosamente habitable. Pero vosotros pagaréis con vuestra ausencia los siglos de desolación y tristeza que habéis promulgado. Vosotros, los místicos de toda secta y calaña, de toda época y lugar; habéis decidido nuestro ingenio y vuestra vorragia a falsificar las verdades e impedir ésta, nuestra única posibilidad de gloria. Por ello y por mucho más, sois una cría indeseable.

### Los artistas

¡Ah, embusteros! ¡Por qué seducen tanto vuestras fantásticas creaciones, esos volátiles vientos de mente e inspiración sedientos de alabanza y gloria? Maestros de esa homografía sospechosa llamada sublimación, ¿de dónde proviene vuestra enferma necesidad —¡así desahogado!— de simular al misticismo— de crearos Otro Mundo? Repetid, no os oigo bien... ¿La belleza, lo trascendente, el absoluto? ¡No será antes bien una suerte de inhabilidad *gestibilia* la que os obliga a murios de murietes para lograr los servicios de vuestras rimas.

Reconozcamos que vuestra simpatía os ha valido alguna licencia. Pero ¿qué podéis negar que vosotros, personajes tremebundos y soberbios, mostráis un alto grado de extrañeza ante la realidad. Y que vuestros prometiendos intentos, generadores de un fastuoso y engañador delirio, os venis destinados a justificar una injustificable negación de la vida.

El comienzo de toda actividad artística es un ligero malestar de ánimo. ¿Cómo? El arte, *geria*, ¡pues, una enfermedad! Los escritores y poetas —*escribas* y *corasón* enfermos— aguardan, ocultos en su madriguera frente a un papel que su inspiración, encantada por el lenguaje, los redima. Procrean historias extrañas, a menudo incomprendibles y así siempre extrañas, a menudo intratables durante años en el sorprendente arte de amar mediante complicados instrumentos (¡Vaya forma de amar!) pasan sus días entregados a la peligrosa sublimación del canto de sirenas.

Los actores, saltimbancos devotos de la Ficción se muestran tan sorprendidos e inválidos ante la realidad que su único escape es la creación de simulacros de Vida y de Muerte.

Y el arte —como la mentira, mis amigos— adopta estas y otras mil formas hartos sutiles y seductoras. ¡Es posible exigir, todavía, un poco de bono —¡de bono!— con tanta farsa! Los artistas son los falsificadores de un poderío colosal, promueven la tristeza y el dolor, justifican ¡¡¡ gloriant! — la *decepción* y reniegan del mundo y de la vida. Por ello y por mucho más, son una cría indeseable.

### Los filósofos

A nosotros, espíritus dionisiacos, no nos resultan difícil comprender el valor de esta aseveración: "El hombre que se sienta a pensar es un animal degenerado". Nuestros dulces enemigos los filósofos, en cambio, aman los pensamientos, la ociosidad y la estupidez. Y es que esta actividad, paradigmáticamente inútil, los tiene seducidos con su frenal coqueo.

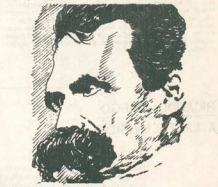
Los filósofos dedican un grandioso esfuerzo intelectual al armazón de *crisoles* armatosteos conceptuales sustentadores de la vida. Cuando la vida, poi supuesto, no necesita sustento alguno. Los resultados de sus delirantes maquinaciones pueden ser calificados en los mejores casos de "inhabilidad". Para ellos, el que ellos se cuiden un adjetivo lo suficientemente duro. Dios, el Alma, el Mundo son los predilectos temas de sus grandilocuentes pensamientos. Es decir, lejanas abstracciones carentes de toda conexión con lo humano, con lo in-

mediato. Comprendamos mejor el caso: "La Razón es el origen de nuestros actos... de los demás hechos reales", ésta es una de las mentiras que ha gozado de mayor crédito en toda época. Más bien deberíamos decir que el hombre es un ser irracional dominado por el temor y la superstición. ¿De qué *otras mentiras* se explica la existencia constante de la religión a lo largo de la Historia?

¿Así aparentó manejarse racionalmente al demostrar la nulidad de las tres únicas formas posibles de demostrar la existencia de Dios. Pero su infantil temor ante tamaño "vacío" lo llevó de inmediato a convertir la Moral en una nueva deidad. Le faltó osadía para no retroceder ante tamaño revelación: el hombre es la verdad última. Y aquellos geométricos de la cantidad, *Descartes* y *Leibniz* construyeron matemáticamente el acceso a lo Divino... ¿Puede alguien concebir una tarea así más absurda y estrofiada?

Algo de la humanidad comenzó a morir el día que empezó la filosofía y su triste manía de "justificar". No es extraño que se considere a *Sócrates*, arquitecto del antiguo y punto de origen de la descomposición del mundo heleno como el más egregio prócer de esta abusiva ciencia de la razón.

Observemos finalmente que es imposible retomar las páginas de obras de tan elegante intencionalidad como los "Pensées" de Pascal o la "Crítica de la Razón Pura" sin encontrar allí una admirable cantidad de embustes y de paniquismos (y perdonarme que emplee precisamente este término, tan caro a la filosofía). ¡Basta de tantos *excessus*! Los filósofos tienen el triste vicio de rumiar en soledad, son molestos e inútiles y entorpecen el libre flujo de la vida. Por ello y por mucho más, son una cría indeseable.



Friedrich Nietzsche

### Los intelectuales "ras"

Lamentable híbrido de "maffia" y filosofía, testimonian con su sucto aspecto la decadencia de una sociedad a la que combaten mediante manifestos, alocuciones y "movimientos masivos". Los intelectuales "ras" desearían glorificar su condición de pensadores; antes bien glorifican su suciedad, sus vicios y su sorprendente capacidad de *non gratificatio*. Una cría indudablemente subterránea que se adjudica un grado único de comprensión y entendimiento. Resignados en heroísmo merced a su célebre "estar-de-vuelta", vociferan una bastarda cantinela apocalíptica: el sentido trágico de la existencia, el dolor de ser-en-el-mundo y las dificultades de establecer una praxis dialécticamente válida.

¡Por Zeus! Esta espantosa variedad de reptiles se halla lejos de la resignación mortecina de otras especies más débiles. Su desordenada energía trabaja por el em-



pobreamiento de la tierra y su algarabía, trama ven-garse de su hábitat natural ¿Cómo es esto? El ideal de estos trasnochados cafeterinos, su "disquisida", ¿sería en realidad el reverso de un profundo resentimiento?

Sabemos que los intelectuales "ratas" sólo pueden destilar veneno, destruyendo la vida de sus congéneres y la suya propia, que niegan de lleno la felicidad y que su aspecto es lastimoso y *décadent*. Sólo por ello "pero también por mucho más", son una cría indeseable.

#### La juventud socialista

Aliados de la intelectualidad "rata", nuestros jóvenes socialistas creen ser unos realistas de gran calaña cuando esgrimen, en verdad, un tumultuoso romanticismo socio-económico que a ultranza hiede a sociedad, desolación y tristeza.

Paso primero: proclamarse portadores de la Verdad. Paso segundo: pasarse el odio y la persecución de la mezquina sociedad. Paso tercero: destruir e inmolarse movidos hasta el fin por la Misión. ¿No es esto, al fin de cuentas, religión en su estado más puro? Una religión no menos irrealista, no menos espantosa e inútil.

La juventud socialista es una cría que se suicidaría masivamente (todo tratan de hacerlo "masivamente"). Suponemos que aún cuestiones tan estrictamente individuales como pensar o rasarse las tripas) si un buen día no hubiese sobre la tierra un solo oprimido por quien luchar. Lo cual significa que no están preparados para gustarla, no son aptos para la felicidad. Necesitan la inmundicia que supuestamente combaten.

Fedir un "apoyo mínimamente científico" para su dogma político es un requerimiento asquerosamente burgués. (Vade retro, Satanás! Toda su fundamentación, su teoría económica, se reduce a alguna sucia poesía escrita por un borroche y musicalizada por algún raquítico *jo* venezuelo. Creedme que su lirismo y su bohemía los convierten en auténticos payasos de la política, esa actividad oscura, petulante y fraudulenta. Es decir, farsantes dentro de otros farsas.

## RICARDO MARGO

### A LA TELEVISION

Como una nueva caja de Pandora,  
de tu vientre de parto fluorescente,  
nos das a luz tu imagen, sin demora,  
producto de algún gene intrascendente.

Tus hijos abortados van por hora,  
drogando, sin saber, a cualquier mente:  
una mujer, en la novela, flora...  
un locutor una noticia miente... .

Y a la publicidad más tendenciosa,  
que nos vende verdad por unos pesos,  
van a sumarse, al fin, dos o tres rezos,  
de una sacerdotal voz cadenciosa.

Cuando mi mano tu perilla alcanza,  
te apago y ahí encuentro la esperanza.

Los jóvenes socialistas, mis amigos, son dañinos e improductivos y pertenecen a un *fétemo* bastardaje social. Por eso y por mucho más, son una cría indeseable.

#### La cría psicoanalítica

Derivando sus propias enfermedades en derredor y envuelta en densas humaredas de tabaco e histeria, esta lamentable cría ha descubrierto (¡por fin! el verdadero motor de nuestros actos. Un conjunto inexplicable y mágico llamado "trauma" que, mis amigos... permítidme que ría. Un hecho ínfimo y remoto del pasado promueve dolores actuales; conevngamos en que al menos, esto huela de un modo extraño. ¡Y por Satán que lo digo de una manera elegante, para nada *traumática*!

El comienzo de toda psicología es el ocio. ¿Cómo? La psicología ¿sería, pues, un vivo? ¿Qué oscura fealdad espiritual mueve a un hombre a burguesear con tan poco asco las entrañas de la endiablada Psique? Y decidme, negadores de la libertad, ¿puede exigirse de la vida un grado de "delicadesa" tal que exima de riesgos nuestro endeble equilibrio psíquico?

Eta sospechosa disciplina interpretativa, reclutadora de enfermos y desesperados, promueve el placer morboso de remover y contemplar la propia decadencia. Y ensaña al *décadent* a regordarse en la grotesca atmósfera de su enfermedad. Carece de toda seriedad, es maligna y contrabacha; una ciencia típicamente judía.

Los analistas de la Psique creen ferrocrosamente en ese dioscello denominado Inconsciente, cuando cualquier ama pura sabe que el inconsciente, sencillamente, no existe. Cumplen así con su dosis de misticismo. Y sólo agregaré que por enfermos y enfermantes, por ricitosos y perversos, por todo eso y por mucho más, son una cría indeseable.

DAMASO "BETO" ALONSO nació en Br. As. en 1956. Publicó sus trabajos en "Humorón" y "Ulises". Desde 1972 dirige la "Editorial Gastólibe Argentina". Es estudiante de *hinesitología*.

RICARDO MARGO: Nació en Bahía Blanca el 25-V-58. Es estudiante de Derecho y radical. Defectos tenemos todos.