

nuevos aires

Nº 8 Agosto/Set./Oct. '72 \$ 4.—

LATINOAMERICA: ENTRE EL BOOM Y LA ESCRITURA

**ruifo - benedetti - puig
vargas llosa - borges
cortázar - marechal**



ALBERT MEMMI

**la vida imposible
de frantz fanon**

**DIRECCION:**

VICENTE BATTISTA

GERARDO MARIO GOLOBOFF

COLABORADORES:

SUSANA CHAMAS • MARCOS MARTINEZ

SALVADOR MARIO MARINO

NUEVOS AIRES

Revista trimestral impresa en
la Argentina.
Andrés Pacheco de Melo 2432,
piso 11º, "C".

Correspondencia a:

Casilla de Correo 1172
Correo Central - Buenos Aires

Distribución en Quioscos: Pe-
dro Sirera, Corrientes 1513, T.
E. 46-4942. En Librerías del
interior y el exterior. Libro-
impex S.R.L., Belgrano 1458,
Tel. 38-3407. Burnichón, Cór-
doba.

Registro de la Propiedad In-
tellectual, Nº 1.052.740.

Los artículos que aparecen en
NUEVOS AIRES, no reflejan
necesariamente la opinión de
la revista.

Precio del ejemplar \$ 4,—

SUSCRIPCIONES:**Argentina:**

5 números	\$ 20,—
10 números	\$ 40,—

América:

10 números	U\$S. 10,—
------------	------------

Europa:

10 números	U\$S 12,—
------------	-----------

(Cheques o giros a la orden
de Gerardo Mario Goloboff.)

S U M A R I O

CRITICA

- JUAN OCTAVIO PRENZ 3 "Pedro Páramo": Una metáfora procesal
- JOSEFINA LUDMER 11 Nombres femeninos como asiento del trabajo ideológico en dos novelas de Mario Benedetti
- ANGEL RAMA 19 Demonios, vade retro
- DAVID MUSSELWHITE 23 "El Perseguidor", un modelo para desarmar
- SAUL SOSNOWSKI 37 Borges y la Cábala, la búsqueda del verbo
- CARLOS R. YUJNOVSKY 49 "Boquitas Pintadas" ¿Folletín?

DOCUMENTOS

- LEOPOLDO MARECHAL 59 El escritor ante el lenguaje

ENSAYOS

- ALBERT MEMMI 65 La vida imposible de Frantz Fanon

Este número de NUEVOS AIRES articula dos temas sustancialmente vinculados: uno, el análisis científico, desenfaticado (y no por ello "ahistórico", como se leerá), de algunos de los más importantes textos de la literatura latinoamericana. Otro, un no menos documentado y adulto estudio de la personalidad de Frantz Fanon.

La inevitable transitoriedad del deflacionado "boom" ha puesto de relieve, una vez más, la falta de consistencia de "cambios" que no se asientan en la estructura y sí sólo en momentáneas elasticidades del público letrado. Más acá del "boom", intentamos recuperar una escritura permanente, en proceso de producción y, como tal, de autoconocimiento.

El apego a modelos de teoría y de acción política, en forma acrítica que en definitiva los desmerece aún en su contribución particular, es la preocupación que recorre el trabajo que nos enviara Albert Memmi: una urticante y polémica búsqueda para rescatar lo que debe haber de "inicial", de específico, en la adhesión de nuestros pueblos a las ideas generales del socialismo.

El sitio de encuentro entre ambos campos sería, acaso, el interrogante sobre qué discursos (literarios y políticos) se entienden más aptos para nuestras sociedades. Y en los dos temas, la pretensión de la "huella", un punto de partida terrenal y reconstructor.

LA DIRECCION

**Juan Octavio
Prenz**

**"PEDRO PARAMO":
UNA METAFORA PROCESAL**

Múltiples y curiosas correlaciones se amparan en los distintos aspectos que sustentan las interpretaciones de *Pedro Páramo*, llevadas a cabo hasta el presente. De este orbe rico, pero un tanto caótico, es posible exhumar elementos para reordenar un poco la problemática en torno a la novela rulfiana. La profusión, generadora de confusión a menudo, y el cambiante acento que adquiere cada elemento en los abordos conocidos explican el intento de reubicar teórica y críticamente la novela de Rulfo. En algunos casos, esta posibilidad puede ayudar a eliminar prejuicios cuando no arbitrariedades.

Comprender la significación de una obra literaria implica, a su vez, explicarla en su correspondiente contexto abaricante, del cual es parte y función. Esta premisa del estructuralismo genético constituye un punto de partida tanto con referencia a los factores morfológicos como a la temática misma. En el primer caso, los formalistas rusos ya lo habían previsto al separar la función constructiva de la función literaria y al darle relevancia al concepto de *vida literaria*, que puede circunscribir los procedimientos de la obra en estudio. En el segundo caso, la estructura abaricante puede echar luz sobre algunas confusiones en la interpretación tematólogica, atribuibles a la relevancia de algunos elementos particulares.

Del orbe rico pero algo caótico, que mencionamos al principio, surge con bastante frecuencia una confusión entre los procedimientos formales y los

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

JUAN OCTAVIO PRENZ, 1932. Ex Profesor en el Departamento de Romanística de la Universidad de Belgrado (Yugoslavia) entre los años 1962-1967. Actual Profesor adjunto de Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Buenos Aires, y de Filología Hispánica en la Universidad Nacional de la Plata. Ha publicado trabajos críticos y de ficción en revistas nacionales y europeas. Fue asesor de la Editorial Nolit, de Belgrado, para la publicación de narrativa latinoamericana, prologando entre otros a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias.

mismos temas. Esta confusión, deliberada o no, desnaturaliza en parte la obra y le resta su adecuada dimensión sémica y promueve algunos prejuicios colaterales. Es posible plantear aquí algunas dudas sobre la relevancia conferida a ciertos elementos estructurales.

Sin intenciones excluyentes y para circunscribir los propósitos de este trabajo, conviene recordar algunas observaciones frecuentes en torno a *Pedro Páramo*, que constituyen casi una suerte de generalización. De las mismas podemos desgajar dos de interés aquí: Por un lado, la idea de la inexistencia de un deslinde temporal, de una indiferencia entre pasado, presente y futuro; por otro, la consideración, sucedánea quizá de la anterior, de la vida y la muerte como temas fundamentales de la obra rulfiana.

La inexistencia de un deslinde temporal entraña una supuesta confusión o neutralidad entre los tiempos, un inacabable regreso que no terminaría de abandonar el presente. Esta situación conlleva ineludiblemente una cosmovisión parmenidiana, de cuyas buenas mentas con *Pedro Páramo* es factible sospechar. Por el contrario, más allá de un clima, por momentos engañoso, que obra a manera de chantaje al lector (dicho esto sin intención peyorativa) es viable conjeturar que los tiempos no solamente no se confunden ni se neutralizan, sino que actúan entre ellos dialécticamente en la misma estructura de la obra. Este modo de obrar es verificable tanto si hablamos de la sintaxis de las acciones, como si nos referimos a la semántica de las mismas. Al propio tiempo, esta manifestación dinámica es, no sólo inseparable de los resultados que se traducen en la lectura y con ello en la apropiación del objeto estético por la mente del lector, sino que procede como condición de los mismos. Si profundizáramos un poco más en nuestra intención, cabría, incluso, preguntarse si estos resultados no son al mismo tiempo también el producto y la expresión de otra relación dialéctica en el plano mismo de las acciones entre la sintaxis y la semántica de las mismas. Algunos de estos resultados pueden irisarse fundamentalmente en la atmósfera sugerente que construye Rulfo, cuya evanescencia o desvaidez, sometida a análisis, desnuda una lúcida y sólida elaboración. Vale aclarar que si hablamos de sintaxis, más que de una sintagmática de las acciones, a que reducen a *Pedro Páramo* quienes la consideran obra caprichosamente arquitecturada, es porque —más allá de las especulaciones a que puede inducirnos una poética programática, en el sentido de cómo pudo haberse construido la novela— la obra que tenemos ante nosotros es la que debemos juzgar, más allá o más acá de nuestros prejuicios lúdicos, y esta obra tiene una construcción que obedece a las propias leyes que contribuyen a sostenerla. Pero esta construcción es dinámica, es su mismo proceso, no se expone pasivamente sino que se impone activamente, intenta persuadir, influir, trasladar al lector a una atmósfera singular.

Debido a la historicidad que, en cada etapa de la evolución literaria, revista siempre la convención que se establece entre autor y lector sobre ciertas reglas de juego respecto de la lectura, sobre la aceptación previa de algunos supuestos (el primero de los cuales, sin duda, es de carácter semiológico y se refiere a las claves de la comunicación) el lector no requiere ya que se le presenten las acciones en una sucesión meramente cronológica, en un puro sintagma, por así decirlo, sino que (contempla, reunifica, ve) lee,

merced a esta hermosa posibilidad de la escritura que permite siempre regresar, *en profundidad*. El tiempo y la acción se convierten así en factores convergentes y *Pedro Páramo*, tal como está construida, es, dentro del mundo general del relato, la única lectura real frente a las muchas hipotéticas. Esta comprensión *en profundidad*, que se opone dinámicamente a la comprensión estructural estática, nos salva de las tentaciones puramente lúdicas que terminan por desvirtuar el valor de una obra. Al mismo tiempo, posibilita relegar al mero plano formal una estructura que, comprendida *linealmente*, llamaría la atención sobre aspectos secundarios de la obra.

Jakobson, que con tanta claridad, deslindó el relato de tipo metafórico del relato de tipo metonímico, identificando al primero con el predominio de las asociaciones paradigmáticas y al segundo con la preeminencia de las asociaciones sintagmáticas, constituye, respecto de *Pedro Páramo*, una referencia más que interesante. Por muchas de sus circunstancias, *Pedro Páramo* puede ser erigida como un modelo de relato metafórico, en el cual los elementos y momentos del mismo obran permanentemente por sustitución o metáfora. Al mismo tiempo, considera Jakobson que en la confusión de los ejes sintagmático y paradigmático en el lenguaje puede hallarse la explicación de muchos fenómenos poéticos. En *Pedro Páramo* esta "confusión" es abundante y en la construcción general tropezamos continuamente con paradigmas sintagmatizados, tanto en el orden lingüístico como en el relato, y en este último tanto con referencia a las acciones como a los personajes y al tiempo mismo. La comprensión *en profundidad*, si bien no exclusiva de los relatos metafóricos, es importante en el caso de los mismos.

El otro aspecto que congregamos aquí, junto a la desechada inexistencia del tiempo, es la consideración frecuente —errónea a nuestro juicio— de la vida y la muerte como temas fundamentales de la novela de Rulfo. Aparte de la generalización que implica una enunciación de esta índole, tal vez haya desempeñado y desempeñe un papel importante el prejuicio connotativo y emocional que acarrea todo contacto con la expresión de la muerte. Esta afectación connotativa nubla, en primera instancia, la perspectiva del juego entre la vida y la muerte como un procedimiento novelístico y, al mismo tiempo, como un escenario sobre el que se van a desenvolver los problemas cruciales. Lo que de inmediato salta a la vista, lo que provoca esa paulatina inmersión en el vasto y hermoso mundo poético de Rulfo sólo encamina hacia el tema, pero no puede confundirse con éste; es una de las funciones. Así como podemos concebir formas que conducen a una semántica o que la implican, del mismo modo es posible el trayecto inverso, de la semántica a la forma. En este trayecto, el elemento semántico es sólo un instrumento de la forma. La confusión de planos entre la vida y la muerte no es, pues, para nosotros, más que un recurso que tiende constructivamente a hacer resaltar aún más el tema. De ningún modo, esta confusión implica la eliminación del tiempo y la reducción de la obra a un reaccionarismo sincrónico que soslaya, a favor de fáciles tentaciones metafísicas, los problemas básicos planteados en la obra y sus causas. El juego entre la vida y la muerte entra como procedimiento en una suerte de sintaxis, en la cual, más que en oposición, los dos polos participan continuamente en una dialéctica creadora.

**"PEDRO
PARAMO":
UNA METAFORA
PROCESAL**

La consecuencia de esta última relación es la atmósfera alucinante o tierna, violenta o calma, pero poética siempre, que se resuelve por una *monotonía* (en el más exacto sentido de la palabra) de la narración. La persistencia de esta *tonía* uniforme la convierte en una verdadera categoría literaria. Aquí es posible comparar a Rulfo con Cesare Pavese, otro gran forjador de atmósferas, con cuyo modo de narrar tiene más de una intención común. Para el novelista piemontés la *monotonía* era un elemento decisivo en la narración, casi un supuesto, que instalaba al lector en el universo específicamente homogéneo de la ficción literaria. Pero esta monotonía, al tiempo que apela a la mente lúcida del lector, apunta también a las demás energías humanas para seguir el ritmo de la sangre que Rilke auguraba a la prosa. También en Rulfo como en Pavese se nos entrega la atmósfera a través de *bloques de realidad*, menudos sistemas de relaciones, que obran a su vez simbólica o míticamente. Esos *bloques de realidad* implican en el piemontés que las vinculaciones entre los personajes, y entre éstos y el medio social, son relevantes respecto de los personajes mismos. Este aserto es aplicable a *Pedro Páramo*, más allá de la gravitación que como personaje tiene en el desarrollo de la novela. Alguna vez se preguntaba Flaubert si no fuera posible construir un relato que independizara su voz del sentido explícito, que sugiriera a la atribulada expectativa del lector un mundo distinto e, incluso, contrario al que denotaran las palabras. Ni Rulfo ni Pavese abordan esta intención extrema y gratuita; ni se proponen independizar su voz del sentido, pero ambos, en una prosa de reglada monotonía, hacen que la atmósfera actúe como un orbe emocional homogéneo condicionando la forma del mensaje, del que es parte. Conviene salvar aquí alguna confusión que suele acarrear la atmósfera rulfiana respecto del *suspenso* que, en su acepción tradicional, no existe en *Pedro Páramo*. El suspenso es una convención entre autor y lector, por el cual este último nutre con las debilidades de su expectativa un recurso equívoco de aquél. Se trata de una construcción intelectual que, en la mayoría de los casos, no se dirige al intelecto. Por el contrario, en Rulfo tropezamos con una continua exigencia de renovada adecuación del lector ante cada nueva página, exigencia para el ejercicio de la voluntad y la inteligencia, tendiente siempre a satisfacer esa comprensión en *profundidad* que mencionamos antes.

No se ha agotado aquí la comparación en algunos aspectos de programática literaria entre Rulfo y Pavese. También Rulfo restituye a las palabras su valor original. Y es así, primigeniamente, que nombre y cosa son una única realidad, inseparable, una fuente creadora del mundo. La palabra signo y la palabra objeto, que alguna vez sirvieron a Sartre para separar poesía de literatura, se resuelven en una unidad mítica, de raigambre elemental. Nombrar es para Rulfo no sólo evocar sino realizar, no es denotar ni connotar, sino comulgar con una realidad. Es también rescatar para las palabras su unitario valor de servicio y belleza. Pero este rescate elemental entraña otras recuperaciones un poco olvidadas, como la propia capacidad metafórica primigenia, cotidiana, de la palabra. Todo vocablo es en su origen o en su evolución, una metáfora. Esta comprobación encuentra un ejemplo feliz en *Pedro Páramo*.

Los planteos que hemos venido haciendo hasta aquí tienden a redimir el permanente valor dinámico de una obra literaria como *Pedro Páramo*. Este valor

afecta no sólo a la ecuación obra-lector, sino que constituye una circunstancia factora en el interior mismo de la obra, en la propia relación que opone activamente entre sí a sus engranajes. Pero al mismo tiempo, teniendo en cuenta la historicidad que encuadra siempre los procedimientos, nos parece fragmentaria una consideración meramente sincrónica, cuando esa misma historicidad no es homogénea o igualmente relevante para cada uno de los elementos que configuran una composición, sino que implica una continua práctica de lucidez y emotividad en el lector, un permanente llamado. Pero, y esto es lo importante, es ese revivir dialéctico interno —que quizá alcance también a la sustancia misma del lenguaje— el que desnuda la atmósfera rulfiana. Más que un disloque temporal o la arbitraria ingerencia del lúdico prestidigitador —inclúyase o no las claves mágicas que claman a la inteligencia del destinatario— hay en *Pedro Páramo* una verdadera dialéctica entre los momentos (no queremos llamarlos capítulos) que narran hechos distintos en tiempos también distintos; es precisamente esa dialéctica la que posibilita la tensión de la narración; es en última instancia la que posibilita la misma narración.

Una vez desnudados los procedimientos, separada fundamentalmente la relación vida-muerte del meollo temático como un elemento semántico que actúa fuertemente, nos queda el tema de *Pedro Páramo*.

Sucesivamente en la obra, asistimos a la llegada y vicisitudes de Juan Preciados, al recuerdo de la infancia y adolescencia de Pedro Páramo, a la muerte de Miguel Páramo y consiguiente problema de conciencia de Rentería; irrumpe luego Fulgor y a través de él se desnudan los intereses y aparece en su claro vigor el perfil del terrateniente, vienen luego los momentos referidos a los hermanos incestuosos, más tarde el motivo central de la narración es Susana, después los revolucionarios, para culminar con la muerte de Susana y de Pedro Páramo después. Si analizamos la importancia de los personajes a través de su actuación en el contexto general, según su aparición y desaparición literaria, ve-

JULIO MAFUD SOCIOLOGÍA del PERONISMO

"Cada vez más, el peronismo se está constituyendo en la materia prima de la futura sociedad argentina", declara Julio Mafud en este trascendente ensayo sociológico. Por eso, la indagación de sus orígenes, rasgos y consecuencias es el paso previo para discernir cuál será el comportamiento del hombre argentino en los años que vienen.

En librerías o en:

EDITORIAL AMÉRICALEE

TUCUMAN 353 - BUENOS AIRES

mos que prácticamente sólo Pedro Páramo y Juan Preciados aparecen mencionados al principio y al final de la obra, que Fulgor Sedano y con él la administración de los bienes de Pedro Páramo aparece equilibradamente en los momentos compaginados centralmente, que Susana desempeña un papel importante en la narración más allá de la mitad del libro, que Rentería también aparece en compaginación central; otros personajes frecuentes son Damiana y Dorotea que offician de comparsas interlocutores. De esta simple pero abaricante enumeración, en cuyo seno las relaciones de Pedro Páramo con los demás personajes están signadas primordialmente por los intereses económicos, inferimos dos momentos fundamentales: El primero con la entrada a escena del administrador Fulgor Sedano, capaz de matar y officiar de casamentero, de llevar hasta sus últimas consecuencias su fidelidad a Pedro Páramo en la defensa de sus tierras y de su voracidad de posesión; el segundo con la presencia efectiva en el relato de los revolucionarios, que suscitan reacciones definitorias en el personaje central.

Más allá de la dinámica inmanente, la trascendencia de la obra literaria nos lleva a tomar con pinzas el mero paralelismo entre los hechos históricos y las secuencias literarias, para incursionar en una relación más sutil, cual es la que rige entre la temática de la obra literaria y la ideología presente. La compulsión primaria entre asunto y tema resultaría demasiado simplista y estrecharía el horizonte semántico a conclusiones excesivamente incautas, con lo cual reduciría a términos casi burdos el mensaje que efectivamente conlleva una obra como *Pedro Páramo*. Con este tipo de consideración, que implica también riesgos, pero que no sirve de albergue, ni siquiera transitorio, a las inquisitorias metafísicas y a las aproximaciones etéreas, no resulta difícil deducir que el gran tema de *Pedro Páramo* es el fracaso de la Revolución Mexicana, que toda la obra constituye una gran metáfora de este fracaso y se resiste, por ende, a las incursiones fatalistas y a la seducción de los convites universalistas. La evanescencia con que algunos críticos han deslizado la posibilidad de este tema, nublandolo con la introducción de otros y generalizando así situaciones particulares, impone la obligación de precisar al respecto. El fracaso de la Revolución Mexicana —no de algunas de sus circunstancias menores— que conlleva la muerte colateral de una esperanza, explica sin problemas los pormenores que dialécticamente participan en la construcción de la gran metáfora que es *Pedro Páramo*.

En esta línea se hace difícil la personificación gratuita. Pedro Páramo no es una criatura ni angélica ni diabólica. Su poder no es sobrehumano ni heroico. Más aún, posee todos los defectos que acompañan a los héroes épicos, pero ninguna de sus virtudes. No conforma ni un ideal, ni una esperanza, ni siquiera el mismo mal, dicho esto sin mayores pretensiones alegóricas. No es Lucifer, pues no tiene la grandeza diabólica de éste. Es apenas un *gatopardo* americano, en las condiciones americanas, que pregunta cómo va la cosa para saber por quién ha de tomar partido. Es una circunstancia, más que un hombre, que cabalga sobre el lomo incierto de una revolución que no termina de definirse. Más allá de lo anecdótico, su propia supervivencia dominante entraña el fracaso señalado. "Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando", le dice al Tilcuete. Y cuando éste le pide dinero, le responde definitivamente.

riamente: "Está bien que te acomidas por tu gente, pero sonsácales a otros lo que necesitas. Yo ya te dí. Y éste no es un consejo ni mucho menos, pero ¿no te ha ocurrido asaltar Contla? ¿Para qué crees que andas en la Revolución?". Y más adelante:

"—Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?"

—Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

—Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

—Entonces vete a descansar".

Creemos innecesario abundar en que *Pedro Páramo* no es reducible a un mero esquema de acontecimientos principales. En ese mundo vital, atravesado por la circunstancia de la revolución, se establece un complejo de relaciones humanas, donde los sentimientos asumen un papel importante. No es el fracaso de la revolución lo único que queda, pero ese fracaso es la instancia dominante, condiciona fuertemente las reacciones humanas. Aparte del procedimiento que juega con la vida y la muerte, para embarcarnos en la poética atmósfera rulfiana, están también las muertes, de entre las cuales, se destacan simbólicamente, las violentas. Los bloques de realidad, que obran míticamente, exhiben una energía humana que excluye todo facilismo esquemático y exigen, al tiempo que una visión de los factores dominantes, la ya mencionada comprensión en profundidad.

En algún momento, manejando instrumentos críticos más tradicionales, se planteó el problema de la novelística de la Revolución Mexicana, según una actitud tajante de aceptación, rechazo o simple presentación de los hechos. Este esquematismo tiene mucho que ver con una realidad inmediata, simplificada, que apunta más a la emoción fácil que a la lucidez, pero muy poco con el complejo mundo de la novela. No maneja además la intrincada relación entre construcción literaria e ideología. En la última de aquellas actitudes entraba *Pedro Páramo*. Una supuesta neutralidad en la presentación de los acontecimientos, que parecía confundirse con una objetividad inerte, una hipotética resignación en el modo mismo de la presentación, además de hacer posible aquella clasificación inducía a pensar que fuera viable sobre semejante encaillamiento forjar hasta una poética programática. Pero este abordaje, al inmovilizar los hechos y su repercusión, al "eternizar" los sucesos narrados desgajándolos hasta de su misma lectura, entrañaba al propio tiempo una confusión o limitación más: la presunta ausencia de "mensaje". Esto contribuía a la proclividad de *Pedro Páramo* hacia una especie de fatalismo, una suerte de irredentismo calcomaniaco, que bien podría confundir muerte en los hechos narrados con muerte de la obra misma. Hoy, recurriendo a otros instrumentos críticos, podemos decir, de un modo diferente, que no existe ninguna obra sin "mensaje". Puede plantearse quizá la fórmula en que éste se manifiesta, la mayor o menor complejidad que debe superar el lector para arribar al mismo, la aceptación de las claves, etc., pero no puede concederse su inexistencia. Si acudimos a fórmulas bastante generales, podemos decir que algunas obras implican el "mensaje", mientras que otras lo explican. Uno y otro camino inciden en la construcción misma de la novela. El "mensaje" explicado alberga un didactismo que conspira a menudo contra la integridad y homogeneidad de una obra

**"PEDRO
PARAMO"
UNA METAFORA
PROCESAL**

JUAN OCTAVIO
PRENZ

literaria; al mismo tiempo se plantea como una suerte de corolario que se suma, vale decir que participa, con frecuencia, sólo aditivamente de la construcción. Por el contrario el "mensaje" *implicado* se confunde con esta última. El "mensaje" se hace mensaje, tal como lo concebimos hoy. Recurriendo a una nomenclatura tradicional podría hablarse de mensajes denotativo y connotativo. *Pedro Páramo* implica un mensaje, por lo cual sería connotativo.

En resumen, la confusa presencia de la vida y la muerte no supone, pues, necesariamente su consideración como tema. La circunstancia de que hasta los más burdos chistes se cargan en la realidad mejicana a costas de la muerte, de que ella sea en el acontecer diario tan inocente o culpable como la vida misma, importa su naturalidad, su condición de escenario tanto como su posibilidad de ser utilizada literariamente como un procedimiento. Este último parece en *Pedro Páramo* una alucinante realización del sueño de aquel científico que pensó que las voces no se pierden en el espacio y que algún día se inventará un aparato para recogerlas y separarlas, lo que permitirá al hombre recuperar el mundo perdido. La forma de *Pedro Páramo* es la versión literaria de ese curioso aparato, pero el mundo perdido que emerge con sus voces reconstruidas es el tema que habla inexorablemente ya de largas esperanzas frustradas. ♦

TUCUMAN DE PASO

Enrique Wernicke

prosa poética con

veinticinco dibujos de

Roberto González

Ediciones Alberto Burnichón

\$ 10.-

**Josefina
Ludmer**

**NOMBRES FEMENINOS
COMO ASIENTO DEL
TRABAJO IDEOLOGICO
EN DOS NOVELAS
DE MARIO BENEDETTI**

(puntos de partida para un análisis crítico)

"Oh, los viejos tiempos en que Avellaneda era sólo un apellido, el apellido de la nueva auxiliar..." (*La tregua*, pág. 111, Montevideo, Alfa, 1960).

—¿Por qué no me llamás con mi verdadero nombre: Dolores? Nadie me llama así, y a mí me gusta.

—Sí, Dolores". (*Gracias por el fuego*, pág. 190, Montevideo, Alfa, 1965).

I

La tregua y *Gracias por el fuego* están construidas en base a un sistema de unidades narrativas discretas, discontinuas, cerradas. Estos núcleos se organizan de dos maneras: se insertan en unidades narrativas mayores, de nivel superior, dibujando un sistema jerárquico (de modo que la producción de la significación consiste en una cadena de sinécdoques), y juegan entre sí, al mismo nivel de extensión, equilibrándose. Unidades discretas, su jerarquía y su equilibrio son pues los momentos, fundamentalmente económicos, que delimitan la constitución formal de estos relatos.

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

1. *Las unidades discretas.* Siempre habla un hombre en las novelas de Mario Benedetti; solo, consigo mismo para sí: diario (*La tregua*) y soliloquio (*Gracias por el fuego*) son sus modos de expresión; el yo narrativo su forma concreta. Relator y personaje coinciden, héroe y narrador se superponen. Lo que los héroes dramatizan al "escribirse" y "hablarse" es su yo escindido, desintegrado, en tensión: las zonas que lo conforman chocan, se contradicen, son trozos deteriorados. Lo que los relatos narran es la experiencia subjetiva como modo esen-

JOSEFINA LUDMER, ha publicado trabajos críticos sobre Sábato, Leñero, Puig y otros escritores latinoamericanos. La Editorial Tiempo Contemporáneo acaba de editar su libro: "Cien años de Soledad: una interpretación"

cial de la verdad social, pero en *La tregua* y en *Gracias* no es sólo el héroe el desgarrado sino también su palabra: "interior" del personaje, modo de vivir y narrar el tiempo, ritmo y forma de estructurar el relato son coherentes.

La unidad temporal de estas novelas es el instante, el átomo del tiempo: "No es la eternidad pero es el instante que, después de todo, es su único suceso verdadero" (*La t.*, 154). *La tregua* es un diario escrito por días, por unidades, por puntos de días; *Gracias* está dividida en instantes de cinco días completos; cada día se fracciona en momentos separados; los relatos acentúan el elemento discontinuo del tejido temporal. El tiempo de *La tregua* es el indefinido, el tiempo instantáneo, aorístico, puntual; la historia misma abarca un instante —un año— en la vida de un hombre; cada día es un instante; el narrador selecciona, de ese día, sólo el instante significativo. Los héroes están precisamente en el punto —el instante— de su vida en que no son jóvenes ni viejos: "La experiencia y el vigor son coetáneos por muy poco tiempo. Yo estoy ahora en ese poco tiempo" (*La t.*, 84).

JOSEFINA
LUDMER

La acentuación de los núcleos mínimos, los puntos del tejido temporal, coincide con las constantes temáticas: el instante es el tiempo de la sorpresa y de lo repentino, de acontecimiento súbito que pone siempre fin a las novelas de Benedetti; el destino de un hombre, su soledad, su dicha se deciden en instantes, y esos instantes límites son los motivos fundamentales de *La tregua* y de *Gracias*. El instante es el tiempo del placer, el momento en que se exaltan los sujetos de estos relatos; pero es igualmente el tiempo de la desilusión y las novelas de Benedetti son novelas de la desilusión. (La mayoría de los cuentos de *Montevideanos* tiene por tema la desilusión o el derrumbe repentino de la esperanza y la vida).

Pero el instante implica, ante todo, división: es una fuerza disolvente en el interior de un principio unificador, es un punto que no avanza, dentro del cual no hay sucesión: es una unidad intemporal dentro de la temporalidad. Los héroes de *La tregua* y de *Gracias* viven su vida como un continuum vacío —la rutina— de donde se elevan los instantes: el de gozar, el de la comunicación, el de la desilusión y el de la muerte. Ese carácter entrecortado, discreto del instante, esa división de la vida en instantes, el polvo del tiempo, remite al carácter discontinuo, dividido, cerrado del diario y del soliloquio: Santomé (*La tregua*) escribe un día sobre la oficina, otro sobre la familia, otro sobre la calle, otro aún sobre Avellaneda; en *Gracias* un espacio tipográfico aísla una conversación, un viaje, un recuerdo, un encuentro. No hay enlace entre los momentos, se elimina toda mediación, el protagonista "salta" de un instante en otro.

Hombre dividido, tiempo dividido: el modo de sentir y de narrar el tiempo se formaliza: diario y soliloquio se constituyen en cada día, en cada momento, como episodios cerrados y separados de los demás, casi como cuentos que contienen un solo acontecimiento. Desde esta perspectiva las novelas de Benedetti se organizan como *suma de cuentos*, adición de episodios que van "armando" una vida que es, por lo general, un destino. La figura que traza el tiempo es la de una serie de átomos cerrados: el héroe elige, de la unidad día, un sector menor —el instante— que se inserta en el día, remite a él y lo significa (en *Gracias* los instantes se sitúan en cada ámbito dentro del cual se mueve, a lo largo del día, el protagonista). Y así como el instante contiene al día, un conjunto de

días que conforma otra unidad mayor contiene todos los instantes significativos de la vida del héroe. Instantes, días, años, vida: en ese mundo discontinuo el tiempo se escande en unidades de tamaños diferentes.

2. *La jerarquía.* La figura estructural más importante en el interior del personaje único es la división y el cierre: yo me escindo en hombre público y hombre íntimo; dentro de ambas zonas me divido en momentos, en instantes. Por un lado los instantes de mi vida pública, por otro los de mi vida privada. Pero esas unidades de los dos ámbitos se integran en una unidad mayor: un año en *La tregua*, una serie de días (casi una semana) en *Gracias*. Y ese año y esa serie de días conforman y remiten, como partes integrantes, a otra unidad que las comprende: la vida de un hombre. A la inversa: una vida está contenida en un año o una serie de días de un hombre, los cuales están contenidos en su ámbito público y en su ámbito privado, los cuales están contenidos en los instantes significativos de cada uno de esos ámbitos. En esta suerte de orden clasificatorio en que consisten, en cuanto a su organización, estas novelas de Benedetti, el modo de significar acentúa el elemento sinecdótico del lenguaje y del relato; *pars pro toto*, el singular por el plural, el continente por el contenido, la especie por el género, el año por la vida, el hombre por la generación y la clase, ésta por el país. Las unidades aisladas, discretas, fundan la estructura de la narración y el sistema de producción de la significación: el relato conforma una cadena de sinécdoques narrativas que abarca agrupamientos cada vez más extensos: de la parte, del uno, del átomo (individuo, instante) se pasa a un conjunto mayor (generación, día), en tanto ese uno es significante de ese conjunto más extenso, y de allí a otro conjunto mayor (clase social, año), que alcanza por fin al todo (país, vida).

**PUNTOS DE
PARTIDA
PARA UN
ANÁLISIS
CRÍTICO**

La tregua y *Gracias por el fuego* se construyen, pues, sobre un héroe dividido, cerrado, sobre un modo determinado de vivir la experiencia social (como una serie de instantes, de trozos y ámbitos separados) y sobre un sistema jerárquico de producción de la significación basado en el elemento sinecdótico del lenguaje y del relato.

3. *El equilibrio.* Y así como las unidades se integran en otras mayores (en otras unidades más extensas desde el punto de vista de la significación) formando una serie jerárquica, consideradas desde el punto de vista de la misma extensión (dos hombres, dos instantes, dos acontecimientos) no se condensan ni se sintetizan, tampoco permanecen caóticamente dispersas: se ordenan equilibrándose.

El rasgo esencial de las novelas de Benedetti es la no existencia de procesos de transformación (del héroe ni del relato): las "escenas" de apertura (del relato, del estado del héroe) y de desenlace son las mismas, narran el mismo estado; en el centro se encuentra la esperanza de rescate y de salvación pero fracasa, es negada; la apertura y el desenlace enmarcan pues, equilibrándose, la salida imposible que permanece en el centro, como materia de lo narrado.

Los instantes juegan entre sí, las unidades se vinculan unas con otras por medio del vínculo del equilibrio: cada fenómeno está retribuido por otro equivalente, nada se cumple sin una consecuencia igual. A un bien extraordi-

JOSEFINA
LUDMER

nario sigue un mal igualmente extraordinario; al máximo amor la terrible muerte; todo da y quita a la vez y en la misma medida. La figura se encuentra en las palabras del héroe: "compensar mi falta de juventud con mi exceso de conciencia" (*La t*, 103); Santomé siente a su mujer muerta como sexo puro, a Avellaneda como "sexo y algo más": porque el tiempo para los héroes de Benedetti es un principio de degradación corporal, pero fuente de sabiduría y experiencia, corroe el cuerpo pero "espiritualiza", establece una serie cuantitativa de compensaciones.

Pero más allá del héroe, en *La tregua*, la estructuración del equilibrio se repite quizás con más nitidez: Santomé está en el centro absoluto del relato, con una serie de características intermedias: edad, generación y clase social. Se encuentra entre dos homosexuales (un hijo y un empleado), dos resignados (un hijo y un empleado), dos mujeres jóvenes (su hija y Avellaneda). Santomé se sitúa entre dos amigos: el noble —Aníbal— y el innoble —Vignale—; entre dos enfermedades: la de Esteban, su hijo, gracias a la cual se comunica con él por primera vez (enfermedad positiva) y la de Avellaneda, por la que ella muere (enfermedad negativa). Entre dos hijos: el más amado, pero homosexual y que se va del hogar, y el más huraño con el que puede, sin embargo,



PAIDOS

Acaban de aparecer

M. Vargas Llosa, C. Blanco Aguinaga, J. Lafforgue,
A. Rama y otros

NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA 1

Compilación de J. Lafforgue

NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA 2

LIBRERIA PAIDOS

Las Heras 3741 - L. 30

Buenos Aires

T. E. 72 - 2860

hablar serenamente. Entre dos mujeres muertas: una en el pasado y otra en el futuro (del relato); entre dos mujeres de la misma edad: su hija y Avellaneda. La tregua, el amor, se sitúa entre dos vacíos. En el momento de máxima felicidad, cuando le propondría matrimonio a Avellaneda, ella muere; la exaltación y la depresión se suceden y el equilibrio se restaura, el balance está cerrado y termina la novela. *La tregua* y *Gracias* son balances de vidas, con sus instantes felices compensados por las desdichas; Benedetti titula *Inventario* su colección de poemas —hace un balance de su propia obra—, uno de los cuales se llama, precisamente, "Balance".

El héroe de *Gracias* se inserta entre dos generaciones, entre dos padres: el bueno de su infancia y el odiado del presente. El padre está, a su vez, entre dos hijos: el más valioso que se rebela, y el menos valioso que se le somete. Ramón Budiño vive los mejores y únicos momentos de amor con Dolores en un noveno piso; se arroja desde otro noveno piso. Su muerte desencadena un doble efecto compensador: libera a Gloria Caselli, hunde y destruye a Dolores. El contrapeso del padre odiado es Ríos, el anciano que muere rescatando la felicidad de su nieta; el opuesto correspondiente a Ramón es Larralde, que enfrenta a su padre y no se somete. Dolores pasa por tres etapas que se equilibran: primero sólo ama a Hugo, luego a Hugo y a Ramón, por último sólo a Ramón.

Se sabe que, según la fonología y la lingüística estructural, todos los momentos esenciales del lenguaje tienen un carácter discontinuo y ponen en juego unidades discretas; se sabe que el lenguaje sería un ordenamiento de unidades jerárquicas; se conoce el hecho de que el equilibrio es el rasgo esencial del orden burgués y de la novela clásica burguesa; se conoce el hecho de que la estabilidad, el balance, las jerarquías y la clasificación son los datos fundamentales de la ideología oficial y de la práctica de los burócratas. El sistema económico-formal de *La tregua* y de *Gracias por el fuego* se funda, pues, en la estructura del lenguaje, en el orden de la novela burguesa y en la ideología de la burocracia.

II

Un signo cuestiona en su totalidad este sistema significativo y sirve como asiento del trabajo ideológico que los relatos mismos ejercen sobre su materia y su organización. Ese signo, en *La tregua* y *Gracias por el fuego*, son los nombres de los personajes femeninos.

Los nombres femeninos son los elementos de relación (los únicos) entre las dos zonas fundamentales escindidas en la conciencia del héroe: Avellaneda (*La tregua*) es el apelativo oficinesco, pero ese apellido es rescatado por Santomé y trasladado a su vida "privada", erótica, afectiva y familiar; el personaje que se narra a través de su diario la sigue llamando "Avellaneda", aun cuando supera la cara comercial del personaje y llega a su intimidad. Con ese nombre el héroe, al borde de su jubilación, del abandono de la vida activa, se llevaría a su ocio la vida del trabajo; instituiría el afuera en el interior de su intimidad; vincularía por fin el mundo de la oficina con el mundo del hogar.

Del mismo modo Dolores (*Gracias*): para la familia Budiño el nombre es "Dolly" pero el héroe, su cuñado, la llama Dolores cuando entra en contacto

PUNTOS DE PARTIDA PARA UN ANÁLISIS CRÍTICO

con su intimidad y le dice su amor. Le cambia el nombre (así como el personaje de *La tregua* no se lo cambia a pesar de cambiar de relación; el personaje de *Gracias* la llama como no lo hace *nadie* en la familia, el de *La tregua* como la nombran *todos* en la oficina). El conflicto central del personaje de *Gracias por el fuego* reside en su grupo familiar (así como el conflicto que narra el diario de *La tregua* se sitúa en la zona del trabajo): cuando Ramón Budiño llama "Dolores" a su cuñada supera su mera "cara familiar" pero la conserva; retiene a su familia en su individualidad, se independiza (así como el héroe de *La tregua* retendría a Avellaneda y al trabajo en su ocio).

De modo que los nombres femeninos son, en tanto nombres cambiados o no cambiados, elementos de unión, vínculos entre los dos espacios que constituyen y en los que se divide el héroe: vida privada y trabajo en *La tregua*, independencia (diferencia), fundamentalmente del padre, en *Gracias*. Los nombres femeninos permitirían tender un puente e instaurar un diálogo entre esos dos espacios en tensión; permitirían la superación de la escisión, de las unidades dispersas y aun la superación del equilibrio como modo organizador de esas unidades.

Pero la posibilidad de síntesis adentro/afuera (y por lo tanto la anulación de la dicotomía), de integración entre la vida privada y el trabajo, y la posibilidad de distanciamiento dentro de la familia, en la familia misma, la posibilidad de independencia y de identidad están sustentadas por los nombres femeninos y no por los personajes femeninos; el nombre se independiza del personaje que lo lleva y adquiere sentidos propios: no es el personaje (los personajes femeninos son igualmente escindidos y viven en tensión, tienen los mismos conflictos que el héroe, son su figura paralela) sino únicamente el nombre, su apelativo, que instaura un campo connotativo, de dispersión, que se opone a la totalidad del relato como lo que podría resolverlo y cambiarlo. La función narrativa del nombre femenino se diferencia pues de la función narrativa del personaje femenino y ésta a su vez de la función narrativa del héroe. Con estas tres funciones se constituyen *La tregua* y *Gracias por el fuego*.

La función del héroe es mostrar su intimidad en conflicto; es constituir al sujeto del enunciado como idéntico al sujeto de la enunciación y exhibir su subjetividad narrándola. El héroe habla solo, al surgir el personaje y el nombre femenino se esboza la posibilidad del diálogo y de la resolución de la tensión, pero la esperanza es negada y el diálogo se cierra definitivamente en monólogo.

La función del personaje femenino es precisamente la de ser un emergente de la zona de tensión que padece el héroe. Es la empleada de la misma oficina de Santomé en *La tregua* (de esa oficina y ese mundo que va a dejar porque debe jubilarse, que lo despojará totalmente porque es precisamente el mundo que lo vació), es su cuñada en *Gracias*: forma parte de la familia con la cual Budiño no puede dialogar; es también pariente de su padre (hija política) sobre quien se asienta el conflicto del héroe. Los personajes femeninos surgen en esas áreas como lo que podría salvar al personaje central; son el puente que abriría el diálogo; a través del amor y del sexo el sujeto se vincularía de un modo distinto con ese espacio que lo amenaza de muerte. Los personajes femeninos sustentan, además, valores edípicos: Avellaneda (*La tre-*

gua) es "como la hija" de Santomé, tiene la misma edad que su propia hija; Dolores (*Gracias*) es "como la hermana" de Ramón, es la mujer de su hermano. De modo que el personaje femenino es el "representante" de la zona escindida y conflictiva del héroe, es lo que podría reconciliarlo con esa zona y es al mismo tiempo la negación de la reconciliación; es el amor y el sexo, teñido de datos edípicos.

Pero la función del nombre del personaje femenino es distinta. De por sí, como nombre (cambiado o no, apellido en vez de nombre, nombre en vez de sobrenombre), y en el interior de las estructuras del relato, indica la síntesis y la relación, vincula trabajo y amor, amor en el trabajo en *La tregua*, y familia (pero en tanto diferencia) y amor en *Gracias*. Pero, por otra parte, esos nombres mantienen una relación estrecha con la verdad y la propiedad: Avellaneda no es el verdadero apellido de Laura, puesto que ella no es hija del que cree su padre; Laura muere sin saber que su padre, el sastre Avellaneda, no fue su verdadero padre y que ella, por lo tanto, lleva un apellido que no le es "propio". En Dolores el caso es simétrico e inverso: Dolores es el verdadero nombre "propio" de Dolly; la familia la llama Dolly; Dolores le pide a Ramón que la llame por su "verdadero" nombre.

El nombre femenino connota pues, con sus valores de verdad/mentira, "propiedad"/"im-propiedad", aislamiento/vínculos, zonas distintas a las del personaje femenino. El nombre crea un campo específico, donde prevalecen sentidos mucho más "teóricos", "abstractos" que los que sustentan los personajes. Los nombres sostienen la aspiración ética, el trabajo ideológico, el dato sintetizador, verdadero. Y se oponen, negando, a los rasgos psicológico-narrativos del héroe y a los rasgos lógico-formales del relato: los nombres cuestionan las unidades discontinuas e incomunicadas, atacan la escisión y el equilibrio como alternativas de la transformación.

Pero lo revolucionario (narrativamente), más que el hecho de que el nombre sustente valores éticos es el hecho de significar connotando mediante lo no significativo y relacionar mediante una palabra que no es de relación. (Según Peirce el nombre propio es un "índice"; para B. Russell el modelo del nombre propio es el pronombre demostrativo; en ambos casos el nombre no significa sino que muestra. Lévi-Strauss polemiza con estas opiniones: el nombre no nombraría sino que clasificaría a quien se nombra (en una clase, un grupo social) y al mismo tiempo al que nombra). Un nombre propio es letra pura, es un mero y arbitrario significante, es lo no representable ni representativo, lo no referencial, lo que "no quiere decir nada". El nombre propio no es analizable semicamente; nada sé de un objeto o de una persona cuando sólo sé su nombre; el nombre, de por sí, no vincula y no indica ningún rasgo de un individuo. Los nombres femeninos, sin embargo, en *La tregua* y en *Gracias por el fuego*, son palabras que producen relaciones y significación, y al instituir a los nombres propios como valores no denominativos sino de relación estos relatos proponen, a partir de ese puro espacio vacío que es un nombre, una subversión de la lógica, al mismo tiempo que una subversión del sistema de la lengua.

La impugnación que sustenta el nombre se dirige a todo el relato y a su estructura básica: el nombre femenino desmiente la conformación disconti-

**PUNTOS DE
PARTIDA
PARA UN
ANÁLISIS
CRÍTICO**

nua, jerárquica y equilibrada, proponiendo la relación, la negación de la discontinuidad, el cambio. Y ese desmentido no solo atañe a *La tregua* y a *Gracias por el fuego*, sino a todo relato fundado en la estructura de la lengua y a la constitución misma del lenguaje tal como la revela la lingüística estructural: el nombre, el índice, la excepción, lo no analizable, no expresivo, lo que carece de significación, es lo único que podría cambiar, dada su naturaleza y su uso esencialmente diferentes, el mundo de estos relatos. El nombre femenino cuestiona el relato mismo del cual surge y se erige, despersonalizándose, en figura simbólica de otro hombre, de otro mundo, tiempo y relato.

El problema ideológico, el gran problema de la novela latinoamericana contemporánea, encuentra en *La tregua* y en *Gracias por el fuego* un encuadre singular. Ese problema consiste, por un lado, en la negación crítica de las estructuras político-sociales actuales y, por otro, en la forma de la escritura, en el modo de armar el universo narrativo, en el sistema de producción de la significación. Lo frecuente parece ser la construcción narrativa, la forma de la expresión según el mismo tipo de figuras (lógicas e ideológicas) que rigen las estructuras rechazadas. El escritor se arranca conscientemente del orden dado pero construye sus novelas según los principios lógico-formales de la ideología y del orden que niega: a nivel estructural y profundo no hay, por lo tanto, cuestionamiento. Pero en *Gracias* y en *La tregua* los nombres femeninos, figuras privilegiadas, indican (al mismo tiempo que, desde su interior mismo, niegan el orden dado de los relatos) otra posibilidad por encima y más allá de lo estructura del lenguaje y de las formas "lingüísticas" de la novela burguesa.

El cumpleaños de Juan Angel (México, Siglo XXI, 1971), relato, poema político y épico, parece confirmar, en general, nuestras hipótesis. El "personaje", el que "habla", *cambia de nombre* al entrar en la lucha revolucionaria: de Osvaldo Puente se transforma en Juan Angel. En esta forma nueva que asume el trabajo de Mario Benedetti el cambio de nombre (y la no existencia de apellido) señala el pasaje del "héroe" a otra vida, ideología y condición, y del "relato" a otras formas de escritura. Han desaparecido las formas basadas en el equilibrio, la escisión y las sinécdoques narrativas:

"de modo que yo, osvaldo puente, compatriota me llamo en realidad juan ángel"

.....
"pero lo mejor del nuevo nombre es la falta de apellido que en el fondo significa borrón y cuenta nueva significa la herencia al pozo el legado al pozo el patrimonio al pozo significa señores liquido apellidos por conclusión de negocio significa declaro inaugurada una modesta estirpe significa soy otro aleluya soy otro" (pág. 77). ♦

Angel
Rama

DEMONIOS, VADE RETRO

(a propósito de
"García Márquez:
historia de un deicidio")

Sorprendente: así es el abultado volumen que Mario Vargas Llosa consagró a su colega Gabriel García Márquez.¹ Sorprendente por varios motivos: por la capacidad crítica, nada habitual, que revela en un novelista; por la atención que muestra para la obra de otro narrador de su promoción, cosa poco habitual entre escritores; por el afinamiento de sus muy personales análisis técnicos, probatorios de su trato con la "cocina" literaria.

Pero mucho más sorprendente por la utilización de la obra del escritor colombiano para ejemplificar con un caso paradigmático una tesis sobre qué cosa sea un escritor y especialmente un novelista. De ahí que el libro lleve un pesado título: "Historia de un deicidio". El asombroso arcaísmo de esa tesis y el perjuicio que de ella se deriva para las actuales letras hispanoamericanas, es lo que pretendo dilucidar.

Si Ernesto Sábato había titulado "*El novelista y sus fantasmas*", Vargas Llosa titulará "*El novelista y sus demonios*": es la misma idea, que no obstante da otro paso atrás puesto que nos transporta de lleno a la teología. Con igual imprecisión semántica que el argentino y manejando una metáfora más que una definición crítica fundada, Vargas Llosa apela a la cosmovisión más tradicional para definir la naturaleza del escritor, determinar el proceso genético de la creación, escudriñar las pulsiones particulares merced a las cuales elige esa disciplina intelectual. La irracionalidad de la interpretación resulta todavía acentuada cuando Vargas Llosa agrega que el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo las especies de obsesiones intocables y casi "sacralizadas", desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Son obsesiones que se

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

¹ Mario Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores, C.A., 1971, 667, pp.

apoderan del escritor, tal como el poeta romántico era "elegido" por la musa, por la divinidad, quien le dictaba sus creaciones. Satanizando levemente—baudelairianamente—ese legado histórico, Vargas Llosa pasa a designar a las divinidades que cantaban sustituyendo al poeta, como los "demonios" que vociferan por su boca.

El origen decimonónico de la tesis es obvio. Tras la personal y simple explicación que adelanta Vargas Llosa, percíbense en la lejanía las concepciones teóricas que razonó la crítica alemana de comienzos del XIX, aunque quizás a través de sus divulgadores franceses. Pero sólo aquellas concepciones hijas de la filosofía idealista, ya que no hay aquí ninguna relación con otras teorías decimonónicas, las del realismo de mediados de siglo que sirvieron de base a las ideas estéticas de Carlos Marx. Contrariando la idea del arte como trabajo humano y social, que aporta el marxismo, Vargas Llosa reditica la tesis idealista del origen irracional (si no divino al menos demoníaco) de la obra literaria.

ANGEL RAMA

Es insólita, sin duda, la reposición de un concepto de la estética romántica en esta segunda mitad del siglo XX: y de un concepto central, dado que ella se interesó más en la génesis psíquica del arte que en la obra misma tal como antes y después caracterizó a la estética al abandonar el individualismo restricto y agónico de los románticos. Tan insólita resulta esa reposición como para que investiguemos, a la manera de Carpentier, la supervivencia en tierras americanas de los arcaísmos culturales. Pues si en un escritor tan contaminado de la ambición del "moderno", sobrevive una concepción estética tan vieja y caduca, ello significa que todo nuestro continente puede definirse aún por el verso rubendariano: "*¿Quién que es no es romántico?*" o sea que sigue viviendo en lo que yo llamaría la infancia cultural, casi aterrado ante la perspectiva de asumir la edad adulta a que lo convida el mundo actual.

El escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor de la intimidad terrible y sagrada, el escritor poseído por los demonios, el escritor irresponsable por lo tanto, el escritor niño o loco como dice Jaspers, todas esas fórmulas no fueron en definitiva otra cosa que ideologizaciones destinadas a preservar el "status" de un profesional a quien la burguesía, al asumir la dirección del mundo europeo, retiró su encomienda, como lo vio con su acostumbrada lucidez Benjamín. Ese marginado, moviéndose en el universo individualista y competitivo recién creado, habría de desarrollar un conjunto de teorías justificadoras, verdaderas racionalizaciones de su descaecimiento. De ellas se apoderarían ansiosos los escritores latinoamericanos, más huérfanos que sus colegas europeos, viviendo en sociedades donde la función intelectual nunca llegó a ser jerarquizada y justificada independientemente.

Para revisar y abandonar esa visión del escritor ni siquiera se necesitó de una sustitución del sistema: el solo desarrollo y complejidad creciente de sus bases, la evolución mixta de la economía así como la aparición de grupos sociales elevando nuevas demandas, estructuraron desde hace tiempo un nuevo concepto del escritor, asimilado a un productor. Por lo tanto debió aban-

donar el escenario donde exhibía su vida interior, su inconsciente lacerado o sus torturantes demonios, como un individuo que no fuera sino el "paciente" de la historia; dejó de arrojar sus entrañas a las masas hambrientas como el pelicano de Musset y dejó de plantearse la idea de una competencia con Dios con el fin de destruirlo (a la manera de Lautreamont), ya que su visión de cómo se crea la realidad dejó de ser teológica y pasó a ser la de la nueva sociedad manufacturera, en que vivía, basada en el trabajo productivo.

En vez de un escritor que se ve a sí mismo como el forzoso intermediario entre un universo de fuerzas oscuras y un público homogéneo que necesitaría de esas pulsiones misteriosas objetivadas en una individualidad excepcional donde se habrían carnalizado, operación que se cumple a través del sucedáneo que proporciona la obra literaria encarada como afirmación del autor y disidencia con la estructura de la realidad, es hora de ratificar al escritor-productor como el correcto representante de nuestro tiempo. Él elabora consistentemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualesquiera sector que esté necesitado no sólo de disidencias, sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente. La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal.

**DEMONIOS
VADE RETRO**

Algo de eso puede encontrarse en la creación de García Márquez a partir de "El coronel no tiene quien le escriba", por lo cual no parece su obra la más adecuada para ejemplificar una tesis romántica sobre el arte y quizás este libro hubiera ganado en precisión si se hubiera titulado: "Mario Vargas Llosa: historia de un deicidio". Aunque también aquí pronto discreparíamos. Si Vargas Llosa pone la génesis de la creación en el irracionalismo, no puede sin embargo situar en ese campo, como sus precursores románticos, la operación de la escritura, puesto que la tecnificación del arte moderno que él conoce bien por su propia experiencia de narrador ya no permite hacer de la obra el balbuceo de la pitonisa. Se acantona, entonces, en una dicotomía entre tema (inspiración demoníaca) y escritura (racionalización humana) que parece retrotraernos al nivel al que por 1870 había llegado Bécquer en su meditación sobre el arte poético, lo que de cualquier modo es un progreso en ese arduo camino que lleva de una sociedad arcaica a una estructura moderna.

El fin de la infancia es largo y resulta doloroso para quienes creen que la conclusión de la vida infantil se confunde con la conclusión de toda la vida. Y por eso mismo la aceptación del mundo adulto está hoy día entre las conquistas revolucionarias de nuestras sociedades hispanoamericanas. ♦

novedades



**granica
editor**

Colección **LIBERTAD Y CAMBIO**
CHRISTINE ROCHEFORD
ISABEL LARGUIA y otras

**LA LIBERACION DE
LA MUJER - AÑO 0**

Los aspectos sexuales, psicológicos, económicos y políticos del problema, en textos esenciales del movimiento feminista.

JACK WODDIS

**EL SAQUEO DEL
TERCER MUNDO**

Los mecanismos de que se valen las grandes potencias para defender sus intereses.

Colección **IZQUIERDA FREUDIANA**
FROMM - FENICHEL
y otros

**MARXISMO,
PSICOANALISIS
Y SXPOL**

Los primeros trabajos sobre la relación entre psicoanálisis y marxismo. Acerbo riquísimo, descuidado durante décadas.

Colección **EL JUGUETE RABIOSO**
LIONEL RICHARD

**NAZISMO Y
LITERATURA**

La cultura avasallada por un estado autoritario; las relaciones entre el artista y el poder político.

Aguilar 2154 - Tel. 73-2854 - Bs. Aires

c a s a **de las américas**

REVISTA BIMESTRAL

Colaboraciones de los mejores escritores latinoamericanos, y estudios de nuestras realidades.

Director

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

Suscripción anual en el extranjero:

Correo ordinario: tres dólares canadienses
Por vía aérea: ocho dólares canadienses

**CASA DE LAS AMERICAS,
TERCERA Y G, VEDADO
LA HABANA, CUBA**

tercer mundo

revista de información y análisis

Comité de Dirección:

**Hermes Benítez
Augusto Bolívar
Jorge Vergara**

**Suscripción anual aérea en
América Latina u\$s. 10,—**

**Suscripción anual aérea en
Europa u\$s. 14,—**

**TERCER MUNDO, A. Bürlhe 051
Santiago de Chile**

**David
Musselwhite**

**"EL PERSEGUIDOR",
UN MODELO
PARA DESARMAR**

Si cuando yo toco tú ves a los ángeles, no es culpa mía. (p. 173)¹.

Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico. (p. 150).

INTRODUCCION

Ya se ha indicado muchas veces la centralidad e importancia de "El Perseguidor" en la producción de Cortázar. Su fecha de publicación, 1959, y su forma, una "nouvelle" más que un cuento, lo colocan nitidamente entre los relatos que lo preceden y las novelas que lo han de seguir. Más aún, una serie de comentarios de Cortázar atestiguan la posibilidad, implícita en tal colocación, de que este cuento señal una etapa crítica en la evolución de su obra. Por ejemplo, en correspondencia con Ana María Barrenechea, de octubre 1961, escribe:

¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de "El Perseguidor" ya no está uno para invenciones puramente estéticas? No me crea mordido por ningún bicho dialéctico-materialista. Nada de eso. Simplemente estoy más viejo, y descubro cosas que pasan en torno a mí y que cuentan más que las invenciones puras.

Y en la entrevista con Luis Harss publicada en *Los Nuestros* observa:

Pero cuando escribí "El Perseguidor" había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de

¹ Todas las referencias a "El Perseguidor" son de la tercera edición de *Las Armas Secretas*, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1965.

DAVID MUSSELWHITE, inglés. Trabaja como profesor en la University of the West Indies, investigando —fundamentalmente— la actual literatura latinoamericana.

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los Premios* y sobre todo en *Rayuela*. . . En "El Perseguidor" quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí "El Perseguidor".²

En otra ocasión, sin embargo, Cortázar declara que su interés especial en "El Perseguidor" se debe no sólo a que éste señala un cambio en su obra, sino además al hecho de que es en este relato donde más logra expresar una obsesión central:

Todo lo que me hace sospechar que una apertura, un desplazamiento, tiene para mí un prestigio irrechazable. Creo que en mi relato —"El Perseguidor"— alcancé a dar una idea de ese estado que en el fondo es siempre una esperanza de salto a la esencialidad, si me perdona este lenguaje sospechosamente metafísico.³

Estos comentarios tienen gran valor pues no sólo ponen fin a toda duda sobre la importancia de "El Perseguidor" sino que además indican en qué consiste esta importancia y la naturaleza del cambio que señala en la labor de Cortázar. Brevemente, este cambio es de una preocupación con "invenciones puramente estéticas" (que no podemos más que tomar como una alusión desdeñosa a sus cuentos anteriores), a un compromiso con "un problema de tipo existencial, de tipo humano". "El Perseguidor" revela, entonces, un nuevo interés en la condición humana, una exploración más profunda del "territorio personal" y una "esperanza de salto a la esencialidad" vehemente y penetrante. Por cierto, la mayoría de los críticos aceptan esta caracterización "humano-existencial-metafísica" del relato. Harss escribe:

Su tema es justamente el desbordamiento místico, o lo que podríamos llamar la epilepsia metafísica, que se confunde con la inspiración artística.⁴ Luis Gregorich llega a una conclusión similar:

"El Perseguidor" en realidad propone una nueva versión del destino y del mito del artista moderno.⁵

Otros prefieren acentuar sus características "realistas" y "psicológicas". Así Blanco-Amor, por ejemplo, afirma que es:

Un cuento realista y un tanto sorprendente en la producción de Cortázar.⁶ mientras que L. A. Castellanos mantiene que:

² Luis Harss: *Los Nuestros*, Ed. Sudamericana, 1966, p. 273.

³ Luis Mario Schneider: "Entrevista con Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México*, mayo 1963.

⁴ Luis Harss: op. cit., p. 272.

⁵ Luis Gregorich: "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura", en *La Vuelta a Cortázar en Nueve Ensayos*, editado por Néstor y Sara Vinocur de Tirri; Colección de Hechos y Palabras, Carlos Pérez Editor, 1968.

⁶ José Blanco-Amor: "Julio Cortázar", *Cuadernos Argentinos*, vol. CLX, N° 5, año XXVII, México set.-oct. 1968.

Su magistral cuento "El Perseguidor" es tal vez una de las más acabadas creaciones en el estudio psicológico.⁷

El propósito de las siguientes páginas es examinar cuán adecuadas son tales descripciones de "El Perseguidor"; pero por el momento quiero llamar la atención a una serie de observaciones a las que dan lugar los comentarios de Cortázar, aunque no hay aquí suficiente espacio para tomar todas las ramificaciones que tal discusión requeriría.

Tenemos, en primer lugar, la sugerencia de que "El Perseguidor" señala un cambio decisivo en la obra de Cortázar, de una preocupación casi exclusiva con lo "estético" a un interés nuevo, más comprometido, en lo "humano". El peligro de tal sugerencia es manifiesto: no sólo nos alienta erróneamente a establecer un divorcio entre su labor anterior y su obra posterior, sino que además introduce nuevamente la vieja distinción entre contenido y forma que Cortázar en otra ocasión ha escarnecido inexorablemente. Esta distinción acarrea dejar de lado, por una parte, la sensibilidad verdaderamente matizada y particularmente humana que se esparce por los cuentos anteriores, y por otra parte, el manejo discreto y magistral de los artificios formales y "estéticos" en la obra posterior. Además, la distinción entre "lo estético" y "lo humano" ha sido responsable de un malentendido casi general del logro que representa "El Perseguidor", un logro que, como se indica a continuación, es preeminentemente formal.

En segundo lugar debemos considerar hasta qué punto Cortázar se muestra conciente de las varias interpretaciones que ha provocado "El Perseguidor". Y al mismo tiempo con qué presteza se desvincula de, o por lo menos presenta una apología por ellas. En la carta ya citada a Ana María Barrenechea, Cortázar llama la atención al hecho de que en "El Perseguidor" ha traspasado "invenciones puramente estéticas" pero a continuación se muestra igualmente interesado en defenderse de la insinuación de que ha sido picado por un "bicho dialéctico-materialista". En la entrevista con Luis Mario Schneider, Cortázar parece en un principio reconocer la dimensión metafísica del relato — "una esperanza de salto a la esencialidad" — pero en seguida se disculpa por "este lenguaje sospechosamente metafísico". En este quitar con una mano lo que da con la otra, nos encontramos cara a cara con uno de los rasgos más característicos de toda la obra de Cortázar.⁸ Por otra parte, la posibilidad, implícita en estas desvinculaciones, de que el relato no sea lo que aparenta ser tiene gran importancia para una comprensión verdadera de "El Perseguidor".

El tercer punto en los comentarios de Cortázar sobre "El Perseguidor" parece, a primera vista, casi marginal; es, sin embargo, quizá la observación más esclarecedora del escritor sobre el cuento: su confesión de que "en ese cuento dejé de sentirme seguro". Este comentario es sorprendente cuando tomamos en cuenta la confianza y la seguridad de la narración y las compara-

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

⁷ L. A. Castellanos: *El Cuento en la Argentina*, Santa Fe, p. 24.

⁸ Una discusión más completa de este punto exigiría, por ejemplo, entre otras cosas, el examen de la actitud de Cortázar hacia el lector, actitud que es muy ambigua si no equivoca. Deberíamos comparar su apelación al "lector cómplice" con su defensa peculiar de la inmunidad del autor —análoga a los privilegios y deferencia debidos al piloto de un aeroplano— dada en *Viaje alrededor de una Mesa*, Ed. Rayuela, Bs. As., 1970, p. 45.

mos con el comienzo desordenado y perplejo de "Las Babas del Diablo". Cabe preguntar, ¿no habrá una relación entre la falta de seguridad del autor y la coherencia y el carácter de su tema? Más abajo tendremos ocasión de considerar esta cuestión.

VIENDO ANGELES Y LA PERDIDA DE DISTANCIA: LA FICCION IDEOLOGICA

La reacción de los críticos ante "El Perseguidor" rara vez ha dejado de ser entusiasta, y la admiración que acusan los comentarios de Harss, Gregorich y Castellanos es de manera alguna excepcional. Al mismo tiempo, están también los lectores que lo encuentran profundamente decepcionante, y lo ven como poco más que otra reelaboración del tema clásico del rebelde bohemio, del "bárbaro en una sociedad civilizada". Y es posible, más aún, que dada la actual reacción contra la aceptación frecuentemente indiscriminadora de Cortázar durante la década del sesenta, esta impaciencia con el relato se vuelva más prevalente.⁹ La pregunta que se debe formular ahora es por qué "El Perseguidor" provoca una reacción que es ya adulación ingenua, ya desengaño y rechazo. Creo que la respuesta se halla en el hecho de que "El Perseguidor" evoca una reacción a un nivel en el que el juicio crítico raramente puede operar —es decir, a un nivel ideológico, el nivel de los prejuicios, las convicciones y las creencias que componen nuestra relación viviente con la realidad. En este nivel las reacciones no se califican: se aceptan o se rehazan, y no hay una posición intermedia.

La atracción ideológica de "El Perseguidor" será evidente a quien por un momento reflexione sobre lo bien que la figura de Johnny conforma al mito burgués clásico del rol del artista. El Johnny de "El Perseguidor" no es una versión nueva del artista moderno; tampoco representa una amenaza a la complacencia de las mores burguesas. Por el contrario, la figura del artista en "El Perseguidor" es el dispositivo por medio del cual la burguesía piensa,

⁹ En una entrevista publicada en *Cormorán*, Santiago de Chile, año 1, N° 7, abril 1970, J. C. Onetti afirma que el mismo Cortázar está desencantado con "El Perseguidor":

...tengo una relación muy larga con Cortázar. Pero hay algo que me parece mal. El odia su cuento "El Perseguidor", no quiere que se hable de eso porque lo considera una cosa realista, y a mí me parece un cuento admirable.

Pero Cortázar, a quien envié una versión anterior de este ensayo, niega enfáticamente tal declaración:

En este caso, es absolutamente falso que yo odie "El Perseguidor". No sólo es falso sino que mi cariño por ese relato me sorprende a mí mismo, que tiendo a olvidarme de lo que he escrito o a pensar que es sólo una labor experimental o provisional. Con motivo de una traducción del texto, tuve que releerlo despacio hace un año, y cuando lo terminé me dije, como en el libro de Génesis, que mi creación estaba bien.

(carta del 17 de agosto, 1971; lo subrayado es de Cortázar).

Cabe mencionar que este ensayo no se originó en el cambio de opinión atribuido a Cortázar, del cual sólo me enteré luego de haber formulado los puntos principales de mi análisis. Más aún, es el énfasis de Cortázar al negar que odia el relato el que confirma mi argumento básico de que el cuento provoca reacciones extremas debido, como mantengo a continuación, a la atracción ideológica de su tema.

fija y contiene la amenaza a sus propios valores y existencia. Lejos de ser algo nuevo en Cortázar, el mito del ser doliente y susceptible tiene larga existencia: Lukács acredita a Balzac la invención del tipo:

Con una osadía y sensibilidad admirables Balzac creó un tipo de poeta nuevo, específicamente burgués: el poeta como un arpa eolio tocando a los vientos cambiantes y las tempestades de la sociedad, el poeta como un fardo de nervios, hipersensible, sin raíces, derivando sin designio, —un tipo de poeta aún muy raro en este período, pero muy característico de la evolución posterior de la poesía burguesa de Verlaine a Rilke.¹⁰

Se puede poner en duda hasta qué punto esta figura es nueva en Balzac mismo. Sea como fuese, para cuando Man Ray escribe su autobiografía, la trivialidad de esta caracterización del artista queda abiertamente reconocida:

Toda discusión de dificultades y luchas había sido para un auditorio acostumbrado a pensar (si es que acaso alguna vez se detuvo a pensar) y hasta a demandar, que la vida del artista fuera una lucha larga y penosa generalmente terminando en martirio.¹¹

No es difícil ver que "El Perseguidor" nos ofrece este mito en una forma particularmente completa y no adulterada. Todo está presente: el genio negro y pobre adicto a las drogas, un bárbaro en una sociedad civilizada, un trotamundos y un poeta, un látigo y un chivo-emisario de la conciencia burguesa, venerado y desdenado, protestando contra Tiempo y esmero, personificando o pronunciando prácticamente todos los clichés asociados con este tipo. Es precisamente porque se presenta al mito con tanta coherencia y tanta cohesión, y porque es excepcional sólo en su tipismo absoluto, que éste evoca ya una aquiescencia ciega, ya un rechazo violento.

Tanto aquiescencia como rechazo, sin embargo, se caracterizan por una falta de distancia crítica; una lectura verdadera del cuento, por el contrario, una que dé cuenta de la especificidad y la originalidad de "El Perseguidor" es posible sólo cuando se establezca nuevamente esta distancia. Además, el re-establecimiento de la distancia crítica dependerá del descubrimiento de otras distancias en el relato, y al mismo tiempo será la condición para ellas: distancias que primero amenazan y luego desenmascaran la facticidad del mito.

Paradójicamente es tal vez la misma coherencia y homogeneidad del mito que al principio dan lugar a dudas: el artista es demasiado artista.¹² El hecho

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

¹⁰ G. Lukács: *Studies in European Realism*, Grosset & dunlap, Universal Library, New York, p. 54.

En la misma carta (ver (9) supra), Cortázar reconoce que Johnny es una figura burguesa:

Y estoy completamente de acuerdo con usted en que el personaje de Johnny, por más que me duela, es finalmente una criatura del orden burgués, un chivo emisario, un ser balzaciano, una repetición de algo ya hecho y en algún sentido inútil.

¹¹ Man Ray: *Autobiography*.

¹² cf. Pierre Macherey: *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Maspero, 1966 p. 240: discutiendo *La Isla Misteriosa*, de Julio Verne, Macherey observa que la primera indicación de que la isla es misteriosa es que es demasiado isla:

C'est pour eux la première irruption du mystère. L'île ressemble trop à la nature, ce qui leur apparaît sous la forme: l'île ressemble trop à une île.

de que Johnny es tan obviamente un icón ideológico más que una creación original abre otra posibilidad: la de que Cortázar, lejos de explorar nuevos territorios, esté haciendo lo opuesto, a saber, evitándolos. El empleo de un paradigma literario tan gastado es precisamente el tipo de artificio al cual un escritor ya no seguro de sí mismo recurre (véase pág. 4 supra). En este caso, la no-problemática señala un problema; el lugar común ideológico indica una complejidad no resuelta.¹³ El problema es, entonces, ver si el relato tiene conciencia de la facticidad de su fábula ideológica y de la complejidad real que indica y disfraza.

Una lectura moderadamente atenta revela ya pruebas de desencanto frente a las intensidades convencionales del mito patrón. Hay, por ejemplo, tres secuencias principales en las que Johnny conversa extensamente con Bruno: en la primera discute la relatividad y la elasticidad del Tiempo; en la segunda maldice la seguridad de los que lo rodean; en la tercera alude a lo que considera son los defectos de la biografía de Bruno. Al final de cada uno de estos episodios, los cuales muestran a Johnny en su forma más animada, hay una especie de revulsión por parte de Bruno:

Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un monótono (porque hay otros que dicen cosas parecidas, a cada rato se sabe de testimonios parecidos) y después de la maravilla nace la irritación, y a mí por lo menos me pasa que siento como si Johnny me hubiera estado tomando el pelo. (p. 117).

Aquí, vale notar, tenemos no sólo una expresión de desencanto, sino además una articulación sucinta de la reacción ideológica evocada por el relato en su totalidad: "después de la maravilla nace la irritación".¹⁴

En el segundo episodio, cuando Johnny está luchando con la música existencial que le causa el comer pan, Bruno interrumpe con un comentario deflacionista y pertinente:

Querido, hace miles de años que un montón de barbudos se vienen rompiendo la cabeza para resolver el problema. (p. 172).
y es con una observación similar que Bruno rechaza la queja de Johnny de que la biografía no dice toda la verdad:

En el fondo lo único que ha dicho es que nadie sabe nada de nadie, y no es una novedad. (p. 172).

Tenemos otro ejemplo más de las interjecciones deflacionistas de Bruno, una que merece un análisis más extenso. Este comentario es una reflexión sobre la carta de Baby Lennox de Nueva York, relatando las circunstancias de la muerte de Johnny. Baby escribe:

¹³ Macherey: op. cit., p. 326.

On peut dire... que ce surgissement idéologique signale en l'oeuvre la présence d'un écart, d'une déviation, d'une complexité qui la rendent significative.

¹⁴ Es esta presencia en la obra de una conciencia de sus propias limitaciones que hace de Cortázar un verdadero *auteur*: porque que, sans peut-être avoir eu besoin d'intervenir, il a su laisser s'imposer cette interrogation décisive qui, dans sa propre oeuvre, le met lui-même en question. On comprend alors que l'oeuvre... n'ait pas besoin d'être *défaite* par un critique: elle donne elle-même le principe de sa décomposition. (Macherey: op. cit., p. 224.)

Que Johnny vivía en casa de Tica y que había pasado cinco días con ella, preocupado y abatido, hablando de abandonar el jazz, irse a vivir a Méjico y trabajar en el campo (a todos les da por ahí en algún momento de su vida, es casi aburrido). (p. 181).

El hecho de que es el contenido de una carta, es decir, de un texto, el que ocasiona el comentario de Bruno tiene una significación particular. Además, se evidencia en la carta que Baby, al describir la muerte de Johnny, está relatando un acontecimiento en el cual no estuvo presente, un acontecimiento que tuvo lugar en otra parte. En otras palabras, la carta, con su fragmento del mito convencional, fue compuesta y escrita a distancia de la agonía real de Johnny, cualquiera que haya sido ésta. *Se presenta la posibilidad de que el mito sea más la propiedad del texto que una descripción de una realidad que se halla en otra parte.*

A esta altura podemos pasar al otro texto constantemente aludido en "El Perseguidor" —la biografía de Johnny escrita por Bruno. Bruno tiene conciencia de las limitaciones de esta biografía—. "Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny..." (p. 170)— y sin embargo decide no tratar de corregirla:

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

Decidí no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra. (p. 180).

Explica el por qué:

Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recordada, las manos que marcan el ritmo, las caras que se aflojan beatíficamente, la música que se pasea por la piel, se incorpora a la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas. (p. 180).

La biografía es un *best-seller*, que complace un mercado de masas, sin perturbar la armonía, y su consumo es sólo comparable al de Coca-Cola (p. 149), ¿se puede subrayar más claramente su atracción ideológica? ¿Y cuál es la figura de Johnny que se vende en la biografía? —"un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre..."—, que es precisamente la figura que encontramos en "El Perseguidor":

...un personaje del bajo fondo, un saxofonista negro con un sexto sentido pero pocos recursos intelectuales.¹⁵

Si, empero, reconocemos la identidad de Johnny de "El Perseguidor" con la figura concedidamente trivial e ideológicamente determinada de la carta de Baby y la biografía de Bruno, la función que estos dos textos cumplen en la economía del relato debe esclarecerse: es prevenirnos sobre la facticidad de

¹⁵ Harss: op. cit., p. 272.

la ficción ideológica y advertirnos en contra de una pronta aceptación de esta ficción en "El Perseguidor", o, por lo menos, a aceptarlo como no más que una fachada, una máscara, gesticulando hacia un problema real en otra parte. Al determinar todo intento de representar al artista ya sea en una carta, en una biografía o en un cuento, la acechanza y la ubicuidad del mito ideológico insinúa que tiene existencia autónoma aparte de cualquier autor individual — sugiere que es un modo, más que un producto, una manera de escribir sobre el artista, más que una descripción de uno en particular. El logro de "El Perseguidor" es haber llevado este modo hasta su límite, y así desenmascararlo.

EL PROYECTO Y EL PROBLEMA — EL TEXTO COMO UN LIMBO

DAVID
MUSSELWHITE

Sería fácil sugerir que "El Perseguidor" concierne a la relación entre arte y razón, entre genio original e intelecto crítico, ambos personificados alegóricamente en las figuras de Johnny y Bruno. O, al igual, el relato podría verse desde un punto de vista psicologista, como una tentativa de Cortázar para reconciliar y armonizar dos aspectos de sí mismo — "...el héroe representará lo que sueña, el narrador lo que es..."¹⁶ Aún cuando tales interpretaciones no son incorrectas, no obstante parecen inadecuadas en que no logran hacer justicia a la complejidad del relato. Una lectura más completa del cuento, evitando las tendencias reduccionistas tanto de una interpretación alegórica como las de un análisis psicologista, podría comenzar, en cambio, con el proyecto y el problema que los tres epígrafes que encabezan el cuento presentan implícitamente:

In *memoriam* Ch. P.

Sé *fiel* hasta la muerte

O make me a *mask* (p. 99; lo subrayado es mío).

El proyecto que puede extrapolarse de estas tres frases es la posibilidad de conservar una memoria fielmente por medio de una máscara. Al mismo tiempo el problema que amenaza la realización de dicho proyecto está presente: una máscara sólo puede conservar una memoria siendo otra cosa que la recordada. Una máscara, casi por definición, implica abstracción y distorsión. En forma semejante también el lenguaje, y sobre todo el lenguaje literario con su falta de inocencia y su carga de asociaciones tradicionales, perpetúa una experiencia, una memoria, un acontecimiento, a condición de distorsionar y traicionar. ¿Cómo se resuelve este problema en "El Perseguidor"? La verdad es que no se soluciona pero por lo menos se lo presenta cabalmente.

Esto se logra a través de una serie de desplazamientos del texto de un simple modo descriptivo a un modo puramente fictivo. En otras palabras, el modo basado en la premisa imposible de la fidelidad del lenguaje se abandona a favor de un modo que es concedidamente una fórmula convencional, una máscara que confiesa ser máscara. Entre ambos modos — el descriptivo y el fictivo — hay que ubicar el modo irónico, y es por ello que debemos hablar

de una serie de desplazamientos y no solamente de uno. El modo irónico es intermedio pues su ironía depende de la presencia simultánea de los otros dos modos, de manera que el fictivo sea continuamente desafiado y desmascarado por el descriptivo, el "real". Este es el modo de la biografía de Bruno, y de ahí su papel crucial en la estructura de "El Perseguidor", indicando, como es el caso, el fracaso del primer desplazamiento y la necesidad de un segundo. El libro de Bruno es lo que "El Perseguidor" hubiera sido sin el segundo desplazamiento, es decir, una biografía irónicamente inadecuada. Pero ésta hubiera requerido la presencia implícita de una apreciación real de Johnny en el texto —lo cual, como ya hemos visto, es imposible. Debería quedar claro por qué el modo irónico no es más viable que el descriptivo, pues depende de éste para realizar su ironía. Por ejemplo, lo "real" que encontramos en "El Perseguidor" como un correctivo a las insuficiencias de la biografía no es más que una re-elaboración de la misma ficción — el Johnny de "El Perseguidor" es idéntico al de la biografía (véase pág. 29 supra). En suma, donde la descripción es imposible, el único texto verdadero es una ficción a dos grados de la realidad y su "veracidad" depende solamente de la medida en que declara ser una ficción.

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

La naturaleza fictiva del texto es tanto su fuerte como su punto débil. Puesto que es una ficción posee una coherencia interna y una consistencia inalcanzable tanto por el modo descriptivo como por el irónico: es más puro.¹⁷ Pero este modo fictivo sólo puede describir el contorno de una complejidad que no explora y, finalmente, su distancia y disociación de la realidad significa que su condición real es aquella de un limbo, de un lugar de formas sin contenido, una zona que resiste todo intento de ser apropiada en nombre del materialismo dialéctico o la verdad metafísica (véase pág. 25 supra).

Una consideración del empleo de los tiempos futuro y pretérito perfecto en el cuento — "Dédée me ha llamado..." (p. 99), "Pasarán quince días vacíos..." (p. 156) — fortalece esta descripción del texto como un limbo. Así se realiza un desplazamiento del pretérito indefinido y el presente, los tiempos narrativos normales. Se tiene la impresión de que lo que se está narrando acaba de pasar o todavía está por pasar, en ningún caso disfrutamos de la

¹⁷ Esta idea de la posibilidad de lograr una obra "más pura" a través de una serie de desplazamientos es fundamental en Cortázar. Aparece por primera vez en su ensayo "La Uma Griega en la Poesía de Keats", *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad de Cuyo, Mendoza, II, 1946. En él Cortázar pregunta: "¿qué prestigio especial tiene describir algo que ya es una descripción?"; es decir, la descripción poética de la uma que ya es un artefacto. La pregunta recibe una respuesta en forma de otra pregunta, esta vez retórica:

¿No hallarán los poetas una especial delicia en esas razones, no atisbarán acaso una más pura posibilidad estética?... porque el ceramista del vaso ha practicado ya una primera eliminación y transferido sólo valores de paisaje y acción a sus puros esquemas.

Esta teoría de mimesis curiosamente anti-platónica la encontramos en "Circe" y, más claramente, en "El Idolo de las Cicladás" (véase infra p. 35). También ofrece un indicio sobre la estructura de *Los Premios*, la serie de desplazamientos de la calle al London, del café al barco, del barco a la popa.

seguridad de un modo establecido. La discronía de la narración iguala a la distopia del texto.

El análisis precedente del desplazamiento del texto exige por lo menos dos observaciones más. En primer lugar, debemos preguntar hasta qué punto Cortázar emplea dicho desplazamiento concientemente, y en segundo lugar, está la queja de que tal ingenio formal no es más que un juego literario. Una respuesta a ambas objeciones se da en *Rayuela*, donde Cortázar no sólo describe la misma clase de desplazamientos sino que sugiere además el significado digamos ético de una conciencia de los mismos:

La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia.
y que está ahí al alcance del salto que no damos.

La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia
sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real.¹⁸

La vida es, también, un ballet de ficciones ideológicas basadas en una historia irónicamente inadecuada de vidas incapaces de realidad. En "El Perseguidor" Cortázar deja atrás "lo prontamente humano sin perder la humanidad" (p. 133).

DAVID
MUSSELWHITE

LOS PERSONAJES — ALIAS EN UN LIMBO

El doble desplazamiento que hemos atribuido al texto es también característico de la situación de los personajes tal como se presentan en "El Perseguidor". En primer lugar, Johnny y Bruno son alias apenas disfrazados del autor y Charlie Parker (o del autor y su otro yo), pero se intuye que estas dos figuras, como aparecen en el texto, sufren aún otro desplazamiento más — son alias de alias. Bruno y Johnny están representados como meras sombras de sí mismos:

Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó
como sabor, como delicia de morder y mascar... un crítico,
ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades
y las decisiones ajenas. (pp. 108 y 156).

...seamos honrados, en Johnny hay como el fantasma de otro
Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza;
al fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que
sin embargo negativamente evoca y contiene. (p. 173).

La realidad vivida por ambos está representada ya como una parodia ya como una tomada de pelo:

En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace
solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le
deja en cambio una especie de parodia que él convierte en esperanza.
(p. 116).

...la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de
jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando
el pelo. (p. 145).

Alias en un limbo: esta fórmula, a la que llegamos luego de un análisis estructural de las distancias y de los desplazamientos en el relato, parece no más que una nueva exposición del aprieto existencial de los personajes situados en el más grande limbo cultural, París. No obstante, el análisis estructural no ratifica ni confirma la realidad del tema existencial; por el contrario, desmascara su facticidad ideológica, su carácter esencialmente fictivo. Si empleamos la distinción hecha por Barthes entre "l'histoire" (los acontecimientos narrados) y "le discours" (la manera de su transmisión)¹⁹, podríamos decir que en vez del "discours" amplificar y confirmar la "histoire" —que es lo que una lectura tradicional argumentaría— es la "histoire" la que nos ofrece una serie de "révélateurs"²⁰ sobre la naturaleza del "discours". En otras palabras, una lectura adecuada de la narrativa resulta en un examen más cuidadoso del proceso de constitución de la misma²¹.

LA PIEZA, LA BOTELLA Y LAS URNAS

La primera escena del cuento ofrece un buen ejemplo de la manera en que un pasaje ostensiblemente descriptivo (es decir, un elemento de la "histoire") puede comprenderse, bajo un escrutinio más intenso, como una analogía reveladora de la dinámica de la estructura del relato en su totalidad (es decir, del "discours"). Este episodio consiste en una serie de desplazamientos que llevan a un momento de reconciliación: en primer lugar se va de la calle a una pieza de hotel desordenada y ya este primer desplazamiento nos lleva a una de las "tierras de nadie" de Cortázar²², o sea, a un limbo. Pero dicho desplazamiento es solamente la ocasión de un segundo, que se lleva a cabo al apagar la luz (p. 100):

En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor. (Ibid.)

La sugerencia de que un encuentro y entendimiento son posibles dentro de este limbo está implícita en el uso del modo recíproco — "nos hemos reconocido mejor". Significativamente, es justamente la esperanza de reconciliación entre artista y crítico, corazón y cerebro, pasión y razón (por cierto, de todos los contrarios) la que está implícita en el recurso a una ficción ideológica, pues es solo en la ideología, y particularmente en una ideología humanista, que se puede concebir la unidad de tanta diversidad.

Me acuerdo que pensé: Esta va a quedar vacía porque en la que me toca a mí. Pero no, estaba llena de un polvo gris... (p. 133).

¹⁹ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *Communications*, 8, Seuil, 1966.

²⁰ Macherey: op. cit., p. 39.

²¹ Uno de los "révélateurs" más esclarecedores es la descripción de la música de Johnny:

Esta jazz desecha todo erotismo, fácil, todo wagneriano, todo bohémi, así para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. (p. 133)

²² Rayuela, p. 577.

²³ Macherey: op. cit., pp. 218-9. Véase también Louis Althusser, *For Marx*, Allen Lane, London, 1969, pp. 62-3.

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

Empero, la reconciliación se logra sólo a través de alias en un limbo, es decir, la reconciliación depende de ausencias y de omisiones. Esto se vuelve más claro al comparar ese primer episodio con una escena que tiene lugar al final del cuento. La escena es la discusión de Johnny sobre la biografía de Bruno en la orilla del Sena. Johnny interrumpe la discusión y señala hacia el río:

Una basura en el Sena, esa pieza que flota al lado del muelle, tu libro. Y yo esa otra paja, y tú esa botella que pasa por ahí cabeceando. (p. 174).

Dos pajas y una botella: Johnny, la biografía y Bruno — un espacio (la botella = la narrativa de Bruno, "El Perseguidor") alrededor del cual giran lo crítico (la biografía) y lo artístico (Johnny). Es una imagen eminentemente de disociación y de exclusión y como tal es un complemento perfecto de, y un comentario sobre, la vanidad de la esperanza ideológica de la primera escena. Es esta escena vista desde afuera — superpuesta la una a la otra, como en un palimpsesto, ambas forman lo que Cortázar en otra ocasión ha llamado una "paravisión"²⁴:

es decir (lo malo es eso, decirlo)
una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde
fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano, como
si yo fuera alguien que me está mirando.

Felizmente el mismo texto de "El Perseguidor" nos da una figura que fusiona efectivamente las secuencias de la pieza y la botella en una imagen; las urnas:

—Entre Marcel y yo tratamos de convencerlo de que descansara un rato, pero no hacía más que hablar de no sé que campos con urnas que había encontrado, y dale con las urnas durante media hora. Al final empezó a sacar montones de hojas que había guardado en los bolsillos.

(p. 135).
Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: Esta va a quedar vacía porque es la que me toca a mí. Pero no, estaba llena de un polvo gris... (p. 139).

La urna, la imagen arquetípica del artefacto perfecto, de la ficción perfecta²⁵; las hojas muertas rodeándola, como las pajas alrededor de la botella, rastros de una vida en otra parte; el polvo gris adentro, como la "mezcla de gris y negro" de la pieza de hotel, quizás la imagen más reveladora de ausencia del "pathos" de la esperanza humanista de realización en y a través del arte.

²⁴ *Rayuela*, p. 461.

²⁵ Véase la nota (17) supra.

¿QUE ES JOHNNY?

Una vez expuesta la atracción falsa de la ficción ideológica, es más fácil darse cuenta de que aún en la figura de Johnny, en la que habíamos querido ver a un "ángel", ya está presente el aspecto anverso de la búsqueda humanista.

No hace frío pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. (p. 99).

Y Johnny sigue hablando con la boca tapada a medias por la frazada, y también él parece un embalsamado con las rodillas contra el mentón y su cara negra y lisa que el ron y la fiebre empiezan a humedecer poco a poco. (p. 106).

No cabe duda de que aquí tenemos un ejemplo de la serie de "dead centres"²⁶ de la obra de Cortázar, el más impresionante de los cuales es la "muñeca rota" de *62-Modelo para armar*. Esta figura, asociada con esterilidad, frustración, impotencia y obscenidad, se encuentra a través de toda la producción de Cortázar, y dos ejemplos anteriores a "El Perseguidor" son especialmente esclarecedores. Tenemos, primero, el chocolate con el insecto muerto que Delia le da a Mario en "Circe"²⁷, y también la figura del ídolo —primordial, obsceno, fálico— "ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia"— creado por Somoza en "El Ídolo de las Cicladas"²⁸. Lo interesante de estas figuras es que, al igual que la de Johnny, son el producto de una serie de perfeccionamientos, de un número de intentos para lograr un producto más puro. La serie de pruebas que Delia lleva a cabo con sus chocolates, así como la serie de copias hechas por Somoza, son análogas a los desplazamientos que sufre el texto de "El Perseguidor"²⁹. Como el chocolate y el ídolo, Johnny también es una figura de obscenidad:

...y se ha reído con toda su bocaza, obscenamente manteniendo las piernas levantadas, el sexo colgante al borde del sillón como un mono en el zoo... (p. 118).

Y la reacción de Johnny ante la muerte de Bee: al principio parece entregarse a una serie de frases baratas de dolor convencional:

Bruno, me duele aquí — ha dicho Johnny al cabo de un rato, tocándose en el sitio convencional del corazón... (p. 155).

Pero esto prontamente da lugar a un torrente de abusos que desplaza las formas convencionales. "La increíble obscenidad de sus palabras" maldice y lamenta con una intensidad salvaje a todos y a todo (p. 156).

Paradójicamente, entonces, la serie de desplazamientos que permiten una

²⁶ "dead centres": "centros muertos". Desafortunadamente no se puede traducir la ambigüedad del término inglés que quiere decir, además de "muerto", dar en el blanco, es decir, tocar el centro absoluto.

²⁷ *Bestiario*, Ed. Sudamericana, 7ª ed., 1968, p. 115.

²⁸ *Final de Juego*, Ed. Sudamericana, 1965, p. 79.

²⁹ El desplazamiento de *Los Premios* (véase la nota (17) supra) también acaba en una obscenidad:

Pero, una vez más sabe Persio que el rito obsceno se ha cumplido...

(op. cit., p. 402; Ed. Sudamericana, 3ª ed., 1965)

**"EL
PERSEGUIDOR"
UN MODELO
PARA
DESARMAR**

forma más pura³⁰ parece llevar al mismo tiempo al desenmascaramiento de lo obsceno y lo impuro³¹.

Por otra parte, esta paradoja puede considerarse más aparente que real, menos un índice de fracaso que de éxito. Cortázar mismo reconoce el carácter esencialmente complementario de este doble movimiento en su trabajo:

...detrás de todos los "desplazamientos" destinados aparentemente a alcanzar formas más puras, más "altas", ha habido siempre en mí la búsqueda del desenmascaramiento de los niveles de la sombra, de lo... obsceno e impuro³².

Y sólo nos queda ahora aventurar una conclusión respecto a lo que quiere decir esta ambigüedad penetrante, que encontramos en toda la obra de Cortázar.

A pesar de su brillo estilístico y su gama de referencias estructurales, la obra de Cortázar, como él mismo lo ha indicado tantas veces, nace, en el fondo, de un profundo desencanto con las pretensiones extravagantes de la cultura humanista occidental desde el Renacimiento, una cultura que alcanzó su apogeo en el horror del Nazismo, que fue capaz de combinar, como lo atestigua Carpentier en *Los Pasos Perdidos*, la Novena sinfonía de Beethoven y el holocausto de Auschwitz, Wagner y el genocidio. Entre los muchos comentarios que podrían citarse, y que han denunciado tal historia de perversidad, quizás el más iluminador para nuestros fines sea el siguiente de Césaire:

Quiérase o no, al final de ese callejón sin salida que es Europa —es decir la Europa de Adenauer, de Schuman, Bidault y otros— está Hitler. Al final del capitalismo ansioso de sobrevivir, está Hitler. Al final del humanismo formal y del renunciamento filosófico, está Hitler³³.

Aquí, en resumidas cuentas, se encuentra la "verdad central" de "El Perseguidor". Es decir, una cultura que se ha dedicado a la búsqueda de las "formas más puras", de la belleza, y de la dignidad del Hombre concebida como algo abstracto y suprahistórico, ha sido acompañada por una historia real de explotación, de mutilación, y de obscenidad. ♦

³⁰ Véase la nota (17) supra.

³¹ Esta paradoja está latente en Cortázar desde su comienzo, ya que como complemento de la teoría sumamente esteticista del ensayo sobre la Urna Griega y el interés en él expresado por un arte "más puro", está su declaración en otra ocasión de su búsqueda de un estilo por medio de lo que llama, conforme a Neruda, "un largo rechazo". Esto implica al necesidad de

bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno...

("Entrevista", en *Del Arte*, oct. 1961).

Nuevamente el descenso progresivo de lo "amargo" a lo "obsceno" da a entender claramente la serie de desplazamientos.

³² Cortázar: carta al autor.

³³ Aimé Césaire: "Discurso sobre la Colonización", en *Casa de las Américas* Nº 36-7, 1966, p. 156.

Saúl
Sosnowski

BORGES
Y LA CABALA,
LA BUSQUEDA
DEL VERBO

Mientras los heresiarcas continúen fatigando los innumerables hexágonos de la Biblioteca de Babel, los lectores de Borges correrán el riesgo de no poder escapar a una tentación primordial: Interpretar sus textos con el rigor que los cabalistas utilizan en sus múltiples lecturas de la *Torah*.¹ Este deseo no proviene de un capricho arbitrario. Borges utiliza nociones cabalísticas, emplea elementos exegéticos y cita nombres y textos que se refieren en forma directa a este tema. Ya en 1964, Rabí apuntó en su "Fascination de la Kabbale"² las analogías existentes entre la idea cabalística del laberinto y su utilización en los textos "Borges", la presencia del golem y el interés por el Nombre Inefable. Oscar Hahn, en una nota titulada "El motivo del Golem en 'Las ruinas circulares'"³ se sorprende que la crítica aún no haya mencionado las analo-

ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES

¹ Precisamente en un ensayo reciente, Jaime Alazraki indicó la necesidad de ese proceder: "...it is not preposterous at all to treat Borges' texts with a rigor similar to the zeal displayed by the Kabbalists in their reading of the Scripture". "Kabbalistic Traits in Borges' Narration", *Studies in Short Fiction*, III, Nº 1 (1971), p. 81. Hecha esta aclaración, el autor demuestra que existen varios niveles de lectura comprensión en los cuentos "El acercamiento a Al-Mutasim", "El zahir", "El aleph" y "La escritura del dios". El profesor Alazraki, indica varias posibilidades de lectura y es en esta estructura, en esta construcción, y no con respecto al contenido, que logra establecer elementos afines.

² *L'Hérne*, número dedicado a Borges, (1964), pp. 265-71.

³ He visto una versión en español. Su versión en inglés será publicada próximamente.

SAUL SOSNOWSKI, 1945. Cursó estudios hebreos en Buenos Aires y en Jerusalén. Reside en Estados Unidos desde 1964. Doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Virginia, actualmente ejerce el profesorado de Literatura Lationamericana en la Universidad de Maryland. En octubre aparecerá su libro "Julio Cortazar, una búsqueda mítica". Becado por el Graduate Research Board de la Universidad de Maryland, completó sus estudios sobre Borges y la cábala.

gias que existen entre "El golem" y "Las ruinas circulares". La sorpresa de Hahn se justifica. Sin embargo, la ausencia de trabajos que apunten a las fuentes de Borges, quizá se deba a ese guiño de María Rosa Lida de Malkiel, "Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges"⁴, que algunos no alcanzaron a percibir como un juego dedicado al regocijo humorístico de Borges⁵.

La obra de Borges ofrece las indicaciones que han derivado Rabi y Alazraki, y sus conclusiones son válidas. Además, en varias oportunidades, Borges reafirmó la presencia de elementos cabalísticos en su obra. En una entrevista publicada por la revista *Raíces*⁶, Borges indicó que sus estudios de la Cábala tuvieron como punto de partida la lectura de *Der Golem* de Gustav Meyrink⁷ y una larga charla con Gerschom Scholem, ex profesor de Cábala y Mística de la Universidad Hebrea de Jerusalem. En una entrevista que me concedió en Buenos Aires en agosto de 1971, Borges agregó: "Las nociones de Cábala me llegaron, en primer término, por la versión de la *Divina Comedia* que hizo Longfellow en que hay dos o tres páginas sobre la Cábala. Luego leí un libro de Trachtenberg⁸ sobre supersticiones hebreas donde se habla del golem⁹ —al cual yo he dedicado un poema, quizá el mejor poema que yo he escrito—. Luego he leído y releído los libros de Gerhard (Gerschom) Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*¹⁰, y he hablado dos veces con él y creo que somos realmente amigos y esas conversaciones en las cuales yo, para mi bien, hablé poco y escuché, me parece, mucho, fueron dos felicidades para mí. Luego he leído otros libros sobre la "Cábala". Borges mencionó a Waite¹¹, Sérouya¹², el artículo correspondiente a "cábala" en la *Encyclopaedia Britannica*, y a Adolphe Franck¹³. En esta ocasión omitió el nombre de C. Knorr von Rosenroth cuyo ensayo, *Kabbala denudata* es mencionado en la p. 26 de *El informe de Brodie*. Esta lista es (posiblemente) parcial ya que Borges también se ha basado en datos tomados de fuentes indirectas. Cabe señalar, además, que el interés de Borges por la Cábala no indica, de ningún modo, una predilección

⁴ *Sur*, N° 213-214 (julio-agosto, 1952), pp. 50-7.

⁵ En otra trayectoria, véase Enrique Anderson-Imbert, "Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges", *Filología*, VIII (1962, publicado en 1964), pp. 7-13.

⁶ *Raíces*, (febrero, 1971), p. 37.

⁷ En "Guayaquil", el narrador Borges le cuenta a Zimmerman, hablando de Praga: "El primer libro que leí en alemán fue la novela *El Golem* de Meyrink". *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970, p. 121.

⁸ Joshua Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition, A Study in Folk Religion*, Cleveland and New York: The World Publishing Co. & Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, Meridian Books, 1961.

⁹ Pp. 56, 84-6.

¹⁰ New York, Schocken Books, 1946. En este trabajo utiliza la edición de 1961. Las futuras referencias indicarán *Major Trends*.

¹¹ Arthur Edward Waite, *The Holy Kabbalah* (A study of the Secret Tradition in Israel as unfolded by Sons of the Doctrine for the Benefit and Consolation of the Elect dispersed through the Lands and Ages of the Greater Exile), New Hyde Park, N. Y., University Books, 1960.

¹² Henri Sérouya, *La Kabbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

¹³ *La Kabbale, ou La Philosophie religieuse des Hébreux*, Paris, Hachette, 1843.

religiosa ni filosófica: "Lo que me atrae es la impresión de que los cabalistas no escribieron para facilitar la verdad, para darla servida, sino para insinuarla y estimular su búsqueda. De ahí la abundancia de mitos y símbolos en los que sus autores no pudieron haber creído. Y eso no se da sólo en los cabalistas medievales, sino en la Biblia, en el *Libro de Job*, en Cristo mismo: no hablan en forma lógica, hablan con símbolos y metáforas; no dicen abiertamente, sugieren el camino"¹⁴. Es necesario subrayar que este interés de Borges radica en el artificio del idioma, en los procesos hermenéuticos que reflejan realidades, que pueden o no ser arbitrarias pero que satisfacen la imaginación del creador, que entablan un diálogo y que proyectan un desafío para los iniciados. Mediante un número limitado de textos, este trabajo intenta mostrar la filiación que existe entre ciertos textos "Borges" y la Cábala en cuanto a la aceptación del Verbo como instrumento de creación y no como mero símbolo arbitrario para designar los elementos de la realidad.

La importancia del Verbo es ejemplificada en el *Talmud*, *Erubín*, 13a, en una narración de Rabí Meir: "Cuando estudiaba con Rabí Akiva, yo acostumbra poner vitriolo en la tinta, y él no dijo nada. Pero cuando fui (a ver) a Rabí Ishma'el, él me preguntó: 'Hijo mío, ¿cuál es tu profesión?'. Yo respondí: 'Soy escriba (de la *Torah*)'. Y él me dijo: 'Hijo mío, ten cuidado con tu trabajo porque es la labor de Dios; si omites una sola letra, o escribes una letra de más, destruirás todo el mundo'". No se quiere amenazar con este dictamen a los editores de Borges, sino establecer un punto de partida: la consideración de la palabra como instrumento todopoderoso, la ausencia del azar en la elaboración de sus elementos. A pesar de una discrepancia básica e irreconciliable —la fe sagrada de los cabalistas en los mundos que encierran las letras del *Pentateuco* vs. el sentimiento lúdico de la literatura de Borges— se nota una postura de respeto ante la medida del lenguaje, un respeto que en los poemas reduce la participación del azar y deja paso al cómputo meticuloso de letras y símbolos. En la búsqueda del cabalista se juegan destinos, se arriesgan vidas en aras de la Verdad Absoluta que se halla en algún trazo recóndito del pergamino, más allá de la razón y de los límites humanos; en Borges importa el juego metafísico que entretiene al intelecto. Acierta Carter Wheelock al afirmar: "Borges does not believe that man can surpass himself; he is no mystic. His art is not truth and does not seek truth. It does not transcend anything, but undercuts everything by driving downward and backward to the ground of things—to the natural metaphysic, the point to which, Urban [Wilbur M., *Language and Reality*, p. 688.] says, 'the mind inevitably comes if it follows the 'natural bent of the intellect' to its conclusion'"¹⁵. Se enfrentan dos actitudes: La que somete al intelecto a una búsqueda primordial de fórmulas mágicas para asimilar poderes divinos, y la que utiliza al intelecto como instrumento de investigación de aquello que cabe en las fronteras del raciocinio; la que parte de un lenguaje y un texto absolutos y los desmenuza para

BORGES Y LA CABALA LA BUSQUEDA DEL VERBO

¹⁴ Entrevista en *Raíces*, p. 37.

¹⁵ *The Mythmaker. A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Austin, University of Texas Press, 1969, pp. 11-2.

reconstruir un idioma divino, y la que conjuga vocablos en un malabarismo que empieza y acaba en el estímulo intelectual.

En "Una vindicación de la Cábala", Borges subraya su interés por el mecanismo: "No quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o creptográficos [sic] que a ella conducen"¹⁶. Según Borges, la "causa remota" de estos procedimientos "es el concepto de la inspiración mecánica de la Biblia"¹⁷. Esto implicaría que la Biblia ha sido dictada por Dios y escrita por el hombre, lo que reduce al hombre a instrumento de voluntades ajenas. Para dar mayor énfasis a su interés en los procedimientos, Borges le atribuye a la hiperbólica *Fórmula consensus helvetica* los dictámenes del *Talmud* sobre Rabí Akiva¹⁸, y al *Corán*¹⁹ lo que también dicen los cabalistas de la *Torah*: el Libro Sagrado es uno de los atributos de Dios.

La vindicación de la doctrina se basa en la premisa cabalística que considera a la *Torah* como un texto absoluto en el que no ha intervenido el azar. Si se acepta la existencia de una divinidad absoluta que abarca todo aspecto del universo, sólo cabe adoptar esa primera premisa: la *Torah* es un texto total que encierra —así lo creen los cabalistas— los secretos del Universo y de la Creación. Siendo así, todo estudio que no incluyera la investigación que desmenuza sus componentes mínimos (en un texto donde aún la categoría dualista "mínimo-máximo" carece de sentido) sería incompleta²⁰. El estudio de ese texto no tiene como propósito el mero regocijo o el consuelo religioso que el hombre puede hallar con la compañía de su Dios, sino el de volver hacia el momento primero de la creación. Si el texto es absoluto, la búsqueda entraña el deseo humano de la posesión total del conocimiento que potencia la creación del universo. La reducción de lo divino a lo humano es lo que lleva del Dios que crea mediante el Verbo genésico al poeta que recrea en nuevas ordenaciones lingüísticas lo que ya es²¹. Ambos ejercicios promueven el deseo de

¹⁶ *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 4ª ed., 1966, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Menahot*, 29b.

¹⁹ Véase también "Del culto de los libros", *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé

²⁰ Hablando de Leon Bloy, Borges indica en "El espejo de los enigmas" que éste "no hizo otra cosa que aplicar a la creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura. Estos pensaron que una obra dictada por el Espíritu Santo era un texto absoluto: vale decir un texto donde la colaboración del azar es calculable en cero. Esa premisa portentosa de un libro impenetrable a la contingencia, de un libro que es un mecanismo de propósitos infinitos, les movió a permutar las palabras escriturales, a sumar el valor numérico de las letras, a tener en cuenta su forma, a observar las minúsculas y mayúsculas [sic], a buscar acrósticos y a otros rigores exegéticos de los que no es difícil burlarse. Su apología es que nada puede ser contingente en la obra de una inteligencia infinita. Leon Bloy postula ese carácter jeroglífico —ese carácter de escritura divina, de criptología de los ángeles— en todos los instantes y en todos los seres del mundo". *Otras inquisiciones*, pp. 174-75. Para Leon Bloy, véase también el ya citado "Del culto de los libros", pp. 162-63.

²¹ Con un enfoque diferente, Walter Mignolo y Jorge Aguilar Mora ["Borges, el libro y la escritura", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien* (Caravelle) [Université de Toulouse-Le Mirail], Nº 17 (1971), pp. 187-94], señalan un aspecto de la obra de Borges que se propone "destruir las bases sobre las que se apoyó la conceptualización

posesión: la búsqueda de intersticios divinos en un vocablo hebreo no se diferencia, en cuanto a su propósito, de una nueva composición, de un nuevo verso que conjuga un anhelo de posesión. Los proyectos analógicos tienden a comparaciones absolutas que reflejan esta necesidad: "El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años"²². Este deseo humano de generación es adoptado por los cabalistas para un texto que ya *es* y que no puede superarse por ser el producto de una divinidad absoluta que no admite correcciones ni variaciones²³.

La perspectiva de estas aproximaciones es diametralmente opuesta: Para el cabalista el mundo tiene sentido —éste reconoce en la Sagrada Escritura la fuente de ese sentido y del misterio de la Creación, los iniciados pueden concebir la posibilidad de desentrañar ese secreto; para Borges estos son meros juegos que pueden justificar la presencia de un hombre, ayudarlo cuanto más al "sobre-vivir" en un plano que carece de sentido apriorístico, en un estrato existencial que quizá admita sentidos humanos proyectados por el deseo del hombre para anular su soledad. De aquí surge el reiterado énfasis en el método de posesión más eficaz que posee el hombre: el lenguaje.

BORGES Y LA CABALA LA BUSQUEDA DEL VERBO

de la 'literatura' (palabra incorporada después del Renacimiento), bases que castran el poder de la imaginación, sacralizan el espacio cerrado de un texto como obra (de arte), institucionalizan la supremacía y genialidad de un autor, estatizan los significados fijos en la página". (pp. 187-88). Más adelante (p. 194), proponen que en Borges la escritura "no es representación del mundo sino que es ella misma mundo (como práctica textual) y no puede sino producirse en el constante movimiento de decodificación (lectura) y recodificación (escritura)". En, por ejemplo, "La flor de Coleridge", "La esfera de Pascal", "El culto de los libros", "La biblioteca de Babel", "Pierre Menard autor de El Quijote", "el libro quiebra como unidad, el libro es sólo un medio donde la escritura se actualiza y se pone en escena a la vez que reflexiona sobre tal puesta en escena". Por lo tanto, concluyen los autores, "leer 'Borges' y re-escribirlo en el sistema autor-libro-obra es como traducir la locura a la razón desde el sistema creado por la razón; reducir 'Borges' a tematización y estilo lleva implícita la negación de una escritura que no se quiere ni representación ni expresión y que, en su misma aventura, propone el fin del libro y el comienzo de la escritura". El método que Mignolo y Aguilar Mora ven en "Borges" no dista de ser aceptado por los cabalistas. Estos agregarían sin duda, que la decodificación del texto sólo se justifica en una codificación que propone nuevas aperturas y sacraliza nuevos órdenes cuyo origen siempre está manifestado desde el texto y que es el texto.

²² "Nota sobre Walt Whitman", *Discusión*, p. 121; también en *Otras inquisiciones*, p. 97. Véase también el primer párrafo de "El otro Whitman", *Discusión*, p. 51.

²³ Es necesario indicar que aún una traducción del Libro es imperfecta. Toda transposición fuera del idioma en que fue escrito exige una interpretación; toda traducción implica la participación del hombre y su limitada capacidad de conocimiento en un proyecto originado por una Fuerza Absoluta. El problema de la traducción es analizado en "Las versiones homéricas": "Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones". *Discusión*, p. 105. Pero precisamente esa "parcialidad" a la que queda reducido un texto traducido conduce a la primera aseveración: la traducción es imperfecta porque es incompleta; porque lo verbal tiene "repercusiones incalculables" toda traducción limita la lectura a una sola versión que, aunque literal o estéticamente puede ser más lograda que el original, no comunica la cadencia y, en el caso cabalístico, anula toda posibilidad de hallar las claves que se dan sólo en el texto primario.

Las tradiciones cabalísticas y sus diversos procesos hermenéuticos (que discuto en la monografía de la cual he extraído estos fragmentos) tienen como propósito primordial obtener el Nombre Secreto de Dios para poseer los mismos poderes que permitieron la Creación del Universo. El interés es esencialmente mágico y no filosófico²⁴.

Borges asigna la búsqueda de este Nombre a "Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió"²⁵. Este cuento es un aleph para otros textos: En él están condensados varios elementos que cristalizan el sentido del Secreto y el significado del logro de ese Verbo único. Estos aspectos coinciden con la visión cabalística de esa búsqueda.

En *The Origin and Meaning of Hasidism*, Martin Buber²⁶ indica que para poder llegar al 'Olam ha-Tikkun, al estadio donde la divinidad asoma a la aprehensión humana, es necesario partir desde este bajo mundo ya que sólo el impulso que puede lograrse desde esta distancia permitirá el pasaje al

SAUL
SOSNOWSKI

²⁴ Véase un ejemplo de las polémicas entre cabalistas y filósofos en Scholem, *Major Trends*, pp. 22-8. El *ex abrupto* de Rabi Moisés de Burgos sirve como barómetro de las pasiones ortodoxas: "Sepan que la sabiduría de los filósofos que ustedes alaban termina donde empieza la nuestra" —literalmente: "la posición de su cabeza es la de nuestros pies". Texto hebreo en *ibid.*, p. 354, n. 22. Sobre el debate entre las interpretaciones ortodoxas de los Textos y las búsquedas filosóficas que ribeteaban posibles herejías, A. S. Halkin, "Yedaiah Bedershi's Apology" en *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, Alexander Altmann, ed., Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1967, pp. 165-84. Véase también el estudio de Scholem, "De investigador a cabalista" [La leyenda de los cabalistas sobre el Rambam] en hebreo en *Tarbiz*, VI (5695), pp. 334-42; la traducción francesa "Maimonide dans l'oeuvre des Kabbalistes", *Cahiers juifs*, III, N° 2 (1935), pp. 103-12. Un texto clásico sobre los cuatro que entraron al "Pardés" — "Paraíso" en el *Talmud*, *Hagigah*, 14b; de Scholem, "The Four who Entered Paradise and Paul's Ascensión to Paradise", *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism, and Talmudic Tradition*, New York, The Jewish Theological Seminary of America, 1965, pp. 14-19. Son de suma importancia los MSS Oxford 1531 y Jewish Theological Seminary 828 de la serie de *Hekhaloth* que pertenecen a la tradición gnóstica. Estos incluyen referencias detalladas sobre el alcance de cada uno de los cuatro sabios. Estos MSS deben ser considerados dentro de la visión del *Ma'aseh Merkabah* (Visión del Trono) correspondiente a la mística judía. Esta "escuela" no se interesa tanto por los aspectos gnósticos que se evidencian en la Cábala a través de sus búsquedas cosmogónicas. Por lo general, su labor culmina con la descripción de la visión del trono celestial evitando el "por qué" que inicia toda caracterización gnóstica. Es interesante notar que estos textos en arameo otorgan un mayor énfasis al poder de las letras y las palabras como instrumentos de creación.

²⁵ "La escritura del dios", *El aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, p. 115.

²⁶ Editado y traducido por Maurice Friedman, New York, Harper Torchbooks, the Temple Library, 1966, p. 123.

LA ESCUELA Y EL MUNDO DEL TRABAJO

Por Frank J. Wehnes

136 págs.

\$ 9.-

 editorial
NOVA
S.A.C.I.
En la
Cultura de
América

Perú 88 - tel. 34-6666
Buenos Aires
Argentina

estrato deseado. Tzinacán se halla perdido en el olvido del tiempo. Esperando su muerte y ante la necesidad de asirse a cualquier voluntad, se sume en el recuerdo: la posibilidad de rescatar algunos modos de vida pasados y quizá no del todo aniquilados. Frente a la enormidad de su aislamiento comienza la infinita tarea de descubrir la sentencia mágica del dios:

"Este [el dios], previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me dará acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla". (pp. 116-17).

Las posibilidades del encuentro no están limitadas a un lenguaje escrito: el signo del dios podría estar cifrado aún en su propia imagen o en uno de los atributos divinos, v. g., el jaguar. Estas posibilidades tampoco están cohibidas por la cárcel: quizá la reducción de su ser a un estado primario de pureza hayan contribuido a la visión. El cabalista español Moisés Cordovreo explica esta noción cuando escribe:

"No es correcto llegar a lo Santo [al Santo] a toda hora sino hasta después de haberse purificado de las vanidades del tiempo y sus artificios y limpiará su cabeza del orgullo porque ésta es la cáscara que le impide al hombre ingresar a la gracia de Dios y visitar el aposento de esta sabiduría. Y debe humillarse como el polvo frente a todo hombre y oír su vergüenza y se alegrará con su sufrimiento y no estudiará la Torah para enorgullecerse. Y tampoco [se enorgullecerá] con este estudio [cabalístico] 'porque es un fuego que devora hasta la perdición'. Por lo tanto debe comportarse con humanidad hasta que vea [que está preparado] y entonces entrará al santuario de Dios, y conviene que todo el que llega al portal del jardín, el jardín de la sabiduría, le rece a Dios para que éste enderece sus pasos y le dé fuerzas para que no sucumba y para que no se desvíe de la Verdad ni a la derecha ni a la izquierda".²⁷

Luego de comparar estos textos, la cárcel de Tzinacán no sólo aparece como "no-obstáculo", sino que es parte de un proceso que comenzó con su

**BORGES Y LA
CABALA
LA BUSQUEDA
DEL VERBO**

²⁷ *Torath ha-Kabbalah shel Rabi Moshé Cordovero*, Sh. A. Horodetzky, ed., Jerusalem, Mosad haRav Kuk, 5711, p. RMZ-247. La traducción (literal) es mía. Véase la posición humillante que debe adoptar el narrador para ver el aleph. "El aleph", pp. 162-63. Sobre las prácticas ascéticas de los místicos, véase Scholem, *Major Trends*, pp. 49. Un "Nahum Cordovero" aparece en "El inmortal", (*El aleph*, p. 25). Ronald Christ reconoce el nombre Moisés Cordovero por medio de Scholem, *Major Trends*, p. 252, y elabora su propia lectura cabalística sobre el nombre dado por Borges. *The Narrow Act, Borges' Art of Allusion*, New York, New York University Press, 1969, p. 212. En la entrevista que tuve con Borges, éste declaró su inocencia frente a este nombre y prefirió su propio juego lingüístico de Cordovero vs. cordobés y brasiliano vs. brasileiro.

SAUL
SOSNOWSKI

captura y continuó con las torturas. Perder la noción del tiempo humano también colabora para arrojar al sacerdote a un vértigo divino, al espacio donde carecen de sentido el "espacio" y el "tiempo". Su sufrimiento, lo comprenderá luego, era un rito de iniciación: sólo aquél que está purificado de la escoria humana podrá penetrar al ámbito divino.

Es interesante notar que el método es, por supuesto, racional. Quizá sea un tanto paradójico concebir a un mago que abandona sus propios instrumentos para adoptar vías extrañas²⁸. Pero así logra meditar y ordenar sus nociones sobre el idioma infinito y absoluto del dios. Finalmente concluye: "Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*". (pp. 118-19). Tzinacán logra adoptar el punto de vista divino: Esta perspectiva implica que la Creación expresa el ser interior de Dios mediante la pronunciación del Nombre Secreto. Por lo tanto, la búsqueda que culminaría en la Revelación dilucidaría ese Nombre Inefable y Sagrado²⁹. El hombre que lograra ver la presencia divina retornaría —así lo cree el Rabí de Berdichev a continuación de lo recién citado— a una visión intelectual enriquecida por elementos que se pertenecen a Dios. Sin embargo —y nuevamente nos enfrentamos con esta diferencia radical— los personajes de Borges, a pesar de buscar esos estratos divinos, retornan espantados a su pequeñez humana si no logran *comprender* (el énfasis en las capa-

²⁸ Sirvan como eco deductivo estas palabras: "¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero..." (p. 118). La utilización de "consideré", "pregunté", "reflexioné", debe ser comparada con el "imaginé" (p. 117) que utiliza para recordar el momento primigenio de la Creación y con los múltiples "soñé" que le darán la respuesta a su búsqueda. La función del sueño como método de creación, es obvia en "Las ruinas circulares". El Rabí Levi Itzhak de Berdichev indicó en su obra *K'dushath Levi*, hacia el final de su comentario sobre *Pekudei*: "Hay hombres que sirven con su intelecto humano al Creador y hay hombres que miran hacia la Nada y esto es imposible [lograrlo] con el intelecto humano —sólo es posible [lograrlo] con la ayuda de Dios, bendito sea". El texto hebreo aparece citado en Scholem, *Major Trends*, p. 353, n. 6.

²⁹ Véase Scholem, *Major Trends*, p. 17. En una nota referida al *No'am Elimelech*, está escrito: "Cuando Dios quiso crear el mundo para beneficiar a sus criaturas, redujo el Santo, Bendito Sea, su Ser. ¿Y a dónde redujo su ser? —a [adentro de] las letras de la Torah que con ellas creó el mundo". Citado en Hillel Zeitlin, *BePardés haHasiduth vehaKabbalah*, Tel Aviv, Yavneh, 1960, p. 23.

 editorial
NOVA
S.A.C.I.
En la
Cultura de
América

Peró 888 - tel. 34-9628
Buenos Aires
Argentina

"CAMBIO", CONFRONTACIONES ESTUDIANTILES Y VIOLENCIA

por Raúl H. Castagnino

176 págs.

\$ 12.-

ciudades racionales es de Borges) lo que han vislumbrado; prefieren el caos humano porque es humano en vez de la posibilidad de sumergirse en un orden lúcido que no les pertenece³⁰. Aún la inescapable cárcel es bendecida por Tzinacán al retornar de un sueño que le mostrara un infinito caótico en el que no cabía su ser limitado. Pero precisamente porque acepta su humanidad, porque acepta que está limitado a ese agujero, a esas piedras y a ese jaguar momentáneo, percibe la escritura del dios³¹. Vio la Rueda³² —el objeto mítico— que abarcaba todos los segmentos históricos; comprendió —“¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!” (p. 120)— el Universo y sus designos y se halló frente a la escritura del tigre; Pronunciar esas palabras lo harían todopoderoso: “Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán regiría las tierras que rigió Moctezuma”. (p. 121). En esas palabras que son el Nombre Secreto del Dios está cifrada la clave del universo³³ y el supremo poder del creador. El logró ver “la letra que faltaba”³⁴, las palabras que necesitaba el poeta de “Mateo, XXV, 30”³⁵. Comprendió que “Todas las cosas son palabras del /Idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / Escribe esa infinita algarabía / que es la historia del mundo”³⁶. Supo el nombre de eso que está detrás del nombre y que no debería nombrarse porque conocerlo es perder todo vestigio de humanidad: “Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquél otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (p. 121)³⁷. Es importante notar

**BORGES Y LA
CABALA
LA BUSQUEDA
DEL VERBO**

³⁰ Véase “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 34.

³¹ Sobre el sentimiento de vértigo anterior a la culminación de la búsqueda, véase Wheelock, *op. cit.*, pp. 13-4.

³² Alazraki relaciona la Rueda con las religiones del Indostán. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968, p. 77.

³³ Sobre el poder del Tetragramaton, véase el *Sefer Yezirah*, I, 13, y las posibles combinaciones comentadas por Knut Stenring en su edición *Sepher Yetzirah, The Book of Formation* by Rabbi Akiba ben Joseph [I], New York, Ktav Publishing House, Inc., 1970. La primera edición corresponde a 1923.

³⁴ “Poema conjetural”, *El otro, el mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1958, p. 143.

³⁵ *Ibid.*, pp. 151-52.

³⁶ “Una brújula” en *ibid.*, p. 153.

³⁷ El motivo de la negación de la individualidad y, como consecuencia, el deseo de morir, también se manifiesta en “El inmortal”, *El aleph*, pp. 7-26; véanse en especial las pp. 21-2. En “Inferno, I, 32”, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1967, pp. 48-9, aparece el motivo del leopardo como clave para la integración y comprensión de un verso humano. Tanto al leopardo como a Dante les es dada una pauta, un sentimiento, de que el universo tiene sentido, que ellos forman parte de la economía universal, pero que el mecanismo es tan complicado en cada una de sus respectivas esferas, que su simplicidad sólo les permite vislumbrar la pérdida de algún designio infinito. No sería exagerado afirmar que “La escritura del dios” es el espejo de esa otra situación no menos maravillosa. Ambos hombres conjugan ese sentimiento básico de humanidad y ese poderío en la posibilidad de cifrar un verso, la fórmula mágica del hombre. En ambos casos, y más aún en “Borges y yo” (*El hacedor*, pp. 50-1), el lenguaje aparece como patrimonio universal. Varian las

SAUL
SOSNOWSKI

que aunque el proceso hermenéutico utilizado para aprehender la realidad divina es análogo al deseo de los cabalistas, la conclusión final no lo es: el judaísmo acepta como axioma que el universo sí tiene sentido para el hombre (sería inconcebible "pensar" que Dios crearía algo que por el mero hecho de emanar de El, no lo tuviera); que el hombre debe tratar de acercarse lo más posible y con todos los medios que posee a la divinidad; que lograr el acercamiento final, permitido según Cordovero a los profetas, sólo permite una actitud: la de volver al pueblo y servir como maestro y mensajero de la Voluntad. La búsqueda y el logro de Tzinacán sólo tienen sentido en cuanto a su voluntad individual —para Borges esa exaltación es una meta y quizá la de mayor importancia—; para el cabalista éste será un paso clave para establecer nuevas relaciones entre él, Dios y el pueblo³⁸.

A pesar de estas divergencias, el puente continúa tendido sobre un aspecto primordial: El universo está cifrado en el lenguaje. Cualquiera sea el propósito posterior al logro de la meta, el lenguaje ofrece las claves para desentrañar el Secreto porque el Universo y el Secreto están cifrados en uno de los innumerables (no infinitos) anaqueles de la sagrada Biblioteca mesopotámica³⁹. La búsqueda exige nuevas exploraciones del lenguaje, de ese instrumento que es la realidad del hombre y que para el ojo del iniciado puede transparentar nuevos sentidos. Si el lenguaje constituyó en una etapa

aproximaciones y los logros de los narradores y personajes. En todos estos casos se opta por el deseo de perdurar mediante méritos (o justificaciones) humanos. Borges parece sugerir que la coexistencia de lo divino y lo humano es imposible, que el hombre deberá optar por una solución, que aún el infierno humano es preferible a un poder que no le pertenece. Sobre la visión caótica del universo, véase Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 63-101. Sobre una reacción análoga a la de Tzinacán frente al descubrimiento de la fórmula secreta, véase "El etnógrafo" *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969, p. 61. Sobre el motivo del verbo que encierra en sí (=es) un mundo, "Parábola del palacio", *El hacedor*, pp. 41-2. No es escandaloso suponer que Carlos Argentino Daneri es descendiente del poeta de ese texto y que su búsqueda fue concretada en un ausente sótano porteño. La modestia y el pudor le han impedido a Borges repetir esa oscura palabra que reconstruiría el palacio regido por el poeta que tuviera a un emperador por esclavo.

³⁸ No es casual que el Rabí hasídico actuara como intermediario entre su congregación y Dios. Sobre las relaciones entre la tradición mística y el hasidismo, véase Scholem, *Major Trends*, pp. 80-118, 325-50.

³⁹ Una rápida exposición sobre el tema en "The Doctrine of Cosmology", pp. 219-32 (y en especial p. 230) del ya citado ensayo de A. E. Waite. Véase también su tercer apéndice, "The Instruments of Creation", pp. 612-16.

 editorial
NOVA
S.A.C.I.
En la
Cultura de
América

Perú 886 - tel. 84-8686
Buenos Aires
Argentina

EL ORDEN CREADO POR EL HOMBRE

por William H. Marnell

560 págs.

\$ 22.-

inicial un modo de comunicación entre los hombres, su estructuración simbólica poseyó lenta y minuciosamente ese nivel que se halla entre el conocimiento del hombre y los objetos que lo rodean. El verbo ha sido sacralizado, el libro ha sido elevado a la categoría de Verdad absoluta; el que ha creado esos símbolos debe someterse a la noción de que su arbitrariedad es nula, que tras estos caracteres hay mundos recónditos. El libro se transforma en objeto clásico: "Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término"⁴⁰. Que la *Torah* se haya transformado en objeto sagrado y clásico, es materia teológica y mística; que la obra de Borges se haya convertido en clásico es resultado de una creación literaria que concibe el lenguaje como instrumento sacrosanto que se une para crear lo que una injusta modestia luego llamará "borradores". Aunque en niveles diferentes en cuanto a compromisos de fe religiosa o aprecio crítico, ambos lenguajes exigen búsquedas recónditas en los intersticios de las letras. Los resultados podrán ser diferentes pero la "larga repercusión de las palabras" impide no buscar secretos donde la imaginación permite vislumbrar un nuevo cosmos. ♦

**BORGES Y LA
CABALA
LA BUSQUEDA
DEL VERBO**

⁴⁰ "Sobre los clásicos", *Otras Inquisiciones*, p. 260.

**nuevos
aires**

algunos temas publicados

Nº 1: Cortázar-Collazos: Polémica.

Marechal: El poeta depuesto.

Arce Martínez: Función de la Iglesia en una sociedad socialista.

Nº 2: Kosik: El individuo y la historia.

Grotowski: El teatro de la pobreza.

Kordon: Estación terminal (cuento).

Nº 4: Sánchez Vázquez: Notas sobre Lenin, el arte y la revolución.

Inti Peredo: Mi campaña con el Che.

Macherey: Borges y el relato ficticio.

Nº 7: Mattelart: La cultura militante.

Avellaneda: Novela e ideología en Ernesto Sábato.

Trotsky: ¿Por qué no di un golpe militar contra Stalin?

Números 3, 5 y 6: agotados.

En venta en:

Librería Norte - Las Heras 2225.

Quiosco Pedro Sarmiento Corrientes 1551.

Quiosco Teatro Municipal Gral. San Martín - Corrientes 1530.

Librería Lorreins
Corrientes 1513

CUADERNOS DE LA REALIDAD NACIONAL

— SUMARIO N° 13 —

JAMES F. PETRAS
ROBERT LAPORTE

La respuesta de los Estados Unidos al nacionalismo económico en Chile

JULIO LOPEZ

Sobre la construcción de la nueva economía

DAVID BARKIN

La redistribución del consumo en Cuba socialista

MIGUEL MORALES

LISIO PARISI

Modo de producción, proceso de regionalización y relaciones ciudad-campo

RAFAEL ECHEVERRIA - FERNANDO CASTILLO - JORGE LARRAIN

Etapas y perspectivas de la lucha ideológica en Chile

GABRIEL GYARMATI

Identificación, alineación y docencia secundaria

MARIO GOMBEROFF - RAMON FLORENZANO - L. PUALUAN

Consideraciones sobre el consumo de marihuana y sus motivaciones en adolescentes

NOTAS DE INVESTIGACION

Primer encuentro latinoamericano de Cristianos por el Socialismo (presentación de textos y comentarios)

Pedidos a: CEREN

Casilla 114 - D Santiago - Chile

SUSCRIPCIONES ANUALES

(4 números) US \$ 12

E C O

Revista de la Cultura de Occidente
N° 140

Editorial

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Lecturas Ejemplares:
NIKOLAUS LENAU

Lenau:

CARTAS A SOPHIE LOWENTHAL

Rodolfo E. Modern:

LA POESIA CREPUSCULAR DE HOLDERLIN

Peter Härtling:

BURLESCA — AIR

Ernesto Volkening:

HUYENDO DEL TIEMPO IRRECUPERABLE

Antonio Montaña:

ARTE Y CRISIS DEL GUSTO

Dario Jaramillo:

POEMAS

Redacción

ERNESTO VOLKENING

Secretario de Redacción:

J. G. COBO BORDA

Editores:

LIBRERIA BUCHHOLZ

BOGOTA COLOMBIA

**Carlos Raúl
Yujnovsky**

**"BOQUITAS PINTADAS"
¿FOLLETIN?**

La posible consideración de *Boquitas pintadas* como folletín tiene su punto de partida en dos hechos manifiestos: el subtítulo "folletín" y la división en partes numeradas denominadas "entregas". Ambos legitiman tal consideración pero no concurren necesariamente en su apoyo ya que pueden verse como elecciones cualesquiera de primeras posibilidades externas de estructurar el relato, tal vez paralelas a titularlo novela y a dividirlo en capítulos.

Su indudable repercusión en el público lector (seis ediciones, sostenido best-seller, comentarios en periódicos y semanarios) se constituye también en un indicio exterior y aproximativo como los mencionados. Ello nos permitiría, sin entrar en el problema de las conexiones específicas entre la novela popular, el folletín y el fenómeno del *best-sellerismo*, señalar elementos que traen a colación la trayectoria de la novela popular y el folletín: su difusión masiva (por ende, una resonancia directa en los lectores), una posible lectura "fácil", atenta a la intriga, a los hilos que mueven la anécdota.

De todos modos, nos interesa detenemos en elementos interiores a la novela misma que retoman de algún modo la tradición folletinesca. Nos referimos a ciertos hechos de la historia por su apelación a la violencia y a la sensiblería, a los caracteres "esquemáticos" de los personajes, al interés por el manejo del suspenso, sostenido por una narración fragmentaria que mantiene interrogantes y tensiones. Estos dos últimos puntos son tomados aquí a partir de la mención que hace de ellos H. Schmucler en su artículo *Los silencios significativos* (Los libros, Nº 4, Buenos Aires, 1969), si bien señala más precisamente la exigencia de tensión "al final de cada capítulo".

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

CARLOS RAUL YUJNOVSKY, nació en 1945 en Gualeguaychú, Entre Ríos, profesor de Letras egresado de la Universidad Nacional del Litoral, ejerce la docencia en escuelas de enseñanza media.

ALGUNOS HECHOS DE LA HISTORIA

Dos claras características de la heroína romántica son aquí atributos del héroe masculino: la belleza física, la enfermedad incurable (tuberculosis). De todos modos, las connotaciones románticas están ausentes. La enfermedad no tiende a provocar una adhesión compasiva en el lector ni despierta su curiosidad por la anécdota; es un elemento sobre el que el narrador *informa* periódicamente (sudores, fiebre, tos, asistencia médica), un dato más de la narración; el alejamiento (en el sentido brechtiano) está provocado desde el principio con la noticia necrológica que *abre* la novela: el relato anticipa el desenlace, la muerte de Juan Carlos. No hay suspenso ni revelaciones sorprendentes.

En cuanto a los personajes, la enfermedad constituye, a pesar de su importancia argumental, uno de sus silencios en la novela en tanto evitan hablar de ella, evitan nombrarla (es una constante en *Boquitas*: los verdaderos conflictos son los silenciados por los personajes); el mismo Juan Carlos la niega hasta que la gravedad del mal se lo impide. Las escasas menciones de los distintos sujetos la alejan, la ubican como un hecho distante, pretérito o futuro, con respecto al presente de la narración¹; por otro lado, son desconocidas (no narradas) las reacciones ante el papel que juega la enfermedad en la causalidad de los hechos².

En *Boquitas pintadas* hay dos sucesos de corte policial: el robo de Juan

¹ Las siguientes menciones ubican la enfermedad como un hecho perteneciente al pasado, anterior al presente del relato: en el fragmento Dormitorio de señorita, año 1937, aparece la Consulta a Correo del corazón de Mabel, año 1936 ("padece de un principio de enfermedad altamente contagiosa", pág. 44); Nené, carta del 24 de mayo de 1947: "...haya tenida la desgracia de contraer esa enfermedad." (pág. 11); la viuda Di Carlo, octubre del 47: "—El último año, sobre todo, sufrió mucho, pobre muchacho..." (pág. 228).

Otras lo remiten a un futuro: las palabras de la gitana (pág. 89-90); Juan Carlos, en carta a Nené: "...por ahí me voy a enfermar de veras, de mala sangre que me hago". (pág. 104).

Está actualizada, ubicada en el presente, como síntomas registrados por el narrador (sudoración, frío, tos) o a nivel inconsciente (sueño de Juan Carlos, pág. 113-17).

² El temor al contagio, razón de la ruptura de Juan Carlos con Nené y Mabel, es revelado por instancias que mediatizan el relato (la Consulta de Mabel de la pág. 44, la recapitulación del narrador de la 127) o bien por voces muy alejadas en el tiempo y en la secuencia de la narración (confesión de Mabel, pág. 202). Del mismo modo, Celina y la viuda omiten en su diálogo (pág. 179-83) el problema concreto de la internación (gravedad, dolor físico, contagio).

CARLOS RAUL
YUJNOVSKY

 editorial
NOVA
S.A.C.I.
En la
Cultura de
América

Perú 558 - tel. 34-8398
Buenos Aires
Argentina

EL HOMBRE, EL ESTADO Y LA GUERRA

por Kenneth N. Waltz

264 págs.

\$ 18.-

Carlos y el crimen cometido por Raba. Nos interesan por su posible recurrencia a la violencia, al misterio, a la creación de un efecto dramático. Pensamos que tal recurrencia es parcial y que, por ello, su interpretación unívoca en términos de folletín es apresurada. El robo de Juan Carlos es una circunstancia secundaria, apenas mencionado y neutra en tanto no crea ningún interrogante; apunta más bien a caracterizar el personaje por una de sus acciones. La muerte de Pancho tiene otras características: se trata de un crimen pasional en el que el arma utilizada es un cuchillo; es desarrollado extensamente y compromete a tres de los principales personajes (Mabel, Raba, Pancho). Si bien la narración de este hecho tiende a crear un cierto suspenso (como se verá después, se dilata, no da ciertos detalles), está negado como suceso policial y funciona desde este punto de vista como un elemento más del relato.

La narración del asesinato está salteada: al corte del monólogo de Pancho sucede la carta de Juan Carlos en que revela haber recibido la noticia de la muerte de aquél (pág. 169)*. El crimen es armado (narrado) en dos fragmentos posteriores, relacionados entre sí por un juego de rasgos comunes y opuestos. El primero (el Acta de Policía, pág. 171-8) es inmediatamente posterior en la cronología y en la continuidad del relato (abre la Duodécima entrega; sigue a la carta de Juan Carlos), contiene datos falsos. El segundo (confesión de Mabel, pág. 201-06) está alejado en la cronología (1941) y en la continuidad del relato (abre la Decimocuarta entrega), revela la verdad de lo sucedido. Ambos coinciden en ser medios indirectos de narrar ya que se trata de voces no asumidas por un relator constituido como tal, aparentemente dirigidas a una instancia interior a la narración.³ Ambos coinciden en ser fragmentarios: la "reproducción" del Acta es parcial, la versión de Mabel es discontinua dado que sus palabras están cortadas por las intervenciones no reproducidas del sacerdote. Ambos coinciden en no otorgar dramatismo a lo narrado, en minimizarlo, en presentarlo con efectos cómicos.⁴ Tal juego de oposiciones y coincidencias confiere a ambos un sentido unitario: completar la reconstrucción del crimen, alejándolo de su clima "real", contra-

**"BOQUITAS
PINTADAS"
¿FOLLETIN?**

* La numeración de las páginas remite a la quinta edición de Editorial Sudamericana. (Buenos Aires, 1970).

³ "...las cartas, diálogos, radionovela vinculan entre sí a los personajes. Su primer nivel significativo funciona así como literal, en tanto es emitido y recibido por los personajes, pero ese primer nivel sostiene otro, traslativo, literaturalizado, en tanto el lector lo recibe en el contexto particular del relato. De modo que una narración emitida por un personaje tiene como destinatario otro personaje y configura una manera indirecta de narrar..." Iris Josefina Ludmer: *Boquitas pintadas, siete recorridos*. (V. Las distancias). Actual, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, N° 8.

⁴ El Acta insiste en detalles triviales, absolutamente menudos e irrelevantes: las ventanas cerradas por el frío, las ropas de los Sáenz, las plantas, la actitud del enfermero; algunas menciones del hecho de sangre dicen: "El cabo Lonati pensó que podía tratarse de una pelea de animales tales como perros y gatos" (pág. 172), "los rosales /.../ estaban intactos" (pág. 173), "De eso se deduce que no hubo lucha que se diga" (pág. 173).

Ante la incomprensión del sacerdote, Mabel se rectifica, vuelve atrás en la narración reitera datos, los comenta, corrige. Al llegar al momento clave, después de un comentario sobre el frío del invierno del 39, agrega: "...la sirvienta había tenido el atrevimiento de esperarlo y le había dado dos puñaladas" (pág. 203). (Los subrayados son nuestros).

**CARLOS RAUL
YUJNOVSKY**

restando y aún burlando la tensión creada. En síntesis, pensamos que el asesinato, situación característica del folletín, con su dosis de suspenso y tensión dramática, no se constituye como hecho misterioso o violento; su verosimilitud y coherencia lo hacen una situación más dentro de la historia, una situación no excepcional.

La novela se cierra con la muerte de Nené; siguen vivos sólo dos de los personajes centrales: Mabel y Raba (pág. 238-240). El enfrentamiento inicial (clase social, lenguaje, actitudes) se mantiene pero en relación inversa: Raba ha ascendido socialmente, Mabel ha descendido.⁵ El nieto de Mabel padece

⁵ Mabel, antes niña adinerada de Vallejos necesita trabajar durante todo el día; "...a pesar de contar con la jubilación correspondiente (...), trabajaba todas las horas posibles para ayudar a solventar los gastos médicos". (pág. 238).

La prosperidad de Raba y su familia es evidente; ella y su hijo Pancho son propietarios; su hija, "próxima a casarse con un tambero vecino" (pág. 239), no necesita ahorrar.

NOVEDADES DE SUDAMERICANA

SEVERO SARDUY

COBRA

"Hay en lo que hace severo Sarduy, lo que yo llamaría la fortuna del español." (Philippe Sollers).

272 págs. Col. el Espejo \$ 20

PEDRO F. MIRET

ESTA NOCHE... VIENEN ROJOS Y AZULES

"Miret 'hace magia' con la realidad misma y sin salirse de ella". (Luis Buñuel)

208 págs. Col. El Espejo \$ 18.-

RAY BRADBURY

FANTASMAS DE LO NUEVO

Dieciocho nuevos cuentos del autor de "Crónicas Marcianas".

312 págs. Ediciones Minotauro \$ 13.-

REIMPRESIONES

JULIO CORTAZAR

HISTORIAS DE CRONOPIOS

8ª ed. \$ 8.-

ALBERT CAMUS

LA PESTE

7ª ed. \$ 7.-

RAY BRADBURY

EL PAIS DE OCTUBRE

2ª ed. \$ 10.-

EDITORIAL SUDAMERICANA - HUBERTO I 545 Bs. As.

de parálisis infantil, enfermedad contagiosa; los nietos de Raba no heredan el estrabismo de la madre.⁶ Dos vertientes transitadas por el folletín clásico (su tendencia moralizante, su predilección por las clases bajas) resultan ironizadas en esta distribución de premios y castigos. Las clases sociales representadas por los dos personajes femeninos y los valores morales que ellos ejemplifican, encuentran su condena y su salvación en las oposiciones ascenso/descenso social, enfermedad no heredada/enfermedad contagiosa. Se suma al efecto paródico el hecho de que este "ajuste de cuentas", desde el punto de vista de la estratificación social, no resulte milagroso, fruto de un *deus ex machina*, ya que el relato ha marcado específicamente su causalidad concreta (la ruina del padre de Mabel, la movilidad social de ambas a partir de sus respectivos matrimonios).

Resulta entonces que los elementos mencionados, de cierta procedencia folletinesca, adquieren aquí significaciones diferentes. Su condición paródica cuestiona tal procedencia; la inexistencia de efectos dramáticos, su inmanencia al mundo narrado, los ubica como cotidianos, no excepcionales. Funcionan más bien como señuelos, como cómplices del lector, para después romper el encantamiento mediante sucesivas instancias que los alejan, que revelan su origen y su sentido.

**"BOQUITAS
PINTADAS"
¿FOLLETIN?**

LA FRAGMENTACION, EL SUSPENSO

Las dos partes de la novela se componen de ocho entregas cada una; estas, a su vez, están fragmentadas en distinto número de partes o párrafos.

Tal fragmentariedad del relato rompe su continuidad y en tanto determina secuencias abiertas, inconclusas, juega como elemento tendiente a crear y mantener un cierto suspenso, a sostener el interés por la lectura.

En un primer momento (en el marco inicial que trazan las dos primeras entregas), los interrogantes son pocos y la distancia que existe entre los mismos y su respuesta (la narración que los da a conocer) es mínima (pocas páginas).⁷ A partir de la Tercera entrega, las historias se complican, se entrecruzan; la discontinuidad se acentúa: los fragmentos contiguos pertenecen a distintas secuencias; los interrogantes se encadenan: la narración que resuelve unos, plantea otros.

En *Boquitas* existen dos tipos de secuencias narrativas: continuas, en las que los fragmentos se insertan linealmente a continuación de los anteriores (y/o posteriores), prosiguiendo la narración de un mismo asunto a lo largo de un eje sintagmático; discontinuas, en las que los fragmentos se articulan distantes entre sí, difiriendo completar el relato de algunos hechos e integrándose paradigmáticamente. Así, determinadas entregas resultan unitarias

⁶ La relación entre los tipos de enfermedades en la novela está mencionada en el punto VII (El juicio final) del trabajo citado de Iris Josefina Ludmer.

⁷ La Primera entrega insiste en un punto no revelado: un hecho conflictivo en el pasado de Nené; la Segunda lo responde (narra su relación con Aschero) pero plantea otro similar: un hecho desconocido en el pasado de Juan Carlos; la Tercera revela sus relaciones con Mabel pero introduce, al mismo tiempo, a Pancho, a Cecil, a la viuda.

en la formación de una secuencia narrativa continua: la Primera, Nené y el intercambio de las cartas; la Séptima: relación de Juan Carlos y Nené durante la permanencia de aquél en Cosquín; la Decimoquinta: Celina y el envío de las cartas. En otros casos, su unidad procede de la homogeneidad en los procedimientos narrativos,⁸ pero sus diversos párrafos se integran como partes de secuencias discontinuas. En la Decimosexta, por ejemplo, a propósito del momento de la muerte de Nené, se registra por última vez, a modo de cierre de sus respectivas historias, a Mabel (pág. 238) y a Raba (pág. 239); los fragmentos anteriores referidos a las mismas se ubican en las páginas 207-8 208-9 respectivamente.

Dijimos que las historias individuales son narradas de manera discontinua; en tanto estas historias suceden en un mismo espacio imaginario (los personajes interactúan), las referencias a los unos son referencias indirectas (laterales, "casuales") a los otros: el relato de acciones que tienen por sujeto a Juan Carlos, por ejemplo, menciona y ubica en ese momento a Pancho, a Mabel, etc. Esto significa que los diferentes párrafos apuntan simultáneamente a diferentes contextos, a diferentes secuencias. Así, un fragmento formante de una secuencia continua (conectado directa o indirectamente con los que le son contiguos, desde el punto de vista anecdótico), abre, prosigue o cierra otras, discontinuas; lo que es lo mismo, un fragmento se integra, directa o indirectamente, por contigüidad o discontigüidad, en varias secuencias simultáneamente.

Veamos, en relación con este aspecto, la secuencia que gira en torno de la muerte de Pancho. Esta comprende las entregas Undécima: dos monólogos (Raba, Pancho), carta de Juan Carlos a la viuda; Duodécima: dos Actas de Policía, diálogo Celina-viuda; y primer fragmento de la Decimocuarta: confesión de Mabel. La construcción de las entregas once y doce traza una figura con dos momentos equivalentes en los que los dos monólogos se agrupan con las dos actas, así como la carta lo hace con el diálogo. Existe entre ambos momentos una correspondencia temática y formal; temática ya que monólogos y Actas se refieren directamente al asesinato así como la carta de Juan Carlos y el diálogo (los fragmentos terceros) lo hacen sólo indirectamente⁹; formal ya que los dos monólogos se corresponden con las dos Actas por no suponer receptores distintos de los emisores así como la carta y el diálogo se corresponden por suponerlos (por dirigirse a una instancia interior a la narración que no es el emisor). El fragmento de la Decimocuarta (confesión de Mabel) sintetiza rasgos de los dos momentos: está destinada a una

⁸ Entregas Cuarta, Quinta, Decimosexta: corte en un momento de la cronología; Tercera, Sexta: relator sumamente informativo que registra, describe, copia.

⁹ La carta de Juan Carlos y el diálogo de Celina y la viuda retoman el tema de la muerte de Pancho (con lo que se insertan linealmente en esta secuencia): Juan Carlos acusa conocer el crimen y pide detalles (pág. 169); los dos personajes femeninos mencionan las posibles relaciones entre Mabel y Pancho (pág. 182-3), en conexión con el esclarecimiento del asesinato.

Al mismo tiempo, en tanto tienen como tema central la convivencia de Juan Carlos con la ciudad, inician otra secuencia, discontinua, incluida parcialmente en la que nos ocupa

instancia exterior al emisor pero "se registra" sólo la voz del emisor original; está directamente ligado con el motivo del asesinato.

El tema del crimen (los preliminares, su revelación —carta de Juan Carlos—, la primera reconstrucción) funciona como eje lineal de las entregas Undécima y Duodécima; concluye (se cierra) en el primer párrafo de la Decimocuarta. A la evidente narración fragmentada de este motivo, se suma el hecho de que resulta ser el más *diferido* en su esclarecimiento total: las aproximadamente treinta y cinco páginas que median entre la 169 (corte del monólogo de Pancho, comienzo de la carta de Juan Carlos) y las 201-06 (confesión de Mabel), o sea entre los interrogantes y su respuesta, lo convierten en aquel cuyo cierre es el más postergado, el más *suspendido*.

Coherentemente, este episodio parece ser también el más mencionado, siempre actualizado en el hecho de diferir su conclusión: la gitana predice una muerte violenta (pág. 90-1); el monólogo de Raba juega con las palabras sangre, muerte, cuchillazo (pág. 161, -2, -4, -6, -7); el de Pancho evita nombrar a Raba (pág. 169); Juan Carlos pide conocer los detalles (pág. 169); la primera versión —la inmediata— es falsa (pág. 171-8); los diálogos de Celina y la viuda (pág. 182-3), de Mabel y Nené (pág. 194), contienen referencias imprecisas.

Sin embargo, el relato en ningún momento plantea dudas acerca de quién es el autor del asesinato ni de cuáles fueron sus motivaciones. Esta fragmentariedad y esta distancia saltean los *detalles*, postergan sólo la narración pormenorizada de lo ocurrido; las palabras de Mabel no hacen sino completar los pequeños hechos desconocidos. Lo que parecía ser la mayor deuda para con el folletín (fragmentar para crear suspenso, revelar paulatinamente situaciones planteadas como incógnitas) es tan sólo aparente (casi parodiada también): el suspenso en *Boquitas pintadas* se ubica a nivel de detalle; los interrogantes residen en el *cómo*, en el procedimiento, nunca en el *qué* o *quién*; se detienen en la superficie, están minimizados. Esto, por otro lado, confirma y aclara las observaciones hechas a raíz de la constitución de este acontecimiento como un hecho policial (cf. nota 4).

A otro nivel, un fragmento breve explicita este recurso de centrar el interés en situaciones irrelevantes, casi neutralizadas. Los interrogantes en estilo directo ("Interrogantes que se formuló el ocupante de la habitación catorce al considerar el caso de su amigo", pág. 110) que cierran la Séptima entrega, quiebran su homogeneidad (cartas de Juan Carlos, acotaciones del narrador sobre el entorno del emisor). Las primeras preguntas se refieren a hechos importantes de la anécdota: gravedad de Juan Carlos, su casamiento con Nené. Las últimas, a elementos sin importancia anecdótica: torpeza de Nené, elegancia de Mabel. Las respuestas de las primeras han sido dadas por el relato con la apertura misma de la novela; subsisten como interrogantes las últimas, las que acentúan la posible significación de detalles nimios.

Por otra parte, el mismo procedimiento aparece aplicado a la historia como totalidad en tanto el esquema inicial (primera y segunda entregas), posterior cronológicamente, ha anticipado las líneas generales de la anécdota. Al indicar la muerte de Juan Carlos y sintetizar brevemente la vida de Nené, el relato señala sus relaciones, al mismo tiempo que ubica en ese contexto

**"BOQUITAS
PINTADAS"
¿FOLLETIN?**

a Aschero, a Massa, a Mabel, a Celina. Incluso, desde el punto de vista de la situación primera (intercambio de las cartas) sugiere la posibilidad de que no sea doña Leonor quien escribe a Nené (pág. 14).

Resulta coherente, entonces, que en esta elaboración se disperse (o silencie) la narración final que cierre situaciones de cierta importancia argumental. Así, la relación de Juan Carlos y Mabel, el casamiento de esta última, la separación de Nené de su marido, el período final de la vida de Juan Carlos (su convivencia con la viuda, el robo, la fase última de su enfermedad), son revelados por instancias mediadoras, a través de menciones incidentales y dispersas a lo largo del relato.

Hemos señalado que, si bien la predilección por la constitución de secuencias discontinuas, tiende a crear un cierto suspenso, este resulta elaborado de un modo muy especial: 1) logra una tensión resuelta a pocas páginas de distancia; 2) se diluye en menciones dispersas; 3) se centra en detalles, en hechos irrelevantes. Estas técnicas, manifiestas a diferentes niveles de extensión textual (un fragmento, una entrega, una secuencia larga, la historia en su totalidad), determinan un suspenso diferente del folletinesco; aquí los interrogantes giran en torno de los hechos mínimos y sus conexiones (de allí el peculiar realismo de *Boquitas*). Se trata de un suspenso que acentúa la significación de las *mediaciones*, de los procedimientos, que centra su interés en el desarrollo de los procesos, en su historicidad y no simplemente en sus resultados finales.

NARRADORES Y PERSONAJES: ESTEREOTIPOS

En determinadas partes del relato, los personajes parecen responder a las mismas motivaciones o reiterar comportamientos idénticos o semejantes. Así, en la Cuarta entrega, Nené "sin saber por qué pensó /.../ y sin saber por qué pensó /.../, pensó sin saber por qué..." (pág. 56-7). El mismo giro ("sin saber por qué") aparece referido a continuación a Juan Carlos (pág. 65), a Pancho (pág. 73, -4; Quinta entrega), a Raba (pág. 81, -2, -3;

**CARLOS RAUL
YUJNOVSKY**

librerías FAUSTO

**TODOS LOS LIBROS
DE TODAS LAS EDITORIALES**

Quinta entrega). Del mismo modo, en la Novena (pág. 128-136), los cinco personajes centrales resultan agrupados por la reiteración de las menciones "haciendo un alto en el trajín del día", "¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?", "¿Cuál era en ese momento su temor más grande?".

Tal coincidencia de predicaciones, repetidas por el narrador, se da en momentos en que el relato hace un corte en la cronología (el 23 de abril de 1937 en las entregas Cuarta y Quinta; el 27 de enero de 1938 en la Novena) y señala a modo de registro situaciones y actividades más o menos comunes a los distintos personajes. En otros casos, este aspecto falta y sólo la elección de un momento cronológico unifica los cortes y agrupa a los sujetos: "el día sábado 18 de abril de 1937, a las 15 horas" en la Decimocuarta entrega (pág. 206-08), "El día jueves 15 de setiembre de 1968, a las 17 horas..." en la Decimosexta (pág. 235-39). Una tercera variante de agrupación de los sujetos reside ya no en reiteraciones de un relator sino en la adjudicación de un mismo tipo de emisiones, de un determinado lenguaje convencional en una situación común (los rezos de los personajes secundarios en la Decimocuarta, pág. 211-15).

**"BOQUITAS
PINTADAS"
¿FOLLETIN?**

Los cortes en la cronología responden a un narrador que registra los datos atmosféricos ("...el sol salió a las 5.50. Soplaban vientos leves de norte a sur, el cielo estaba parcialmente nublado y la temperatura era de 14 grados centígrados", pág. 50) y señala con minuciosa detención el transcurso del tempo ("hasta las 7.45", "37 minutos", "A las 8.30", "A las 8.42", "A las 8.45", "Entre las 11 y las 12", etc.; pág. 50-1). Tales estereotipos, así como la cantidad y exactitud de información brindada, acercan la emisión a la de un boletín meteorológico, a la de un noticioso radial.

También las intercalaciones posteriores a las "reproducciones" de las cartas, son obra de un narrador que informa con detalle, reiterativo en algunos casos ("...junta sus borradores, hace a un lado la manta, deja la reposera..."; pág. 102, 106, 109, 112).

El aparente esquematismo de los personajes se constituye, en realidad, en la elección de una voz estereotipada, que los agrupa en las mismas situaciones, por la reiteración de atribuciones o por la adjudicación de un mismo lenguaje.

Al mismo tiempo, la utilización de otras voces narrativas (el rezo, el tango y el bolero, el lenguaje epistolar, el periodístico, el policial) remite a lenguajes hechos, sin dueño, que no responden a ninguna "individualidad"; esas voces colectivas, paródicas, despersonalizan el relato y exhiben su capacidad desmitificadora, en tanto se señalan y denuncian a sí mismas.

En síntesis, el carácter folletinesco de *Boquitas pintadas* es exterior y casi paródico. La elección de una narración fragmentaria, a cargo de voces estereotipadas y con elementos directamente compartibles por la masa de lectores, aparece en función de mostrar, de desocultar los engranajes a que responden dichos elementos. Tal elección consiste ante todo en una técnica; de allí que las significaciones de la novela excedan los marcos delimitados por el folletín.

De todos modos, subsiste como interrogante el por qué de la utilización de esa forma, las razones de la apelación a recursos y situaciones de la novela popular. Se pueden señalar algunos datos, a modo de hipótesis, para dar

**CARLOS RAUL
YUJNOVSKY**

cuenta parcialmente (desde el ángulo del autor) de los motivos de esta elección: la intención explícita (señalada por Puig en varias oportunidades) de lograr un nivel masivo de público; el trabajo de "transmisión" o "registro" del lenguaje de ciertos sectores de la clase media (a propósito de situaciones como el crimen, la enfermedad, la historia amorosa); la recurrencia a constantes (idealización, intriga, sensiblería) presentes en cierto cine (el de *La traición de Rita Hayworth*) y en formas narrativas de la televisión y la radio, continuadoras de algún modo de contenidos e intenciones del folletín. ♦

n o v e d a d e s

TIZÓN, HÉCTOR — El cantar del profeta y el bandido	\$ 11.—
CHAMICO — Cuentos	" 11.—
EZQUER ZELAYA, ERNESTO E. — Paye	" 12.—
BEAUVOIR, SIMONE de — Todos los hombres son mortales — En prensa	
TROBO, CLAUDIO — Dorsal Diez	\$ 12.50
DURRENMATT, FRIEDRICH — La caída	En prensa
YUPANQUI, ATAHUALPA — El payador perseguido	\$ 7.—
YUPANQUI, ATAHUALPA — El canto del viento	" 12.—
GUALCO, J. N. — Cono Sur - Elección de un destino	En prensa
KOVADLOFF, SANTIAGO — Poesía contemporánea del Brasil	En prensa
COLLINS, WILKIE — La piedra lunar	\$ 14.—
ALBERTI, RAFAEL y LEÓN, MARIA TERESA — Poesía china	" 12.—
GARDEAZÁBAL, G. A. — La tara del Papa	" 12.50
BAKKER, PIET — Cisko El Rata	" 10.—
GOLDING, LOUIS — Las cinco hermanas Silver	" 10.—
CERESOLE, NORBERTO — Geopolítica de liberación	En prensa



CIA. GENERAL FABRIL EDITORA

Hipólito Yrigoyen 1582 — T E. 40 - 7011-12-13

Buenos Aires

**Leopoldo
Marechal**

**EL ESCRITOR
ANTE
EL LENGUAJE**

Uno de los primeros actos de la autotitulada "Revolución Argentina" fue la intervención a la Universidad. Este hecho provocó la renuncia de un nutrido grupo de docentes. Algunos de ellos (Luis Prieto, Klimovsky, Pezzoni, Eduardo Prieto, Noé Jitrik, Ana María Barrenechea) crearon el Instituto Superior de Artes y Humanidades para suplir la liquidación de la actividad universitaria. Entre sus trabajos se destacó una investigación sobre la relación entre la lengua nacional y la literatura argentina. El modelo elegido en narrativa fue Leopoldo Marechal. De esa fecha (1967) data este diálogo —hasta ahora inédito— que sostuviera Ana María Barrenechea con el autor de "Adán Buenosayres".

Ana María Barrenechea: *¿Se ha planteado Ud. alguna vez problemas sobre el lenguaje al escribir o ha escrito espontáneamente, sin cuestionarse su empleo?*

Leopoldo Marechal: Yo he escrito siempre sin formularme preguntas previas, o crearme problemas a priori, pero siempre tenía la conciencia de que hay evidentemente una problemática o problemas del lenguaje aplicado al arte de escribir; eso en lo general. En lo particular, al arte de escribir aquí y ahora en nuestro pueblo; nos encontramos usando un lenguaje en constante elaboración, que parecería querer constituirse en una nueva lengua romance, derivada no ya del latín sino del español mismo. En primer lugar, claro está, el lenguaje es un instrumento de expresión y comunicación, específicamente humano. Al menos, así lo entendimos siempre, porque últimamente parece que la expresión y la comunicación entran en las características de todos los seres vivos. Se están haciendo últimamente investigaciones acerca del lenguaje de

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

algunas especies animales, y no dudaría yo que dentro de muy poco tiempo se estudie la posibilidad de que hasta el mundo vegetal tenga alguna forma de comunicación. Pero lo que nos interesa de este primer aspecto es lo que el lenguaje tiene de convencional, es decir, de convención establecida y aceptada por quienes se comunican con ese lenguaje. El segundo problema es el de considerar que un idioma, un lenguaje, es un animal viviente, digamos así, dotado de un ánima o de un elemento que lo anima, desde su nacimiento hasta su muerte. Y siendo un animal viviente, sufre continuas destrucciones y reconstrucciones que se observan en todo organismo vivo, particularmente en los tejidos animales y vegetales. Es un animal viviente como digo, que se destruye y se reconstruye. Ahora bien, ¿cuáles son los factores que determinan esa destrucción y esa reconstrucción permanente del idioma? Es el mismo pueblo que lo habla; y en ese sentido el pueblo sería el único legislador de su propio idioma, el inventor anónimo y constante. Por eso, si el lenguaje es también una convención, como dije antes, es lógico que a medida que se modifica el lenguaje cambien también las convenciones, y es necesario que nosotros aceptemos estas nuevas modificaciones; si no, corremos el riesgo de trabajar con un lenguaje cerrado, para muy pocos entendidos, como sería por ejemplo el lenguaje de las matemáticas, que es muy preciso pero que únicamente vale entre los matemáticos.

A.M.B.: Dijo usted que el pueblo que habla una lengua es el dueño de ella y el legislador dentro de ella, ¿y qué papel le daría usted al escritor, que indudablemente forma parte también de ese pueblo?

L.M.: El escritor debe ser particularmente sensible, puesto que si el escritor trata de comunicarse con su pueblo, es lógico que conozca las convenciones del momento. Por eso el escritor es un hombre que debe estar atento. Recuerdo una anécdota muy graciosa, de la cual fui testigo en una oportunidad y cuyos protagonistas fueron un filólogo y un escritor. El filólogo era Amado Alonso, y el poeta era Federico García Lorca. El episodio tuvo lugar en el local que ocupaba entonces el Instituto de Filología en Florida y Viamonte, una vieja casa que creo que pertenecía a Victoria Ocampo, que luego fue demolida y donde hay un feo edificio a base de cristales donde venden lavarropas. Amado Alonso era entonces el director del Instituto de Filología, que lo compartía con los Lida, y con Rosemblat, un equipo espléndido.

Mientras estuvo aquí Federico García Lorca, que estuvo bastantes días, fue a visitar a Amado Alonso. Y Amado Alonso le censuró algunas formas de lenguaje, en forma familiar puesto que eran íntimos amigos. Federico dijo que le causaban mucha gracia los filólogos, cuya única razón de existir era estudiar las irregularidades y las modificaciones que los poetas intuitivamente introducen en el lenguaje; por lo tanto no le aceptó absolutamente ninguna censura de ese tipo. Y yo recuerdo que en aquel entonces hice una referencia a la Poética de Horacio, la Epístola a los Pisones, en que autoriza al poeta formalmente a modificar el lenguaje, a introducir palabras nuevas y giros nuevos; es decir, García Lorca hablaba en aquel instante de sus legítimos derechos de innovador.

A.M.B.: Yo que viví también aquella época, en fin, no recuerdo ese momento, pero recuerdo bien lo que Amado Alonso pensaba entonces, y él les solía dar libertad a los poetas, precisamente en eso. Opinaba que el escritor tenía derecho a cualquier tipo de creación dentro del lenguaje siempre que se hiciera entender, siempre que se produjera la posibilidad de comunicación, que se guardara un mínimo del enlace con los otros hombres por un código común. Era muy poco gramático en el sentido convencional de la palabra, y les dejaba toda la libertad de creación.

L.M.: Existe una tendencia irresistible entre los filólogos a tratar de fijar el idioma, lo cual termina por convertirlos, yo creo que fatalmente, en académicos de la lengua. Amado Alonso estaba a mil leguas de estar en eso. Usted sabe que lo que debe haber ocurrido en ese momento es que decidió pelearse con Federico, tirarle de la lengua. Y tirarle de la lengua a un andaluz es sumamente peligroso. Por otra parte yo fui testigo inocente porque yo había ido al Instituto para consultar a Amado Alonso sobre el origen de la palabra petiso, porque estaba escribiendo *Adán Buenosayres* y tenía un personaje que era un petiso, y quería saber si debía escribirlo con Z o con S. Y entonces él estuvo buscando y me dijo al final que "petizo" venía del portugués "petiz", el cual a su vez venía del francés "petit", y él entendía que debía ir con Z.

EL ESCRITOR ANTE EL LENGUAJE

A.M.B.: En la adaptación a la forma nuestra de pronunciar está bien que vaya con S. Y ya que hablamos de eso: ¿cómo ve usted las diferencias entre el español de los escritores peninsulares y el de los americanos?

L.M.: Desde luego, hay mucha diferencia, pero mayor es la diferencia del idioma de los españoles y el nuestro. Hay una cantidad de hechos que son fatales y que yo creo que son irreversibles, como el problema del voseo, las formas de los verbos, sobre todo las segundas personas del singular y del plural que yo creo que hay que aceptarlas ya como un hecho definitivo. A los escritores al principio les molesta, como tironeados todavía por aquella rienda del idioma clásico, pero uno termina por acostumbrarse a nuestras formas del voseo y hasta las encuentra sonoras y significativas. Yo he adoptado el vos y esa forma de hablar en una forma definitiva. Ese problema se agudiza más en algunos géneros literarios, por ejemplo en el teatro, cuando es necesario hacer dialogar a algunos personajes contemporáneos, y sobre todo a personajes populares. Sería muy curioso que yo hiciera hablar a un camionero de Avellaneda y que dijera "vosotros sabéis", por ejemplo.

A.M.B.: Sí, eso es interesante. Usted ha planteado muy bien el problema al hacer la distinción según los géneros literarios. Las convenciones literarias no son las mismas para todos los géneros. Si no recuerdo mal, en su poesía usted usa el "tú".

L.M.: Sí, en la poesía lírica sí, lo uso todavía, he usado, el "tú". Pero el problema se da sobre todo en el teatro y en la novela cuando hay que hacer dialogar a los personajes.

A.M.B.: *¿Usted se atrevería, ahora, a escribir poesía usando el "vos"?*

L.M.: Sí, sin ningún inconveniente.

A.M.B.: *Hemos discutido un poco si se llegaría al "vos" en la lírica.*

L.M.: Estos no son males de nuestro modo de hablar, en la Argentina, sino que son modificaciones, aspectos puramente formales. Yo creo que el mal de nuestro idioma, inclusive popular, está en otras cosas. Está en una tendencia a la abstracción, sobre todo, y en una tendencia a eliminar de nuestro idioma todas las figuras de pensamiento que le den al lenguaje algún color, ya sea por metáfora, por comparación, por hipérbole o lo que fuera. El causante de este mal ha sido el periodismo. Porque la gente cada vez habla más parecido a los editoriales de *La Prensa*: ese lenguaje abstracto "frente al número de la calle Tal hubo una colisión...", en que las palabras han perdido en sí su valor representativo, uno no ve la cosa que representan. Y a este mal, nuestro pueblo sigue dándole admirables remedios, porque nuestro pueblo es particularmente aficionado a dos figuras de pensamiento, una es por lo menos una figura del pensamiento clásica que es la hipérbole, y también al absurdo o al disparate, es decir, a todas aquellas formas de expresión que parece que no tuvieran ningún sentido lógico. Yo creo que el disparate puro no existe, porque la mentalidad del hombre está tan conformada a las leyes de la lógica que cualquier disparate va a tener algún sentido o alguna explicación lógica.

Sobre todo se da con mucha abundancia la hipérbole y el disparate. Esas cosas, recogidas y usadas con sabiduría, pueden volver a darle color al idioma, junto con sus expresiones, sus sentencias, que son tan pintorescas.

A.M.B.: *¿Qué ventajas e inconvenientes ve en el hecho de acentuar las diferencias idiomáticas, o en el hecho opuesto de borrarlas y tender a la unidad? Es una pregunta que hemos pensado con referencia al propio planteo del escritor, en el momento en que planea una obra o empieza a escribir, lo que piensa acerca del público que lo va a leer: si usted juzga que es mejor acentuar las diferencias por tendencia a la expresión de la propia originalidad aunque pierda en universalidad, o si usted preferiría unas formas más generales dentro del español para tener un ámbito mayor de resonancia, o si cree que con lo peculiar puede tener la misma resonancia que con lo general.*

L.M.: Ah sí, yo creo que con lo peculiar del idioma argentino —porque evidentemente ya tiende a ser un idioma argentino— se pueden dar absolutamente todos los matices y darle a todas las ideas la universalidad que necesitan. Porque si ustedes bien lo miran, las diferencias están en muy pocos elementos —el voseo en los verbos— pero en todos los demás elementos del idioma se lo puede utilizar perfectamente bien, en las partes en que uno no tenga que acudir al voseo o a esas formas de los verbos. En ese sentido yo soy partidario de utilizar toda la riqueza de nuestro idioma, siempre que no lesionen estas modificaciones que de no ser respetadas causarían bastante asombro a nues-

tros lectores, si nosotros empleáramos un lenguaje demasiado hispánico, por ejemplo. Pero aparte les advierto que nuestras modalidades lingüísticas son muy contagiosas. Lo que puede ocurrir es que nosotros exportemos nuestras peculiaridades a España más que lo contrario. Y ya hay algunas manifestaciones: he visto en España una tendencia a usar nuestra palabra "fenómeno": "Es fenómeno, che", "¡fenómeno!". Lo ven en la televisión española, en el teatro español. Y con respecto a otras naciones de Hispanoamérica, que conservan el español más puro que nosotros, también hay una tendencia muy contagiosa. Yo creo que si Elbita mi mujer y yo nos quedamos un mes más en La Habana todo el mundo estaría hablando de "ché", "vos", "vení" y "salí".

A.M.B.: *¿Considera usted que una de estas variedades regionales, sea de España o sea de América, es estéticamente superior a las otras?*

L.M.: No, no creo que haya superioridad o inferioridad. Es un hecho nuevo, un hecho distinto, y que tiene además todos los derechos a existir, como ha ocurrido siempre. Por otra parte, estas características de nuestro idioma nacional ustedes las pueden ya encontrar en algunos clásicos españoles, particularmente en la novelística picaresca. Si ustedes leen por ejemplo, *La lozana andaluza* van a encontrar el "vení", el "salí", etc.

A.M.B.: *En eso estamos de acuerdo todos. Ahora, ¿qué piensa usted entre las relaciones —las semejanzas o las diferencias— entre su lenguaje cotidiano y su lenguaje literario? ¿Siente o no un abismo o una incómoda distancia entre el hablar y el escribir?*

L.M.: No. Yo creo que hablo como escribo. Lo que pasa es que al escribir, con más lentitud y con más meditación, trato de concretar mejor mis ideas y sobre todo evitar lo que yo odio particularmente, las cacofonías, los hiatos, etc., que me parece que estorban ese *cursus* gracioso que tiene que tener un guión. En lo demás no hay ninguna diferencia.

A.M.B.: *¿Ve su lenguaje como algo muy unitario o piensa que debe manejar distintos tipos de lengua según los géneros literarios (como ya lo dijo antes) o según el carácter de las obras, o aún de las partes de una obra, es decir, dentro de la obra variar su tipo de lenguaje?*

L.M.: Bueno, yo particularmente trato, de acuerdo con las necesidades del relato o de la exposición, de buscar las formas o modificaciones que mejor me sirvan para expresar concretamente mi pensamiento; porque uno de los grandes problemas del escritor es que el texto diga lo que uno quiere decir, y eso se logra después de mucho taller literario, de mucho trabajar en su casa. Porque de repente ocurre que en lugar de ser el autor el que gobierna el idioma, es el idioma el que gobierna al autor. Lo cual ha dado además lugar a muchos "ismos" literarios, a pesar de ellos, ¿no?

A.M.B.: *Yo había pensado eso precisamente porque la lectura de Adán Buenosayres, la primera lectura, da la impresión de una riqueza muy grande de modos de expresión en el lenguaje.*

EL ESCRITOR ANTE EL LENGUAJE

L.M.: Le decía que yo trato de usar toda la riqueza del idioma español, que es mucha. Y puedo hacerlo porque desde muy chico he sido un gran lector de los clásicos españoles. Y los he leído no por razones de estudio — porque prácticamente en esto y en otras materias soy un autodidacto—, sino por deleite, porque me gustaban.

A.M.B.: *¿Se siente o no se siente ligado a una tradición literaria argentina? Acá hay dos preguntas: una se refiere a qué tradición literaria argentina, si es a alguna escuela o tendencia, o a toda la tradición, en fin, respecto del lenguaje, pero me gustaría que también abarcara otros aspectos que no fueran los específicamente lingüísticos.*

L.M.: Realmente esa es una pregunta muy interesante, y alguna vez tuve que contestarla, sobre todo cuando preguntan si existe una literatura argentina. Pregunta que hacen todos los jóvenes, de cajón, los que me vienen a ver, son muchos, y se traen sus micrófonos, y sus largos cuestionarios, y fatalmente dan en esa pregunta. Yo empiezo por decirles, si no existiera una literatura argentina no estarían Uds. viéndome a mí en este momento. ¡Vaya si hay una literatura argentina! Y hay clásicos argentinos, que yo respeto y admiro mucho. Mis clásicos argentinos preferidos son: Sarmiento, Mansilla, Hernández. ¿Y sabe por qué los respeto? No sólo por la importancia de sus obras, sino porque el comienzo de nuestra literatura tuvo una cantidad de valores que trabajaron sin complejo de inferioridad. El complejo de inferioridad viene después de Caseros, es decir cuando el país empieza a traicionar su ser nacional y empieza a dedicarse a los mimetismos de las literaturas foráneas. Pero Uds. comprenden, por ejemplo, que un Sarmiento pinta un Facundo que era un gaucho riojano, y lo toma y le da la envergadura de un héroe universal, ¿no? Y hasta yendo más lejos, a pesar de que no simpatizo con él, el mismo Don Bartolo toma la vida de San Martín y de Belgrano, que eran entonces dos generalitos, ¿eh?, de Sudamérica, y sin embargo los presenta como si fueran un Napoleón o un Alejandro Magno. Porque trabajaban, sin quererlo o sin saberlo, sin complejos de inferioridad. Ellos tenían la intuición de que un gran país, o un país de gran futuro los estaba respaldando. Después las cosas son peores, ¿no? Yo creo que hay que retomar esa fibra de esos escritores, y por eso yo pongo como ejemplos, como paradigmas, y volver a escribir, volver a trabajar sin complejos de inferioridad frente a lo universal contemporáneo. Lo cual no cuesta mucho, porque lo universal contemporáneo está en una decadencia tal que no sé qué es lo que va a poder pasar con las literaturas europeas. ♦

**Albert
Memmi**

**LA VIDA IMPOSIBLE
DE
FRANTZ FANON**

En su breve vida Frantz Fanon habrá tenido por lo menos tres fracasos graves. Nacido en un departamento francés, se creía Francés y Blanco: cuando fue a la Capital a estudiar se descubrió, con dolor, Antillano y Negro en una metrópoli.

Por rabia, decide que no será ni Francés ni Antillano sino Argelino: ¿acaso los Africanos del Norte no eran como él ingenuos y víctimas de esta misma Metrópoli? Pero la solidaridad de los oprimidos es todavía una falsa evidencia: ¿por qué milagro, sin cambiar la piel ni perder su memoria, iba a transformarse en un Arabe blanco y por añadidura Musulmán cuando era Cristiano por nacimiento?

Decide entonces ayudar a construir una Africa unida, donde las fronteras de la piel y los prejuicios culturales no tuvieran lugar, de manera que aún un Negro antillano encontrara su lugar. Pero los principales interesados, es decir los Africanos mismos, Negros o Blancos, Fetichistas, Musulmanes o Cristianos, preocupados cada uno por su lado en construir su nación y su universo particular, están también muy lejos de esta comunión.

Para dar forma a esta fuga hacia adelante, para resolver su drama, ¿qué otra cosa le quedaba que proponer un hombre totalmente inédito en un mundo totalmente reconstruido? Esta fue exactamente la última propuesta de su último escrito:

"Para Europa, para nosotros mismos y para la humanidad, Camaradas, es necesario cambiar, desarrollar un pensamiento nuevo, intentar un hombre nuevo"¹.

El apocalipsis y la reconstrucción universal son la última salida, en efecto, a tan perfecta desesperanza.

**ESPECIAL PARA
NUEVOS AIRES**

1) Los condenados de la tierra. París. Maspéro, última frase

ALBERT MEMMI

Cuando el joven Frantz deja su isla natal por primera vez, la identificación con Francia es todavía absoluta. Mucho más ciertamente que la de la mayoría de los colonizados del Imperio francés, y es esto lo que explica, en parte al menos, la violencia del movimiento inverso en Fanon. Cuanto más amplio es el movimiento del péndulo, más doloroso es el desgarramiento. Desde hace mucho tiempo los Antillanos, sobre todo en la burguesía y la pequeña burguesía a la que pertenece Fanon, creen comportarse como auténticos franceses. Y es cierto que se hizo todo lo necesario para que ellos lo crean, como lo muestra esta increíble ficción jurídica: las islas, separadas por muchísimos millares de kilómetros, son departamentos franceses, lo mismo que Bretaña o Alsacia, partes del suelo metropolitano. En todo caso, cuando el general de Gaulle llama a los Antillanos a defender a la común "Madre Patria" es completamente natural que Fanon se aliste, con sus camaradas de liceo, en las tropas de la Francia libre. Todavía hoy se escucha a ciertos Antillanos, sobre todo de la otra generación, hablar de Francia en ese estilo. Lo que es menos frecuente es que esta identificación se prolongue demasiado, mucho después que Fanon haya pisado su querida tierra y haya descubierto allí que la Madre Patria desea tener también hijos negros a condición de que todo el mundo, incluso ella, finja no advertir su color. Es cierto que había ido a defenderla y que en el calor de las batallas, la comunión se estrecha y nadie piensa en las diferencias. Más que nunca Fanon dice *nosotros* hablando de Francia y de los Franceses, incluido él mismo. Es sólo cuando vuelve la paz, y los franceses se esfuerzan por olvidar a todos los que vinieron de lejos a liberarlos, que Fanon descubre o admite, al fin, la importancia del racismo cotidiano. Entonces reaparecen y se organizan los recuerdos y la amargura. Pero, aún entonces, la discriminación, las numerosas agresiones que se producen todos los días en las calles de París o de Lyon, las considera desde el interior de una misma nación de la cual él es parte por derecho y afirmación. Él es un francés de piel negra expuesto a los errores, necedades y ruindades de sus conciudadanos de piel blanca. No invento nada y no acomodo a Fanon: basta leerlo, no exclusivamente a la luz de su período argelino. En *Piel negra, máscaras blancas*, discute los resultados de una encuesta de la revista *Presencia africana* entre un cierto número de intelectuales. A los que más o menos tímidamente y de buena fe hacen alusión a las diferencias posibles entre Franceses, metropolitanos y blancos, y Negros, Fanon contesta firmemente: "¿Qué historia es ésta de pueblo negro, de nacionalidad negra? Yo soy Francés. Estoy interesado en la cultura francesa, en el pueblo francés"².

Después parte a ocupar su puesto en el hospital de Blida-Joinville. ¿Siente ya afecto por su futuro nuevo pueblo? Aún no, es necesario esperar todavía: Fanon continúa considerándose Francés en Argelia misma. Luego (tres años más tarde de todos modos: su nombramiento es de 1953 y su dimisión de 1956) renuncia. ¿Qué dice en la carta que envía al Ministro Residente, Gober-

nador General de Argelia? Las frases importantes relativas a su profesión, a su concepción de la alienación —que supera la pura interpretación psicológica—, su protesta contra las sanciones tomadas respecto de los huelguistas del 5 de julio de 1956 han sido tenidas en cuenta pero no se ha señalado suficientemente en nombre de qué protestaba: lo hacía en nombre del Humanismo, del respeto que se debe a la Humanidad en general, encarnada aquí por el Arabe argelino de quien todavía habla desde afuera; más precisamente, habla como ciudadano francés: está obligado a ello, explica, por su "deber de ciudadano (francés)"; frente a esta obligación "ningún deseo de mostrar los trapos sucios en familia (francesa) prevalece aquí. Ninguna mistificación pseudo nacional tiene lugar frente la exigencia del pensamiento". Termina asegurándole al "Señor Ministro" su "distinguida consideración"³. Eso indicaría que no se está todavía plenamente en el compromiso revolucionario y, sobre todo, argelino.

Entonces comienza verdaderamente el periodo argelino, en adelante decisivo en la obra de Fanon pero que, notémoslo, no dura más que cinco años que comprenden también la estadía en Túnez, el traslado a Africa, después a la URSS y a los EE.UU.: la carta de renuncia es de 1956, su muerte en 1961. Ocho años como máximo si se cuentan los tres de gestación como funcionario francés, donde parece más o menos absorbido por su profesión, aun cuando se interese apasionadamente por la población a la que tiene la misión de curar y se esfuerce por reformar el sistema hospitalario.

No nos hemos interrogado mucho tampoco acerca del significado profundo de esta extraordinaria aventura, como si la verdad política de una conducta agotara todas las motivaciones, como si fuera natural que un intelectual negro antillano podía convertirse un día en un patriota argelino, de una entrega tan absoluta que morirá por ella rehusando preservar sus pobres fuerzas declinantes a pesar de los pedidos de sus mismos camaradas. ¿Tenía Fanon para los argelinos algún interés particular por lo menos, estaba preparado para semejante elección por afinidades anteriores, por antiguas amistades? Al contrario, nada lo había preparado. Cuando había empezado a ejercer en París, debió asistir como médico a trabajadores norteafricanos y eso dio lugar a un corto artículo, publicado en la revista *Esprit*. ¿Cómo habla allí de sus enfermos? Los defiende, ciertamente, sugiere de qué modo se sienten perdidos, angustiados frente al médico extraño a su civilización. Pero, precisamente, él se encuentra en la posición del médico extraño a sus enfermos, que, a su vez, le resultan exóticos. Exóticos, aun con el matiz de extrañamiento y de ansiedad que existe igualmente en un Europeo, aún "progresista", frente a esta gente diferente y venida de tan lejos.

"Todos estos hombres que nos dan miedo, que aplastan la celosa esmeralda de nuestros sueños, que trastornan la frágil curva de nuestras sonrisas, todos esos hombres que nos enfrentan, que no nos preguntan nada, pero a quienes nosotros planteamos extrañas preguntas. ¿Quiénes son?"

"Quiénes son en verdad estas criaturas, que se disimulan, que están disi-

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

3) Para la revolución africana, *París, Maspero*, p. 59-62.

muladas por la verdad social, bajo los atributos de "bicots", "bougnoles", "árabes", "ratons", "sidi", "mon z'ami?"⁴.

Subrayé intencionalmente el *nosotros* y el *nuestro* de este texto: Fanon se considera tan poco argelino o Norteafricano que utiliza el colectivo francés del cual se siente parte. No sólo no forma parte de estos trabajadores norte-africanos, sino que tiene respecto de ellos cierta aprensión cuyas raíces están en el inconsciente.

Cuando más tarde piensa abandonar Francia, donde ya no se siente cómodo, para ir a trabajar a otra parte, piensa en primer lugar en Africa negra y no en Argelia. ¿Y por qué elige Africa? ¿Por razones políticas o sentimentales? ¿O por curiosidad por el viejo país de donde han salido probablemente sus lejanos antepasados negros? Ni siquiera. Un autor norteamericano, Peter Geismar⁵, en quien la admiración y el entusiasmo por la obra de Fanon son evidentes, se planteó el interrogante e hizo una investigación al respecto. Quizás todas estas razones han pesado inconscientemente, pero parece más bien que Fanon hubiera buscado ante todo un campo de trabajo más cómodo, en un medio psiquiátrico mejor instrumentado, e incluso un puesto mejor remunerado. No sabemos por qué no va finalmente a Africa negra, ni por qué se decide por Argelia: probablemente porque se le propuso allí ese puesto antes que otro.

Entonces ¿por qué Argelia y los argelinos? Ciertamente, Argelia estaba empeñada en una guerra que Fanon consideraba justa; consideró deber de militante prestarle ayuda. Pero él no se detuvo allí. ¿Por qué Argelia se convirtió en el centro de su existencia, de su pensamiento y de su obra? ¿Por qué consideró necesario prestarle una adhesión tan absoluta como para pensar en transformarse en argelino y consentir en morir por Argelia?

II

La identificación del antiguo esclavo negro con la nación blanca, que lo había esclavizado y luego aparentemente adoptado, contiene indefectiblemente un sutil veneno: el éxito de la operación —si es que hay éxito— exige que el Negro renuncie a sí mismo como Negro. Esta premisa monstruosa, exigida por supuesto por el Blanco, ha sido consentido durante mucho tiempo, hay que reconocerlo, por el Negro mismo. Es comprensible: no le corresponde al poderoso acercarse al débil; la asimilación se hace de dominado a dominante, de la cultura dominada a la cultura dominante, casi nunca en sentido inverso. Tal es el precio a pagar, en todo caso, por aquello que aparece, para una y otra, como una promoción. Consecuentemente, uno de los resultados de este esfuerzo contra natura es, paralelamente a la guerra dirigida por el Blanco contra el Negro, una guerra librada por el Negro contra sí mismo, consecuencia de la

* N. del T.: Designaciones en su mayor parte intraducibles, salvo "árabes" por "turcos" "ratons" por "ratas", "mon z'ami" por "mi amigo".

4) El síndrome nor-africano, en revista *Esprit*, febrero 1952, reproducido en *La revolución africana*. París. Maspéro, p. 13-14.

5) Fanon por Peter Geismar. New York 1970, *The Dial Press*, cf. en particular p. 59-60

primera, y tal vez más destructiva todavía pues surge del interior y no tiene tregua. Que se me permita no extenderme más acerca de estos mecanismos de fuga, que he descrito largamente en otra parte a propósito del colonizado o del Judío⁶.

Fanon cuenta que, siendo niño y cuando su comportamiento era insoponible, su propia madre le decía "no seas negro"⁷. No cabe duda de que en el resto de su vida, Fanon, concientemente o no, tratará de no portarse como negro puesto que "el Negro no es un hombre"⁸. El no era el único; los Antillanos se burlaban de los Senegaleses y de otros salvajes. Ellos, no porque no son Negros, no son salvajes. Es en este primer y definitivo desgarramiento que germina el drama de Fanon.

Es por eso que cuando Aimé Césaire, poeta antillano reconocido, profesor del joven Frantz en el liceo de Fort-de-France y por mucho tiempo su modelo, proclama públicamente un día: "Es bueno y bello ser negro", se desata la tormenta (y un escándalo) en Martinica, pero también en el alma del adolescente. Es la proclamación del fin de la ilusión blanca; el permiso de quitarse por fin la máscara blanca que el Antillano creía necesario llevar para progresar en el mundo. ¿Pero con qué reemplazar esta máscara blanca? ¿Ha comenzado la era de la afirmación de sí mismo? ¿O la de la decisión de iniciar una lucha común con los suyos, para liberarlos y liberarse? Es en este momento que se bosqueja el destino específico de Frantz Fanon, su futura y definitiva fisonomía intelectual y política. Cuando un hombre dominado ha comprendido la imposibilidad de asimilarse al Dominante, en general se vuelve a lo suyo, a su pueblo, a su pasado, aunque algunas veces, como ya lo he dicho, con un vigor excesivo, transfigurando este pueblo y este pasado hasta llegar a los contra-mitos. Habiendo por fin descubierto el engaño de la asimilación de los antillanos a los ciudadanos franceses de Francia, Fanon va a romper con Francia y los franceses con toda la pasión de que era capaz ese fogoso temperamento. De ahora en adelante deberá combatir este primer amor, arrancarlo de sí con más dolor y violencia de lo que hubiera creído, tanto como la interiorización que de ese amor había hecho. Será necesario combatir a Francia para combatir este aspecto de sí mismo y, finalmente, recuperarse. Sin embargo, el drama particular de Fanon consiste en que odiando de ahora en adelante a su antiguo colonizador, no volverá jamás a la negritud y a las Antillas.

Seguramente hay allí una tercera vía, una solución original de la cual existen pocos ejemplos. Nosotros conocemos bastante bien ahora dos grandes respuestas del oprimido a su condición: el oprimido se rechaza o se acepta, acepta o rechaza el modelo colonizador, y lo más habitual es que rechazo y afirmación estén mezclados íntimamente según proporciones variables, según el momento del itinerario del héroe y la coyuntura histórica. No es imposible que exista un tercer paso, en efecto, que la vida de Fanon ilustra: la identifi-

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

6) Retrato del colonizado, Albert Memmi. *Paris Pauvre* - El hombre dominado, A. Memmi. *Paris, Gallimard*.

7) Piel negra, máscaras blancas, *O.c.p.*, p. 176

8) Piel negra, máscaras blancas, *o. c.p.*.

cación con la patria argelina habrá reemplazado en Fanon una imposible identificación con la patria martinicana.

Cuando Aimé Césaire proclama que es "bello y bueno ser negro", y luego lanza con Senghor el concepto de negritud, no se limita a tomar distancia respecto del intelectual francés, normalista y agregado de la Universidad francesa, que se había convertido después de su larga estadía en "la capital", después de haber frecuentado los surrealistas, y adherido al Partido Comunista Francés: antes bien, se reafirma como Antillano y negro. De vuelta en su país ocupa un puesto de profesor en Fort-de-France y es, muy poco tiempo después, el representante político de su país.

Después de un momento de entusiasmo frente a la audacia de su ex maestro, ¿qué dice, qué hace Fanon? Afirma que la negritud es una solución falsa; después del *error blanco* hay que cuidarse de caer en el *espejismo negro*. Habla con desprecio de la negritud a la que condena radicalmente en toda su obra. No se ha señalado tampoco bastante que no volvió a poner sus pies en Martinica. Más aún, salvo en dos o tres circunstancias, no se ocupará prácticamente nunca de los problemas de su país natal. Sus amigos, que todavía viven actualmente, cuentan con qué ironía desdeñosa trataba a sus antiguos conciudadanos cuando se refería ocasionalmente a ellos.

"Cuando lo encontré en Túnez en 1958, espetó "¿Todavía usted hace política en las Antillas y en Guayana? Un día de estos Francia los obligará a independizarse a patadas en el culo. Es a Argelia a quien se lo deberán, a nuestra Argelia que habrá sido la puta del imperio colonial francés".

"Algunas semanas más tarde estallaron los trágicos sucesos de Fort-de-France. Las C.R.S.* habían matado a muchos Martinicanos. Fui a verlo. Se regocijaba: Que junten sus muertos, que los destripen y los paseen en camiones descubiertos a través de los suburbios de la ciudad. Que griten a la gente: "Vean la obra de los colonialistas". ¡Pero qué van a hacer! Votarán mociones simbólicas y volverán a reventar de miseria. En el fondo esta llamada de cólera afirma a los colonialistas. Se trata de un simple desborde, un poco como ciertos sueños eróticos. Uno hace el amor con una sombra. Se ensucia la cama. Pero al día siguiente todo vuelve al orden. Y no piensa más"⁹.

Notemos, ahora, el *ustedes*, el *vuestro* y el *ellos*: para él no es cuestión, no se trata ni de su política, ni de su independencia; esas víctimas que han sido masacradas por los C.R.S. no son suyas, y él no forma parte de la multitud a la que espera ver en manifestaciones y a la que desprecia de antemano.

Se trata pues, aparentemente del rechazo categórico, definitivo, de las Antillas y de los antillanos. Este rechazo viene de lejos, ciertamente; es el mismo rechazo de sí y de los suyos que ha envenenado el alma del joven Frantz Fanon, como ha envenenado la de todo joven colonizado que ha tomado conciencia de su condición. Pero de hecho nos encontramos en un estadio ulterior; en la época del descubrimiento del rol del colonizador, y del rechazo de la relación colonial; es entonces que se produce generalmente el regreso a sí,

ALBERT MEMMI

* N. del T.: Los C.R.S. franceses corresponden a nuestra Guardia de Infantería.

9) Homenajes a Frantz Fanon. Berteve Juminer, en *Presence Africaine*, 1962.

la decisión de luchar para y con los suyos. Es claro que en Fanon este vuelco *no se produce*. ¿Por qué? No carece de interés hacer notar aquí la influencia de Sartre, que declara que la negritud no es más que el tiempo débil en la dialéctica de liberación del Negro. Fanon ha sido fuertemente impresionado por Sartre, hasta el fin de su vida, aún cuando condenaba a todos los intelectuales franceses en bloque. Y cuando Sartre, intentó en *Orfeo negro*, reducir la negritud a su negatividad (como había tratado de reducir la judeidad a una pura mirada) Fanon se sintió conmovido; tuvo el sentimiento de ser expulsado de sí mismo. Tiene ese sentimiento, está conmovido pero acepta las conclusiones de Sartre. "De ningún modo debo sacar del pasado de los pueblos de color mi vocación original. De ningún modo debo afanarme por revivir una civilización negra injustamente desconocida... No quiero ser víctima de la astucia de un mundo negro. Mi vida no debe ser consagrada a hacer el balance de los valores negros".¹⁰

De todos modos, si se ha otorgado pensar con Sartre que la negritud —como la judeidad— es un tiempo débil, y aún relativamente negativo, por otro lado piensa que este tiempo hay que vivirlo antes de pasar al siguiente; y del hecho que es vivido adquiere su peso, muy grande, de positividad. El error de Sartre, siempre el mismo, consiste en no ver bastante que aún la negatividad, la desgracia, vividas, se convierte de alguna manera en carne y sangre, en suma en una positividad (como tampoco vio suficientemente la importancia de las afirmaciones de un pueblo, ya sean muy humildes o ensombrecidas por fantasmas y mitos).

De todos modos en la larga marcha de un pueblo hacia su liberación todas las etapas cuentan, y es vano, o bien abstracto, desdeñar una u otra de estas etapas bajo la calificación de negativas. Por lo demás Fanon ha intuido esta debilidad de la tesis sartriana aunque termine por resignarse a ella; pero termina por resignarse. ¿Pero, por qué? Porque, en definitiva, le convenía ya que no se adopta tan completamente sino aquello que responde a la propia expectativa. ¿Por qué Fanon ha terminado por negarse a los suyos, que se irritaron con él y le guardaron rencor, hasta que, finalmente, la juventud lo redescubre, por el rodeo de Africa y de la revolución? Su propensión, irritante para los antillanos, a repetir sin cesar: "Soy un argelino... Nosotros patriotas argelinos..." surge de que, más o menos y conscientemente, no esperaba encontrar en los suyos la solución a su problema. Fanon ha roto pues con Francia, los franceses y Europa; pero no podrá contentarse con una ruptura verbal, luego instalarse en Normandía por ejemplo y sostener, con la ayuda de algunos otros exiliados, una vaga oposición de principista. Es necesario que vaya hasta el límite de este desgarramiento, que arranque de su vida todo lo que la ha constituido hasta aquí: el alistado en la filas de la Francia libre, el estudiante de la Facultad de Medicina de Lyon, el médico de Hospitales franceses, el esposo de una francesa (aquí también, casi ninguna mención, en los autores, al significado de este matrimonio). "Me cago en Europa, su cultura, sus diplomas, las situaciones sociales que tolera son lo mismo instrumentos de domina-

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

10) *Piel negra, máscaras blancas*, o.c.p.

ción. Debemos mandar todo eso al diablo y decirnos que no tenemos nada que perder. Si no ninguna liberación es posible" ¹¹. ¿No sería entonces lo mejor que volviese a las Antillas y que fuese uno de los jefes de la revolución contra Europa y Francia, y que identificase su revolución con la de su pueblo? Es evidentemente lo primero que se nos puede ocurrir. Sólo que no hay todavía entre los suyos una revolución pronta a estallar. De alguna manera son las Antillas las que traicionan a Fanon, es su país el que se muestra incapaz de proporcionarle remedio psicológico e histórico a su drama. La incapacidad de Martinica para emprender inmediatamente su propia liberación es también la muestra de su debilidad para ayudar a Fanon, que se encuentra solo con su revolución.

ALBERT MEMMI

Hay en *Piel negra, máscaras blancas* una curiosa tentativa de explicación de las perturbaciones del Colonizado: uno de sus modos el "abandonismo". Es una teoría que Frantz Fanon ha tomado de un trabajo psicoanalítico poco conocido de Germaine Guex, que no mencionaba a los colonizados pero que parece haber impresionado mucho a Fanon. Una vez más, no se toma más que aquello que nos es necesario: ¿acaso Fanon mismo no tenía en el fondo

11) Frantz Fanon, propósitos expuestos por B. Juminer en *Presence Africaine*. 1962, p. 127.



libros para cambiar la vida

ANARQUISMO Y TECNOLOGIA. Lewis Herber y otros

"Sólo una cosa hemos de pedirle a los hombres del futuro: que nos perdonen el haber dilatado tanto las cosas y haberlas hecho tan difíciles".

ANARQUISMO Y LUCHA DE CLASES. Albert Meltzer y Stuart Christie

"El anarquismo revolucionario no es algo distinto de la lucha de la clase trabajadora. Estamos en favor de la igualdad sin burocracia, y de una victoria de las masas sin que exista una facción dominante, vieja o nueva".

SOCIOLOGIA DE PROUDHON. Pierre Ansart

Ansart analiza e interpreta la obra de Proudhon —uno de los precursores de la sociología moderna—; esa mirada totalizadora descubre, con precisión, el pensamiento fundamental del gran teórico anarquista.

COLECTIVIDADES LIBERTARIAS EN ESPAÑA. Gastón Leval

España, 19 de Julio de 1936. Desde esa fecha y en ese escenario, mientras las armas jugaban el destino de la península, en campos y ciudades las fuerzas del trabajo se entregaban a la dura tarea de crear un mundo nuevo.

MARXISMO Y SOCIALISMO LIBERTARIO (2a. edic.). Daniel Guérin

Los aspectos básicos de las dos corrientes fundamentales del Socialismo confrontados con erudición y claridad a la vez. Su autor, uno de los fundadores del marxismo libertario, inaugura con esta obra la que será, sin duda, ideología dominante de las grandes revoluciones del futuro.

EDITORIAL PROYECCION Yapeyú 321 — T. E. 97-5086 — Buenos Aires

este sentimiento de abandono? Suficiente, en todo caso, para convertirlo en el pivote principal de la conducta del colonizado que él es al mismo tiempo. Habiendo comprendido la horrible traición de la metrópolis blanca, se había sentido abandonado; peor todavía, cuando se da cuenta de que había sido siempre dejado de lado, de que no había tenido nunca allí una verdadera filiación, habría pedido todo de buena gana, como todo colonizado, a su tierra natal, la única patria de la que está en adelante seguro. A condición, evidentemente, de que ella pueda jugar su rol de patria y de patria, si así puede decirse, a condición de que ella pudiera mitigar el abandono en que se encuentra. Evidentemente, Martinica no podía hacerlo. "Lo trágico, escribió Césaire, es que sin duda este Antillano no encontró Antillas a su medida y fue un solitario entre los suyos".¹²

¿De qué tiene pues necesidad el ex colonizado cuando logra por fin recuperarse? De encontrar las fuerzas psicológicas y materiales para llevar a buen término su combate contra el opresor y por otra parte de reconstruirse a sí mismo, de reconocer su pasado y de tener una visión más o menos clara de su futuro. Martinica no podía dar a Fanon, al menos provisoriamente, ni una ni otra, ni ayudarlo en la gestión negativa ni en la gestión positiva. Martinica, departamento francés, creía demasiado todavía en su imbricación en el conjunto francés para verlo desde afuera, para osar imaginarse, sin angustia, separada de Francia. La revolución, la lucha armada, aparecen escandalosamente matricidas, aún si esta madre era sospechosa de no ser una buena madre. ¿Fanon debía ir solo, pues, a la lucha? ¿Por otra parte, cuál era el pasado cultural, y aún mítico, de Martinica, cuál era el patrimonio original, la lengua que el martinicano podía reivindicar para fortalecerse, proponerse y oponerse a todo el universo sobre todo al de su opresor? El "criollo" como lengua es una mezcla enclenque, incapaz por lo tanto de abastecer la armadura de toda una vida intelectual y espiritual. Y lo peor: estaba tan mezclado de francés que el colonizador estaría de todos modos presente en el pensamiento y el alma del colonizado. Encontramos aquí una extraordinaria dificultad, que se encuentra en otras situaciones de dominación, donde el dominado lo está desde hace tanto tiempo que no tiene personalidad cultural autónoma y que, al reivindicar su libertad, duda sobre el contenido de esta libertad. No es por casualidad que Fanon ha sido el mejor comprendido y adoptado por los negros norteamericanos, norteamericanos hasta el chewing-gum y el base-ball y que hoy todavía tienen dificultades para expresar claramente sus reivindicaciones positivas. En una palabra, Fanon necesitaba otra salida, una tercera solución que no fuera ni Francia ni Martinica: es entonces que descubre Argelia.

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

III

Aquí comienza la extraordinaria metamorfosis argelina de la breve vida de Frantz Fanon: se la ha considerado como muy natural y es apenas creíble. Un hombre que no ha pisado nunca un país, que no conoce ni la lengua ni la

12) Homenaje a Frantz Fanon. Aimé Césaire, *Presence Africaine*, 1962, p. 121.

civilización, que tiene un origen religioso diferente al del pueblo que lo habita, que no tiene allí ningún interés particular, decide en un lapso de tiempo breve que este pueblo será su pueblo, este país su país, hasta la muerte incluso, porque él morirá por esta causa y será enterrado en tierra argelina.

No se ha dicho bastante, tampoco, hasta dónde llegó el movimiento de Fanon hacia Argelia. Se ha visto el compromiso político, ciertamente, que fue total, y que ha causado admiración, se le ha rendido justicia. Yo quiero hablar de otra cosa, más profunda, más rara y más inquietante; se trata de otra identificación: lo que hizo con Francia, lo que no pudo hacer con Martinica, lo hace ahora con Argelia.

A fines de 1956 o a comienzos de 1957 se instala en Túnez con el equipo de prensa de *El Moudjahid*, diario de los nacionalistas argelinos; en septiembre de 1957 escribe, por primera vez que yo sepa, *nosotros* hablando de los argelinos e incluyéndose en el plural¹³, o sea menos de un año después de asumir responsabilidades propiamente políticas. En el mismo texto, habla del "Terri-

13) Decepción e ilusión del colonialismo francés, Frantz Fanon, *El Moudjahid*, N° 10. sept. 57

ALBERT MEMMI

los libros

Para una crítica política de la cultura
TUCUMAN 1427 Tel. 45 - 9640
Buenos Aires

NUMEROS ESPECIALES

- Nº 22: PERU
- Nº 23: LA UNIVERSIDAD
- Nº 24: LA ESTRATEGIA DE LOS TUPAMAROS
- Nº 25: PSICOANALISIS Y POLITICA EN LA ARGENTINA
- Nº 26: EL IMPERIALISMO EN LA ARGENTINA
- Nº 27: LOS CANALES DEL GRAN ACUERDO

...y siempre, en cada número, la más completa información sobre todos los libros aparecidos durante el mes en América.

Suscribase: 1 año (12 Nros.): \$ 45,60

hispamérica

dirige: Saúl Sosnowski
Nº 1

textos sobre:

**cortázar - marechal
macedonio**

entrevista a

viñas

teoría

jltrik

taller

libertella

ficción

**bioy casares - denevi
kordon - steimberg**

Suscripción anual para USA y Europa
Estudiantes: US\$ 5,00

No estudiantes: US\$ 10,00

4330 Hartwick Rd., Apt. 608.
College Park, Md. 20740 USA

torio nacional", como si fuera nacionalmente el suyo. En febrero de 1958, da un paso más hacia esta identificación que cada vez es más precisa y hasta exclusiva. Dirigiéndose a los Tunecinos los interpela así: "Nosotros decimos al pueblo tunecino que estamos juntos en las buenas y en las malas y que la sangre maghrebina es lo suficientemente generosa, etc..."¹⁴. En suma, se define, aun negativamente, en relación a los otros maghrebinos que no son argelinos como él. Está más cerca de los argelinos que un Tunecino o un Marroquí, que tienen la misma lengua, la misma cultura y la misma civilización. Esto no debe sorprendernos: de ahora en adelante él es Argelino. No es una manera de decir, ni una frase de tiempo de guerra; algunos meses más tarde en "*La fuerza que cambia de campo*"¹⁵ reincide y precisa: "Nosotros Argelinos, entre Túnez y Marruecos..." El 16 de abril habla de "nuestra diplomacia" y se defiende de las acusaciones dirigidas contra "nuestra diplomacia de espinas vivientes". En mayo escribe una "Carta a la juventud africana", ataca allí a un dirigente africano Houphouët Boigny, que "habría comprometido por muchos años el desarrollo de nuestro país". Señalemos que no es todavía un Africano (por el momento), que no es Tunecino o Marroquí, sino un Argelino que se dirige a la juventud de países relativamente extranjeros; interpela desde el exterior a los costamarfilenses, que son sin embargo negros como él, mientras que los Argelinos son blancos. En octubre del mismo año, ataca con la misma violencia a los reformistas africanos que no son partidarios de la violencia, no quieren sostener el esfuerzo de la guerra argelina¹⁶. El punto más alto de la curva se encuentra en éste, por lo menos sorprendente, "Mensaje a los Antillanos" (es decir su propio pueblo de origen) donde les asegura la simpatía fraternal del pueblo argelino (en el que se encuentra) y les pide que aumenten su combatividad. Ciertamente, esto les hará bien pero se trata sobre todo de persuadirlos que ayuden a los argelinos. Cuando se dirige a los Costamarfilenses o a los Antillanos tiene la misma actitud, el mismo lenguaje: es un patriota argelino el que habla. En *Los condenados de la tierra*, su última obra, como se sabe, publicada después de su muerte, termina escribiendo: ¡"Nuestros padres"! ¡La identificación es tan completa que se extiende hasta el pasado, hasta el mito: ¡fue necesario sublevarse, como todos nosotros, contra "nuestros padres los Galos" para descubrirse ahora otros padres ficticios!

Los textos son abundantes pero ya hemos visto bastante y, por otra parte, en marzo de 1960 es nombrado embajador en Accra. Va a allí para estudiar sin duda una vez más las posibilidades de abastecimiento por la frontera sur; toma contacto con los responsables de Mali y sus sugerencias constituyeron el origen de la creación de una base en Sahara para el avance de las armas hacia las wilayas I y IV. Pero, si emprende este viaje como responsable político argelino va a producirse en él un nuevo y decisivo cambio de óptica: descubre África; en seguida volveremos a este punto.

Por el momento se trata de una identificación total y absoluta con los Argelinos en lucha por su independencia. Es evidente que Argelia le propor-

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

14) Para la revolución argelina, Frantz Fanon. *Paris, Maspero*. p. 113.

15) Frantz Fanon, *El Moudjahid* N° 21, 1º abril 1958

16) Frantz Fanon, *El Moudjahid*, 30 de octubre 1958

cionaba por fin ese territorio nacional, el patrimonio cultural y los medios de combatir que le eran tan necesarios. Por otra parte había lazos creados en la hermandad del combate, los del médico con los hombres que cura, la adhesión profunda de un intelectual por una justa causa política. Pero todo eso entra y se justifica en un contexto más amplio: no me parece aventurado decir que *Argelia tomaba el relevo de Martinica*.

Agreguemos a esto que los argelinos hablaban francés y habían vivido a menudo en Francia; que los intelectuales, con los que trabajaba Fanon, tenían diplomas franceses y conocían esta cultura francesa, con la que Fanon se había identificado en el tiempo en que se consideraba parte integrante del pueblo francés. Fanon descubrió milagrosamente hombres que tenían una memoria al menos parcialmente común con él, y que se sublevaban contra el mismo enemigo, antes tan querido. Se sabe aún hoy que Argelia, a diferencia de Túnez y de Marruecos, era considerada como parte integrante de la metrópoli y estaba dividida en departamentos: ¡del mismo modo que Martinica! Extraordinario encuentro, lugar privilegiado de la neurosis de Fanon: tierra donde se habla francés pero donde se puede odiar a Francia. Argelia entra a punto para substituir negativa y positivamente a la desfalleciente Martinica. ¡Mejor aún: Argelia era el sustituto embellecido de su país perdido! Allí uno se encuentra torturado por los franceses pero se los puede ahorcar. Sólo que, en la prueba de la realidad, un sustituto, sea cual fuere su semejanza con el modelo inicial, revela tarde o temprano su inadecuación y su fragilidad. Cuando Fanon llega a Túnez no se contenta con colaborar en la redacción de *El Moudjahid*, el diario de los combatientes argelinos; como siempre, no olvida que es médico: solicita y consigue ayudar en el hospital psiquiátrico de la Manouba, barrio próximo a Túnez. El médico jefe y director tunecino, a quien he conocido bien, hombre amable y jovial, pero iniciado en la psiquiatría simplemente por el ex-director francés y que ha esperado su promoción durante largos años, no vio con buenos ojos la llegada del joven colega, al día con las técnicas más recientes, con los diplomas requeridos y, además, muy emprendedor y decidido a revolucionar todas las viejas rutinas. Lo que es muy humano. ¿Pero en qué se basa el director, sin embargo ex-colonizado él mismo, ahora ciudadano libre de un país recientemente liberado, para perjudicar cruelmente a su nuevo colega originario de otra colonia francesa? Lo llama *el negro*, por detrás desde luego, pero todo se sabe en este pequeño país, y él encuentra sin duda gente que lo repite con placer. Fanon pudo constatar que eso no lo hacía diferente de sus colegas franceses en Argelia, todavía colonia francesa no obstante. Un autor norteamericano¹⁷ afirma que el director del hospital de Manouba no se limitó a ironizar sobre el color de la piel, habría incluso denunciado a las autoridades "al Doctor Negro" como un espía posible y un aliado de los Judíos; le dejó la responsabilidad de sus palabras.

El Director en cuestión era un moderado más bien socializante; ¿puede acaso sorprender que un hombre de derecha, Malek Bennabi, que desempeña

todavía hoy altas funciones culturales en Argelia, haya escrito a propósito de Fanon:

"Es injuriar a Fanon mismo atribuirle, como se ha querido hacerlo, el papel de teórico de la revolución argelina. Para hablar el lenguaje de un pueblo es necesario compartir sus convicciones: Fanon era ateo"¹⁸. El hombre de derecha argelino y el director tunecino socializante se reunían con los médicos europeos. Quiero suponer que eso no jugó de ninguna manera entre los intelectuales, amigos y camaradas inmediatos de lucha de Fanon: pero ¿sobre los militantes de base y los hombres de la calle sobre todo, los que forman la carne del país? Lo sufrió, asegura Simone de Beauvoir en sus famosas *Memorias*, y tenía ciertamente razón. Los viejos problemas, entre los Arabes y los Negros, que fueron tanto sus esclavos como los de los europeos, están lejos de haberse solucionado y muchas de las desconfianzas políticas actuales entre el Norte y el Sur de Africa encuentran allí su origen. Fanon ha querido jugar un rol político en el Norte, allí donde todo el mundo es blanco, pero era negro y la realidad cotidiana se ha encargado de recordárselo.

No he visto mencionar nunca el hecho de que Fanon fuera de origen cristiano. Es cierto que él no lo menciona nunca y que todos los exégetas de su obra son revolucionarios o simpatizantes de la revolución: es decir que consideran poco la religión. Existe entre las filas socialistas un equívoco grave respecto de la religión: como se la tiene en general por un amasijo de prejuicios utilizados por la clase dominante, se actúa como si "el pueblo" y "las masas" no tuvieran salvación y, por lo tanto, no se lo toma para nada en cuenta en la reconstrucción proyectada del mundo futuro.

Pero llega un día, antes y después del advenimiento del socialismo, y se descubre infaliblemente que las relaciones de la humanidad con el hecho religioso son más sutiles y más perdurables. Entonces uno se impacienta y se irrita contra la gente en lugar de irritarse contra la propia miopía. Los Argelinos eran y son todavía musulmanes. El estado argelino se afirma en la actualidad, árabe y musulmán; Fanon, se dirá, no era ni lo uno ni lo otro y no consideraría seguramente la diferencia religiosa. Pero, ¿pensaban lo mismo los argelinos? En todo caso, el futuro habrá desmentido a Fanon: la Argelia nueva, luego de la guerra de la independencia, es un estado musulmán donde la religión está inscrita en la Constitución. ¿Cuál hubiera sido allí la situación de Fanon? Algunos cristianos se han hecho naturalizar argelinos y pasan inadvertidos. Pero Fanon era Fanon; ¿cómo, intransigente y apasionado como era, se habría sentido en este nuevo Estado? ¿Se habría sentido obligado a luchar contra los prejuicios religiosos, utilizados por los que estaban en el poder, si es lícito retomar esta simplista explicación? ¿Y de qué modo se reaccionaría respecto de un Negro de origen cristiano que hubiera cuestionado la religión de la casi totalidad musulmana del país? ¿O entonces se habría callado? ¿Fue necesaria tanta denuncia a los gritos para quedarse en silencio acerca de un punto tan importante? En realidad, no veo ninguna salida satisfactoria

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

18) Perspectivas argelinas, Malek Bennabi. p. 64, citado por A. Nadir. "El movimiento reformista argelino" p. 216

para Fanon, si hubiera vivido. Esto me recuerda otro destino: el de Jean Amrouche, un hombre al que he conocido muy bien, porque fue mi profesor de literatura en el bachillerato en el liceo de Túnez. De origen cristiano también, e intelectual francés hasta las uñas, amante intransigente de los grandes poetas franceses, puso todo entre paréntesis durante toda la guerra. En vísperas de la independencia argelina, por la cual había luchado tanto y que iba a ponerlo frente a opciones imposibles, murió. Como Fanon.

La realidad era que Fanon siguió siendo un extranjero en su país de adopción, o más exactamente en ese país elegido por él. No hablaba ni siquiera el idioma; tampoco esto está mencionado casi en ninguna parte como si el detalle no tuviera ninguna importancia. ¿Se sabe lo que esto significa, profesionalmente al menos, para un psiquiatra? ¡Ah, si he visto en ocasión de diversos períodos de estudios consultas así de a tres! En ellas el psiquiatra europeo, con muy buena voluntad por cierto, trata desesperadamente de interpretar lo que el intérprete había comprendido cuando interrogaba a un enfermo de por sí confuso. "Pregúntele si..." — "Atención: ¿qué le dijo exactamente?" — "No, repita mi pregunta: es que..." Fanon se puso por otra parte a estudiar el árabe. Pero, como lo he dicho en otra parte, el idioma no es sólo un idioma, una herramienta, sino el reservorio del alma de un pueblo: en la apreciación de la realidad argelina Fanon se ha equivocado a menudo, y lo ha reconocido en reiteradas ocasiones. Así, cuando descubre que las reformas hospitalarias no podían ser aplicadas, sin tener en cuenta el medio humano propio de Argelia. También creyó demasiado rápido que la mujer argelina estaba definitivamente liberada del yugo masculino. No podía ser de otro modo, no se hace tan rápidamente el aprendizaje de un pueblo. Quizá con el tiempo habría podido llegar a ser un argelino, ¿pero, a qué precio? Y durante mucho tiempo no hubiera tenido una vida fácil en medio de un pueblo que deseaba que fuese el suyo a causa de su propia necesidad.

En suma, uno no se abandona tan fácilmente. Uno no se despoja de su negritud, cuando se es negro, declarándola un espejismo; no se cambia su singularidad, cultural, social e histórica por otra, por simple voluntad, ni aún en nombre de una ética revolucionaria.

IV

Era previsible entonces que en esta larga y dolorosa búsqueda de sí mismo, la etapa argelina no sería la última. ¿Qué se hace por consecuencia cuando se descubre que no se puede abandonar su singularidad, que uno no se puede hacer olvidar por los otros hasta el punto de ser adoptado por los otros? Uno va a esforzarse por negar todas las singularidades, todas esas malditas diferencias, que son el obstáculo de la unión de los hombres, que le impiden ser un simple ser humano entre los humanos: se lo fundamenta en lo universal que se declara como la única realidad, y la única moral. Ah ¡yo conozco muy bien este camino! Tan corriente, tan tentador en la mayoría de los oprimidos. Yo he hablado mucho a propósito de los Judíos; en el momento en que escribo estas líneas me entero que los Gitanos se pretenden igualmente la raza más universal que exista. ¿Es necesario recordar el mesianismo universalista que Marx creía

ver en el proletariado? No hay duda, en todo caso, que Fanon se ha orientado resueltamente en la última parte de su vida hacia la salida universalista. No derechamente sin embargo: para pasar del fervor particularista argelino a la visión universal, la de un Hombre Nuevo en un mundo reconciliado, el salto habría sido excesivo: era necesaria una mediación: esa fue África.

Es pues, nombrado Embajador en Accra, en marzo de 1960, por su solitud o tal vez porque se haya querido alejarlo un poco de la escena política directa; se han sugerido las dos hipótesis y las dos son posibles. Fanon se sintió grandemente impresionado, y perturbado, por el asesinato de uno de los jefes militares del F.L.N. "ejecutado por argelinos" y muy probablemente de acuerdo con los responsables políticos. Pero, por otra parte, la idea de crear bases de abastecimiento en los confines del Sahara parece suya. Lo que es seguro, y es lo más importante para nuestra idea, es que se sintió fascinado de inmediato por la inmensidad africana y por sus posibilidades insospechadas.

Ciertamente, el extraordinario ensanchamiento que entrevé para la lucha propiamente argelina, el alivio en sus hermanos adoptivos de lucha, pesan mucho en su entusiasmo. Pero, también allí, sólo se descubre con parecido entusiasmo lo que uno estaba esperando desde antes: se produce en él un verdadero desorden de perspectivas: se torna africano.

Por cierto que algunos meses antes, en enero de 1960¹⁹, utilizó por primera vez una fórmula nueva, que se afirmará muy pronto: "Nosotros Africanos..." Pero en ese momento se trataba probablemente de una simple inclusión: Argelia es parte de África y Frantz Fanon de Argelia, luego de África. De ahora en adelante la fórmula va a recibir un sentido pleno y concreto: realizar la unidad política y económica del continente. Porque no se trata sólo de esta África fabulosa y mítica, madre original de todos los Negros del mundo con la que se identifican los Negros norteamericanos o Césaire, el poeta antillano. Es concretamente una identificación carnal, social e histórica, una tarea a emprender y realizar, la tarea que Fanon en todo caso se impone de ahora en adelante. "Poner a África en movimiento, colaborar en su organización, en su reagrupamiento, apoyado en principios revolucionarios. Participar en el movimiento ordenado de un continente, es eso en definitiva, el trabajo que yo había elegido"²⁰.

¿Ha olvidado a Argelia? No exactamente; haciendo un llamado a la solidaridad africana, podrá sin duda obtener la ayuda de los Malienses, de los Senegaleses, de los Guineanos. Pero sin ninguna duda, está ahora impulsado por un nuevo ímpetu, a la medida del mundo nuevo que se descubre frente a sus ojos maravillados. Sin lugar a dudas, ha descubierto a África misma, física, geográfica, como un todo viviente, y a la que abraza con todas las fatigas de su cuerpo, en este viaje agotador que ha contribuido tal vez a su descalabro. "¡Esto es lo que quiero: grandes líneas, grandes canales de navegación a través del desierto. Embrutecer al desierto, negarlo, unir al África, crear el continente!"²¹.

No abandona Argelia pero ha abandonado el punto de vista del nacio-

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

19) F. Fanon, *El Moudjahid*, Nº 58

20) Escritos políticos, *Paris, Maspero*, p. 204

21) Escritos políticos, *Paris, Maspero*, p. 206

nalista argelino. En *Los condenados de la tierra* escribe todavía que es necesario "proteger *nuestros* militantes detenidos por el enemigo"²² y habla en nombre de "nuestro pueblo". Pero su horizonte ya se ha desplazado y ensanchado. Por primera vez escribe decisivamente: "La unidad africana es un principio a partir del cual uno se propone realizar los Estados Unidos de Africa, *sin pasar por la faz nacional* chauvinista, burguesa, con su cortejo de guerras y de ruinas"²³.

Nos proponemos, escribe; ¿quién es este nos? De ningún modo sus camaradas de lucha, argelinos y tunecinos, que no han dicho nunca que fuera necesario dejar de lado, aun provisoriamente, la etapa nacional²⁴.

ALBERT MEMMI

22) Los condenados de la tierra, *París, Maspero*, p. 80

23) Escritos políticos, *París, Maspero*, p. 212

24) *Más tarde los dirigentes argelinos han retomado esta idea de unidad africana. Pero aparte de que por ello no supone destrucción de las diferentes nacionalidades, hay probablemente allí una posición esencialmente táctica alejada de la sinceridad visionaria de Fanon*

acaba de aparecer:

ideología y método en la historiografía argentina



Este trabajo no es una historia de la historiografía argentina, sino que pretende ser un instrumento que permita ubicarse ante las discrepancias de las escuelas históricas contemporáneas, comprendiendo cuáles han sido sus principales posiciones. No trata pues de rehacer la historia argentina, que según el autor debe rehacerse de pies a cabeza, sino de ubicar las cuestiones de método y los problemas ideológicos que de ella derivan, en mérito de establecer los jalones para un punto de partida científico-social.

Ediciones Nueva Visión

Viamonte 494, Buenos Aires

Un poco más tarde en *Los condenados de la tierra* juzga severamente los "partidos nacionales". No estoy seguro de que no haya despertado en ese momento muchos recelos contra él. Los dirigentes de esos partidos han forjado con mucha esfuerzo esta herramienta colectiva de agrupamiento y de combate para soportar semejantes condenas. Fanon ha sido celoso de sus confidencias y, salvo cuando se abandona a sus arranques líricos, cada vez más raros a medida que sus escritos se politizan, no sabemos nada acerca de cuáles han sido sus relaciones cotidianas con sus camaradas, cuáles han sido sus amistades, y sobre todo sus enemistades, inevitables en semejante tensión permanente, a pesar de los lazos creados por la lucha. Se trata aquí de una tesis demasiado importante, y expresada demasiado claramente, como para que no haya encontrado adversarios decididos, tan decididos como él mismo cuando afirma: "Africa (y en consecuencia Argelia y sus camarada de lucha) debe comprender que no le es más posible avanzar por regiones, que, como un gran cuerpo que rechaza toda mutilación, le será necesario avanzar en totalidad"²⁵. Otro Negro, un norteamericano esta vez, tendrá una idea similar; Malcolm X había llegado a igual conclusión en el sentido de que la solución no podía ser sino global y aún afroasiática: fue asesinado y nunca se supo exactamente por quién. Esto convenía muy bien a los Blancos, por cierto; pero no es imposible que haya prevenido a muchos negros. Patrice Lumumba ha corrido la misma suerte, tal vez por las mismas complejas razones. No estoy muy seguro de que el africanismo repentino e intransigente de Fanon no haya hecho de él un nuevo diablo. Él habrá sido como esos intelectuales judíos que se declaran universalistas: y son inevitablemente sospechosos de cosmopolitismo y hasta de traición: su pertenencia no es considerada bastante legítima como para poder permitirse tomar distancias frente a la comunidad. Para un Argelino tardío era evidentemente imprudente poner a prueba lazos tan frescos.

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

En todo caso, el lazo se ha cerrado: Fanon ha vuelto a su punto de partida: había rechazado su dependencia antillana en nombre de un humanismo universalista que tenía entonces la figura de Francia; el fracaso de este esfuerzo le hace elegir otra encarnación: se convierte en patriota argelino; hélo aquí de nuevo en otro universalismo, esta vez la figura africana. Pero en realidad se trata de otra mediación. Y en *Los condenados de la tierra*, cuando ataca a Europa, no es sólo en nombre de Africa, sino en nombre "del sudor y (de los) cadáveres de los Negros, de los Arabes, de los Indios y de los Amarillos".

Pronto no sólo atacará a Europa, también quiere salvarla: quiere salvar a toda la humanidad. No se trata sólo de Argelia o de Africa, sino del Hombre y del mundo entero. Hemos recordado cuáles fueron las últimas líneas de su último escrito: "Para Europa, para nosotros mismos y para la humanidad, camaradas, es necesario cambiar, desarrollar un pensamiento nuevo, tratar de poner en pie un hombre nuevo".

25) Escritos políticos, o.e.

Esta interpretación que sugerimos aquí de la obra y la conducta de Fanon en función del drama fundamental de su existencia ¿tiene sólo un interés documental? Qué importan, se dirá, sus resortes íntimos si sus manifestaciones pueden ser propuestas como ejemplo a la admiración de multitudes de hombres. ¿No es lo que cuenta sobre todo el resultado, el fin de itinerario, sean cuales fueren las etapas, y hasta la razón primera del viaje? Veamos Freud o Marx: ¿es tan importante hoy conocer en detalle al hombre Marx, saber que fue de origen judío y que sostuvo sin duda relaciones particulares con el judaísmo y la judeidad? ¿Existe finalmente acaso una común medida entre esta base tan estrecha y la extraordinaria amplitud y resonancia de la obra?

ALBERT MEMMI

Una vez más, sin embargo, responderé por la afirmativa. No es que la exégesis genética agote, de ningún modo, o aún aclare todo el campo cubierto, sucesivamente, por la obra cumplida. Es por otra parte evidente sea cual fuere el genio del autor, que el éxito depende todavía más de la inserción de esta obra en lo real humano y en su aptitud para modificarlo. Pero toda obra es también la respuesta de un hombre a los problemas que el mundo y su mundo interior le plantean: ¿cómo puede no llevar en todo momento la marca más o menos secreta de este hombre, de la pasión que lo mueve, y de dónde obtiene su fuerza y sus debilidades? Así para Marx, precisamente, estoy convencido de que uno de los elementos más prestigiosos, y de los más discutibles, su mesianismo, no es otra cosa que la transposición laica y revolucionaria de la gran esperanza, obstinadamente perseguida y nunca saciada de la moral judía, que fue la moral de su familia y de su infancia.

Ciertamente, la respuesta específica de Fanon a su propio drama ha sido finalmente una respuesta política: después de un acercamiento durante mucho tiempo psicológico y existencial, poco a poco ha identificado su destino personal al de Argelia y por allí al del Tercer Mundo, y por allí al de toda la humanidad: es esto lo que otorga la significación última a su fisonomía, a su itinerario y a su obra, pues es así que la muerte los remata y los fija. Estoy por lo tanto convencido de que las relaciones de Fanon consigo mismo, su psicologismo inicial, su profesión de especialista de la psique humana, estarán presentes hasta el fin, en todos sus actos, incluso los políticos, y quedarán como un coeficiente inevitable de su visión de la aventura colectiva.

Es probablemente esta ósmosis la que explica, en parte al menos, la extraordinaria pasión y la desesperanza latente que recorren de punta a punta la obra de Fanon. Sufrió demasiado su negritud como para no sentirse exasperado por ella; hay que releer desde esta perspectiva *Piel negra, máscaras blancas*. A veces habla directamente de sí mismo, a veces describe los comportamientos de sus conciudadanos, pero es siempre su propio sufrimiento lo que lo conduce a través de las líneas que de pronto alcanzan el lirismo y se rompen en cortos poemas de amargura o de rabia. Habría podido terminar revindicando su desgracia y, para transformarla, tratar de enfrentarla directamente. Habría podido también huirle, la otra respuesta de muchos oprimidos; esto es lo que finalmente ha elegido. Esta elección tendrá consecuencias decisivas

en toda su obra posterior, de las cuales la primera es esta apreciación totalmente negativa, y muy discutible, de la negritud. Puesto que finalmente, la negritud (he propuesto decir la negritud, como la judeidad y la arabidad) no es sólo conciencia de una desgracia, de pertenencia a un grupo vencido. Es también reconocimiento de sí y afirmación; es reivindicación, reconstrucción de una cultura, al menos potencial, pertenencia positiva a un grupo, decisión de contribuir a un futuro colectivo. El abandono desdenoso de la negritud (de la judeidad o de la arabidad) en nombre del universalismo y del hombre universal descansa sobre un equívoco. No es éste el lugar para desarrollarlo como haría falta, una crítica sería de este falso universalismo y humanismo abstracto, que descansan sobre la negligencia de todas las especificidades, de todas las particularidades sociales intermedias, en las cuales no se ve por qué serían despreciables al primer golpe y como, en todo caso, se podría abstenerse de ellas. Puesto que, finalmente, el hombre universal y la cultura universal están hechas de hombres particulares y de culturas particulares.

La mejor prueba se encuentra por otra parte en Fanon mismo: rechazando su negritud, en nombre del universalismo, ¿qué defiende sino una causa nacional y completamente particular? Es verdad que los patriotas argelinos titularon a su movimiento "la revolución argelina". Pero eso podía engañar a simpatizantes incondicionales, lejos del teatro concreto donde se jugaba el destino de Argelia. Fanon vivía cotidianamente entre los jefes de la lucha: cómo podía creer seriamente que no se trataba ante todo de un movimiento nacional. Por otra parte no lo creyó exactamente: para ejemplificarlo basta con leer con alguna atención, *Los condenados de la tierra* y la crítica muy precisa que dirige a todos los movimientos nacionales: ¿de cuáles hablaba sino de los de Argelia y de Túnez? De todos modos habría creído que el socialismo estaba por construirse en Argelia, se trataba al menos de un socialismo argelino. Entonces, ¿por qué no el socialismo martinicano? ¿Por qué no luchar por el socialismo antillano, aun siendo más problemático que el argelino, puesto que, Fanon, era Antillano y no Argelino? ¿Por qué, sino porque necesitaba huir de sí y de su negritud tanto como llevar ayuda a Argelia? De dónde esta condenación paradójica de la negritud, como reducida, particularista, mientras que él trata desesperadamente de incorporarse a otro particularismo.

Lo mismo ocurre con su teoría de la violencia. No es probablemente más que la expresión de este conflicto íntimo y de esta situación límite en la que vivió; en la que se condenó a vivir tan pronto como decidió iniciar, a lo lejos, una lucha distinta a la suya y a la de su isla natal. No le bastó con proclamar que la violencia es inevitable y necesaria, lo que ya decían los marxistas, para él era necesario que fuera *purificadora*; en esto se separa claramente de Marx, a pesar de ciertas expresiones ambiguas de este último sobre la "violencia bendita" del proletariado. De hecho, lo sabemos ahora, Fanon ha sido trastornado por lo que veía, por la tortura en los dos campos, y por la necesidad de luchar contra el miedo que la tortura engendraba en los militantes. ¿De qué otro modo responder al miedo sino con un acto de violencia que saca de sí mismo al militante paralizado? La mano alzada contra el colonizador provoca de inmediato una desacralización de este personaje todopoderoso. Es

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

por eso que la violencia no tiene como único fin actuar sobre el colonizador, también debe transformar al colonizado. No hay duda de que éste es una verdad que emerge de una situación particular; pero la generalización de esta comprobación y su teorización, ¿es aceptable? ¿No puede la violencia ser evitada por la negociación, por ejemplo, o por una variación en la relación de fuerzas? ¿Se puede afirmar tan resueltamente que un pueblo que no ha usado la violencia para liberarse quedará como una especie de disminuido de la Revolución?

De este modo ataca a las burguesías nacionales —en lo que no está del todo equivocado; hay de que encolerizarse viendo después de tantos sacrificios, semejante apetito de goces egoístas, tantas vanidades infantiles y de derroches—. Pero llevado por su pasión, no prevé la toma del poder, más que probable sin embargo, por esas burguesías relativamente constituidas en las naciones que acaban de nacer. Por último se equivoca sobre el estado exacto de estos pueblos jóvenes.

Esto se ve bien en Africa, cuando empieza su sueño africano: si ha subestimado, a corto plazo, la importancia de las burguesías nacionales y a largo plazo la de los proletariados urbanos, ha sobreestimado el papel de los cam-

ALBERT MEMMI



LIBROS CON SUERTE (por que son muy leídos)

OPERACION MASACRE. Rodolfo Walsh

Nueva edición de un texto ya clásico de la literatura política argentina (la investigación de la matanza con que se intentó sofocar la insurrección peronista del 9 de junio de 1956), con un nuevo capítulo sobre el "caso Aramburu".

LAS TUMBAS. Enrique Medina

La mala vida en los reformatorios, como réplica de la lucha de clases, en una estremecedora novela autobiográfica. Un nuevo autor argentino que rompe las barreras de la represión verbal para contar su historia.

JOHNNY FUE A LA GUERRA. Dalton Trumbo

La novela del año: el guionista de Hollywood encarcelado por el maccartismo hace hablar al increíble Johnny: un pedazo de carne aún viva, restos de un soldado que fue a la guerra y la perdió. Una denuncia ilevantable contra el sistema belicista.

HOTEL FAMILIAS. Pedro Orgambide

Dos novelas que calan ácidamente en la realidad argentina a través de la crueldad y el humor habituales en el autor de *Memorias de un hombre de bien*.

DIARIO DE UN HOMOSEXUAL. Giacomo Dacquino

¿Puede —o debe— curarse el homosexual? En el dolido diario de su terapia analítica, el protagonista permite que el lector elabore su propia respuesta.

**EDICIONES
DE LA FLOR**

Uruguay 252
1º B
Tel. 40-5795

pesinos al menos en lo inmediato. Su percepción de la unidad africana es en gran parte ilusoria, prematura al menos; sus proposiciones constructivas quedan inciertas: no quiere ni el modelo socialista ni, sin duda, el modelo capitalista occidental; ¿cómo debe hacerse entonces la acumulación previa de las riquezas, indispensable para todo despegue? Fanon no se preocupa. Está en contra de casi todos los líderes políticos y los partidos únicos que ha conocido: ¿qué pondría en su lugar? Probablemente una bien utópica alianza entre los intelectuales honestos y los campesinos. En realidad, del mismo modo que no había distinguido bien la mentalidad y los hábitos de sus pacientes argelinos, en Africa no distingue tampoco entre las realidades sociales de los diferentes pueblos, estados, naciones, que constituyen el inmenso continente. Entonces se impacienta, deja ver su desprecio por los particularismos regionales, la tenacidad de las tradiciones y de las costumbres, las aspiraciones culturales y nacionales, sin hablar de los intereses a menudo contradictorios. Y en ese punto es probable que haya atraído tantas desconfianzas y cóleras como simpatías y respeto.

Habría mucho para decir acerca de este hombre nuevo que Fanon llamaba con todo su deseo y que pensaba ver surgir del seno del Tercer Mundo. ¿Cuáles son los rasgos de este hombre totalmente nuevo en este mundo totalmente nuevo? ¿Estamos todavía en la política o en un sueño? El Tercer Mundo debe no sólo descubrir la solución a su miseria social y política sino proponer también un modelo al mundo. Hay en Fanon una especie de profetismo mesiánico; la idea es hermosa sin duda, pero nada indica el modelo de semejante realidad, nada indica la invención de una forma social original en el Tercer Mundo. Una vez más la clave se encuentra probablemente en el deso de Fanon de rechazar definitivamente a Europa: es necesario que la patria que él ha elegido, los hermanos que ha escogido, rompan definitivamente con esos hombres que los han humillado en su infancia y adolescencia. Es cierto que Europa no estaba a la altura de la tarea —quiero decir no sólo las clases dominantes de Europa, sino también el proletariado europeo—. Las clases obreras de Europa no siempre han entendido, o podido admitir, a causa de algunos beneficios que les reportaba, que la dominación sobre los pueblos colonizados o ex colonizados debía tener fin. Nuestra decepción ha sido muy grande. ¿Esto significa que debíamos romper con los métodos y los instrumentos de pensamiento puestos a punto por los Europeos? Después de todo el socialismo también es una invención europea. Y no se ve cuál habría sido esta tercera vía económica y social que podría haber adoptado el Tercer Mundo, ni en qué consistiría este hombre nuevo, si no se precisan primero las condiciones económicas, sociales y políticas de su emergencia. Si hubiera vivido, Fanon habría precisado tal vez su pensamiento, completado sus esquemas, superado sus contradicciones; la muerte no le dejó tiempo. Puede ser también que hubiera guardado siempre esta distancia hacia los otros y la realidad social, para los cuales sin embargo combatía. No es que este alejamiento sea siempre sin provecho; es posible que sólo la distancia permita ver claro. Es también el precio, muy elevado, de una imposibilidad, de una no coincidencia con los otros y consigo mismo. Y el escape de sí mismo, ya lo demostré antes, es rara vez una solución satisfactoria, seguramente no es en todo caso una garantía de

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

felicidad y dicha. Muchos argelinos han hecho el mismo descubrimiento: se habían creído casi franceses. Pero cuando comprendieron definitivamente que no lo habían sido jamás decidieron ser lo que no habían dejado de ser jamás: Argelinos. Fanon nunca aceptó volver a sí mismo. Su verdadero problema en verdad no fue cómo ser Francés o cómo ser Argelino, sino cómo ser Antillano. Luego, se ha negado a asumirlo o más exactamente, después de haberlo planteado en *Piel negra, máscaras blancas*, no volverá más a él.

ALBERT MEMMI

No se puede dejar de pensar en el primer modelo de Fanon, seguido en principio por el entusiasmo de la adolescencia y luego desechado definitivamente: Aimé Césaire. Césaire no cesó de continuar en la misma línea: la del regreso a su pueblo. Es cierto, este pueblo no respondió en seguida al llamado revolucionario; recién comienza su reasunción y continúa dudando sobre su destino. ¿Debe seguir, al menos por un tiempo, esta alianza mediocrementemente provechosa con Francia, o romper y largarse a la aventura de la independencia con sus tentaciones y sus riesgos? De todos modos no sirve acosar a un pueblo, exigirle más de lo que él desea. Si se quiere continuar sirviendo a los suyos, con la esperanza de que les crezcan alas, se debe continuar caminando más o menos a su paso. ¿Quién tiene razón? ¿Fanon o Césaire? ¿Aquel que ha preferido partir y buscar otro pueblo, más apto para realizar sus deseos, o el que se quedó con los suyos, con los compromisos y aún con las trampas necesarias? Es una gran pregunta, que no se agota en nuestro propósito. Un día, tal vez, ella no tenga ningún objeto, un día en que cualquier hombre estará entre los suyos en cualquier lado no importa dónde, y podrá actuar en otra parte tan bien como en su casa. Pero temo que sea un día muy lejano y que la sabiduría de hoy consista en una conducta más pragmática, más atenta a la realidad inmediata y específica de cada pueblo. ¡Sin embargo la política paroxística de Fanon, impaciente contra la realidad inmediata, subestimando la táctica y las etapas, está sostenida por un fuego interior tan imposible de apagar, que el lector es transportado con el autor fuera de sí, en un arranque por cierto condenado a quedar insatisfecho, pero más allá de las dudas y titubeos, hasta la visión de una humanidad totalmente regenerada.

Hablé de tres golpes en Fanon; haría falta agregar un cuarto, el último de ellos: la muerte. Muere a los 36 años, de un cáncer, en el hospital de Bethesda, en esta América que odiaba: el género de muerte típica de una auto destrucción, el fin de una vida imposible. Por último no habrá tenido la aprobación ni de los Marxistas ni de los Nacionalistas, ni del proletariado, ni de la burguesía de los países en vías de desarrollo, y los campesinos no son todavía demasiado conversadores.

Su muerte lo ha fijado en esta figura de profeta del Tercer Mundo, de héroe romántico de la descolonización, como en otro aspecto lo es Guevara. Es este aspecto de Fanon el que fascina hoy a tantos hombres jóvenes y a movimientos revolucionarios. No es por azar que fue promovido como santo patrón por los Black Panthers: para ellos también el problema fundamental es probablemente el de una identidad confusa; y la dificultad de reconstruirse un pasado y una cultura en la que puedan reconocerse. Cuando la desesperanza social es demasiado grande, el mesianismo es muy tentador, es decir la

fiebre lírica, el maniqueísmo, la mezcla constante de exigencia ética y de hechos y, paradójicamente, el romanticismo revolucionario, es decir la certidumbre de un cambio radical y definitivo. El éxito de Frantz Fanon se mantiene probablemente más en este profetismo global que en el detalle de sus afirmaciones o en la justeza de sus análisis. De modo tal que, allí también, es su misma desgracia la que se transforma en radiación. ♦

**LA VIDA
IMPOSIBLE DE
FRANTZ FANON**

Traducción: SUSANA CHAMAS

Osvaldo Bayer

LOS VENGADORES DE LA PATAGONIA TRAGICA

1 tomo \$ 18,00

Editorial Galerna

EN TODAS LAS LIBRERIAS Y EN
LIBRERIA GALERNA
TUCUMAN 1425, TEL. 45-9359
BUENOS AIRES

León Trotsky

HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA

2 tomos \$ 39,80

Editorial Galerna

EN TODAS LAS LIBRERIAS Y EN
LIBRERIA GALERNA
TUCUMAN 1425, TEL. 45-9359,
BUENOS AIRES



EDICIONES CORREGIDOR

Distribuidores de: Barral Editores, Ruedo Ibérico, Era, Lumen, Tusquets, Península, Grijalbo, Anagrama, Nauta, Dossar, Guadarrama, Ediciones de Bolsillo, etc.

PRESENTA

- | | |
|---|---|
| ALBERT MEMMI • | EL HOMBRE DOMINADO
(Un estudio sobre la opresión) |
| ALBERT MEMMI • | RETRATO DEL COLONIZADO
(Prólogo de Jean-Paul Sartre) |
| ALEXANDR SOLZHENITSIN • | AGOSTO 1914 |
| MIRKO BUCHIN • | CHECHECHELA |
| ALEJO CARPENTIER • | EL DERECHO DE ASILO |
| MARIO VARGAS LLOSA • | GARCIA MARQUEZ: HISTORIA DE UN
DEICIDIO |
| MARIO VARGAS LLOSA • | HISTORIA SECRETA DE LA NOVELA |
| MARIO VARGAS LLOSA y
MARTIN DE RIQUEUR • | EL COMBATE IMAGINARIO |
| GABRIEL GARCIA MARQUEZ • | RELATOS DE UN NAUFRAGO |
| GEORGE JACKSON • | SOLEDAD BROTHER (HERMANO SOLE-
DAD) |
| HAROLDO CONTI • | EN VIDA |
| ALBERTO COUSTE • | EL TAROT |
| ENRIQUE SILBERSTEIN • | ¿POR QUE PERON SIGUE SIENDO PE-
RON? (La economía peronista) |
| ANTONIN ARTAUD • | VAN GOGH, EL SUICIDADO POR LA SO-
CIEDAD |
| MARIO PUZO • | EL PADRINO |

óvalos en su librería o a su distribuidor exclusivo:

EDICIONES CORREGIDOR

VIAMONTE 2122

TEL. 48 - 5015, 46 - 6116

BUENOS AIRES

EDITORIAL LOSADA

GEOGRAFIA INFRUCTUOSA: Pablo Neruda

Premio Nobel de Literatura 1971. La última obra del mayor poeta viviente del idioma.

VIERNES DE DOLORES: Miguel Angel Asturias

Premio Nobel de Literatura 1967. Una nueva y notable muestra de la incandescente investigación del lenguaje propuesta por el gran escritor guatemalteco.

LA CASA DEL AGUA: Antonio Olinto

Esta novela proyecta la ficción brasileña en el Africa, mostrando a los esclavos que después de la abolición regresaron a su tierra de origen.

EL PROBLEMA: Raymond Queneau

La obra fundamental de uno de los mayores escritores franceses contemporáneos, autor también de *Los hijos del viejo Limón* y *Pierrot, mi amigo*, novelas ambas publicadas por Losada.

ATRAPADOS: Jorge Icaza

"El juramento", "En la ficción" y "En la realidad" constituyen los tres tomos en que se divide la obra narrativa más ambiciosa de la máxima figura literaria del Ecuador.

GUIA DE PECADORES: Eduardo Gudiño Kieffer

El autor de *Para comerte mejor* y *Fabulario* vuelve a deslumbrarnos con su rica fantasía, su agudo ingenio y su sabiduría del lenguaje.

LA LITERATURA RUSA ANTIGUA: Riccardo Picchio

El conocimiento de la cultura eslava ortodoxa (del siglo XI al XVII), anterior al surgimiento de la Rusia moderna y de su muy ilustre literatura, podrá demostrar a través de estas páginas su carácter indispensable para cuantos aspiren a realizar una historia completa de la cultura europea.

SINBLABLA: Silvio Baldessari

La línea y la intención, no más; o sí, la explosión de un mundo que irrumpe ante nuestros ojos con la causticidad y la alegría de los grandes humoristas. Una verdadera revelación.

Solicítelos en su librería o en

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131, BUENOS AIRES

Sucursales en Montevideo, Santiago de Chile, Lima y Bogotá

