

nuevos aires

Nº 9 Dic. '72/En./Feb. '73 \$ 5.—

vargas llosa • resurrección de belcebú, **polé**
o la disidencia creadora **mi**
rama • nuevo escritor para nueva sociedad **ca**

goloboff • conti y el padecimiento de la máscara
cornejo polar • donoso: la reversibilidad de la metáfora
ruffinelli • la ocultación de la historia en onetti
senkman • la cábala y el poder de la palabra

Rosa Luxemburgo
nacionalismo
y marxismo



DIRECCION:

VICENTE BATTISTA
GERARDO MARIO GOLOBOFF

COLABORADORES:

SUSANA CHAMAS ● MARCOS MARTINEZ ●
SALVADOR MARIO MARINO ● CARLOS
RAUL YUJNOVSKY.

NUEVOS AIRES

Revista trimestral impresa en
la Argentina.

Correspondencia a:

Casilla de Correo 1172
Correo Central - Buenos Aires

Distribución en **Quioscos:**
Pedro Sirera, Corrientes 1513,
T.E. 46-4942. En **Librerías**
del interior y el exterior.
Librolimpex S.R.L., Belgra-
no 1458, T.E. 38-3407, Bur-
nichón, Córdoba.

Registro de la Propiedad
Intelectual Nº 1.052.740.

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

Precio del Ejemplar \$ 5,—

SUSCRIPCIONES:

Argentina:

5 números \$ 25,—
10 números \$ 50,—

América:

10 números U\$S. 12,—

Europa:

10 números U\$S. 14,—

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

SUMARIO

CRITICA

- GERARDO M. GOLOBOFF 3 Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara
- ANTONIO CORNEJO POLAR 15 "El obsceno pájaro de la noche": la reversibilidad de la metáfora
- JORGE RUFFINELLI 23 La ocultación de la historia en "Para esta noche", de Juan Carlos Onetti

POLEMICA

- LEONARDO SENKMAN 39 La Cábala y el poder de la palabra
- MARIO VARGAS LLOSA 49 El regreso de Satán
- ANGEL RAMA 53 El fin de los demonios
- MARIO VARGAS LLOSA 59 Resurrección de Belcebú, o la disidencia creadora
- ANGEL RAMA 67 Nuevo escritor para nueva sociedad

ENSAYO

- ROSA LUXEMBURGO 79 Nacionalismo y marxismo

EDITORIAL

*"Los de arriba
se han reunido en una sala,
hombre de la calle:
abandona toda esperanza".*

Bertold Brecht

Después de 17 años de desencuentros y contradicciones las clases dominantes de la Argentina parecen haber vuelto al buen camino. Una feliz combinación de garrotazos, sobornos, trampas, genuflexiones y cansancio deben haber posibilitado esta hora de reencuentro-entre-argentinos del que, "curiosamente", y en lugar de condolerse, se regocijan el Journal of Commerce, el Business Week, la banca europea.

El Pacto, la Concordancia, el Acuerdo, el "Cambio" permitido para que todo quede como está, el sueño que más de una vez desearon y realizaron los poderosos del país, tiene hoy su versión moderna, actual, vívida, cercana. Tal vez por eso mismo quede oculta tras las menudas discusiones y las polémicas pro-forma: clásico juego de presión, oferta y regateo para sacar mejor tajada en negocios comunes.

En noviembre de 1955 el gorilismo frustró, con su obstinada y memorable ce-

guera, la posibilidad de enderezar, en forma pacífica para el sistema, un proceso que escapaba de las manos a todos. Vieron entonces la represión descabellada, "el fin de la leche de la clemencia", el Plan Conintes, los "colorados", Onganía. Pero también las luchas callejeras, las huelgas multitudinarias, las tomas de fábricas, el Cordobazo. Hoy, finalmente, la burguesía ha comprendido (y hecho comprender a todos los sectores del "establishment") que el Gran Proyecto de País —capitalista, desarrollado, competidor idóneo del modelo brasileño— pasa por la solución definitiva del problema político, con la admisión del peronismo al juego orgánico de la "democracia" y el total aislamiento de opositores frontales al régimen.

Pero ¿y la clase obrera? ¿Puede, inoportunamente, pensarse que ella se siente representada por el entusiasmo de los burocratas sindicales, por tanto festejo de ciertos políticos? ¿Que los trabajadores confundirán esto con un apropiado prólogo para la liberación nacional y social? ¿Que los sectores populares reconocerán en las singulares propuestas de un "milagro" alemán o un "resurgimiento" japonés los sueños de sus torturados, de sus secuestrados, de sus muertos?

LA DIRECCIÓN

Diciembre 6 de 1972.

**Gerardo Mario
Golobeff**

**HAROLDO CONTI
Y EL PADECIMIENTO
DE LA MASCARA**

El moroso desenvolvimiento de los relatos de Conti, la humildad del tono narrativo, su anunciada falta de originalidad y grandeza temática en historias que "no significan un carajo para nadie, (son) un montoncito de verdadera tristeza" ⁽¹⁾ denotan un modo especial de aproximación a la materia narrativa. Acaso una particular relación con la escritura en planos no muy manifiestos donde aquellas constantes de sus relatos recibirían los impulsos iniciales y, probablemente, esa futura impresión de ser consecuencia coherente de una elaboración anterior, herederas naturales y hasta necesarias de un ablandamiento previo, ríos de un deshielo trabajosamente provocado. Remitirían, supuestamente, al sobrevaluado "lenguaje", pero tal vez, más atrás todavía, al desmonte del discurso desde el inicio, cuando aún la elección del signo posible está cuestionada, cuando cualquier "representación" aparece como pálida o dudosa o falsa.

Allí, en ese primer campo de tensión, y como expresión de ella, encontraría uno de sus orígenes productivos ese tono desenfatizado, desposeído, insatisfecho de los relatos de Conti. Una insatisfacción que, a partir de ese polémico despegue, acompaña las idas y vueltas de "héroes" cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni meramente importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro ⁽²⁾; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado (pág. 183); gente que "va y viene en un tiempo que jamás se consume" (pág. 186). O más que "acompañar", podría afirmarse que la explicitación del aludido cam-

(1) Haroldo Conti, En vida, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 33.

(2) Op. cit., p. 203.

po de tensión *va constituyendo* las travesías, puesto que desde las primeras páginas se convierte en organizadora de las narraciones. En *Todos los veranos*:

Antes del 28, según parece /.../ Pero éstas son meras conjeturas a través de brumosas y no expresas referencias porque el viejo hablaba poco y en un estilo complicado /.../ Lo demás es incierto y fragmentario y parece el recuerdo de otro" (1).

En *Alrededor de la jaula*:

"El vapor de la carrera cruzaba hacia la izquierda o eso parecía al menos porque observándolo mejor.../.../ La gente que quedaba o las sombras de la gente erraban de aquí para allá sin tiempo, y las voces sonaban frágiles y quebradizas en alguna dirección incierta." (4)

En *En vida*:

"Una noche loca corriendo por la costa en el Chevrolet 47 de Paco. Había tropezado con él en el mostrador de algún bar. Eso era ya pura suposición." (5)

Luego, las conjunciones disyuntivas, las frases indirectas, los reflexivos, la progresiva incorporación y preponderancia de interpretaciones poco seguras, siguen acentuando el carácter dificultoso de la relación entre el narrador y su materia. Y como parte de ese proceso de ajenidad-búsqueda-rechazo-adentramiento, lo acercan a ella, dan forma al intento de penetrarla. Van plasmando una narración congruente en la que narrador y protagonistas, sin identificarse, coinciden en la dificultad de las certidumbres. Unos, en el interior: "viviendo"; otro, en el exterior: "contando". (6)

No son solamente los protagonistas los que no saben a ciencia cierta qué dan o qué reciben o qué actitud deben asumir ante una situación dada; es también el narrador quien, en lugar de suplir el vacío, por el contrario, lo ahonda y duda con ellos:

"Roque marcha adelante con la cabeza gacha y las manos hundidas en los bolsillos del sobretodo. En qué irá pensando el desgraciado." (*En vida*, p. 19)

"Silvestre se asomó una vez, pero cuando lo vio con el libro dio media vuelta y no dijo nada, si es que tuvo esa intención." (*Alrededor de la jaula*, p. 25)

"Milo trató de sonreír. Sintió que la piel se le estiraba

(1) Haroldo Conti, "Todos los veranos", en *Con otra gente*, Bs. As., Cedral, 1972, pp. 64/65. (En todos los casos los subrayados son míos.)

(4) Haroldo Conti, *Alrededor de la jaula*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1967, p. 9.

(5) *En vida*, p. 12.

(6) Cf. Martin Walser, Descripción de una forma, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969, p. 20: "Eludimos hablar de identidad, porque nos interesa ver la coincidencia entre autor y protagonista de un modo tecnológico. Congruencia no designa lo que podría designar identidad, vale decir que el protagonista y el autor tienen idénticas opiniones. En la congruencia el autor y el protagonista sólo coinciden exteriormente, esto es, en la técnica narrativa".

en la cara y luego volvía a su lugar muy despacio y *acaso Silvestre creyó que había sonreído efectivamente.*" (*Alrededor de la jaula*, p. 72)

"Dos o tres veces, al inclinarse para buscar *cualquier cosa*, había entrevisto aquel brillo movedido que se extendía cada vez más, pero como no estaba en condiciones de reparar en el olor de nada *debió pensar o prefirió pensar, si es que pensó en algo*, que el barco hacía un poco de agua." ("Todos los veranos", en *Con otra gente*, p. 63)

Desconfianza en la realidad que se menta porque se desconfía del mismo discurso que pretende "representarla". ¿Porque se desconfía también de "la representación"? ¿O solamente es válido lo primero y hasta ese límite?

En todo caso, movimiento constante de vuelta y corrección del significante que, además, lo revela en su proceso de producción.

He pensado que ese "movimiento de corrección" —que si bien se manifiesta en el tono narrativo, explicita un campo de tensiones anterior al mismo discurso— constituiría los textos de Conti. Comenzando por el propio procedimiento, será necesario verificarlo en otros elementos que concurren a la organización del relato.

**HAROLDO
CONTI
Y EL
PADECIMIENTO
DE LA
MASCARA**

PROCEDIMIENTO: LA REPRESENTACION SOSPECHOSA

El narrador se introduce al sector de enfoque de los acontecimientos que es común —en sus vacilaciones, en sus incertidumbres— a los personajes. Ese ingreso se articula mediante un procedimiento que no deja de ser el del "ojo", pero condicionado por metódicas notaciones de duda y sospecha:

"Algunos dijeron que este bote había salido de las propias manos de don Juan Frogliá. Pero esto es mucho decir. Entre otras cosas, porque el viejo Frogliá había muerto en el veintisiete. Sin embargo, algunos insisten. Quizá haya algo de verdad. Quizá no sea un producto del viejo Frogliá, pero tal vez de alguno de sus aprendices. Algunos insisten en que reconocen el viejo estilo, como si se tratara de un cuadro. Sea lo que fuere, cada vez que se trataba de venderlo, el dueño juraba que era un Frogliá. Con que se creyera a medias, bastaba para decidir a cualquiera.

/.../

En cuanto al viejo Sotelo, *parece ser que lo había recibido de manos del turco Zarut, a cambio de una vaca que tuvo también su historia. Pero esto es ya demasiado remoto y la verdad que no están todos de acuerdo a partir del viejo Sotelo. Muchas veces se confunden los botes y se confunden las historias.*"⁽⁷⁾

(7) Haroldo Conti, *Sudeste*, Bs. As., Cia. Gral. Fabril Editora, 1962, p. 36.

**GERARDO
MARIO
GOLOBOFF**

"La verdad que en unas pocas semanas no tenía por qué haber cambiado. No lo había hecho en los últimos cien años, ni lo haría tampoco en los próximos mil. Sin embargo, para Milo, acaso por eso mismo, si es que se entiende, parecía todo distinto. Es decir, el que había cambiado era él, porque ahora se le antojaba que estaba viendo todo aquello desde cierta distancia, precisamente como una estaca clavada en el tiempo, inmóvil y fija en la corriente de las cosas, para decirlo en alguna forma." (Alrededor de la jaula, p. 63)

El narrador no dirige, reacomoda sistemáticamente la perspectiva y, cuando parece estar afirmando algo definitivo (*precisamente*) la imagen le resulta de nuevo vacilante (aún en su precisión: *clavada-inmóvil-fija*), y la cierra con otro cuestionamiento que matiza, aquí irónicamente, su propia dificultad, su distancia, su desconfianza en el poder representativo de la palabra.

El narrador se interioriza en una visión, la visión "con" el personaje, que es la que en el relato más conviene a la ambigüedad, a la falta de elocuencia y énfasis. "... estar 'con' alguien —escribe Pouillon— no es tener una concien-



LIBROS PARA NO DORMIR

MANUAL DEL BUEN ARGENTINO. Cayetano Bollini.

La crítica de costumbres hecha tan en serio que se convierte en broma, o viceversa, por un intelectual que se cae de tan liberal y trata de "salvar" a su patria del socialismo.

RACISMO Y SOCIEDAD. Obra colectiva dirigida por Claude Duchet y Patrice de Comarmond.

Un verdadero tratado sobre el racismo, su historia, sus diversas manifestaciones en la vida de los pueblos, en las artes y la manera en que condiciona al racista y a su víctima.

JARANA. Alberto Cousté.

Una novela en la que el autor de **EL TAROT O LA MAQUINA DE IMAGINAR**, viola tabúes de lenguaje para contar con gracia y estilo los recuerdos del amor.

LA INMACULADA CONCEPCION. André Breton y Paul Eluard.

Los dos genios del surrealismo elaborando juntos un texto sobre el nacimiento, la locura y la muerte que suena a música.

FATRAS. Jacques Prévert.

Una colección de cuentos, poemas insólitos, epigramas y aforismos adornada por formidables collages fotográficos del autor de **PALABRAS**.

**EDICIONES
DE LA FLOR**

Uruguay 252
1º "B"
Buenos Aires

cia reflexiva de él, no es conocerlo, es tener 'con' él la misma conciencia irreflexiva de sí mismo." (*) Veamos:

"El río es espléndido y el hombre se siente *misteriosamente* atraído por él. *Esto es todo lo que se puede decir.*" (Sudeste, p. 46)

"Esos charcos azules que cambian velozmente de forma son el cielo, un cielo distinto, poblado de rumores y anuncios. Se detiene. *¿Qué anuncios?* Hay algo *personal* en ese cielo, *eso quiere decir.* Se mueve y el cielo se mueve." (En vida, p. 120)

Paralela al transcurso sin pretensión de los personajes, esta escritura va y viene también en pequeñas ondas, abriéndose y cerrándose (*para decirlo en alguna forma /.../ esto es todo lo que se puede decir /.../ eso quiere decir*). Afirmándose para negarse después. Y haciendo de ese costoso proceso de búsqueda el primer indicador, la primera señal. "Paralela", escribía... ¿O generadora?

**HAROLDO
CONTI
Y EL
PADECIMIENTO
DE LA
MASCARA**

PERSONAJES: EL DESPOJO DE LAS VESTIDURAS

Personajes desclasados, vagabundos, abúlicos. Desapropiados, verdaderos "desconocidos". Para sí mismos:

"...no tengo nada que contar, quiero decir nada que sea mi propia historia." (En vida, p. 203)

"Ahora era todo más agradable. A partir de ahora, sobre esta playa desierta, cocinando estos pescados, *podía considerarse* un vagabundo. *El no pensó exactamente eso*, sino que de pronto se sintió *invadido* por una *extraña serenidad*, una nueva placidez y una especie de risueño contento. Ahora ya estaba en aquello que, *al parecer*, había deseado por mucho tiempo." (Sudeste, p. 42)

Los resultados que arroja la introspección son débiles. Pero también el saldo de la observación de "los otros" es difuso. En los relatos de Conti no hay más que un centro de radiación, un personaje a través del cual "pasa" el relato, un personaje por intermedio del cual nos movemos en la ficción. Ahora bien: "los otros", que lo son siempre en función de un punto de vista, existen, para ese centro orientador, solamente "en imagen":

"...era una sombra sudurosa que arrastraba a su otra sombra. /.../ Sin embargo, tenía su luz también, o Milo lo veía así por lo menos." (Alrededor de la jaula, p. 29)

"Ahora, en el recuerdo, revivo aquel aire taciturno, ese estar y no estar en medio de las cosas, esa turbadora presencia del cuerpo abandonado al tiempo, esa leve y

(*) Jean Pouillon, Tiempo y novela, Bs. As., Paidós, 1970, p. 66.

remotísima ironía. /.../ Pero, después de todo, no sé si eso sale de él o de mí." ("Todos los veranos", en *Con otra gente*, pp. 88/89)

**GERARDO
MARIO
GOLOBOFF**

En su última novela, *En vida*, el centro de radiación del relato, Oreste, ofrece superlativizada la existencia en imagen de "los otros": la esposa de Oreste, Luisa, "es un fantasma que se agita en el aire y le vuelve la espalda (p. 23); su hija Susana es, explícitamente: "Aquella imagen (que) avanza desde un rincón de su vida, remontando la oscura corriente del tiempo, y se detiene otra vez al alcance de su mano" (p. 57); Oreste ve de su hijo Marcelo "el perfil del muchacho negro contra el brillo del río. Al rato el hueco de su rostro se cubre silenciosamente de rasgos y formas." (p. 81); el padre de Oreste es (también *en su recuerdo*, como en el del relator de *Todos los veranos*) "una figura de contornos esfumados, puntos y manchas que se desvanecen sobre una confusión de letreros y paredes." (p. 87); los hombres que pasan a su lado en la calle son "caras cubiertas de cenizas /.../ rostros borrosos suspendidos en una claridad vegetal (que) se alinean, someros, detrás de los cristales..." (p. 95). Por último, Margarita, el personaje con quien Oreste bosquejará, inciertamente, una primera elección vital (recuérdese que en la penúltima página de la novela, Oreste se piensa como habiendo escogido algo en la vida "acaso por primera vez"), es, en su primer encuentro, anunciada en la misma media luz, con la misma inconsistencia:

"Ella le alcanza un cigarrillo y él encuentra por lo menos un fósforo y lo enciende con dificultad y cuando lo enciende ella desaparece bruscamente. Antes de arrojar el fósforo estira la mano hacia donde estaba hace un rato.

—Creí que te habías ido.

Su silueta, casi transparente, se oscurece a medida que la llamita del fósforo se arquea y se apaga sobre la punta de sus dedos."

/.../

"Es la primera vez que la toca. Con todo parece muy lejana contra los inciertos pinos y los mástiles de la otra orilla."

/.../

"Al mismo tiempo siente el olor a tristeza de sus ropas."
(pp. 25/26)

Los personajes aparecen y actúan ante el centro de radiación no como presencias vivas, sino difusas y reminiscentes. No son "vistos", no son poseídos. Pero provocan una visión: ya que no la de ellos, la del personaje centro. Sirven como motivo para su exploración. Esto pareciera indicar que:

- a) no hay posibilidad de "visión" de "el otro";
- b) "el otro" sólo nutre la posibilidad de exploración del centro de radiación ("Pero, después de todo, no sé si eso sale de él o de mí.");
- c) por lo igualmente difuso de los resultados de la introspección del

personaje centro, su vida interior tampoco es expuesta como un todo acabado y comprendido, sino en la experimentación de sus sensaciones e impresiones;

d) sería entonces esta experimentación la que lo constituye como personaje;

e) por consiguiente ese hacerse del personaje, ese experimentarse, remitiría al texto como único alimento de su experimentación. Ya que, a partir del texto, dicha experimentación constituye al personaje a través del cual pueden constituirse "los otros" y "la historia". Pero —y aquí la posibilidad de que sea válido el modelo elegido a partir del llamado "movimiento de corrección"— de un texto haciéndose, cuya propia experimentación, cuya propia producción, constituye "en polémica" al relato.

DESCRIPCIONES: DEL ESCENARIO A "LA ESENCIA"

El narrador manifiesta la tensión original desarrollando "su" campo, el descriptivo, el cual, exteriormente, aparece como privilegiado frente a otros elementos de la organización del relato (volúmenes que ocupan los diálogos, construcción "literaria" de los mismos, etc.). Pero la descripción de lugares, personas, estados de ánimo, la descripción temporal, siempre procede de una única visión. Y, consecuentemente, tampoco se trata aquí de una visión segura, monolítica, que tendería a dar "representaciones adecuadas de los objetos" sino de la vacilante *interpretación* que emana del centro de radiación del relato. Una interpretación que elude, evoca, valora y opone espacios.

Vago y huidizo es el espacio que percibe Oreste al llegar a la costa:

"Estuvo allí un rato, entre las cosas que *se borran* a su alrededor. La pared de madera que se empina *oscuramente* contra el cielo, las venas *grises* de la glicina en la *piel* de la tarde, las mesas *vacías*, el cartel de letras *abigarradas*, el cerco de alambre *vencido* por la enredadera." (*En vida*, p. 9)

Hay un espacio eludido que también provoca la evocación; entonces la visión es invadida por imágenes acuáticas:

"...Oreste *zozobra* entre *humores* y transparencias *vagamente marítimas*. Florida es una *caleta* rumorosa, un *túnel submarino* de formas y colores evanescentes." (*En vida*, p. 50)

La visión espacial, al eludir el espacio presente y al evocar otro, valora el espacio evocado y lo opone —como natural, incontaminado— al visualizado. O los enfrenta:

"Ha llegado al final. Allí está el río sin sombras ni veladuras, atravesado por un gran resplandor. La ciudad, en cambio, asoma a la izquierda como un embrollado y neblinoso montón de ruinas que se pierde a lo lejos bajo un crespón de humo." (*En vida*, p. 80)

HAROLDO
CONTI
Y EL
PADECIMIENTO
DE LA
MASCARA

Del mismo modo como se enfrentaban en *Sudeste*, ya en la primera página:

"Muy a la izquierda asoma oscura y silenciosa, como un navío, la isla Santa Mónica. Muy a la derecha, perdiéndose en una lejanía azulada, la costa. En un día claro se alcanza a ver, hacia el sur, los planos blancos y grises, como bastidores, de los edificios más altos de Buenos Aires, bajo la constante opresión de una nube gris." (*Sudeste*, p. 11)

Reteniendo estas primeras elusiones y oposiciones espaciales, observemos las temporales.

Un presente eludido, incorpóreo. Este es el presente:

"Está amaneciendo. Ahora no significa nada pero Oreste recordará mil veces este momento." (*En vida*, p. 23)

Es decir, no es; sólo vive desde el tiempo futuro de la memoria. Ella es quien mana un presente:

"Todo era un recuerdo, gastado y recompuesto un millón de veces hasta segregar aquella escena bajo la lámpara del péndulo." (*En vida*, p. 160)

"Fue un lindo tiempo, si se quiere, sólo que estaba destinado a terminar. Todo tiempo está destinado a terminar, naturalmente, y el principio de uno no es más que el término de otro. Pero en éste resultaba tan claro que parecía un recuerdo desde el mismo principio." (*Alrededor de la jaula*, p. 79)

**GERARDO
MARIO
GOLOBOFF**

LIBROS LIBRES

COLECTIVIDADES LIBERTARIAS EN ESPAÑA. Gastón Leval

España, 19 de julio de 1936. 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 edición). 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 ideología dominante de las revoluciones del futuro.

ANARQUISMO Y TECNOLOGIA. Lewis Herber y otros.

El Anarquismo —muy a menudo presentado como opositor sistemático de la moderna tecnología— demuestra en esta serie de ensayos sus posibilidades de utilizar los elementos de las nuevas técnicas.

IDEOLOGIAS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y CONFLICTO SOCIAL.

Jorge N. Solomonoff

Una investigación seria y documentada del movimiento obrero y del proceso político en la Argentina; única posibilidad de comprender las circunstancias presentes de su realidad nacional que grandes masas de argentinos consideran urgente transformar.

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

Pero si el presente es leído como recuerdo desde un futuro, tampoco éste es poseído: la contingencia va siendo insinuada por el procedimiento del narrador que desbarata cualquier destinación entrevista o supuesta. Así, Oreste y Margarita se miran "cada uno en el extremo de sus respectivas historias midiendo y pesando *vagamente* qué parte de su destino le reservaba el otro, *si es que le reservaba algo.*" (*En vida*, p. 28)

Y hay, asimismo, una lectura del pasado vivido que no es clara:

"A veces trataba de rastrear en el pasado un acto claro y terminante, un gesto inaugural, pero todo ese mundito de sombras se había ido urdiendo de una manera oscura, lenta y obstinada. Tenía un recuerdo confuso del encuentro con Paco." (*En vida*, p. 11/12)

Presente incorpóreo:

"Este sábado tampoco vino Paco. Este sábado no es el día de hoy, que puede o no ser sábado, sino un día de la memoria." (*En vida*, pp. 185/186)

Más pasado vivido que se diluye. Más futuro a vivir que se desconoce. Origen inapresable, presente sin datos, futuro contingente: se hace necesario recobrar un tiempo incontaminado en un espacio restituyente. Un tiempo que desde allí *sea* en su propia producción:

"Tenía grandes proyectos con respecto a este bote. Primero pensó en una simple reparación de emergencia, pero poco a poco había ido elaborando un proyecto bastante más ambicioso. Claro que eso le llevaría su tiempo. Pero, en cierto modo, él era el tiempo." (*Sudeste*, p. 58)

En este hacer el tiempo para serlo, la propia producción se busca y se ve a sí misma:

"La verdad que era un tema inmenso. Se recordaban cosas, se auguraban cosas y uno se volvía cosa y tiempo también." ("Los novios" en *Con otra gente*, p. 42)

"LOS PERJUICIOS DEL SIGNIFICANTE"

Este tipo de valorización espacial y temporal exhibe otra tensión, que articula y tematiza la tensión "madre" al tornar, mediante las imágenes, en conceptual lo que ha sido estructurante. Pero no solamente la tematiza en su exterioridad; también en las líneas por las que esa tensión transcurre; también en la dirección hacia la que aquélla tiende. Conformes en el agua y en el más remoto pasado, confusos y hostiles en el presente, espacio y tiempo (sin escritura) dan la seguridad que otorga lo inmóvil. Abandonar ese tiempo y ese regazo (como escribir) es ingresar a un terreno de incertidumbres. Volver al "principio", al espacio-tiempo unificador, es el intento que realizará el narrador penetrando las "brumosas referencias" del tiempo presente, del espacio actual. El relato buscará recuperar la "esencia" perdida, pero, a través de la insatisfacción del propio discurso, irá exhibiendo todas las otras carencias, todas las demás pérdidas:

**HAROLDO
CONTI
Y EL
PADECIMIENTO
DE LA
MASCARA**

"A la segunda copa las cosas comenzaron a iluminarse con ese brillo empañado que generalmente tenían en su recuerdo y a veces en la propia realidad, esto es, cuando eran las cosas y no un montón de sombras." (*En vida*, p. 182)

Es que no puede haber conducción omnipotente del relato, ni visión del otro o de uno mismo, ni mostración fidedigna del espacio o del tiempo, donde no hay posesión del objeto a través de la palabra, porque se siente que la palabra misma es dudosamente fidedigna y que todo significado —más que revelarse— se oscurece tras el velo del signo.

Hay una luz que puede rastrearse en la memoria y "a veces" obtenerse en la realidad exterior, pero tampoco ilumina definitivamente, con certeza: su brillo es aún "empañado", borroso; es decir, el verdadero brillo está más atrás. La carne del objeto es inapresable; de un modo sólo muy aproximativo el relato podría alcanzarla pasando por varias capas. Pero en ese pasaje, que es procesal, más que mostrarse la sustancia de los suelos, se expone la dificultad del itinerario. El narrador siente qué lejos está; deambula, enumera sin convicción, califica inciertamente, no elige, no indica. Guía apenas su propio esfuerzo. La falta de certidumbre lleva a la memoria errátil como a un campo de producción de una escritura prerrepresentativa. Casi como al sueño, como "al trabajo del sueño" que, para Freud, no piensa, no calcula, generalmente no juzga, se contenta con transformar. Un trabajo transformador desde un "texto" que se despliegue como brotando de sí. Ya que ¿de dónde podrá brotar si nada posee?

Pero no: cree posible recuperar un signo perfectible para una realidad aún representable. Su discurso, con estar bastante más allá del autocuestionamiento, está, todavía, más acá de la impugnación a "lo representativo". Es evidente que el narrador duda hasta la raíz y reniega de las cualidades significadoras del signo y que, por eso, lo somete al constante bombardeo del "movimiento de corrección". Pero parece claro, también, que ese ataque pretende, en definitiva, hacerlo más transparente, más servicial, más útil, para significar mejor en su limpieza, en su pobreza, en su ausencia de toda pretensión.

Hay una suerte de conciencia de la falta de propiedad: el mismo discurso es "impropio", la palabra permanentemente corregida no es exacta, no tiene "propiedad". Pero si la desposesión del espacio social y aún del natural, si la ajenidad del tiempo vivido, llevan al agua y a la memoria ¿a qué sueño inicial llevará la desapropiación del signo?

Como si aún fuese suyo y en el mayor empobrecimiento pudiera hallar su esencia, el relato traza los círculos para la penetración y el retorno. También los personajes se despojan hasta la desnudez: van a recuperar el mundo del ser a través de la pérdida del mundo del tener. Se fundirán en el espacio, en la naturaleza, en la inmensidad. Allí hallarán el camino del acuerdo, la presencia misma del objeto, el eterno verano:

"Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo." (*Sudeste*, p. 64)

GERARDO
MARIO
GOLOBOFF

En el agua, el comienzo, el origen:

"Ese hombre se detiene junto a sus aguas y observa la susurrante vastedad con cierta nostalgia, como si hubiera extraviado algo muy querido y absolutamente primordial en medio de este río semejante a la eternidad." (*Sudeste*, p. 46)

En el tiempo ahistorizado, la paz:

"A pesar del ruido y la luz que había dentro del vagón sintió la profundidad de la noche, sin vejez y sin historia como el mar." (*En vida*, p. 208)

Ellos persiguen su ser desapropiado en el despojo radical, así como el discurso lo persigue en la pobreza del significante. Búsqueda del ser, padecimiento de la máscara:

"Ahora, a la distancia, todo es evidente porque en alguna forma el viejo estaba en mí. Padece y busca su deseo, *el nombre, que es lo mismo*, a través de mí." ("Todos los veranos", en *Con otra gente*, p. 87)

Padecimiento y penetración de la máscara. ¿Hasta dónde? ¿Habrá "ser" tras el despojo de la vestidura? (¿Y hay, acaso, "esencia humana" en la mayor desposesión, en el mayor vacío, fuera "del conjunto de la relación social"?)

Siendo que "el lujo, el atavío y la disipación no son significantes que sobrevengan aquí o allá, son los perjuicios del significante o del representante mismo" (*) ¿cuál será "el agua" y cuál "la noche" de este signo? ◆

(*) Jacques Derrida. De la gramatología, Bs. As., Siglo XXI, 1971, p. 384.

**HAROLDO
CONTI
Y EL
PADECIMIENTO
DE LA
MASCARA**

CORRE CORREGIDOR

Libros para todos los vicios



REVISTA LATINOAMERICANA Número 1

ANTOLOGIA CRITICA DE LA CANCION DE PROTESTA Selección

REGRESO ROBERTO ARLT

MEMORIAS DE UN ASESINO LACENAIRE

GEOPOLITICA DE LIBERACION NORBERTO CERESOLE

CAFE DE LOS ANGELITOS BERNARDO VERBITSKI

LA DEMOCRACIA FRAUDULENTA RODOLFO PUIGGROS

DOS (Una novela fálica) ALBERTO MORAVIA

LA EDAD MADURA - LA CASA NATAL HENRY JAMES

ADONDE VAMOS ARGENTINOS RODOLFO PUIGGROS

POEMAS GEORG TRAKL

EDICIONES CORREGIDOR Talcahuano 463 T.E. 35-3203

CONGRESO DE VALPARAISO

Entre los días 27 y 31 de agosto de 1972, Nuevos Aires participó en calidad de invitado-observador del Segundo Congreso Internacional de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, organizado por el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile (Valparaíso) bajo la dirección de Nelson Osorio Tejada. La realización del Congreso y la elaboración del temario abordado en cada una de las sesiones —las que tuvieron como eje el tema central “La nueva narrativa y la nueva crítica en Hispanoamérica”— fueron el fruto de un largo y paciente trabajo emprendido hace tiempo por el Departamento. De ello ha venido dando testimonio la publicación de *El círculo de Praga* (trabajos de Mukarovsky, Jakobson, Mathesius y Troubetzkoy), *El concepto de motivo en literatura*, de Sophie-Irene Kalinowska, la próxima edición de *El arte de la novela y otros ensayos*, de Henry James, y la edición de la revista *Problemas de Literatura*, fundada y dirigida por Nelson Osorio Tejada y Helmy F. Giacomán.

Un Chile cercado, hostigado y saboteado por enemigos exteriores e interiores, fue el doloroso contexto de las deliberaciones de este encuentro que, a la par de exhibirse como cuota específica de todo lo que puja por nacer en la sociedad chilena, vale como ilustrativo microcosmos para interrogantes de mayor vastedad. Notoriamente: la idea que animó a los organizadores del encuentro, de discutir y superar el desajuste entre las realizaciones textuales de la literatura hispanoamericana y los instrumentos críticos que le van en zaga, se vio comprimida y debilitada por la persistencia de una postura académica y tradicional detenida todavía en la corteza de un trabajo crítico. No obstante, la presión y validez de los nuevos enfoques consiguieron imprimir al Congreso un clima de constructiva polémica que alcanzó momentos de real profundidad alrededor de algunas de las ponencias más originales. Los trabajos del chileno Mauricio Ostria y del argentino David Lagmanovich, ambos de precisa orientación lingüística, así como los del ecuatoriano Agustín Cueva y del chileno Luis Iñigo, fueron, junto a los del uruguayo Jorge Rufinelli y del peruano Antonio Cornejo Polar, los que con mayor lucidez, videntificación e ideológica, contribuyeron al enriquecimiento de las deliberaciones.

Por su positivo valor crítico y como índice de los estudios que se realizan en Latinoamérica, a los que aún en su señalada contradictoriedad el Congreso de Valparaíso ha brindado sólidos aportes. Nuevos Aires publica los dos trabajos mencionados en último término, con la expresa autorización de sus autores y de los organizadores del encuentro.

**Antonio
Cornejo Polar**

**"EL OBSCENO PAJARO
DE LA NOCHE":
LA REVERSIBILIDAD
DE LA METAFORA**

En las páginas de *Don Quijote* el lector occidental descubrió que el mundo no es unívoco y que el lenguaje de la novela se desplaza gozosamente entre el reconocimiento de una realidad, que acepta en cuanto tal, con ese rango, y la creación de otra distinta, inédita, que imagina e instaura. Descubrió también, y tal vez sobre todo, que entre una y otra cabe una copiosa red de relaciones diversas, imprevisibles, cambiantes, y que de la fricción consecuente surge la chispa de un sentido metafórico cuyo ámbito excede, por largo, al propio de la preceptiva literaria. De hecho don Quijote no es más que la metáfora absoluta¹ que Alonso Quijano hace de sí mismo, y el mundo quijotesco, desbocado y coherente a la par, se concibe y estructura como un sistema de metáforas de igual índole: gigantes por molinos, castillos por ventas, trompetas cortesanas por humildes pitos de porqueros.

Pero en la composición de *Don Quijote* no hay, en sentido estricto, ambigüedad. Inclusive en los capítulos finales, enriquecidos por una nueva línea de representación que deviene de la imagen literaria adoptada por los lectores de la I Parte, y sutilmente incorporada por el narrador al flujo del relato,

¹ Alonso, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955. Alonso propone el término "metáfora pura" para las construcciones del tipo B en vez de A (p. 40 y ss.). Para esa misma organización preferimos la denominación "metáfora absoluta".

ANTONIO CORNEJO POLAR, peruano, nacido en 1936. Profesor titular en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) y Director de su Programa Académico de Literaturas Hispánicas. Ha publicado ensayos sobre literatura peruana, hispanoamericana y española (Alegría, Vallejo, Arguedas, Cortázar, Cervantes) y un libro Edición y estudio del "Discurso en loor de la poesía", trabajo filológico sobre un texto colonial anónimo de 1608. Próximamente Editorial Losada publicará su libro Los universos narrativos de José María Arguedas.

los límites entre los polos de la metáfora, con su identidad diferencial, se mantienen visibles e inalterables. La complicidad entre el lector y Sancho, promovida por el narrador que también participa en ella, garantiza la vigencia de la realidad como parámetro. La línea fabuladora puede extenderse, cierto, pero siempre se retorna a la fuente de lo real: Quijano-Quijote-Quijotiz-Quijano. Tal vez por esto la agonía del caballero andante no se inicia con su derrota frente a Sansón Carrasco, sino mucho antes, en la oscuridad total de la cueva de Montesinos, donde por primera vez tiene que imaginarse a sí mismo e imaginar un mundo sin el apoyo de la realidad, cuando —en otros términos— le falta uno de los elementos de la ecuación que lo hace viable².

La evocación de la perspectiva que abre *Don Quijote* permite comprender mejor los procedimientos y sentido de algunos de los relatos fundamentales de la nueva narrativa hispanoamericana³; concretamente, de aquéllos que aceptan recorrer el túnel de espejos que se construye cuando realidad y ficción se convierten en fuerzas dialécticas, en factores de una oposición dinámica que puede resolverse en síntesis globalizantes, extensa e intensamente iluminadoras, o en una suerte de masacre donde hombre, mundo y lenguaje se aniquilan en conflictos nunca detenidos. Este es el caso de *El obsceno pájaro de la noche*⁴, relato en el que un sistema metafórico de ancestro quijotesco, herido de muerte al imponérsele el mecanismo de la reversibilidad, realiza la minuciosa destrucción de lo que menciona. La palabra, como en un rito perverso, parece aniquilar todo lo que toca.

II

En términos semejantes a los que propone *Residencia en la tierra*, los relatos de José Donoso anteriores a *El obsceno pájaro de la noche* exploran obsesivamente, más con terror que con piedad, la imagen de la existencia humana concreta y de la vida en su conjunto como procesos de tenaz, cotidiana e irreversible destrucción. No se trata propiamente del tema de la precariedad de la vida. Donoso no parece centrar sus preocupaciones primarias en la muerte, sino —de manera extremada— en la corrosión de lo viviente en cuanto tal. Todo desarrollo vial se contempla, así, como una secuencia íntegra e intrínsecamente vejatoria. Donoso no diverge de Neruda cuando éste aprehende la existencia como un trágico “desvanecimiento de perfumes y razas”; o si se quiere, con inequívoco dejo quevediano, como un “río que durando se destruye”⁵. Índice de todo esto es la reiterada presencia de la decrepitud de personas, linajes y cosas en las primeras novelas de Donoso.

² Traté el tema en un artículo anterior: “Don Quijote y la realidad”; en: *El Pueblo*, Arequipa, 23 febrero 1965.

³ No se trata ciertamente de un planteamiento histórico. De hecho Donoso ha explicado su “imposibilidad” frente a Cervantes. Cf.: Donoso, José: “Entrevista a propósito de *El obsceno pájaro de la noche*”; en: *Libre*, París, N° 1, setiembre-noviembre 1971, p. 73.

⁴ Donoso, José: *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

⁵ El primer verso corresponde a “Reloj caído en el mar”; el segundo, a “No hay olvido”. Ambos forman parte de *Residencia en la tierra* (1925-1935).

En tal contexto las figuras de doña Elisa, en *Coronación*⁶, y de Manuela, en *El lugar sin límites*⁷, son profundamente representativas.

En el nivel menos complicado, cuya dimensión pudiera ser homologada con la del sentido denotivo del relato, *El obsceno pájaro de la noche* reitera esta preferencia, casi excluyente, por sectores del universo que tienen una marca común: el deterioro. Es un signo, que actúa como remanente de etapas anteriores, de indudable capacidad abarcadora. Incluye por igual aspectos del contorno físico, del proceso social o de la vida del individuo. Puede tratarse de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, verdadera ruina que el lector ve despedazarse página a página, hasta el anuncio de su total desaparición; o del poderoso linaje de los Azcoitia, moribundo por la esterilidad de sus últimos representantes; o también, y tal vez con más insistencia, del deterioro personal, como se aprecia desde el capítulo inicial de la novela, donde el narrador presenta a las viejas asiladas en la Casa "tomando el sol sentadas en la cuneta de un claustro, espantando las moscas que se ceban en sus babas, en sus granos, los codos clavados en las rodillas y la cara cubierta con las manos, cansadas de esperar el momento que ninguna cree que espera" (pp. 25-26)⁸.

Viniendo desde atrás, desde los primeros relatos mayores de Donoso, esta visión de la existencia modela los cimientos de *El obsceno pájaro de la noche*. Aquí, sin embargo, se advierte un proceso de intensificación, de exacerbamiento incontrolable, que concluye por fundar, sobre la base anterior, nunca completamente diluida, un nuevo orden significativo. El sentido de la destrucción explosiva, rebaza con holgura sus límites originales, y adquiere una rotundidad casi insoportable. Es necesario averiguar cómo *El obsceno pájaro de la noche* formula este sentido.

III

La fórmula *todo es posible de sustitución* sintetiza bien la ley que regula íntegramente la estructura de *El obsceno pájaro de la noche*. La sustitución primera¹⁰ —y en cierto sentido originaria— está situada en un pasado de leyenda que el texto asimila en forma de relato interior; básicamente, al menos en sus primeras secuencias, dentro del esquema de un cuento popular: "Érase una vez, hace muchos, muchos años..." (p. 35)¹¹. Es un relato de brujería que se centra en las figuras de la hija de un Azcoitia, poderoso terrateniente, y de su sirvienta. El desenlace juega con una doble sustitución: frente a la cólera popular la niña-bruja es suplantada por la sirvienta-bruja (se "esca-

**"EL OBSCENO
PAJARO
DE LA NOCHE":
LA REVERSIBILIDAD DE
LA METAFORA**

⁶ Donoso, José: *Coronación*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (1ra. ed. 1958).

⁷ Donoso, José: *El lugar sin límites*, México, Joaquín Mortiz, 1966.

⁸ Se trata sólo de ejemplos.

⁹ En este nivel es fácil encontrar las significaciones sociales que encierra la novela.

¹⁰ "Primera" tiene un sentido casi metafórico. Luego se observará que la cronología no tiene relieve en la novela.

¹¹ Donoso ha aclarado que se trata de una "leyenda chilena totalmente inventada". Cf.: Rodríguez Monegal, Emir: "José Donoso: la novela como happening (Una entrevista de... sobre *El obsceno pájaro de la noche*)"; en: *Revista Iberoamericana*, Nros. 76-77, julio-diciembre 1971.

motea al personaje noble (...) para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja" (p. 43), al mismo tiempo que la primera, la niña-bruja, enclaustrada en el convento de la Encarnación de la Chimba, se convierte en protagonista de otra historia, aparentemente distinta: la de la niña-beata. Ambas sustituciones son posibles porque hay un punto del acontecimiento que todos, salvo el padre de la niña, desconocen:

El cacique, seguido de sus hijos, forzó la puerta del cuarto de la niña. Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron (pp. 39-40).

El ocultamiento de la "verdadera realidad" lo sufren por igual los personajes que están a espaldas del cacique, los narradores que sucesivamente presentan la historia¹² y quienes la escuchan, incluyendo al lector, por cierto. Se explica así que el capítulo 21 ofrezca una extensa gama de variantes y subvariantes del cuento y un relato totalmente opuesto: la niña "no fue ni bruja ni santa" (p. 359).

**ANTONIO
CORNEJO
POLAR**

¹² La multiplicidad de narradores del cuento popular repite la multiplicidad de narradores de la novela.

EDICIONES FORMENTOR S. R. L.

presenta la novela de José Donoso

EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE

Es una obra mayor. Donoso ha empleado en su redacción años, siete u ocho, un tiempo muy largo que, sin embargo, la lectura del manuscrito justifica. Estoy convencido de que "El obsceno pájaro de la noche" asegura a José Donoso un puesto definitivo a la cabeza de la generación de narradores latinoamericanos que constituye hoy la vanguardia de la novela en lengua española.

CARLOS BARRAL

Además del mismo autor:

Cuentos — Ed. Seix Barral

Coronación — Ed. Seix Barral

Este domingo — Ed. J. Mortiz

El lugar sin límites — Ed. J. Mortiz

EDICIONES FORMENTOR S. R. L.

Belgrano 1462

T. E. 37-1657 ó 38-2769

En este episodio, sin duda importantes¹³ se actualizan algunos de los factores básicos del modelo que preside la construcción de la novela. Interesa remarcar ahora, como punto de partida, la acción de un núcleo originario, siempre misterioso, tenazmente opaco frente al acoso del hombre, y el ingrátido vuelo del lenguaje que, partiendo de ese vacío, parece desplazarse inútilmente en busca de una realidad que lo cubra. Sustituciones y variantes son formas dependientes de esta situación original, al menos en una primera instancia explicatoria.

Siguiendo el orden presentativo de la narración es fácil descubrir numerosos y complejos procesos sustitutorios. A través de uno de ellos, que de alguna manera vertebra el relato, el lector observa que el Mudito (1) se convierte en una de las viejas asiladas en la Casa (2), en el gigante de la cabeza de cartónpiedra (3), en Humberto Peñaloza (4), de cierta manera en Jerónimo de Azcoitia (5), en el hijo santo de Iris Mateluna (6), en el hijo de Inés de Azcoitia (7), en el hijo de la Peta (8), en imbuche (9), en "ceniza muy liviana que el viento dispersa" (10) (p. 542). Es claro que la índole de estas sustituciones no es siempre homogénea y que la realización de uno no implica necesariamente la cancelación de las anteriores, con lo que se rompe la tentación de hallar un sentido en su sola linealidad —que es puramente presentativa. Inclusive el reordenamiento de esta secuencia en función de una supuesta cronología, que por lo demás el texto ofrece de manera incompleta y difusa, resulta también, y de manera muy clara, impertinente. Sólo un burdo recurso a la psicología menos elaborada permitiría interpretar el sentido del Mudito, por ejemplo, como si fuera una instancia posterior en la paulatina degradación de Humberto Peñaloza.

En realidad la organización de *El obsceno pájaro de la noche* es mucho más paradigmática que sintagmática. El prisma pudiera ser una imagen viable de ella. En efecto, cada representación forma parte de una figura cuya presencia, frente al lector, impone la percepción unitaria de la multiplicidad de sus lados. La naturaleza de la relación entre los lados tiene carácter metafórico por cuanto no obedece primariamente a normas de contigüidad, sino de similitud¹⁴, de suerte que su acción concreta obliga al lector a "mudar de punto de vista, sin apartarse, no obstante, del principal asunto", como prescribía Cicerón para la construcción de una buena metáfora¹⁵.

Si Alonso Quijano, impregnado de ficciones literarias, puede convertirse en don Quijote, tergiversando así la naturaleza del universo para hacer realidad su fantasía, Humberto Peñaloza, igualmente atrapado en el mundo de la literatura, realiza sólo imaginariamente sus múltiples fantasmas interiores, hasta el punto de desvanecerse él mismo y quedar como uno más, sin privilegios,

¹³ Donoso ha enfatizado la importancia de este elemento ("esa leyenda es la concreción (...) a cierto nivel (...) de muchos temas de la novela") en la entrevista citada en la nota 11.

¹⁴ Aludimos a los conceptos de metáfora y metonimia empleados por Jakobson. Cf.: Jakobson, Román y Halle, Morris: *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

¹⁵ Cicerón: *Obras Completas de ...*, Madrid, Imprenta Central, 1880, p. 212, tm. II. (La cita corresponde a "Diálogos del orador".)

**"EL OBSCENO
PAJARO
DE LA NOCHE":
LA REVERSIBILIDAD DE
LA METAFORA**

en la galería de seres hechizos que el relato propone. Desde esta perspectiva se puede afirmar que en el primer caso se trata de hacer real lo fingido, mientras que en el segundo, en cambio, la realidad —la realidad presunta— pierde sus límites y se incorpora al universo de la ficción. Realidad y ficción participan en el juego de las sustituciones y variantes.

No es difícil, empero, que el lector de *El obsceno pájaro de la noche* detecte que en cada lado del prisma se insiste en la representación, en grados ceta puede internamente desdoblarse sin perder por ello su referencia a ese y sesgos dispares, de un mismo sentido, el de la destrucción, y que cada faceta centro único. La escena del capítulo 7 corresponde casi emblemáticamente a la totalidad de tal sentido: como la cabeza de cartón piedra, minuciosa y vejatoriamente destruida, Humberto Peñaloza pierde su nombre, su voz, su capacidad de creación literaria, su potencia sexual, su sangre, sus órganos, su identidad —en fin— para desvanecerse en ceniza que el viento dispersa¹⁴. Los aterradores capítulos 16, 17 y 18, obsesivamente concentrados en una mutilación que parece no tener fin, insisten, con tenacidad enfurecida, en esa misma dimensión:

He perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo ya no soy yo (p. 272)¹⁵.

Pero este nivel de lectura supone una discutible jerarquía entre las facetas de la figura resultante; por ejemplo, la preeminencia de Humberto Peñaloza, a cuyo contorno se armarían todas las demás representaciones. Y no es así. En todo caso, ciñéndose a la información que proporciona la novela, cabría pensar en un nuevo despliegue de variantes, como las que suscita la fábula de la niña-bruja, que tratan de cubrir, aquí también, un vacío. Puesto que carecería de sentido afirmar que Humberto es "más real" que el Mudito o el hijo de Iris Mateluna, cada una de estas representaciones, y las otras muchas que les son homólogas, se desplazarían en busca de un asidero de realidad que el narrador de la novela, como el cacique del cuento popular, oculta cuidadosamente. Sin embargo, habiéndose establecido que la ley de las sustituciones que gobierna al texto, compromete indistintamente a lo fingido y a lo real, hasta el punto de borrar por completo la pertinencia de tal dicotomía, esta segunda lectura se muestra también, aunque en menor grado, insuficiente.

Lo reafirma así el insistente uso del mecanismo de la metáfora absoluta (Mudito en vez de Humberto; Peta en vez de Inés; Humberto en vez de Jerónimo) dentro de una fórmula básicamente abierta que admite como normal la forma reversible (Humberto en vez del Mudito; Inés en vez de Peta; Jerónimo en vez de Humberto)¹⁶. La reversibilidad enfatiza la caducidad de la oposición real/ficticio, cumple una clara función desjerarquizante y cancela

¹⁴ La enumeración tiene sólo valor de ejemplo.

¹⁵ El capítulo 18 puede ser más explícito: "Comenzaron por sustituir mi sangre (...) me iban catirpando órganos (...) me cortaban los pies (...) hicieron lo mismo con mis manos (...) cara en'era (...) mi piel (...) mi nariz y mis riñones y mis brazos y mi estómago", etc., p. 289 y ss.

¹⁶ No deja de ser interesante observar que la metáfora reversible fue usada con insistencia en la literatura del barroco.

toda opción de vertebrar causalmente el relato. Como en el discurso mítico, en *El obsceno pájaro de la noche* "cada imagen cambia, se funde a su contraria, se desprende, forma otra imagen, se une de nuevo a otra y, al fin, vuelve al punto de partida"¹⁹.

Naturalmente apuntan hacia esta misma dirección todos los procesos sustitutorios, cualquiera que sea su específica funcionalidad, como el vertiginoso sistema de sustitución de sucesos que ocupa el capítulo 9, donde se afirma y niega que Humberto Peñaloza robó (no robó) un libro de la biblioteca de los Azcoitia, que fue (no fue) apresado, que Boy concurre (no concurre) a la comisaría, etc. Boy, precisamente, que puede no ser más que invención de Humberto, aunque éste —tal vez— sólo viva en la imaginación de aquél, según otro conjunto sustitutorio que propone el capítulo 16²⁰. Aun a riesgo de variar la perspectiva de la reflexión, viene a caso observar la insistencia con que el relato afirma la inexistencia de lo real, según se aprecia en el capítulo 18, verdaderamente ejemplar a este respecto, donde el cruel simulacro de una ventana "que miente un exterior que jamás ha existido en ninguna parte" genera, por intensificación, un juicio global y definitivo: "no hubo jamás ventana porque no hay nada que mirar por las ventanas" (pp. 302-303).

**"EL OBSCENO
PAJARO
DE LA NOCHE":
LA REVERSIBILIDAD DE
LA METAFORA**

El universo de *El obsceno pájaro de la noche* está íntegramente cubierto, pues, por "objetos imaginarios"²¹ que no pretenden revelar una realidad, ni siquiera la "realidad imaginaria" del mundo representado novelescamente, sino formular un sentido, que es —repetámoslo— el de la destrucción absoluta. Y no se trata de "decir" destrucción; se trata, más bien, de encontrar algo así como un significante no arbitrario que plasme, encarnándolo, ese significado. De aquí que no sería ilícito proponer, dentro de este contexto específico, la índole poética de *El obsceno pájaro de la noche*, recordando en especial las admirables páginas que Pfeiffer dedicó, precisamente, al fenómeno de la "plasmación" en poesía²². Resulta obvio, entonces, el desajuste entre este modo de realización estética y los conceptos tradicionales de novela. El empeño por representar un mundo más o menos repetido o suplantador del mundo real, con acontecer, espacio y habitantes²³, cede su lugar a una operación semántica que parecía propia de la lírica. Un fragmento de "crítica literaria" incorporado al relato, a la manera de espejo interior, refleja este desajuste:

Sentía (...) una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si

¹⁹ Paz, Octavio: "Risa y penitencia"; en: Varios: *Magia de la risa*, México, Secretaría de Educación Pública, 1971, p. 18.

²⁰ Este otro sistema sustitutorio se aplica a todos los episodios relativos a los monstruos de La Rinconada.

²¹ Cf.: Martínez Bonatri, Félix: *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Universidad de Chile, 1960, p. 24.

²² Cf.: Pfeiffer, Johannes: *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 87 y ss.

²³ Aludimos a las ideas de Wolfgang Kayser sobre el género épico y, en especial, sobre la novela. Cf.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, p. 575 y ss.

él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridades y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían... *Si, eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar...* (p. 488, subrayado nuestro).

Se desprende de lo anterior que en la composición de *El obsceno pájaro de la noche* no hay un solo elemento que no esté sujeto al sentido de la destrucción, realizándolo en sí mismo (esto es, ofreciendo su propia destrucción) y en sus relaciones contextuales, siempre y esencialmente corrosivas, aniquilantes. Bajo esta luz la norma de las sustituciones deja ver su verdadera funcionalidad: todo es pasible de sustitución porque todo no es más que una apariencia que surge y se esfuma sin otra razón que la de realizar, destruyéndose, ese obsesionante sentido. Inclusive el narrador, que dentro del orden estructural de esta novela puede interpretarse como un significante más, ingresa al remolino de las sustituciones y se desvanece. El lenguaje de *El obscena pájaro de la noche* es —en suma— un trágico, cruel y grotesco simulacro que parece crear cuando en verdad destruye. ♦

**ANTONIO
CORNEJO
POLAR**

últimas publicaciones

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Luis Mario Lozzia: **RETRATO RESERVADO**, 128 págs.

Jorge Amado: **MAR MUERTO**, 294 págs.

Luisa Mercedes Levinson: **A LA SOMBRA DEL BUHO**, 224 págs.

POETAS DE AYER Y DE HOY

Olga Orozco: **LAS MUERTES - LOS JUEGOS PELIGROSOS**, 96 págs.

Alejandro Romualdo: **CUARTO MUNDO**, 64 págs.

Silvina Ocampo: **AMARILLO CELESTE**, 144 págs.

COLECCION CUMBRE

Jean-Paul Sartre: **OBRAS II. Teatro y estudios literarios**, 1.170 págs.

Pablo Neruda: **LIBRO DE LAS ODAS**, 972 págs.

LAS LITERATURAS DEL MUNDO

Ettore Lo Gatto: **LA LITERATURA RUSA MODERNA**, 496 págs.

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

José María Arguedas: **LOS RIOS PROFUNDOS (T. 387)**, 248 págs.



EDITORIAL LOSADA S.A. - Alsina 1131 - T.E. 38-7267 - Bs. As.
Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

**Jorge
Ruffinelli**

**LA OCULTACION
DE LA HISTORIA
EN "PARA ESTA NOCHE"
DE JUAN CARLOS ONETTI**

Lectores y críticos de Onetti han mantenido durante mucho tiempo en cuarentena una de sus singulares novelas, *Para esta noche* (Buenos Aires, 1943), desconcertados ante un espécimen literario de difícil clasificación así como difícil de enfocar, también, con el propósito de realizar sobre ella la operación de una lectura profunda. Los rasgos de su estilo, los recursos de composición novelesca y el "asunto" narrativo la diferencian notablemente de sus dos libros anteriores, *El pozo*, de 1939, y *Tierra de nadie*, de 1941, y mucho de la producción onetiana posterior, acercándola más al fraseo faulkneriano y al argumento de tipo policial característico de la novela "negra" que a los asuntos morosos, estáticos, descriptivos, notorios en su novelística.

Para esta noche es una novela fuera de serie en la narrativa de Onetti por más de un motivo y ha despistado en general a quien buscase circunstancias exteriores de apoyo en lo real, por ejemplo saber si la historia narrada es estrictamente imaginaria o establecer a qué "ciudad" alude el autor en esta "historia nocturna de un hombre que busca escapar a la muerte, suelto y prisionero dentro de una ciudad sitiada"¹, como señalaba desde la misma carátula la primera edición. Es sabido que esta *ciudad* no tiene nombre en la novela,

¹ Juan Carlos Onetti: *Para esta noche*. Buenos Aires, Poseidón, 1943. Las citas se toman de esta edición. En la segunda y sucesivas se suprimieron pasajes de la primera.

JORGE RUFFINELLI, uruguayo, nacido en 1943. Cursó estudios en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo especializándose en literatura hispanoamericana. Dirige la sección literaria del semanario *Marcha*. Fue jurado de novela del premio Casa de las Américas en 1970. Preparó la edición crítica de las obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga (*Arca*, 8 tomos) y publicó en Buenos Aires "La revista *Caras y Caretas*" (Galerna 1968).

que se han borrado cuidadosamente los rastros de lugares públicos o presuntos personajes conocidos, y que el dictador, responsable del terrorismo, de la persecución nocturna, del miedo instaurado como pilar de su régimen, es señalado muy pocas veces y en ellas sólo de modo genérico. No obstante, la crítica no ha vacilado en reconocer como propósito del autor el de representar la situación de una ciudad "rioplatense", en particular Buenos Aires, profetizando con algunos años de adelanto lo que sería el régimen peronista. Por lo difícil y esquivo que resulta este punto, vale repasar algunas circunstancias y aspectos anteriores y simultáneos a la primera edición. Decir, por ejemplo, que después de un primer intento de radicarse en Buenos Aires, en 1930, Onetti hace de Argentina su segundo suelo y vive década y media allí, entre 1941 y 1954. En Buenos Aires aparece *Para esta noche*, que se termina de imprimir el 10 de noviembre de 1943 y está dedicada a Eduardo Mallea. Fue incluida en la colección Pandora de la editorial Poseidón, junto con autores tan dispares como Roberto Payró, Cervantes, Víctor Hugo, Fernán Caballero, Gómez de la Serna, Emilio Castelar, Gorki, Lope de Vega, Thomas de Quincey y Dickens. El volumen y el autor están presentados con algunas líneas muy citadas luego porque en ese "retrato" comenzaría la leyenda personal:

"J. Carlos Onetti, el autor de *Para esta noche*, tiene hoy 34 años. Ha publicado un pequeño libro, *El Pozo*, casi desconocido, y una novela titulada *Tierra de nadie* (...) Cree en muy pocas cosas, rara vez habla de ellas y nunca las escribe. Acaso esto determine que su literatura resulte sombría, y áspera y desesperante. Pero, por encima de todo, Onetti es un novelista nato, dominado completamente por la obsesión y la necesidad de escribir lo que ha visto, lo que ha sabido y lo que imagina"².

En el prólogo a la segunda edición (1966) Onetti aclaró el origen casual del título de la novela, ya que ésta había empezado a conocerse bajo otro rótulo. En un primer proyecto se titulaba *El perro tendrá su día*, como alusión multívoca a las fuerzas policiales y militares de represión, a un soneto de Yeats y a un dicho popular sobre el castigo que se anuncia simultáneo para todos los males³. De este modo se conocía la novela en un restringido círculo de amigos, y así en diciembre de 1943, cuando el libro debía aún tener su tinta fresca, Dionisio Trillo Pays se refería a él en Montevideo, como "su mejor obra, aún inédita"⁴. "Pero en 1943, en Buenos Aires", explica Onetti en el prólogo referido, el editor hizo balance y juzgó preferible quedarse sin novela y no sin editorial. El título de la sección de (el diario) *Crítica* proveyó el nuevo nombre"⁵. Esta alusión de Onetti a la situación política argentina

² *Para esta noche*, ed. cit.

³ El poema de Yeats, "Upon a dying lady" dice en el verso aludido: "Because the priest must have like every dog his day/ Or keep us all awake with baying at the moon". Existe por otra parte una expresión castellana: "Todo junto como al perro los palos", que significa, como señala el Diccionario de la Academia, "que todos los males le han venido a uno de una vez" y también (lo cual interesa más a este respecto) que "vendrá ocasión en que pagará juntos todos los daños o males que hubiere hecho" (*Diccionario*, 1970, p. 1012).

⁴ *Marcha*, Montevideo, 21/XII/43.

⁵ "Prólogo a la segunda edición". *Para esta noche*, Montevideo, Arca, 1966, p. 6.

en el momento mismo en que aparece publicada la novela se suma al equivoco tesoneramente sostenido por la crítica. Pero también nos permite precisar, dadas las circunstancias inmediatas a la publicación de *Para esta noche*, el origen de la afirmación ahora cuestionada, esto es, que la novela capte y exprese las primeras manifestaciones de una situación política y se convierta así en una obra de "anticipación". En otras palabras, que la novela está anunciando, con su anécdota tremenda de persecución y terror, el régimen peronista. Creo que vale la pena subrayar la coincidencia histórica que la crítica tradicional ha transformado en motivación. Y para ello nada mejor que un sintético párrafo de Tulio Halperin Donghi que pertenece a su libro *Historia contemporánea de América Latina*:

"La revolución del 4 de junio de 1943 (se refiere al golpe de Ramírez), que en una proclama pública se declaraba restauradora de la democracia, en otra apenas secreta se proclamaba instauradora de un régimen duramente autoritario, destinado a imponer los severos sacrificios necesarios para asegurar la hegemonía argentina en Latinoamérica (se reflejaba aquí el recelo militar ante los avances del poderío brasileño). La proclama secreta no era necesariamente más veraz que la pública; la revolución, dirigida nominalmente por Ramírez y, de hecho, por una logia de oficiales que reconocía la inspiración del coronel Perón, iba a buscar a tientas su rumbo. A fines de 1943 afirmadas sus tendencias autoritario-clericales, suprimiendo el laicismo escolar y disolviendo todos los partidos políticos"⁶.

La publicación de la novela coincide, pues, ciertamente, con un período de crisis institucional y política, con un golpe militar, con la supresión de libertades. Pero la coincidencia en el tiempo no supone identidad, y es así que la crítica que ha atendido esta novela dejó de advertir, fascinada por un contexto fácil, el modelo novelístico del libro, el correlato histórico que realmente lo motivó. De esa crítica van a continuación tres testimonios y ejemplos, válidos por su seriedad profesional. Uno pertenece a Emir Rodríguez Monegal, uno de los primeros críticos onetianos, quien ya en 1951 señala:

"La imaginaria ciudad, gobernada por la delación, el terror y la brutalidad, fue en 1943 el anticipo de un Buenos Aires actual, menos melodramático, pero no menos irrespirable. Y lo que entonces pareció un ejercicio de imaginación (...) se convirtió en duro, en apasionado testimonio del futuro"⁷.

Veinte años más tarde, al prologar las *Obras completas*, de Juan Carlos Onetti, Rodríguez Monegal vuelve a insistir:

"*Para esta noche*, publicada en Buenos Aires en las mismas vísperas de la toma del poder por Perón, anticipaba (de manera casi visionaria) una Argentina dominada por el terror, por la delación, por la violencia institucionalizada. En esa novela, Buenos Aires era una ciudad

**LA
OCULTACION
DE LA
HISTORIA EN
"PARA
ESTA NOCHE"**

⁶ Tulio Halperin Donghi: *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza, 1969, p. 390.

⁷ "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense". En: *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, s.f., p. 170. Trabajo publicado anteriormente, en 1951.

sitiada. El clima que Onetti creaba habría de justificarse en la realidad algunos pocos años más tarde”⁶.

Un segundo ejemplo: en 1957, el crítico y profesor argentino Juan Carlos Ghiano, a su vez, decía:

“La *noche* narrativa es la de una ciudad, Buenos Aires, mayoritariamente indiferente a los choques europeos contemporáneos, pero turbada sin escapes por el cerco de fuerzas oscuras que la acosan, despertando la decisión de algunas criaturas. De ahí el traslado de los misterios de una ciudad sitiada a la toponimia porteña, con las costumbres de sus habitantes, sus menudas ocupaciones y sus rasgos verbales”⁷.

Y por último, el norteamericano James East Irby indicaba cuatro años

**JORGE
RUFFINELLI**

⁶ Prólogo a las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti. México, Aguilar, 1970, p. 37-8.

⁷ “Juan Carlos Onetti y la novela”. En: *Ficción* Nº 5, enero-febrero 1957, p. 253.

NOVEDADES DE SUDAMERICANA

VASSILIS VASSILIKOS

FUERA DE LOS MUROS

Un lúcido alegato testimonial contra la persecución política y la violencia del poder.

252 págs. \$ 24.—

VICENTE FATONE

OBRAS I

Ensayos sobre hinduismo y budismo.

El primer volumen de las Obras Completas del eminente maestro argentino. Prólogo de Rodolfo Mondolfo.

400 págs. \$ 42.—

J. C. BALLARD

EL HOMBRE IMPOSIBLE

Un nuevo volumen de relatos, con los temas de la identidad, la memoria arquetípica y las dimensiones del tiempo.

144 págs. Ed. Minotauro. \$ 9.—

NORMAN BROWN

EL CUERPO DEL AMOR

Un moderno “Así hablaba Zaratustra”, en la línea mayor de los profetas visionarios: Nietzsche, Emerson, Freud.

300 págs. Col. Perspectivas. \$ 23.—

GEORGE F. WHICHER

EMILY DICKINSON

La poesía de una época que enfrentó dramáticamente al individuo con sus circunstancias inmediatas.

528 págs. Ed. Hobbs-Sudamericana. \$ 25.—

EDITORIAL SUDAMERICANA - HUBERTO 1 545 Bs. As.

más tarde, en 1961, en su conocida tesis *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*:

"Onetti crea, en *Para esta noche*, como escenario de la acción, una ciudad imaginaria que es, a pesar de su anonimidad, una trasparente estilización de Buenos Aires"¹⁰.

El consenso, existente hasta hoy, respecto a la ambientación de *Para esta noche* y la identidad de la innominada "ciudad sitiada" cae en un error cuyo origen estriba en no haber observado horizonte cultural e histórico más amplio que el Río de la Plata, no haber advertido que la novela está edificada sobre un hecho real y muy próximo a su escritura: el fin de la Guerra Civil española, el desfibramiento y la derrota de la República, la concentración caótica de los contingentes en huida en los puertos mediterráneos, particularmente las zonas de Valencia, Alicante y Murcia. El planteo de la novela comienza precisamente por ser ése: la huida de sus personajes acosados por las fuerzas reaccionarias, la tramitación clandestina de salvoconductos y pasaportes. *Para esta noche* se abre, por ejemplo, a *media res*, con un llamado telefónico: alguien (Weiss) le anuncia a Ossorio (personaje central, dirigente político en la clandestinidad y perseguido por la policía) que esa noche, en el "First and Last", un "contacto" habrá de entregarle el pasaje que éste necesita para embarcarse en el "Bouver" a la siguiente madrugada. Esa misma noche, en ese mismo tugurio, Ossorio presencia el suicidio de un hombre que él no conoce, aunque poco después sabrá que es otro angustiado como él, quien no ha soportado la tensión de la espera. El germen anecdótico de esta novela, incluso, ya estaba presente en unas breves líneas de *Tierra de nadie*, que Onetti publicara en 1941. En la página 73 uno de los personajes, Bidart comenta a un amigo:

"Estaba leyendo el diarito de los anarcos. Te cuentan cosas feroces sobre la guerra de España, después de Barcelona. Tenían un hermano en el gobierno de Negrín y hay una historia con los pasaportes y la intervención inglesa que es para morir de asco. Casi me dio por pensar que una persona decente no puede estar con los Negrín y Prieto y todos esos, no puede hacer nada junto con ellos"¹¹.

Esta "historia con los pasaportes" es la que dos años más tarde aparece desarrollada en *Para esta noche*¹², aunque ya entonces desaparezcán por completo los datos explícitos de filiación; ya no se menciona a los "anarcos" ni la Guerra de España ni el gobierno de Negrín. Pero es claro que todo eso se ha hundido como soportes ocultos, sin cuya presencia el sentido de la novela sería incomprensible. Lo cierto es que la Guerra de España se sobre-

¹⁰ *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México, UNAM, 1961, p. 92.

¹¹ Juan Carlos Onetti: *Tierra de nadie*. Buenos Aires, Losada, 1941, p. 73.

¹² La "historia" también se recuerda en *Para esta noche* de la siguiente manera: "Prometieron tres barcos. Sólo vino el 'Bouver'; sale esta madrugada. El gobierno firmó todos los salvoconductos que se pidieron, toda la ciudad tiene un salvoconducto en el bolsillo. Pero no hay pasajes. El gobierno se encargó de los pasajes pero ya no hay gobierno ni pasajes. Hay esta trampa para esperar que te destripen. Alguno tiene y está vendiendo los pasajes" (p. 23).

imprime a la novela sin dejar casi huecos, sin permitir una gran variación entre los elementos ficticios y los que aporta la historia. Todo ello puede comprobarse en el más preciso manual, en la historia fiel de los acontecimientos, así el libro de Hugh Thomas, *La guerra civil española*, en aquellos capítulos que dedica a la época referida. Como señala Thomas, los meses de 1938 y 1939 se ocupan parcialmente en la gestión de la paz con el caudillo Franco, negociaciones primero impulsadas por Negrín y luego por Casado, siempre en actitud de derrota honorable. Ya en febrero de 1938 se preparaban en Valencia los pasajes de barco destinados a los dirigentes políticos, muchos de los cuales lograron huir aunque no así la tropa. "El 31 de marzo (cito a Thomas) quedaban ocupadas Almería, Murcia y Cartagena. En todas estas ciudades costeras fueron capturados por el ejército ocupante millares de republicanos que habían intentado en vano salir de España. Las escenas de angustia y miedo ante la entrada de los nacionalistas eran lastimosas. Varias personas se suicidaron"¹³. (La muerte del desconocido en el "First and Last" es un ejemplo representativo de esta situación de angustia).

Si he citado con alguna extensión es porque importa destacar que es movido por esta atmósfera dramática y por las historias que aún no figuraban en los libros aunque sí en boca de los refugiados, que Onetti escribe *Para esta noche*, haciendo de su novela un producto inequívoco de la época de lucha intelectual contra el fascismo. Las tendencias políticas del autor eran entonces anarquistas, o tenían un tinte anarquista, aunque no participaba en la lucha militante, y *Para esta noche* puede entenderse como el resultado de una toma de posición, igualmente amarga como desesperada. De ahí las líneas escritas como prólogo de la primera edición, tantas veces citadas, si bien incomprendibles a menos de reubicárselas en el contexto significativo del libro:

"En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable, era humillante y triste de padecer. Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometedor— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación"¹⁴.

En estos términos Onetti se refiere a un aspecto polémico de toda creación en épocas turbulentas: la mala conciencia del intelectual, la convicción de que la "literatura comprometida" es en sí un falso sustitutivo de la lucha, un *ersatz* engañoso cuando obedece a esa mala conciencia. El novelista escribe —se libera cínicamente— mientras otros "defienden con su cuerpo" iguales convicciones. Sin duda éste es uno de los motivos por los que Onetti no quiso escribir una novela SOBRE la Guerra Civil y, por el contrario, desnudó de

¹³ Hugh Thomas: *La guerra civil española*. París, Ruedo Ibérico, 1961, p. 505. Después de mostrar su intransigencia ante Casado, Franco accedió a las negociaciones y "designaba dos puertos de Levante para la expatriación de los que desearan marchar. No le importaba si se encargaban del transporte de los refugiados barcos ingleses, y no ponía dificultades para la salida de tales barcos" (p. 503). "Casado había llegado a Valencia. En esta ciudad, en Alicante, en Gandía, en Cartagena y en Almería se habían reunido ininidad de republicanos que deseaban expatriarse" (p. 505).

¹⁴ *Para esta noche*, ed. cit.

los posibles vestigios de identificación aquella historia que contaba. Otro de los motivos para hacerlo así consiste en su desconocimiento personal de Valencia (la ciudad en que probablemente se desarrolla la anécdota), pues el autor no había viajado nunca a España. Intentó hacerlo una vez, sí, para servir como voluntario en la causa republicana, dato que podría añadirse significativamente a su interés novelístico por la trama secreta de *Para esta noche*.

Por otro lado, no era Buenos Aires, ni explícita ni implícitamente, la ciudad en la que el novelista imaginó el contexto físico de su libro. Buenos Aires no era una "ciudad sitiada" en 1942. Sólo un año después, con el referido golpe militar, la situación política comenzaba a variar aunque sin llegar nunca a configurar la imagen que refleja la novela. Esta, sin duda, emplea un lenguaje rioplatense (es el lenguaje del propio novelista, purificado de cualquier deliberado "españolismo" al modo de otros libros conocidos) en términos concretos como "macró", "zamba", o "facha", que compensa al mismo tiempo con algunas letrillas españolas reminiscentes de los romances populares: "Los dientes blancos brillaban, cuello, cadera y pezón. Todo lo tuvo y lo daba, su sudor ya se enfrió." Onetti utilizó en *Para esta noche* legítimos y habituales recursos de narrador: algunos modelos reales sobre los cuales edificar sus personajes (y estos "modelos" no son específicamente personajes históricos sino amigos, conocidos, del propio escritor) y los sitios y ambientes donde hacer cumplir la historia que debía narrar.

II

Para esta noche tiene un desarrollo lineal en apariencia, pero en rigor, hay que decir que se estructura en círculos concéntricos estrechados en torno a un núcleo coordinador. El primer círculo, mayor englobador de los demás, principia en el comienzo de la novela y cierra en el final, alimentándose del corazón de la trama: es el desarrollo narrativo del mito del cazador y la presa o víctima, la cacería humana como acción, la trampa como imagen simbólica. El segundo círculo es el que adquiere connotación política, se refiere a todos los movimientos del personaje principal, Ossorio, en relación al Partido y sus camaradas. El tercero cumple un tema más restringido pero no menos importante. Acaso hasta de mayor intensidad. Es el que atañe a la curiosa relación Ossorio-Victoria, los complejos sentimientos que la niña despierta en el hombre adulto. Estos tres círculos se cierran sobre un punto común: la muerte, el fracaso, la asunción de la finitud humana significada en ese acabamiento. Podría decirse que *Para esta noche* no es otra cosa que una metáfora del tema señalado.

En el esquema mítico de la cacería intervienen tres personajes: Ossorio y Barcala, dirigentes en la clandestinidad, y Morasán, jefe de la policía política del régimen opresor, que los busca con ahínco (Morasán ha sido en el pasado un compañero de sus dos víctimas, sumando con ello una relación personal a los motivos de la persecución). El tópico de la cacería es uno de los tópicos fundamentales de la literatura de aventuras, que la narrativa policial ha explotado caudalosamente aunque pueda rastreárselo en formas y ejemplos menos obvios. Los temas de la venganza, de la reparación del honor, las búsquedas

LA
OCULTACION
DE LA
HISTORIA EN
"PARA
ESTA NOCHE"

del padre (de la *Telemaquía* al *Ulises* de Joyce o el *Pedro Páramo* de Rulfo) o casi todo argumento que oponga maniqueamente el "bien" y el "mal", se desenvuelven por lo común bajo la estructura interna de la búsqueda acuciosa que culmina con el "hallazgo" o el "fracaso", el "premio" o el "castigo". En la novela de Onetti la noche y la ciudad (y ambas en una: la ciudad nocturna) se transforman en concepto e imagen de "trampa", una trampa final que el cazador ha tendido a sus víctimas. Lo particular de *Para esta noche* es que Onetti utiliza esa imagen para desarrollar su concepción personal de la vida. O bien, en otras palabras, esta concepción encuentra en la idea de trampa, de persecución y de muerte, los vehículos fundamentales en que expresarse. La noción de fatalidad, la muerte de la pureza, el absurdo existencial, éstos son algunos motivos que aparecen (o se significan) gracias a su imbricación en el mito central. Ella le sirve, por ejemplo, para plantear la acción de sus personajes como un movimiento sin sentido, que va a "ninguna" parte: el círculo vicioso, el círculo fatal, la inanidad del esfuerzo. Lo que en última instancia —en el sentido más amplio del discurso novelesco— el libro expresa es que toda "huída", humana, cotidiana, e incluso metafísica, es ilusoria. Un movimiento inútil dentro de la trampa en que todos consumimos nuestros pocos, limitados años de vida.

La idea de que Ossorio ha ingresado en la "trampa" y que el propósito de la novela es registrar sus inútiles esfuerzos hasta la muerte, aparece apoyada en el nivel significativo hasta la explicitación. La propia novela comienza, en un estilo sensiblemente diferente al que predomina después de sus primeras cuarenta páginas, con la figuración de una trampa casi perfecta: el primer episodio cuenta cómo Ossorio escapa del "First and Last", rodeado y ocupado por la policía después del suicidio del desconocido, y sin que se lo reconozca como uno de los dirigentes buscados. Toda la escena es narrada morosamente (surrealísticamente), con un ritmo muy típico del cuento (recuerda por ejemplo el pausado contar de Hemingway en *The Killings*) y muy probablemente de un "cuento" de cuarenta y pocas páginas surgió la novela. Ya entonces se alude a la sensación de trampa:

"No hay salida. Nadie puede moverse" (p. 15).

"Hay esta trampa para esperar que te destripen" (p. 23).

"Ahora sentía que no iba a irse, que todo estaba perdido, que al amanecer lo matarían" (p. 22/3).

Con estas señales Onetti recorre el itinerario de su personaje, empleándolas como signos recurrentes y significantes que conviertan la sencilla acumulación de datos en un proceso lleno de sentido. Para ello, mantiene constantemente presente la noción e imagen de "trampa", recordándola en diferentes instancias de la novela:

"Paso a paso en la noche voy a meterme conscientemente en la trampa. Sólo por miedo de morir solo en la noche" (p. 54).

"El final de la noche, ya preparado desde tiempo para él, inevitable, como el paisaje que aguarda en la boca de salida de un túnel" (p. 159).

"Uno está definitivamente enjaulado en el propio esqueleto" (p. 86).

Huyendo sobre los techos, en la noche, Ossorio se siente herido por un disparo, asume su condición de presa alcanzada y se confiesa:

"Esta sí es la trampa definitiva". (p. 190).

La segunda víctima de Morasán la constituye Barcala, y aquí el círculo se estrecha de manera extraña y compleja, pues Ossorio es quien delata al amigo y provoca su muerte. Ossorio se entrevista con Barcala y advierte que el jefe clandestino ya está "derrotado". Su desaparición es necesaria para salvar muchas vidas que una confesión pondría en peligro inmediato. Esa es la causa por la cual su llamada anónima a Morasán le proporciona la guarida del dirigente, sabiendo que Barcala ha de defenderse de sus enemigos hasta morir, que está preparado para no dejarse capturar con vida. La trampa se cierra de modo súbito y cruento sobre Barcala, aunque la novela narra el episodio con una inteligente elipsis. Mientras viaja en su auto, Morasán escucha disparos ("Oyó el montón de detonaciones, cinco, una, seis y siete, un racimo, el silencio...") y llega a la casa cuando todo ha sucedido. "¿Y qué tal?" "Nos hirió a uno. Hay dos muertos —dijo Villar—. "¿Era?" "Sí, seguro —volvió a cabecear hacia adentro—. Ahí está"). La parquedad, la economía expresiva de la escena y sus diálogos aluden al carácter hosco, seco y sombrío de los cazadores. Morasán contempla el cuerpo de su enemigo, siente el "viejo odio" y "orina casi sin esfuerzo a lo largo del cuerpo caído" (esta última frase, altamente inverosímil dada la situación narrada, no pertenece a la primera edición; es un pequeño agregado de 1966, sin duda para subrayar el desprecio que siente el vencedor por su víctima muerta).

Un rasgo singular de la novela lo constituye el uso de la peripecia. Los focos de atención recaen en primer lugar sobre Ossorio, momentáneamente sobre Barcala, pero asimismo sobre la vida de Morasán, el perseguidor. Y el destino de Morasán, sin embargo, no es el de cumplir rectilíneamente su trayectoria esbozada, el de triunfar sobre sus ex camaradas llevándolos a la derrota, sino el de caer, él también, en la misma vorágine de un régimen totalitario que busca afianzarse en la opresión. Vicisitudes políticas transforman, en determinado momento de la novela, un cazador en una víctima. Morasán tiene "enemigos" en la propia institución policial, aunque éstos no obedezcan más que a pujos de poder, y su "policía política" queda en peligro de ser absorbida por otros cuerpos represivos. Morasán juega su carta y la pierde, en altas esferas; muere, finalmente, en la explosión criminal de su casa. De todos modos, la importancia de este cambio inesperado de la suerte no radica en el problema personal del personaje, sino en pautar y sugerir otros fenómenos con él: por una parte, ayuda a caracterizar un régimen al mostrar como éste mueve a los hombres de la misma manera que a títeres. Por otra, desplaza hacia otro orden que el personal, el motivo de la "cacería". En efecto, un sicario comienza por ser el "cazador" o "victimario", pero nunca hay que olvidar que detrás suyo hay un estado político. Ese orden humano y personal puede sustituirse por un orden político y social. Y puede incluso sustituirse por aquel otro orden, fatídico, del que la novela no está muy alejada: es el "destino", la suerte, "ya preparado desde tiempo para él". Este desplazamiento de lo circunstancial a lo esencial, de lo concreto y particular a lo general y metafísico (Ossorio y Victoria han de morir por azar, a poca distancia del barco salvador) apuntan a la raigambre irracionalista que subyace la novela y por ende la visión del mundo reflejada en ella.

**LA
OCULTACION
DE LA
HISTORIA EN
"PARA
ESTA NOCHE"**

**JORGE
RUFFINELLI**

El segundo círculo en que se estructura *Para esta noche* plantea la situación política, el papel de la política en el curso de los hechos. Ossorio visita la Casa del Partido, dialoga con Martins, busca a Barcala, intenta infructuosamente destruir los archivos del Comité de la Juventud, pero en cada uno de estos tramos el resultado es idéntico: fracaso. Nuevo ejemplo de la circulación en el vacío, que agota al personaje y lo impulsa, finalmente, sólo hacia la huida. *Para esta noche* carece sin embargo de un planteo político deliberado: éste es otro de los aspectos más o menos borrados de la situación ejemplar, aunque permanece el esqueleto de ese mismo planteo. Tanto la visita a la Casa del Partido como la conversación con Barcala sirven para verificar la derrota, para sumergir al personaje en la "noche" del título, verdadera protagonista. Y si Ossorio en algún momento intenta el acto heroico y lúcido de quemar los ficheros (o, incluso, rescatar los pasaportes que posee Barcala) no es asumiendo el papel que le asigna (o asignaría) su partido, sino como un acto de elemental piedad, de adulto compromiso: con ese acto podría salvar vidas humanas a merced, tarde o temprano, del fascismo.

Resulta claro que las particularidades políticas del momento histórico se diluyen hasta desaparecer (quedan vestigios sólo en su esquema general y en secretas y ambiguas alusiones). Lo que le interesa a Onetti es plantear narrativamente una situación que trasciende su propio momento original: la carga política, el complejo entramado de reminiscencias y significados, de vínculos con la "situación real", han sido abandonadas a cargo del lector y no del nove-

Arnoldo Liberman

LAS LIMPIAS GANAS

poemas

Editorial Stilcograf

en venta únicamente en:

LIBRERIA NORTE

Las Heras 2225 tel. 84-3944

CUERPOS DEL DELITO

Angel Zapata

Raúl Márquez

Julio Castellanos

ediciones tréveris

lista. Es así como el empecinamiento de Morasán se sostiene alimentado por un episodio del pasado, individual, que lo relaciona con un muchacho (Esteban) aparentemente sacrificado por la responsabilidad conductora de Barcala. Tampoco *Para esta noche* analiza históricamente la conducta y el carácter personal de este último, mostrando, por el contrario, un caso de "neurosis de guerra" a través suyo, una secuela genérica de la lucha: la fatiga y la derrota interior del militante, de cualquier militante. El propio Barcala se encarga de explicar su conflicto desarrollando una curiosa teoría sobre la represión, sobre cómo la represión ahoga y quita sentido a la "tarea" hasta convertirla —y éste es otro ejemplo del "circular en el vacío"— en un movimiento inútil:

Hay gente sucia y hay gente limpia (dice Barcala). Yo soy limpio, una persona limpia que había hecho su vida con esto, que era esto. Hubo una etapa de ese trabajo que se hace totalmente, cuando hay una relación entre el y el tiempo que exige y es posible hablar de lo cotidiano, de la propaganda, despertar a la gente, sacudir y despertar, sacudir y despertar. Se acaba y viene otra etapa. Están los perros, en el otro lado, al lado nuestro, están ellos golpeando para dormir o matar al despierto y al que iba a despertar. Ya no se puede sentir armonía entre el trabajo y el tiempo que necesitamos, hay que enloquecer sin perder la razón para que puedan caer en el tiempo los trabajos que tenemos que hacer (...). Y aunque (se) esté perdido sin recuperación posible para sí mismo, no importa, no nos vamos a aflijir, porque somos solamente una pobre cosa que no tiene otro significado que la tarea elegida (...). Y estamos contentos porque nuestra tarea es la buena, y la tarea de ellos la maldita (...). Y aunque alguna vez, sí, el cansancio de la misma tarea me envenenaba y me descubrí débil, me veía llagas tan asquerosas como las de ellos, los perros, sacudía la cabeza y me iba a dormir y al día siguiente no quedaba ni el recuerdo del momento en que había sido como ellos. Sí, decía, esta tarea es como un río que lo limpia al que está metido en ella (...). Y aquí mismo, sentado en esta cama, sentí que tenía pústulas y en lugar de irme a dormir y limpiarme al día siguiente en la tarea me puse a meditar en las pústulas y esta es la consecuencia" (pp. 79-81).

El tercer círculo, finalmente, es el que se estrecha y confunde más con su centro —el desenlace— inaugurando un aspecto que la novela no toca prácticamente hasta mediar: el sentimiento amoroso. Pero es una "historia de amor" que parece no tener mucha relación con el motivo histórico que sirve de génesis al libro ni con su estructura fundamental diseñada sobre el motivo de la trampa. Existe una relación, sin embargo, y lejos de ser elemento añadido, constituye el ámbito mayor de su mensaje fatalista, el campo donde éste se prueba de manera acaso más rotunda y definitiva. Dos ragos, por lo menos, de esta "historia", es preciso destacar: uno, que Victoria no tiene más de doce o trece años (ella dice tener trece); dos, que la crónica de sentimientos compromete solamente al hombre, mientras se calla y ni siquiera se sugiere todo inspirada por una niña al borde de entrar en la adolescencia no es nuevo lo que ella piensa o siente. El motivo de esta lenta y segura eclosión amorosa en la narrativa onetiana, ya estaba en *El pozo* y en *Tierra de nadie*, y reco-

**LA
OCULTACION
DE LA
HISTORIA EN
"PARA
ESTA NOCHE"**

noce su más claro antecedente literario en Dostoievski¹⁵. Asimismo hay que agregar, para completar la complejidad del cuadro, que Victoria es la hija de Barcala; de ahí que Ossorio, el delator de su padre, ha de transformarse en simbólico protector, simbólico padre, simbólico amante. Lo que hace Onetti al introducir este nuevo tema en la novela, es ampliar y reforzar la misma idea que ha venido recorriendo *Para esta noche*; es decir, que no existe escapatoria, que todo se transforma en un *imposible*: la sobrevivencia, la felicidad, la pureza, el amor, así como en otro plano, implícito o secreto la propia causa de la República española. Si por la simple diferencia de edades entre la niña y el hombre maduro, una relación como la que se apunta en el comienzo por ser improbable y anómala, la guerra, la derrota, la persecución y la muerte hacen aún menos equívoca y más convincente la verdad que empapa la sustancia novelística: todo es imposible, todo es derrota, y sin embargo el hombre debe seguir viviendo.

**JORGE
RUFFINELLI**

Acaso el motivo más importante de este universo onetiano es el que desarrolla el tercer movimiento de la novela, desde el encuentro con Victoria (p. 134). Ahí se retoma un rasgo característico de lo que era y sería su narrativa: la presencia de la *muchacha*, la niña, la adolescente, símbolo de un estadio de la pureza jamás hallado, luego, en la mujer adulta. Onetti desenvuelve la relación Ossorio-Victoria de modo indirecto, casi al "margen", en los bordes, fuera de los hechos que los personajes padecen y viven. Victoria ingresa en la novela y en el relato cuando la situación ya está planteada, desarrollada y se acerca a su fin; es una nueva agonista que surge para acompañar al hombre en su calvario. Es un oscuro símbolo de Eva, la Mujer, en la forma que ella debe encarnar en el mito: joven, niña, inexperta, confiada al hombre, discípula, inerte. Para trazar ese retrato necesario Onetti no pierde tiempo: desde el primer momento hay que subrayar su presencia infantil y misteriosa, así como su irrupción inesperada en la vida del hombre. Ossorio regresa a su casa dispuesto a volver a partir de inmediato, tal vez para siempre, y allí encuentra a la niña, que lo espera. Ha sido enviada a él por un tercero, Alberto, quien simplemente le indica en su mensaje dirigido a Santana (nombre de guerra de Ossorio): "Barcala me había dejado la chica en custodia. Como es peligroso tenerla una hora más conmigo, peligroso para los dos, te ruego que hagas lo que puedas por ella". Ser custodia de Victoria Barcala cuando todas las fuerzas represivas están buscando a su padre, es obviamente peligroso. Ella se convierte, por simple herencia, en el "dedo emponzoñado" que es preciso cortar (la metáfora se emplea dos veces en el episodio de Farla). Pero una suerte de común destino hace progresivamente indisoluble la unión del hombre y la niña, algo así como unas "nupcias malditas" y simbólicas entre dos seres que otra situación —la paz por ejem-

¹⁵ En un singular artículo titulado "Otra vez Lolita" (Marcha, 29/V/59) a Onetti le molesta precisamente que la heroína de Nabokov termine embarazada, es decir degradada ya su condición de ninfula y adquirida la de mujer. El comentario está escrito con mucho humor y termina con una advertencia: "a los raros aquejados de 'ninfulofilia': el libro contiene una gigantesca estafa: Lola, Dolores, Dolly, Lolita aparece en las primeras páginas a los doce años de edad. Pero cuando se cierra el libro es ya una repugnante aunque respetable anciana de quince. Y con el agregado horror de encontrarse en los últimos meses de un embarazo".

plo, la normalidad— ni siquiera acercaría. Para narrar esta situación “marginal” (marginal de la normalidad, marginal dado el peligro que viven) el novelista recurre a un diferente plano de la narración, no al directo. Pequeños apuntes laterales, reincidencias y recurrencias significativas constituyen el meollo de su procedimiento (empleado también, como señalamos, para sugerir la presencia de la “trampa”), que utiliza varias veces en la novela aunque en ésta lo hace con mayor riqueza y madurez expresiva.

Un breve episodio (la visita de Ossorio a la Casa del Partido) muestra este procedimiento con toda claridad. Ossorio dialoga con Martins en presencia de una muchacha con quien este último, supuestamente, acaba de tener relaciones sexuales. La conversación no tiene otra connotación que la política, los diversos aspectos de una situación que incumbe a los dos hombres. Y sin embargo el narrador sigue no sólo ese diálogo directo, sino también el curso mental, paralelo, de Ossorio mientras habla o escucha, y ese curso tiene un solo objetivo: la silenciosa mujer presente. Desde el comienzo mismo se abre este “curso paralelo”: “Ossorio había visto apenas a la mujer y [ya] la deseaba con tristeza”. Luego son breves referencias insistentes y objetivas que hacen alusión a la mujer, no así a Ossorio, aunque están sugiriendo la atención aparentemente distraída del hombre. Podrían referirse muchas de estas acotaciones, que son inútiles fuera de la función señalada:

“La mujer había terminado de peinarse...” (p. 65).

“La mujer torció la cabeza...” (p. 67).

“La mujer alargó dos dedos con el cigarrillo consumido...” (p. 68).

“La mujer fumaba de un montón de cigarrillos sueltos sobre la mesa” (p. 66).

También con referencia a Ossorio:

“Sabía que la palabra señora iba a crispár a la mujer...” (p. 66).

“Veía que la cintura de la mujer era tan delgada como él lo había pensado” (p. 69).

“Ossorio cruzó como si entrara ritualmente en la vida privada de la mujer” (p. 66).

“Hay que dormir con la mujer esta, hijo de perra, pensó Ossorio” (p. 70).

La presencia de la mujer altera la atmósfera, la carga de un denso malestar, desenfoca las rutinas del diálogo y de las reacciones. Es un elemento conflictivo en un mundo viril porque señala siempre una posibilidad afectiva que no puede desarrollarse (no hay futuro) o nunca se desarrolló (no existe en el pasado), pero ante la cual el hombre es ávido e ilusorio aspirante. Victoria Barcala muere conservando su “misterio”, pero esta anónima camarada que Ossorio conoce por azar, accidentalmente y sin consecuencias, se marchará por su lado portando ella también su cuota de misterio. Aún sin elucidarla, aquí es posible encontrar la idea onetiana de la felicidad como un camino siempre elusivo en las variadas opciones de la existencia. Hay una mujer indicada, una mujer “destinada” para cada hombre, pero ésta pudo no haberse conocido nunca, pudo conocerse fugazmente (como en este pasaje de *Para esta noche*), pudo haber pasado a nuestro lado sin que la advirtiéramos, puede estar en el próximo día, mañana, cuando estemos muertos. Esta noción del amor “señalado” v resuelto arbitrariamente por el azar hacia el “hallazgo”

LA
OCULTACION
DE LA
HISTORIA EN
“PARA
ESTA NOCHE”

o el "desencuentro", surge, pues, en la mujer, en la amiga de Martins. El narrador es rotundo al respecto cuando señala: "Y en seguida, por encima de la mano que sostenía la pipa, miró el perfil de la mujer y la quiso desesperadamente, resolvió que el absurdo en que todos estaban hundidos y donde braceaban a favor de la corriente lo había separado a él de ella y la había puesto contra el cuerpo de Martins, contra las sucias y ásperas ropas del hombre" (p. 70). Por esto es que el personaje siente que "debe" separarse totalmente de la mujer, "pasando junto a ella como si la rozara sin verla en la oscuridad" (p. 71) y "sin dejar de quererla al apartarla para siempre de sí" (p. 72).

Esta situación emotiva vuelve a presentarse —desarrollándose con mayores posibilidades de expresión— en el último tercio de la novela, que se encarga de introducir a Victoria Barcala y narrar su secreta fascinación ejercida sobre el hombre. Cuando Victoria aparece por primera vez en *Para esta noche* se la describe como "una chiquilla de once o doce años", que se acerca "rápida, con sus cortos pasos indecisos, la grave cara infantil viniendo a encajarse en la luz (...) y su aire profundo de inocencia y duelo" (p. 135). Será en todo momento la "chiquilina tlaca", "la niña", "la muchachita". El narrador no ahorra aquellas descripciones que destacan los rasgos juveniles, con su mítico halo de gracia, candor y pureza. Así, "las medias dobladas con guardas griegas bajo las rodillas, los recios zapatos de muchacho, las ropas pobres, la cabeza que se inclinaba hacia un costado, las mejillas blancas, apenas marcadas en el rostro, la posición de indiferente espera de todo [su] cuerpo" (p. 136).

La suerte actual de la niña coincide con la situación de Ossorio: sola en la ciudad, huye "como todos, de la muerte" (p. 137). En la conjugación de este destino se constituye la pareja, el duplo, iniciado, incluso, por parte del hombre, merced a la conciencia de haber sacrificado a su padre. Pero la relación "filial" instaurada naturalmente por la situación básica comienza a sufrir accidentes y a desplazarse por grados hacia otros tipos de relaciones:

A) Cuando la policía allana sorpresivamente su pieza, Ossorio declara que Victoria es hija suya, pero al marcharse los hombres, la casera lo interpele: "No es su hija. No me gustan las *porquerías* (...) Váyase en seguida. Usted no se llama Santana. Usted me entiende" (p. 150-1, subrayado mío). Más adelante, en casa de Farla, esa misma imagen vuelve a entrar en conflicto; Ossorio le explica a Farla la mitad de la verdad, que la niña es la hija de un "amigo". Y sin embargo Farla pasa por alto sus explicaciones para señalarle, en un aparte: "Es una *porquería*" (subrayado mío) "tener relaciones con una señorita tan joven" (p. 162). La relación aparece así *emporcada*, ensuciada por los otros, por las suspicacias, los malos pensamientos, la corrupción que anida en cada uno. Son los "otros" quienes imponen y edifican la realidad, quienes tienen lo real con su propia subjetividad tumefacta.

B) Progresivamente, sin embargo, va creándose una nueva y diferente corriente de simpatía, diferente a la actitud inicial del hombre que siente el deber de proteger a la niña como si fuese su hija, y diferente a la "versión" sucia de los otros. La convivencia de un mismo riesgo crea la oportunidad para que el personaje reflexione, enfrentado a ese elemento nuevo introducido en su vida, y sufra la nostalgia de un propio paraíso perdido pero "tocado"

alguna vez, alguna vez intuido. "Ossorio miraba la cara de la niña, movía los ojos sobre las luces del pelo, media la distancia entre los ojos, la socavada separación de la nariz y la boca, la inmóvil impensada expresión de orgullo, pureza y cálido desdén de la cara de la niña, la amortiguada luz del ensueño y la insobornable justicia que descendía por las mejillas desde la raya de sombra de las pestañas. "Algún día tendrá un hombre, mentiras, hijos, cansancio. Esa boca" (p. 147). Esta última línea alude a una idea reiterativa en toda la creación de Onetti: la pureza se pierde, deviene la madurez como un aviso de caducidad, y más tarde la natural corrupción de las cosas y la muerte.

C) La niña comienza, así, a representar para Ossorio, cuando éste siente llegar su fin, la imagen de un principio. Los extremos se tocan. Es la imagen mítica de un mítico origen donde reina la inocencia fatalizada por la vida¹⁴. Luego del párrafo antes transcripto, Onetti amplía esa noción subyacente con más resonancia aún, de modo que no caben dudas sobre los sentimientos del personaje: "La miraba como si quisiera verse a sí mismo, su infancia, lo que había sido, lo que estaba aplastado y cegado en él, la perdida pureza inicial, lo que había abandonado sin realizar. La miraba como amándose a sí mismo, con admiración supersticiosa por la corta pureza del rostro humano, con lástima por la inevitable suciedad que debía atravesar e incornorarse" (p. 147-8). A través de Victoria, Ossorio puede fugazmente "amarse" a sí mismo, contemplarse en otro ser (¿no es ésta acaso una tradicional definición del amor?).

D) Hay un momento singular, epifánico, en la novela, cuando los personajes huyen sobre los techos en busca de un refugio, de un hueco en la noche. Es entonces que para Ossorio se hace claro un sentimiento nunca confesado hasta el momento, ni siquiera a sí mismo: *recordó* "de golpe cuánto la había estado queriendo desde que entraron al patio, desde que ella recostó la cabeza en la pared del corredor (...) y cómo había sufrido desde entonces por ella" (p. 185). Aquí reaparece la intuición de una felicidad imposible, a destiempo, trágica. Es por ello que se refiere a su historia como un "largo folletín", y también como "un fabuloso fracaso, cuya raíz de dolor estaba en haberlo descubierto allí, ahora, contra la noche rígida, contra el pelo achatado que envolvía la dureza del cráneo donde reposaba su mandíbula un momento, el momento preciso para saberlo y apartarse luego" (p. 186).

E) Finalmente, en el proceso de estos sentimientos a imágenes, la culminación accede con las últimas líneas de la novela, cuando ésta se adensa, deliberadamente, sobre un par de símbolos sugerentes, de muy oscura carga sexual. La explosión de las bombas destrazan a los dos personajes, en plena calle y éstos mueren, juntos, en una típica imagen romántica. El postrer movimiento de Ossorio se describe así: "Movié el brazo, y su mano, en un dilatado viaje en el que acumulaban recuerdos cada frágil hueso, cada blando pedazo de carne, fue trepando con torpe tenacidad, milímetro a milímetro, hasta aflojarse sobre el cuerpo de la muchachita; y luego de descansar, lenta-

¹⁴ "Uno de los motivos convencionales más patéticos de la experiencia humana: los jardines de nuestra infancia, esos paraísos de nuestra inocencia, siempre recordados con nostalgia" (Galvano Della Volpe: *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 64).

mente, se fue extendiendo en la blandura desnuda como un labio, y un dedo quedó cruzando el misterio". La novela se cierra reiterando la imagen de "su mano endurecida en el misterio".

III

La metáfora del fracaso humano viene a encarnarse en *Para esta noche* de un modo sin embargo no nihilista. El hombre asume su fin como se asume lo vital. La muerte es también expresión de la vida. La derrota tiene su contrapeso en la certidumbre de una existencia que permanece, que eternamente retorna en un cíclico morir y nacer. En su prosa densa, embriagada en su propia complejidad sintáctica, Onetti deja paso a algunas afirmaciones de perduración por encima de la catástrofe. Así la propia actitud de Ossorio, simbólicamente señalada en sus últimos gestos ante la huida y la salvación. En vez de *descender* hacia el muelle, dejando a sus espaldas el dolor de los demás (la huida personal es eso, siempre), *asciende* hacia el fragor y la certidumbre de la muerte. Las "diez cuerdas en pendiente hacia el puerto" (p. 209) que resumen la salvación individual, se truecan en la ascensión "trabajosamente calle arriba, hacia la ciudad" (p. 210), "sabiendo que estaba en el grandilocuente final de un tiempo (...) y que cuando todo fuera suprimido, la vida, el miedo y la muerte, otro inocente principio iba a surgir, como una sonrisa de la niña sin cara que llevaba apretada contra el cuerpo" (p. 211). El final de la novela no es, de esta manera, una concesión al cierre feliz y a la esperanza irracional, sino una visión dialéctica de la historia, un asomo de apertura a la fatalidad que la derrota del presente le obliga a sentir. *Para esta noche* es, en 1943, un producto de su tiempo y de las contradicciones de su tiempo. A la vez, un testimonio interno de la actitud generacional ante el triunfo de las fuerzas reaccionarias en la guerra de España. En ella se imbrican mutuamente la historia y la estructura fundamental del relato; éste expresa mucho más que el hueco histórico, pero parte de él y el fin regresa a él, iluminándolo con nueva claridad y otorgándole al fin un sentido. ●

JORGE
RUFFINELLI

librerías FAUSTO

TODOS LOS LIBROS
DE TODAS LAS EDITORIALES

**Leonardo
Senkman**

**LA CABALA
Y EL PODER
DE LA PALABRA**

No es nuevo el expediente de hechar mano a la Cábala hebrea para demostrar teorías y sistemas. Desde el neoplatonismo renacentista y humanista (Pico Della Mirándola, sobre todo) hasta el romanticismo e irracionalismo alemán (Grimm, Hoffamm, Meyrink, Franck, Von Rosenroth) la cultura occidental y cristiana se apropió de esta respuesta judía a la explotación de la diáspora. Los pueblos oprimidos conocen de sobra las coartadas de los colonizadores frente a su cultura: o la desacreditan, impugnando su tradición religiosa; o la decodifican, apropiándose en nombre del universalismo. La segunda alternativa "salvó" la Cábala de la hoguera inquisitorial adonde fue arrojado, en cambio, el Talmud. Un análisis histórico de la cultura judía en el exilio arroja luz sobre ambas formas de colonización cultural ⁽¹⁾.

El liberalismo, esa ideología tolerante del demócrata-amigo-del-judío, apeló a la "contribución judía a la civilización" para legitimar su integración en la sociedad gentil. El eticismo de los profetas como el pensamiento de los filósofos semitas (de Filón a Einstein), han sido los caballitos de batalla de los liberales racionalistas y gnósticos propugnadores de la asimilación.

Borges extiende expresamente su admiración por la simbología cabalística "a la tradición de la Biblia, el libro de Job y a Cristo mismo". Es decir, los fundamentos de Occidente son para Borges los custodios naturales, aunque

(1) Senkman, Leonardo: "Cultura hebrea y liberación nacional" (en prensa).

LEONARDO SENKMAN, nació en Paraná (Entre Ríos) en 1941. Ejerce como auxiliar docente en las carreras de Sociología e Historia de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Ha publicado trabajos en revistas del país y del extranjero. Próximamente se editará su libro *Cultura judía y liberación nacional* y, durante el mes de marzo, el Café-Encuentro TZAVTA estrenará su obra *Crónica de un exilio*.

simbólicos, de la Verdad. Hay que rastrear pacientemente su búsqueda, sin otro riesgo que la perseverancia de quien conoce la salida del laberinto, porque ella está oculta en el gran Texto Bíblico, espejo de espejos, la verdad desencarnada, mirada pura sobre un mundo impuro. El verbo borgiano prestará su palabra para ser hablado por esa Verdad absoluta e incognocible. Ahora bien: este Logos borgiano, que busca la salvación individual por la literatura, es posible conjugarlo en todos los lugares y tiempos; el Davar cabalístico, en cambio, sólo podrá adquirir poder verbal si está pertrechado del anhelo presente de liberación, capaz de arrancar a una nación oprimida de la humillación de su exilio.

Los textos cabalísticos de Borges seducen al lector desprevenido como una irresistible novela policial. Pero una vez develado el revés de la trama, el desenlace desemboca en la paradoja, la ficción se hace metafísica. En cambio, una lectura atenta del corpus de la cábala remite un mito mayor que lo transforma y hace inteligible su estructura fundamental. Gershom Scholem ya lo ha demostrado exhaustivamente: el profundo texto de la mística judía está atravesado verticalmente (nivel paradigmático) por la estructura *Exilio-Opresión*, y horizontalmente (nivel sintagmático) por la estructura *Redención-Liberación*. La significación de este gran mito nacional es imposible de extrapolar del contexto del pueblo disperso y oprimido que lo elaboró durante siglos. Como tampoco es lícito abstraer el nivel de sus procedimientos hermenéuticos respecto del sistema total de relaciones que constituyen la Cábala. ⁽²⁾

Pretender demostrar, entonces, la filiación esotérica hebrea en Borges ateniéndonos al "texto absoluto" del argentino que homologa el "texto total" de la Torah desprovista de azar, es caer en formalismo. Separando los problemas de "doctrina" de aquellos comunes de "procedimientos", Sosnowski ⁽³⁾ intenta empalmar la Cábala y Borges, aunque reconozca el divorcio de ambos proyectos: "el interés es esencialmente mágico y no filosófico".

Pero este empalme lo hace a través de una ingenua analogía: la búsqueda del verbo en los cabalistas y en Borges. 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 es, dice Sosnowski.

Pretendo demostrar que la búsqueda del verbo en la Cábala, ha sido el desesperado y alucinatorio ascenso del infierno de la diáspora que divide y separa al judío del mundo, mientras que el círculo, cuya parábola hace Borges de un solo trazo, lo conjuga con un Verbo que le blinda un refugio del cual teme salir. El movimiento de unos, consiste en la recuperación de un cuerpo atomizado por la opresión nacional; el movimiento del otro es la disolución de un cuerpo que tiene terror de ser violado por la historia frente a la cual se enquistaba y condensa. Dicho de otra manera, el mesianismo colectivo y político-nacional de la Cábala busca la liberación de un pueblo

⁽²⁾ Gershom Scholem: "La idea de la redención en la Cábala", en rev. Jerusalén, Ed. O.S.M., Israel, 1952.

⁽³⁾ Saul Sosnowski: "Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo", en rev. Nuevos Aires, Nº 8.

oprimido por la desesperación, drogado por el delirio. La posesión del verbo borgiano exorcisa a los hombres, el mundo y la historia, manteniéndolo solipsistamente marginado en un espacio cerrado y sacralizado: la literatura.

Pero veamos cómo es utilizado el verbo por la Cábala antes de analizarlo en Borges. Tal como lo demuestra Gershom Scholem (*) la liberación en la Cábala en tanto movimiento mesiánico místico, supone la noción de huida hacia adelante a partir de la expulsión de los judíos de España y la constitución del corpus cabalístico de Isaac Luria en el siglo XVI. No tiene sentido —como insiste Sosnowski al orientar la praxis cabalística hacia la creación del mundo—, el descenso al génesis primordial. El *Maasé Bereshit* (para quien juega la pareja *creación - destrucción del mundo*) es relevada por Luria con las consecuencias más radicales del *Maasé Merkhaba* (se instaura la pareja *exilio-rebelión*). En este nuevo mito el verbo, como instrumento de creación, es transformado por el *Verbo - Shem Hameforash* en tanto instrumento de liberación. Así, la vieja Cábala española preocupada en remontar el acto del génesis, se mesianiza preocupada por el futuro cuando deja de interesarle la mera salvación individual y opta luchar por la redención nacional.

Borges —parecería decirlo Sosnowski— estaría anclado en el Zohar del siglo XIII y no en la gran mitología nacional de Isaac Luria del XVI. Pero Scholem ha demostrado que en el Zohar aparecen dos verbos distintos que corresponden a dos *Torá* distintas y simétricamente opuestas: el *Arbol de la Vida = Torá de Redención* Vs. *El Arbol del Saber = Torá de la Diáspora*. El verbo capaz de desentrañar la verdadera *Torá* es aquél que desenmascara un saber que oculta vida y libertad.

Es evidente que este horizonte desnudo y vital no puede ser conjurado por procedimientos metafísicos y culteranos a la manera borgiana. Porque hasta la palabra de cada versículo de la Biblia está pertrechado de un *poder* que busca la liberación. Y no es sólo el nombre inefable de Dios la fuente de poder: cada versículo del libro de los Salmos se refiere a la próxima redención para el autor de "La cuchara del incienso". Más aún: "Así como en cada generación se revela una de las setenta facetas de la *Torá*, en nuestra generación la faz que nos revela es la redención. Todos los Salmos de la *Torá* no son sino Cánticos de la guerra final, que encierran una fuerza capaz de matar y superar a los enemigos" (**).

A través de ciertos núcleos míticos como la *limitación, rompimiento y reparación*, Scholem explica la fragmentación de toda la Creación en la dispersión de la Diáspora. "La Diáspora del pueblo de Israel no es sino la expresión inminente, concreta y más cruel, de esta realidad de la situación del mundo antes de la reparación y de la liberación. Ampliado de esta forma, el exilio del mundo es cósmico, pero su redención (no hemos colocado aún cada cosa en su justo lugar) será histórica. La dispersión y la redención no son fenómenos históricos exclusivos del pueblo de Israel; abarca a todo ser, alcanza hasta el mismo secreto de la divinidad. Nuestra diáspora y nuestra redención

(*) Scholem, *ibidem*, pág. 26.

(**) Scholem, *ibidem*, pág. 30.

son tan sólo los símbolos más terribles y profundos que testimonian esta situación del mundo. Pero la redención, en sentido nacional y político, permanece —también ella— real y no desaparece junto a la noción cósmica” (9).

La búsqueda del verbo cabalístico, a partir de Luria, es la búsqueda de la liberación total. El Texto sagrado, pero abierto, se historiza: el mundo real, al textificarse, se humaniza. No hay más hiatos que separan o dividen. Se ha soldado el exilio del cuerpo y el alma, la vida del saber. Se clausuró ese espacio mítico que consagra el privilegio de alcanzar ya sea el “acto original de génesis” como el “carro celestial” con que se huye del mundo.

Nada de esta búsqueda desalienante se puede rastrear en los textos cabalísticos de Borges.

Resulta realmente inconcebible el vínculo que establece Sosnowski entre la hazaña de Tzinacán para descifrar la escritura divina y la explicación de Cordovero para acceder a la pureza total que le permite al cabalista ingresar en la gracia de Dios.

La accésis del místico es un despojamiento de las “cáscaras” que encubren la vida, supone un continuo “encender las chispas dispersas” junto a su pue-

(9) Scholem, *ibidem*, pág. 32.

**LEONARDO
SENKMAN**

TERZO MONDO

anno V n. 17

settembre 1972

Sommario

Commenti

Umberto Melotti L'Algeria, dieci anni dopo

Saggi

Antonio Carlo Per una ridefinizione dell'imperialismo

Paesi

Enrique Arias Vega Haiti, un paese africano nel cuore delle Americhe
Luciano Guenzati La fine della tribù Pacaa-Nova: ancora violenza nel nome di Cristo

Dibattiti

a cura di *L. Vacchi* Fanon e il Terzo Mondo (II)
interventi di *Alberto Radicati* e *Marco d'Eramo*

I nostri temi

Alessandro Casaccia Per una critica dell'occidentalismo. Marxismo, etnologia e società “asiatica”
Guy Dhoquois Per una critica dell'esotismo: a proposito di socialismo e di capitalismo di Stato

lettere di *Maxime Rodinson*, *Guy Dhoquois*, *Karl A. Wittfogel*, *Samir Amin*, *Goffredo Zappa*, *Mario de Stefanis*, *Eduardo Astezano*, *Leone Iraci*

Cinema

Elias Condal Il cinema a scopo politico

Notizie

Corso sui problemi dei paesi in via di sviluppo organizzato dal Centro Studi Terzo Mondo

Questo numero: L. 900

Abbonamento per il 1972: L. 3.800 ordinario; L. 10.000 (sostenitore).

OFFERTE SPECIALI riservate ai lettori di questa rivista: A) il numero speciale “Max e il Terzo Mondo” + l'abbonamento per il 1972: L. 5.000; B) la collezione completa dei dodici numeri pubblicati fra il 1968 e il 1971: L. 10.000, con in omaggio il volume “Rivoluzione e Società” di U. Melotti, del valore di L. 3.600.

20129 Milano, o con assegno, spedisce i versamenti sul conto corrente postale n. 3/56111 intestato a “Terzo Mondo”, via G. B. Morgagni, 39 — cificando l'offerta speciale richiesta. Abbonement - Subscription - Suscripción: U.S. \$ 6

Un exemplaire - Singles copies - Numero avulso: U.S. \$ 2 by bank or money orders.

blo para reunificarlo con la misma presencia divina exiliada. El sufrimiento de Tzinacán en la cárcel constituye el sufrimiento de un iniciado: es el privilegio de quien es capaz de purificarse del mundo para desacreditarlo desde la santidad instalada en la cultura. Su prisión no es la de un oprimido a quien expulsan de país en país o queman en las hogueras de las iglesias medievales. Aunque es torturado luego de su captura, Tzinacán hace de la prisión la "casa", luego la "comarca", finalmente el "laberinto", donde se recluye para huir del mundo. Es un sacerdote de su propia religión aterrorizado cada vez que roza con la incandescencia divina a la que jamás logra encarnar, porque ya resolvió escamotear su cuerpo tanto a los hombres como a los dioses.

Entonces elude la divinidad (aunque sea su docto sacerdote) ni afronta la humana contingencia (aunque prefiera el caos humano, pero lúcido, a la inescrutable trascendencia).

David Viñas acertó al calificar a Borges de *Angel* (*). Ahora bien, entre los ángeles borgianos y los santos cabalistas media la diferencia que hay entre un lenguaje cuyo código responde al tedeúm de heresiarcas y a la palabra de desposeídos que afanosamente pretenden blindar para trasformarla en su poder.

El primero le permite custodiar la cárcel de Tzinacán, donde se refugia contra el caos infinito donde no cabía su ser privilegiado. La segunda es utilizada como un verdadero poder en tanto impugna ese orden humano que condena al hombre a vivir en el exilio. Uno, busca encerrar al mundo en su verbo para conjurar los riesgos de los hombres; otro, lucha por liberar "las chispas divinas" descifrando el lenguaje capaz de hacer cesar el divorcio entre la palabra y los hechos, el Texto y la Vida.

Mientras que la "Parábola del palacio" cifra el secreto de ese sótano porteño regido por el poeta que tuviera a un emperador por esclavo, el "Aposento de la sabiduría" de Cordovero descifra la misma dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. No confundamos —como hace Sosnowski— los términos del problema. El lenguaje en Borges no ofrece las claves para desentrañar el Secreto del Universo cifrados en la biblioteca mesopotámica. El Gran Texto Único es el lenguaje, pero su desciframiento se empeña en custodiar para oponerle a la Historia, donde reina el azar y está emboscado el caos de los hombres.

La única realidad verdadera de "La escritura de Dios" es el verbo convertido en cifra pitagórica. Las cosas se hieratizan en "palabras del idioma en que Alguien o Algo... escribe esa infinita algarabía que es la historia del mundo".

Inmunizada con el incienso del verbo, la Historia se constela eternamente en esas criaturas asexuadas que han nacido impotentes para ser hombres y demasiado aterradas para ser dioses. A la manera de los trogloditas de "El inmortal", el espacio de Borges oscila entre el Laberinto y la Ciudad de los Inmortales. Su perímetro se repliega confiado entre "...una casa labrada para confundir a los hombres" y el rechazo a la superficie del "palacio... interminable, atroz, complejamente insensato..., cuya arquitectura carecía de fin: los dioses que lo edificaron estaban locos, dije". Pero también su palabra se

LA CABALA Y EL PODER DE LA PALABRA

(*) Viñas, David: "De Sarmiento a Cortázar", Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1971.

**LEONARDO
SENKMAN**

instala en ese espacio neutro. Porque si fracasa en darle un nombre a Argos quien "no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle", el tribuno militar Marco Flaminio Rufo —que inició la búsqueda de la inmortalidad mediante la represión sangrienta a su legión motinada— recuperará su paz de romano privilegiado en el nuevo lenguaje sin riesgos de los trogloditas inmortales. Por un lado descubre "un mundo sin memoria, sin tiempo", en las cuevas subterráneas de estos seres sin edad. Por el otro, anulada la historia, diluidos todos los cuerpos, inmovilizados los hombres en esfinges. "consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos".

Tampoco hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de "Tion Uqbar, Orbis Tertius". Sólo existen "verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*". Los idiomas del hemisferio boreal tienen una célula primordial: el adjetivo monosilábico. No se trata de nombrar las cosas que no existen, sino de poetizar convocando aquellas que necesita la imaginación. "Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número".

Es el privilegio de la extraterritorialidad inmortal que beneficia a Borges vivir en el pensamiento, la pura especulación sin cuerpo. Pero es el gran Texto que reemplaza al mundo quien legitima ese reino donde los actos son indiferentes. La Odisea, las Eglogas, los relatos de Simbad, la Iliada inglesa de Pope, en fin, "la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus" constituyen los capítulos del gran reino textual cuya unción la recibe Borges de Homero.

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

Así, diluida su humanidad, pero recuperada en la inmortalidad de la palabra, le es posible afirmar: "nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres".

Esta privilegiada coartada sólo la retiene como caución lingüística mientras impide quedar expuesto al mundo sensible y finito. Pero la muerte es el fin de esta compensación e indiferencia. Cuando llegar el dolor de la singularidad, al abordar lo precario de la historia que instala nuevamente la irreversibilidad de los actos del hombre, el único consuelo para este ángel desalojado del laberinto, es aferrarse al texto. Pero a través de la eternidad de la muerte: "Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises: en breve seré todos: estaré muerto".

Sin embargo, ésta es la zona donde se muestra la impotencia de la palabra borgeana. "Cuando se acerca el fin —le hace escribir a Cartaphilus—, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras". La historia, esa pesadilla que asedia a Borges, se encarga de verificar su lenguaje (construido con la precaria materia intemporal) cada vez que los hombres le exigen cesar su extraterritorialidad textual. Son los instantes más ricos de su escritura porque admiten el fracaso de su verbo. "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos", dice el fin de "El Inmortal".

Borges, lisonjero con su palabra, se consuela de estar destinado a perderse en "el otro". Pero esa recuperación a través del texto literario cada vez puede menos con el olvido. Porque "Borges y yo" cada vez más tienen que disputarle, tanto a la fuga de su vida como a la impotencia de la palabra que ha ido trasfiriendo "al otro". Esta exigencia de cuerppearle a la muerte como a la impotencia constituye el fracaso de su verbo, y la condición del triunfo de la historia. Luego, la "Obra Mayor de los Hombres" no puede ser obra de un solo autor. En efecto, Tlon será un "laberinto", pero *no* urdido por los hombres sino por un "sujeto único" y en retirada: la impotencia del verbo borgiano muestra la imposibilidad de descifrar "un planeta ordenado" si los hombres son incapaces de develar el "desorden del mundo".

¿Qué significación otorga la Cábala a la palabra?

Oponiéndose a esta "criptología de los ángeles" postulada por León Bloy en el "Espejo de los enigmas", el verbo cabalístico se revela en toda su *potencia* al desplegar su eficacia redentora. "Las chispas de la santidad están atadas con cadenas de hierro en las profundidades de las 'cortezas' y ellas aspiran y anhelan ascender hacia su lugar originario, pero son incapaces de hacerlo hasta que no reciban auxilio" dice Jaim Vital, discípulo de Luria. Desencañarlas es la praxis del verbo cabalístico. No hay una práctica textual como en Borges. La palabra blindada de Vital, al acorazarse, se suicida como signo para dar a luz las chispas ciegas arrebatadas al exilio. El poder de este Nombre, entonces, radica en su propio desnombramiento del mundo; sólo lo nombra para que, redimido, disponga de su propia *habla*.

He aquí el secreto de la *impotencia* del verbo borgiano y el *poder* del verbo cabalístico: a uno le importa sustituir el mundo por su *escritura*, mientras que al otro le obsesiona liberarlo restituyéndole su propia *habla*.

Borges se alimenta de sí mismo hasta la repetición lúdica: el gran Texto

LA CABALA
Y EL PODER
DE LA PALABRA

**LEONARDO
SENKMAN**

—“un libro absoluto, un libro de los libros que incluye a todos”— se produce por el proceso de decodificación (lectura) y recodificación (escritura) de su palabra. Los cabalistas —los hemos visto con el Arbol de la Vida— ensanchan el campo de los hombres en la misma medida que podan el Arbol del Saber, en virtud de su desciframiento, cuyo sentido —alienado por el exilio— recuperan en la praxis misma de la redención (*). Por eso, ¿es legítimo insistir en igualar el deseo de posesión cuando se buscan intersticios divinos en un vocablo hebreo y cuando “se produce una nueva composición, un nuevo verso”? Desde el punto de vista de ambos propósitos, Sosnowski cree que sí. Sin embargo, la posesión de la palabra conjuradora, guardiana de mi torre de marfil, sólo me confirma en la posesión de mí mismo transformado en gran Texto que todos leen y que yo reescribo para recuperar un cuerpo que no quiero exponer. Ni al infierno de la tierra ni al cielo de Dios. Por eso, la palabra borgeana es ángel asexuado, mirada pura que abarca San Telmo y Persia, espanto hacia abajo, angustia metafísica hacia arriba. Sufre como una paradoja la posesión de este limbo entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte, la historia y la eternidad.

El verbo cabalístico, en cambio, no es una marginada posesión, quiero

(*) Citas tomadas de “On The Kabbalah and Its Symbolism”, Schocken Book, Londres, 1965, Cap. IV: “The meaning of Tora In Jewish Mysticism”.

los libros

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

NUMEROS ESPECIALES

- Nº 24: LA ESTRATEGIA DE LOS TUPUMAROS
- Nº 25: PSICOANALISIS Y POLITICA EN LA ARGENTINA
- Nº 26: EL IMPERIALISMO EN LA ARGENTINA
- Nº 27: LOS CANALES DEL GRAN ACUERDO
- Nº 28: PARA UNA CRITICA POLITICA DE LA CULTURA

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

hispanamérica

dirige: Saúl Sosnowski
Nº 1

textos sobre:

**cortázar - marechal
macedonio**

entrevista a

viñas

teoría

jitrik

taller

libertella

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

decir, un precario título de propiedad: los judíos eran inquilinos de la historia. Por eso mismo nada tenían que defender, todo, en cambio, para reclamar. Igual que los mesianismos de otros pueblos oprimidos de Asia, Africa y América Latina, sus profetas y místicos hicieron de la palabra un *acto*, del verbo un *poder*. El conjuro mágico se repetía en imperativo. Sólo así pudieron transformar las sílabas del *Schem Hameforash* en los cuatro elementos naturales (aire, tierra, agua y fuego), para crear el Golem y defenderse del antisemitismo de Praga. Sólo así Shabbetai Zví pudo transformar el verbo cabalístico en órdenes de mando militar para armar un ejército y luchar contra los turcos que se negaban a restituir Palestina a los judíos desterrados.

En suma, fue la potencia de la palabra de los movimientos mesiánicos anticoloniales la que canalizó esos brotes pre-políticos en auténticos movimientos de liberación nacional y social.

Al revés, el texto cabalístico de Borges, estrangulado cada vez más por la historia, muestra su más desesperada impotencia. Como el resplandor de una estrella ciega.

Este par de oposición *Arbol del Saber vs. Arbol de la Vida*, sufrirá otras transformaciones al ser asediada por el mesianismo redentor. Los místicos posteriores elaborarán la oposición *Torá de Atziluth vs. Torá de Briah*: la primera corresponde a la Torá de la era mesiánica (y la liberación); la segunda a la actual alienación del exilio (y la opresión). Una, carenciada por la separación y el desencuentro, se materializa en un texto que quiere reemplazar a un mundo que lo niega; otra, abrumada por la gracia de la redención, se decodifica en un movimiento de purificación que le permite recuperar el cuerpo de la historia.

La *Torá de Briah* (= del exilio) sufre de una carencia fundamental: una letra de su alfabeto es incompleta y hasta falta en su forma actual. "Puesto que cada letra representa en su configuración peculiar una *concentración del poder divino*, la deficiencia de la forma actual implica que el poder de juicio severo que predomina en nuestro mundo limita la actividad de las luces ocultas y les impide revelarse en su totalidad. Las limitaciones de nuestra vida demuestran que falta algo que sólo habrá de reintegrarse en otro estado de cosas" (*), dice Scholem. Más aún: esta carencia conduce a la Torah actual a purgar la pérdida de dos de sus siete libros (uno para cada uno de los siete Sefirot): de heptarquía se reduce a pentateuco, ya que el libro de los Números —en la actualidad— se considera formado de tres.

Esta confrontación simétrica está bellamente expresada por el cabalista Abraham Azulai en "*Hesed Le'Abraham*" (1695), citado por Scholem. En su narración mítica se revela la necesidad de que la "Torah de la redención" salga de la escritura para instalarse en la nueva vida liberada. En otras palabras, abandone el Texto por la Historia. "La verdad es que la Sagrada Torah fue creada al principio sólo como una *mezcla incoherente de letras*. Por lo cual hemos de entender que todas las letras que se encuentran en ella no fueron reunidas para formar las palabras que ahora podemos leer... La verdad es que todas esas letras de nuestra Sagrada Torá estaban mezcladas, y sólo cuando algo ocurría en el mundo se combinaban en palabras para narrar la historia de ese acontecimiento... A causa del pecado de Adán,

LA CABALA Y EL PODER DE LA PALABRA

**LEONARDO
SENKMAN**

Dios ordenó las letras en palabras que describen la muerte y cosas tales como el matrimonio levirato. Pero sin pecado (*y exilio*) no habría existido la muerte. Las mismas letras pudieron orientarse en palabras que habrían narrado otra historia... El propósito divino habrá de revelarse cuando el Mesías aparezca y destierre la muerte para siempre, de modo que ya no sea preciso ninguna aplicación de los mandamientos de la Torah relacionados con la muerte, la santidad, etc. Pues en este tiempo Dios anulará la combinación de letras que forman las palabras de nuestra Torah actual, y las organizará en palabras diferentes que hablarán de una vida distinta. ●

EDICIONES PERIFERIA S. R. L.

Chile 1481 - Buenos Aires - Argentina - T. E. 38-2522/6859

COLECCION: ESTADOS UNIDOS Y AMERICA LATINA

Economía política del imperialismo

P. Sweezy, R. Wolff, T. Dos Santos
y H. Magdoff

Imperialismo hoy

J. O. Connor, L. Marcus, D. Kotz,
E. Mandel y M. Nicolaus

Estados Unidos y las fuerzas armadas de América latina

Horacio L. Veneroni

Nacionalismo, neoimperialismo y mili- tarismo en el Perú

Anibal Quijano Obregón

Ciencia y neocolonialismo

North American Congress on Latin
America (NACLA)

De Torres a Banzer. Diez meses de emergencia en Bolivia

Jorge Gallardo Lozada

La crisis norteamericana y América La- tina

Theotonio Dos Santos

Socialismo o fascismo: el nuevo carác- ter de la dependencia y el dilema de América Latina

Theotonio Dos Santos

América latina: economía y política

Recopilador: James Petras

Los Administradores del Imperio

North American Congress on Latin
America (NACLA)

COLECCION:

CIENCIA, DESARROLLO E IDEOLOGIA

Proyectos Nacionales

Oscar Varsavsky

Dependencia tecnológica, monopolio y crecimiento

Meir Merhav

La explicación en las ciencias sociales

Robert Brown

Crítica a la ciencia económica

P. Sweezy, J. O'Connor, R. Ed-
wards, A. Mac Ewan, J. K. Gal-
braith y K. E. Boulding

Hacia una política científica nacional

Oscar Varsavsky

Empresas multinacionales: la internacionalización del capital

Stephen Hymer

Mario Vargas Llosa

EL REGRESO DE SATAN

El exorcismo de Angel Rama contra "Historia de un deicidio" ("Vade retro"), es lo bastante estimulante como para romper una norma de conducta basada en la convicción de que los libros deben defenderse solos, y de que, además de inelegante, es inútil replicar a las críticas que merece lo que uno mismo escribe. Pero Rama es un crítico respetable y si él, que habitualmente lee con agudeza, ha entendido tan mal el libro, tiemblo pensando en la impresión que habrá hecho en lectores menos avezados. Quizá valga le pena, por una vez, llover sobre mojado.

El primer reproche que quiero contestar es el de que mis opiniones sobre la vocación constituyen un regreso a la "teología" ("nos transporta de lleno a la teología"). Para cualquier lector de buena fe, debería resultar claro que los "demonios" de mi ensayo no son los sulfurosos personajes de cola flamígera y tridente de los evangelios, sino creaturas estrictamente humanas: cierto tipo de obsesiones negativas —de carácter individual, social y cultural— que enemistan a un hombre con la realidad

que vive, de tal manera y a tal extremo que hacen brotar en él la ambición de contradecir dicha realidad rehaciéndola verbalmente. Acepto que el empleo del término "demonio" es impreciso; no usé el de "obsesión" porque hubiera podido sugerir que adoptaba la explicación "psicologista" ortodoxa de la vocación. No todas las obsesiones son literalmente fecundas, sino cierta estirpe, muy particular, que he tratado de describir, en un caso concreto, en un largo capítulo del libro (el segundo de la primera parte).

Situar en el dominio de las "obsesiones" el impulso primero del novelista y la materia prima de sus obra, no es, de ningún modo, desenterrar fuera de lo humano —colocándolo en el cielo, o, mejor dicho, en el infierno— el origen de la narrativa, sino, al contrario, enraizarlo en la realidad más "social" y verificable. Los "demonios" a los que me refiero son todos racionalmente cazables, porque proceden de fricciones y desencuentros entre la historia singular de un individuo y la historia del mundo en que vive. Es cierto que mis opiniones prestan imágenes al romanticismo (los románticos fueron, por lo general, mejores fabricantes de imágenes que los positivistas), pero su contenido debe más a Freud o a Sartre (éste acaba de escribir: "los escritores, todos locos furiosos"), cuyas concepciones nadie debería llamar, seriamente, "hijas de la filosofía idealista".

Rama deplora que presente los "temas" de un escritor "como obsesiones intocables y casi «sacralizadas», desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre". Si el materialista más acérrimo acep-

La nota de Angel Rama sobre "García Márquez: historia de un deicidio, que fuera simultáneamente publicada por Nuevos Aires (Nº 8) y Marcha de Uruguay, inició una aguda discusión entre el crítico uruguayo y Mario Vargas Llosa. De la misma surgen dos concepciones diferentes y opuestas acerca del acto de escribir, la función del escritor y el valor real de su obra. Con la expresa autorización de los autores se reproduce íntegramente la polémica.

ta hoy que la vida de la mayor parte de los hombres "normales" (no sólo los habitantes de los asilos) está "dirigida" por ciertas obsesiones: ¿podría ser negada esta evidencia en el caso de escritores como Dostolevski, Kafka, Henry Miller o Faulkner? Pero no niego que hay otros —un Tolstoi, un Balzac, un Thomas Mann—, en quienes el trasfondo obsesional es mucho menos significativo para entender la obra. La interpretación psicoanalítica "pura" de la vocación literaria, como sistemática transferencia compensatoria de ciertos traumas neuróticos, me parece excesivamente psíquica e insuficientemente histórica y no la acepto sin reservas. No hay duda que ella puede ser discutida (yo preferiría "completada") desde muchos ángulos. ¿Pero se la puede acusar, con un mínimo de rigor, de "irracional" e "idealista"? Una interpretación de la literatura es "idealista" si instala la génesis de la vocación fuera de la realidad humana (lejos de la historia, en lo sobrenatural) e "irracional" si proclama que esta vocación y sus fuentes no pueden ser aprehendidas con la razón. Cuando Rama aplica estas etiquetas a una explicación del novelista según la cual toda vocación narrativa se erige a partir de experiencias concretas que heren de un modo especial a una personalidad determinada, provocando entre ella y su mundo un conflicto cuyo resultado es la ficción (es decir, que ve en la ficción, únicamente, la mano de la psicología y de la historia) y para la cual todo el proceso de la literatura es inteligible y sus productos capaces de ser íntegramente "desconstruidos" mediante el análisis racional —e intenta probarlo en medio millar de páginas consagradas al estudio de una obra particular—, incurre en la misma "imprecisión semántica" que reprocha a mi "teoría", y también en la impropiedad de quienes, a fuerza de tanto lanzar anatemas en vez de razones, han acabado por convertir los vocablos "idealismo" e "irracionalismo" en rudo intimidatorio, sin significación conceptual alguna.

Rama me censura "manejar una metáfora más que una definición crítica fundada" por hablar de los "demonios de un novelista" y llamar a éste un "deicida". Para ser realmente "moderno", según él, hay que llamarlo "un productor": "El escritor - productor es el correcto representante de nuestro tiempo". Ese es un pase de prestidigitación: ¿caso porque llamo "deicida" a García Márquez estoy negando que sea un "productor"? Ambos términos no son contradictorios sino complementarios. El primero alude a la ambición rebelde que preside toda vocación narrativa, a la aspira-

ción del narrador de "rehacer la realidad", y el segundo a la condición del trabajador cuyas obras se convierten en "mercancías" dentro de una sociedad determinada. ¿Dónde está el antagonismo? Una definición se refiere al problema individual de la literatura y otra al problema social: ambos existen, se condicionan y modifican mutuamente y yo nunca he pretendido segregarlos, como hace Rama al reducir la literatura, según el patrón positivista, a su exclusiva función social. En realidad, la diferencia entre "deicida" y "productor" es una diferencia de metáforas: la primera toma prestado su término del vocabulario "religioso"; la segunda, de la "economía", y lo divertido es que tanto Rama como yo somos profanos en esas materias de las que saqueamos imágenes para explicar la literatura. A mí no me parece mal: la literatura será algo vivo mientras siga siendo totalizadora, se nutra de toda experiencia humana y haya que recurrir por lo tanto a "toda" la experiencia humana para explicarla en su integridad. La ventaja de esta concepción "totalizadora" de la literatura sobre la visión sociologista que propone Rama, está en que aquélla abarca también a esta última, aunque despojándola, claro está de sus orejas, de su pretensión monopolista. Como la primera tesis parte del supuesto que la novela aspira a representar la totalidad humana (rehecha críticamente) supone que sólo una crítica totalizadora —múltiple, o, como dice hoy la jerga académica, "inter-disciplinaria"— puede describir y juzgar plenamente semejante empresa. Esa es la intención explícita del ensayo de Sartre sobre Flaubert (que sólo he comenzado: espero el verano para zambullirme en ese océano), en el que, aparentemente, la sociología, la historia, el psicoanálisis, la lingüística, la antropología y otras disciplinas concurren para mostrar qué se puede saber hoy de un hombre. Es en esta dirección que Rama hubiera debido colocar mi ensayo para entenderlo cabalmente y no le habría costado la menor dificultad detectar sus vacíos y deficiencias, en vez de inventarle otros.

De otro lado, ¿desde cuándo es inválida la metáfora para describir una realidad dada? En un mundo esencialmente metafórico como el del lenguaje, la literatura constituye el dominio más "imaginativo", el más volcado hacia la imagen, y cualquier definición "científica" será siempre falaz. En literatura —y arte en general— sólo se puede aspirar a definiciones parciales. Y sin llegar al extremo de un Lezama Lima, para quien todo es metáfora de todo, la comparación puede ser, tam-

bién, un vehículo eficaz para hacerse comprender y para comprender la literatura. Yo no he pretendido jamás una definición "científica" del novelista. He trazado una hipótesis que es personal, pero no original: ella debe su origen empírico a mi propia experiencia de escritor, y su formulación llamémosla "teórica", a una suma de autores entre los que, por cierto, no está excluido el excelente Benjamín a quien Rama me acusa de haber puesto de lado por otros "idealistas". La expongo, más que por lo que pueda valer en sí misma, para dejar en claro desde qué punto de vista, en función de qué convicciones básicas, está hecha la aproximación al "caso" y a la obra de García Márquez, y es en función de esta aproximación que debe ser juzgada aquella hipótesis y no a la inversa. Las "teorías", como las formas literarias, sólo existen cuando se encarnan en una obra concreta.

El segundo cargo que quiero levantar es el de que yo me "acantoné" (la metáfora es ahora militar) "en una dicotomía entre tema (inspiración demoníaca) y escritura (racionalización humana)". No he establecido semejante "dicotomía" ni de mi ensayo se desprende que "tema" y "escritura" constituyen entidades independientes e inmóviles. He dicho, más bien, que la creación narrativa es un complejo proceso en el que la dimensión irracional, inconsciente, del creador aporta principalmente los "temas" (las experiencias negativas que son el origen de la vocación rebelde que aspira a re-edificar la realidad) y la dimensión racional y consciente aporta principalmente las "formas" (la técnica y el estilo) en que aquéllos cristalizan. Es evidente, para mí, que esta división sólo es posible como una abstracción teórica que jamás se da en la praxis, porque sé tan bien como Rama o como cualquiera que haya intentado la aventura de la narración, que los "temas" no son separables de sus "formas" que hay entre ambos una interdependencia irremediable: un "tema" sólo existe encarnado y una "forma" sólo existe cuando en ella se encarna un tema dado. El verbo "encarnar" es capcioso, sugiere que un tema podría pre-existir a su forma y viceversa. No es así. Hay una interacción dinámica entre ambos componentes de la narración: un "tema" se forma y transforma según van siendo decididas, elegidas, las palabras y el orden que lo plasman. Si es verdad que en mi libro hay pocas deudas con "las ideas estéticas de Carlos Marx" (que eran demasiado conservadoras) hay en cambio una clara filiación entre esta manera de plantear la relación materia-forma y la dialéctica, y me sorprende

que Rama, buen lector del pensamiento marxista, no lo haya percibido.

Subrayo principalmente al hablar de la intervención de lo irracional en la materia de la narración y de lo racional en la elaboración de su forma, para indicar que, aun cuando piense que el tema procede, sobre todo, del inconsciente, no excluyo la participación del elemento consciente, y que no estoy diciendo que toda "forma" sea exclusivamente "racional": también en ella participan, a veces de manera decisiva, la intuición, el puro instinto. Lo que señalo es una tendencia: uno escribe historias en función de experiencias que no ha elegido, que no ha provocado (sino en casos excepcionales), que han herido su sensibilidad y su memoria hasta el extremo de convertirlo en un "re-creador" del mundo, pero al ponerse a escribir, en el proceso de crear, a partir de esa materia prima obsesiva, urgente y siempre nebulosa, una ficción, en la tarea de dotar de vivencias, de ambigüedad y de objetividad a ese material subjetivo, a través de las palabras y de un orden temporal, la inteligencia y la razón pasan a ser prioritarias. Desde luego que cualquier generalización respecto a esta tesis es arbitraria: cada caso puede constituir una variante, aunque siempre dentro de esas coordenadas. En un escritor como Borges, la premeditación "temática" es, sin duda, mucho mayor que en un Donoso o un Garmendia o un Juan Benet, y en el André Breton que escribió "Nadja" la "forma" era casi tan espontánea como el tema.

Porque he escrito que "el novelista no es responsable de sus temas" (en el sentido en que un hombre no es "responsable" de sus sueños) Rama, con desconcertante ligereza, deduce que para mí el escritor es "el escritor inspirado, el escritor protegido de las musas, el escritor poseído por los demonios, el escritor irresponsable por tanto". Afirmar que lo irracional es decisivo en la "temática" de un escritor no exonera a éste de la menor responsabilidad respecto de lo que escribe. Para mí es clarísimo que un escritor no elige sus demonios, pero sí lo que hace con ellos. No decide en lo relativo a los orígenes y fuentes de su vocación, pero sí en los resultados. Es la consecuencia lógica de creer que en la plasmación de la forma —de la cual depende todo, literalmente hablando: la belleza o la fealdad, la riqueza o la pobreza, la verdad o la mentira de una ficción— predomina el factor racional y consciente. Si, como yo pienso, al convertir sus obsesiones en temas, al emancipar sus demonios subjetivos en historias objetivas,

todo depende de la inteligencia, la terquedad, el conocimiento y la voluntad —la razón— de quien escribe, sólo queda por concluir, como lo he hecho en mi ensayo, para irritación de algunos perezosos, que un escritor es totalmente responsable de su mediocridad o de su genio. Que es exactamente lo contrario de lo que Rama ha entendido.

¿En qué página de mi libro afirmo que todo escritor constituye una "individualidad excepcional"? Es una deducción caprichosa. Sólo he tratado de mostrar que la vocación del narrador es algo específico, distinta de otras, del mismo modo que sus productos son diferentes de los de otras vocaciones. No entiendo por qué cuando yo digo diferencia Rama oye superioridad. Me gustaría estar seguro de que un hombre que escribe novelas es "superior" —en el sentido de más útil a los otros— que uno que construye puentes. No lo estoy: sólo me consta que hacen cosas muy diferentes. Esta diferencia hay que tenerla en cuenta si se quiere hablar de literatura a un nivel un poco más profundo que el que permite, digamos, una nota periodística. Cuando Rama afirma que la definición adecuada para un novelista es la de un "productor" que "elabora conscientemente un objeto intelectual —la obra literaria— respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que está 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", diseña algo muy parecido a esos mesones españoles donde cada cual encuentra lo que lleva. Su definición vale lo mismo para "la obra literaria" que para una película, una teoría filosófica, una revista de tiras cómicas, un manual de zoología; un catecismo, un reportaje periodístico y un folleto con instrucciones para el uso de un insecticida. Eso puede no deber nada al romanticismo, pero no sé qué otro mérito tenga. Las generalidades de esa magnitud, aunque se formulen con brillantez, no sirven de gran cosa.

"El fin de la infancia es largo", me recuerda Rama, después de amonestarme por mi "arcaísmo". Si el punto de referencia es la vanguardia intelectual de izquierda en Europa, no hay duda que mis ideas son obsoletas: aquella analiza ahora la literatura a través de un prisma construido con altas matemáticas, el formalismo ruso de los años veinte, las teorías lingüísticas del círculo de Praga, el libro rojo de Mao y una pizca de orientalismo budista. Eso significa, también, que si la manera de ser maduro y moderno en literatura es adoptando, con algunas simplificaciones, las tesis de los pensadores neomarxistas que Europa Occidental pone de moda, Rama está tan decrepito, con sus convicciones neo-lukacsianas y su entusiasmo por Benjamín como yo con mi romanticismo satánico. ●

EDICIONES FORMENTOR

presenta dos éxitos literarios
llevados a la pantalla:

Giorgio Bassani

Isherwood

EL JARDIN DE LOS FINZI CONTINI

ADIOS A BERLIN (CABARET)

EDICIONES FORMENTOR S.R.L.

Belgrano 1462 - Capital

T. E. 37 - 1657 ó 38 - 2769

Angel Rama

EL FIN

DE LOS DEMONIOS

Se equivoca mi amigo Mario Vargas Llosa cuando abre su réplica ("El regreso de Satán") afirmando que mi nota "Vade retro" fue un exorcismo contra su libro *Historia de un delirio*. Explícitamente indiqué lo contrario. Si hubiera analizado el libro, habría seguramente elogiado la felicidad de muchas interpretaciones literarias, la vivacidad de la reconstrucción biográfica, habría corregido errores de información y lamentado su desconocimiento de mucha obra desperdigada —literaria y periodística— de G. G. M., pero sobre todo habría criticado la "forma" adoptada por el ensayo, la que fatalmente habría tildado de decimonónica.

En esta aplicaría criterios que ya he expuesto ("Sin nombre" Nº 2) acerca de esta forma, ajustada al modelo "Miguel de Cervantes, vida y obra" que cansinamente exigen las universidades españolas para las tesis doctorales y que, por mediación de Federico de Onís en el Instituto de las Españas, anquilosó el funcionamiento de los departamentos hispánicos norteamericanos, tan inferiores metodológicamente a los centros de literatura inglesa de las mismas universidades. Se trata de una estructura rígida, directa hija del historicismo y del biografismo románticos, inconcebible antes de Thierry y Sainte-Beuve, la cual conquistó a las academias del XIX: la base que ordena los conocimientos es el recuento biográfico, al cual se circunda de un marco histórico, analizando cronológicamente la producción como enfrentamiento de individuo y mundo, para coronar el todo con un capítulo sobre el estilo.

Si tal "forma" es previsible en un joven candidato al doctorado, es insólita en un escritor distinguido por su experimentalismo de las formas narrativas, lo que apuntaría a que la contaminación arcaica de la tesis se extiende a las formas ensayísticas, o a que éstas nos introducen en una contradicción que viene percibiéndose en la producción de Mario Vargas y opone novelas o algunos lúcidos ensayos sobre problemas actuales con las tesis que ha propuesto (sobre la decadencia de la narrativa de Occidente respecto a la latinoamericana, sobre la infelicidad del escritor como fuente de la obra literaria, sobre la presunta creatividad de los periodos de inminencia revolucionaria) que distan de haber sido probados. En la misma tendencia, su libro no es presentado como una "monografía", sino como un "ensayo" que intenta la "descripción del proceso de la creación narrativa a partir de un autor concreto". Desdeña el título que cabe al noventa por ciento del material ("G.G.M., vida y obra") para asumir el más retumbante de "G.G.M., historia de un delirio".

Esta tesis y no el libro, fue el objeto de mi nota. La critiqué, no tanto por sus errores, sino por haber sido superada y por entender que reponerla hoy es perjudicar el esfuerzo de la cultura latinoamericana hacia más racionales niveles acordes con los proyectos de transformación de su sociedad. Con esa u otra tesis, Vargas seguirá escribiendo buenas novelas, pero me temo que la aplicación de ella en admirativos escritores jóvenes no depare buenos resultados.

Como Mario Vargas comienza por decir que el crítico no le leyó bien y como éste considera que su lectura fue correcta, no queda otra salida que erigir de jueces a los lectores de estas notas y para ellos copiar algunas frases definidoras. Aunque desde ya advierto que me alegra comprobar las modificaciones que el artículo de Vargas introduce, atemperando anteriores afirmaciones tajantes y propugnando un eclecticismo conciliador. Selecciono del capítulo segundo del libro:

1. "La vocación del novelista no se elige racionalmente: un hombre se somete a ella como a un perentorio pero enigmático mandato, más por presiones instintivas y subconscientes que por una decisión racional.

2. El por qué escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe: los demonios de su vida son los temas de su obra.

3. "Un escritor no elige sus temas, los temas lo eligen a él.

4. "Todos los novelistas son rebeldes, pero no todos los rebeldes son novelistas. ¿Por qué? A diferencia de los otros, éste no sabe por qué lo es, ignora las raíces profundas de su desacuerdo con la realidad: es un rebelde ciego.

5. "Si un novelista no elige sus temas, sino, más bien, es elegido por éstos como novelista, la conclusión es, en cierto modo, deprimente: el novelista no es libre.

6. "Irresponsable en lo que concierne a los temas de su obra, está enteramente librado a sí mismo —es decir a su obstinación, a su lucidez— en la empresa de desalojar de sí sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en ficciones que para él, son verdaderos exorcismos.

7. "Un escritor no inventa sus temas: los plagia de la realidad real en la medida en que ésta, en forma de experiencias cruciales, los deposita en su espíritu como fuerzas obsesivas de las que quiere liberarse escribiendo.

8. "Este (el novelista) es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida: cada novela es un delirio secreto, un asesinato simbólico de la realidad."

Puede agregarse mucho más pero creo que con estos conceptos es suficiente. Dije de ellos que constituían un ejemplo de arcaísmo porque reponían los conceptos vulgarizados por la estética romántica. Agregué que concedían una fundamental cuota al irracionalismo como fue propio de esa estética: la vocación es irracional, los temas emergen irracionalmente y

dirigen al escritor, en la rebeldía del escritor respecto al mundo él es ciego, es irresponsable de sus temas por lo cual no es libre y la obra literaria funciona como un exorcismo contra el mundo hostil que sirve a la liberación individual del escritor. En dicha obra, junto a una visión del mundo real, el escritor pondrá su insatisfacción para tratar de destruirlo, aunque sabiendo que fracasará: esto simboliza el intento de matar a Dios, creador de ese mundo que origina la infelicidad del escritor.

Todo esto no ha sido, obviamente, inventado por Mario Vargas: son concepciones claramente datadas. No hay posibilidad alguna de aplicarlas a *El sobrino de Rameau* o al *Cándido*, ejemplos del arte narrativo del XVIII, pero tampoco a las innumerables obras anteriores que fueron hechas por encargo tal como constituyó la norma del arte durante milenios. Me desconcierta imaginar cómo haría Vargas para estudiar *La Eneida* que Augusto le pidió a Virgilio, a la luz del muy pobre sicologismo romántico y debe anotarse que buena parte del esfuerzo crítico del siglo XX buscó desembarazar ciertas grandes obras clásicas de la pátina impuesta por el romanticismo, como es el caso de Shakespeare (véase el libro de Jan Kott), de Cervantes o de Dante. Pero tampoco es posible aplicar tal instrumental al arte contemporáneo, a pesar de que éste sigue dominado por las condiciones (económicas y sociales) que impuso la burguesía al tomar el poder tras el ciclo de sus revoluciones, y no creo que la evidente admiración de Vargas por el psicoanálisis existencial de Sartre —que no puede asimilarse imprudentemente a Sainte-Beuve— pueda conducirlo a revisar así *Los caminos de la libertad*, como pienso que tampoco las novelas de Brecht, o de Calvino o de Gunter Grass o de Fuentes o de Carpentier, e incluso la obra de García Márquez a quien me parece que al colocar entre los "marginados" violenta en alguna de sus líneas centrales que explican la multitudinaria acogida del público.

Es normal que con la metodología de nuestro tiempo (que incluye cosas tan dispares como la reconstrucción de la retórica operada por el estructuralismo, el psicoanálisis posjunguiano, el neomarxismo occidental, la lingüística transformacional) podamos operar una lectura coherente de toda la literatura pasada que, como diría Barthes, la introduciría en el sistema de nuestro lenguaje, pero es impensable hacerlo con un método que corresponde a un siglo pasado y que, a pesar de los desajustes diacrónicos de la cul-

tura latinoamericana, no entra en sus proyectos presentes de expansión ni en las líneas de la evolución universal.

La concepción de Mario Vargas acerca de la creación narrativa no sólo es irracional. También es estrictamente individualista, carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es encarecedora de la excepcionalidad individual que marcó los orígenes históricos de la tesis. Ve a la vida humana como un desgarrado conflicto entre mundo y hombre donde éste es el "paciente" y no el "agente" de la historia, el "marginado" solitario y no el "integrado" a algún sector, grupo o movimiento, el "uno" contra "todos" porque ese "mundo" (de los análisis diltheyanos) no puede ser sino la "sociedad". Ese conflicto parece resultar fructífero ya que de él sale la obra literaria como reparación de esa fractura, lo que Echeverría hubiera llamado "los consuelos" o sea que ella cumple primariamente una función particular, psicológicamente compensatoria, y sólo en una segunda instancia, que no se encuentra en los propósitos deliberados del autor, puede servir a la sociedad siempre y cuando ésta la reciba.

El individualismo de esta posición resulta exacerbado por la irracionalidad dado que el escritor no comprende las causas de su marginación, simplemente las sufre, es una víctima que no puede alcanzar el plano del conocimiento racional que permitiría disolver el sufrimiento para, al comprender su situación y sus causas, operar sobre el mundo.

Vargas extrae su posición de la línea más retraída del romanticismo y el malditismo subsiguiente; pero en el mismo período es distinta la experiencia que proponen algunas grandes obras narrativas. Para no hablar de Balzac, ni de Stendhal, ni de Dickens, a nadie se le escapa el significado ideológico beligerante del *Facundo* de Sarmiento o de la *Amalia* de Mármol, productos de un pensamiento romántico que más bien fue victimismo y no víctima y cuya deliberación temática, social y hasta menudamente política es bien conocida.

A Vargas se le olvida que el escritor no es un individuo encerrado en sí mismo al que se opone una totalidad que es el mundo, sino que integra un grupo social, una clase, un movimiento, que ni siquiera es el único hombre golpeado por las asperezas del mundo ni golpeado en forma tan única que no encuentre seres parecidamente afectados. Que además, como miembro de una comunidad, resulta moldeado por las condiciones culturales de su

país, período, sector social, participando desde ese plano nacional, histórico, grupal o clasista en la evolución de su sociedad y por lo tanto expresando valores que no son estrictamente individualistas sino propios de coordenadas que sólo se pueden definir como "sociales". No se trata, pues, de la fractura con el universo hostil que condena a la destrucción a los héroes byronianos, sino de enfrentamientos más realistas y legítimos de los sectores sociales o demandas de estos sectores ya sea bajo el régimen de patrocinio o bajo el régimen de mercado o bajo el régimen de partido. Las explicaciones que el "excelente" Walter Benjamin (heredero de las ideas estéticas "viejas" de Marx) hizo del arte y los artistas del XIX —que sin ningún rubor reconozco que usé, junto con las de Fischer y otros marxistas occidentales para escribir mi libro sobre Rubén Darío—, partiendo del reconocimiento de que las ideas traducen situaciones reales vividas por sus autores ya que es la existencia la que determina la conciencia, no están muy lejos de las interpretaciones que a partir de Max Weber hizo la sociología del conocimiento alemana que no puede ser equiparada simplemente al marxismo.

Todos esos materiales concurren a un progresivo entendimiento social de la cultura que obviamente no es capricho ni exabrupto político, sino mera consecuencia del desarrollo universal de las sociedades civilizadas, visible para cualquier análisis científico. En un lúcido texto, Karl Mannheim revisaba la historia humana como sucesión de definiciones en que el hombre se determinaba frente a valores por él ascendidos a la categoría de absolutos: por mucho tiempo Dios, por el largo período romántico la historia, por el tiempo presente la sociedad. Y esto último lo dictaba el abrumador crecimiento de la estructura social contemporánea. Creo que en nuestra América fue Martí el primero que percibió esta nueva condición de la creación artística (o al menos así lo expuse en mi ensayo "La dialéctica de la modernidad en Martí") cuando en 1881 exclamaba: "A pueblo indeterminado, literatura indeterminada. Más apenas se acercan los elementos a la unión acérceanse y condénsanse en una gran obra profética los elementos de su literatura". Tal pensamiento, que atraviesa la mejor ensayística latinoamericana del siglo, y que tan claro aparece en Mariátegui, ha permitido que recientemente el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro situara la perspectiva de la cultura inminente en términos que están en las antípodas de la concepción que maneja Vargas. Decía Ribeiro:

EDICIONES FORMENTOR

Distribuidor exclusivo de Editorial
Seix Barral - Ariel y Joaquín Mortiz

NOVEDADES Y REIMPRESIONES 1972

- V. LLOSA — La ciudad y los
perros
— La casa verde
— Conversación en la
catedral
- C. FUENTES — Tiempo mexicano
- G. GRASS — El tambor de
hojalata
— Años de perro
— Anestesia local
- M. BUNGE — Teoría y realidad
- V. FERREIRA — Nítido Nulo

EDICIONES FORMENTOR S.R.L.

Belgrano 1462 - Capital Federal

T.E. 37-1657 ó 38-2769

"De hecho, una nueva civilización está naciendo. Una civilización respecto de cuya cultura sólo sabemos que será más uniforme en todo el mundo y se basará, cada vez más, en el saber explícito y en la racionalidad".

En la medida en que esta línea ya secular, interprete cabalmente el proceso histórico, no se puede hablar, a la manera salomónica, de que todas las ideas están obsoletas, sino que en especial lo estarán aquellas que correspondan a una etapa superada que se conserva sólo epigonalmente y mucho más en las sociedades arcaicas como las nuestras, mientras que están vivas las que, desde muy diversos campos, reconocen la necesidad basal de una redefinición ante lo social, entendiendo el hombre y su obra insertos en esa perspectiva. La cual no tiene por qué ser eterna: será sustituida por otros hallazgos de la humanidad de los cuales, como decía Sartre, se ocuparán nuestros hijos y no nosotros.

Pero es sabido que cuando se habla de estos planteos, particularmente en sociedades donde perviven estructuras anteriores a la urbanización moderna (aun dentro de sus ciudades monstruosas como percibiera el cauto Medina Echavarría) la gente se sobrecoge y piensa que las formas abstractas y racionalizadas, la deliberación intelectual, la planificación económica y educativa, el programa cultural, ponen en peligro su "tesoro personal", la maravilla irrepetible de su intimidad. No es casualidad que al irrumpir en Europa esas condiciones bajo los efectos de la revolución maquinista e industrial, surgiera en la réplica literaria del romanticismo la concepción de los temas únicos y originales, correspondientes al tesoro irrepetible de la individualidad —exacerbada en esa coyuntura histórica— en oposición al concepto que durante siglos dominara a las élites cultas, aceptando la reelaboración incesante de temas que pertenecían al patrimonio común o al reclamo de los poderes de la sociedad.

Ni aquellos antiguos perdieron su "tesoro personal" ni lo perderán quienes se incorporan hoy al racional reconocimiento de sus sectores sociales con sus particulares requerimientos. Para eso creo que debemos comenzar por situar la línea de evolución y transformación de nuestra América y aceptar francamente el debate intelectual en un plano adulto. Fijado el fin, ajustado el método con rigor. Nunca se me ocurrió que El asalto a la razón de G. Lukács pudiera ser definido como un "ruido intimidatorio".

En "El regreso de Satán" argumenta Mario Vargas que los "demonios" que maneja en

su libro *Historia de un deicidio* funcionan como metáforas —como expresamente apunté en mi nota— reivindicando el derecho a emplearlas y exaltando su capacidad explicativa. Enteramente de acuerdo con él. Es por esa función cognoscitiva (que Whitehead atribuía muy especialmente al lenguaje poético) que nos sentimos obligados a preguntarnos por qué el escritor iba a buscar sus metáforas en la panoplia romántica. Y llegamos a la conclusión de que lo hacía porque descansaba en la secreta armonía que existe entre ellas y el Ideario que en su época les dio nacimiento.

De tal modo que el conflicto "hombre-mundo", la literatura como exorcismo y reparación psicológica individual, el irracionalismo de las pulsiones demoníacas que abundaron en el romanticismo, representando la idea de una competencia entre Hombre y Dios (a diferencia de Balzac que ya había reconocido su competencia con el Registro Civil) o el afán nihilista de destrucción de la realidad que dominó a los "malditos" representado en la destrucción de Dios tal como se vio en los bellos *Cantos de Maldoror* del montevideano Ducasse.

Las metáforas que elige son las ideas que elige. Por lo mismo nosotros usamos otras (productor en vez de deicida) que corresponden a un mundo manufacturero y a la construcción de un objeto destinado a un consumo social.

Pero dentro de la argumentación de Vargas hay una réplica que debe ser atendida porque es razonable. Observa que mal se puede tildar de idealista su posición, puesto que atribuye la fractura del escritor con el mundo a hechos reales, por más que no sean comprensibles para él. Ciertamente, el elemento idealista que con los restantes apuntados configuraba la tesis romántica extrema, aquí falla. El habla de "una relación viciada con el mundo" que explica así: 0. "Porque sus padres fueron demasiado complacientes o severos con él, porque descubrió el sexo muy temprano o muy tarde o porque no lo descubrió, porque la realidad lo trató demasiado bien o demasiado mal, por exceso de debilidad o de fuerza, de generosidad o de egoísmo". Como puede observarse, son todas relaciones situadas en el campo de la psicología, son todos desajustes respecto a una presunta norma, en más o en menos, que habríanse producido en el período formativo, lo cual ubica este proceso genético cerca de las formulaciones freudianas, tal como viene a corroborarlo Vargas en su artículo diciendo que las acepta aunque "complementándolas".

Es infructuoso analizar textos tan vagos y periodísticos como el citado, buscando, para poder comprenderlos, insertarlos en la polémica que ha superado el medio siglo desde las divergencias de 1912 en el campo psicoanalítico. Justamente ella se ha caracterizado por el intento de superar los presupuestos biológico y psicológico de Freud, para reconstruir una comunidad del saber humano subconsciente en Jung o un historicismo sociológico en la línea del revisionismo freudiano o una superación de sus limitaciones fijistas ya por la inserción marxista algo extravagante de Reich o el debate Fromm-Marcuse reciente. Al parecer Vargas sitúa la vocación en el esquema de Freud (el análisis sobre Leonardo) con lo cual la obra literaria concluiría siendo una compensación narcisista ante la represión de la realidad, restituyente del principio del placer. Es inútil intentar la discusión de esa tesis —o rehacer la que ya ha sido hecha— mientras no se precise, con más alto rigor, la posición de Vargas sobre el punto.

Pero el texto 9 permite algunas precisiones. No sé si Mario Vargas, que me reprocha usar formulaciones muy generales que lee con gracia, percibe: 1º la infinita generalidad de su afirmación sobre la génesis del escritor, más adecuada a la de los psicópatas; 2º la íntima vinculación que decreta entre el escritor y el enfermo social, con sus previsibles resultados en los contenidos literarios; 3º la subyacente convicción de que el mundo, la realidad, la sociedad, es una monolítica, homogénea, y no una variante de posiciones, grupos, líneas, filosofías, en constante proceso dialéctico, dentro de las cuales el escritor se sitúa, concepción ésta a la que el propio Freud llegó cuando hubo racionalizado las coordinadas autoritarias de la sociedad en que se formó y que establecieron los parámetros de la teoría psicoanalítica inicial; 4º la subyacente idea de que el escritor es el hombre que está fuera de la realidad, que es el "disidente", con lo cual o él no es realidad o hay que concebir una extra realidad para situarlo; 5º la consecuencia previsible de que la obra literaria se levantaría, exclusivamente, como enfermizo producto de negación, lo que torna ininteligible la inmensa mayoría de las obras del arte universal, aunque sí muy comprensible un segmento de un siglo y medio dentro de los tres mil años de literatura que computamos.

Vargas quien afirma que "para irritación de algunos perezosos, un escritor es totalmente responsable de su mediocridad o de su ge-

no" con lo cual valoriza supremamente el esfuerzo del escritor en su mesa de trabajo (y, de paso, desvaloriza las dificultades que nuestra realidad latinoamericana opone frecuentemente a la voluntad más férrea del creador), no pone la misma exigencia para llevar al plano de la conciencia y de la racionalidad los impulsos que recibe el creador, ni para adecuar su trabajo a las demandas que presenta el sector al cual pertenece, el país o la zona cultural.

Por todo lo anterior consideré que la tesis propuesta es arcaica, de fondo romántico, aplicable a los escritores que pertenecen a esa línea estética, aunque sólo en cuanto se limita a recoger aprobativamente sus argumentaciones, las cuales no intenta reinterpretar como funciones ideologizantes puesto que no les aplica parámetros intelectuales externos para inquirir en los motivos de las racionalizaciones presentadas como teorías. No sirve por lo tanto como instrumento capaz de penetrar, en forma universal y abstracta si tal cosa fuera posible, en la génesis de la creación literaria. Tampoco sirve para situar el proyecto literario dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto participe de una sociedad y de una estructura de clases. Vista su fijación sobre la función individual de la creación, resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores.

De ahí que a las diversas notas que proporciona Mario Vargas, enfrentara otras al-

ternativas. Cuando dice que el escritor construye su obra para liberarse de sus demonios, afirmó que trata de servir a un determinado proyecto cultural buscando encontrar mediante su creación un determinado público. Cuando define al escritor como "disidente" de la realidad, herido por ella, intentando asesinarla, afirmó que es un intérprete de una circunstancia histórica mediante una visión que representa a un grupo social cuyas posiciones comparte. Por último, y me repito: "La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con un público y una realidad desentrañada libremente, la que sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal". No tengo por qué agregar —lo he dicho muchas veces— que para ese proyecto no acepto las cartillas programáticas, se trate del Concilio de Trento o del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, puesto que la experiencia creativa es siempre una experiencia de la libertad cuyo alcance, por poco explícito que sea para el creador, no deja de estar anclado en una estructura social ni ser menos visible para los ojos menos comprometidos del público y del crítico.

A partir de un distingo engelsiano sobre Balzac y Sue, es tradición reconocer la posible incoherencia entre las obras y las ideas del autor. Creo que puede razonarse de modo parecido respecto a Vargas y descreyendo de sus tesis, beneficiarse de la perspicacia realista de sus novelas. *

ED. SEIX BARRAL S.A. - PRESENTA UNA NUEVA COLECCION BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO Serie Mayor

sus doce primeros títulos

- | | |
|--------------------|---------------------------------------|
| N. PARRA | — Antipoemas |
| G. CELAYA | — Tentativas |
| J. REWALD | — Historia del impresionismo — Tomo 1 |
| J. REWALD | — Historia del impresionismo — Tomo 2 |
| O. PAZ | — Puertas al campo |
| M. BONATTI | — La estructura de la obra literaria |
| F. AYALA | — Confrontaciones |
| M. AUB | — Antología traducida |
| P. DRONKE | — La lírica medioeval |
| M. EMINESCU | — Poesías |
| M. ESSLIN | — El teatro del absurdo |
| J. M. BLANCO WHITE | — Obra inglesa |

DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVIDAD POR EDITORIAL FORMENTOR S. R. L.

Belgrano 1462 — CAPITAL

T.E. 37-1657 ó 38-2769

Mario Vargas Llosa

RESURRECCION DE BELCEBU, O LA DISIDENCIA CREADORA

La respuesta de Rama a mi respuesta ("El fin de los demonios") es más interesante que su primer artículo: hay menos venias a la galería (ya no soy un "teólogo", mi "idealismo" ya no es tan absoluto), su lista de padrinos se ha enriquecido pasando del escueto binomio Carlos Marx - Walter Benjamín a un ecléctico ramillete donde Barthés se codea con Engels y Karl Mannheim con Medina Echevarría (hay doce parejas más) y la discusión de mis ideas es más responsable que en el texto anterior. Todo eso constituye un progreso y hay posibilidades de que, por una vez, una polémica literaria tenga "éxito", es decir de que ponga en claro, ante los lectores, la naturaleza exacta de la discrepancia entre los adversarios. Estas líneas quieren contribuir a ese fin, corrigiendo las últimas equivocaciones que Rama comete (antes temí que de mala fe y ahora temo que de buena) en su lectura de "Historia de un deicidio".

Pero, primero, conviene despejar el campo y establecer que en este debate se enfrentan mis opiniones a las de Rama y de ningún modo Vargas Llosa a Angel Rama más un ejército de adolescentes. Me refiero a su inesperada confesión de que critica mi "tesis" porque teme que pueda corromper a la juventud ("me temo que la aplicación de ella en admirativos escritores jóvenes no depare buenos resultados"). La imagen "Angel-Rama-protector-de-la-juventud-literaria" no me resulta simpática, por inútil. Si los "admirativos escritores jóvenes" son capaces de adoptar las ideas ajenas sin discriminación —sin someterlas a la prueba de su propia experiencia— no se podía esperar gran cosa de ellos.

Los 'demonios' no se importan ni se exportan: pueden alimentarse de los del prójimo, pero no hay otra manera de transplantarlos que, como el Pierre Menard de Borges, copiando literalmente el original. El gran peligro para los 'jóvenes escritores' no está en leer tesis equivocadas sino en que se los prive de la posibilidad de equivocarse y alguien, aún tan inteligente como Rama, se arrogue la misión de decidir la 'verdad' que les conviene. Yo, a los "admirativos escritores jóvenes", en vez de vigilarles las lecturas, me apresuro a recordarles que la única manera que tienen de ser originales es siendo cada vez menos 'admirativos' y más críticos de sus mayores.

Libre el terreno de párvulos, vamos al diálogo entre adultos. En la síntesis que hace Rama de mis opiniones, me encuentro bastante bien retratado en lo particular, pese a que las citas son a veces hábilmente incompletas. Pero, en lo general, Rama es víctima de un error considerable. Uno de sus argumentos en contra de mi "tesis" es que ella "forma ininteligible la inmensa mayoría de las obras del arte universal, aunque sí muy comprensible un segmento de un siglo y medio dentro de los tres mil años de literatura que computamos". Y asegura que "estas concepciones" "no hay posibilidad alguna de aplicarlas a El sobrino de Rameau o al Cándido, ejemplos del arte narrativo del XVIII, pero tampoco a las innumerables obras anterio-

1. Acabo de ver que Jacques Monod se vale de este término, en "El azar y la necesidad", para designar ciertos constituyentes químicos de la célula: ¿por qué no usarlo para las "obsesiones" del novelista?

res que fueron hechas por encargo tal como constituyó la norma de arte durante milenios. Me desconcierta imaginar cómo haría Vargas para estudiar La Eneida que Augusto le pidió a Virgilio, a la luz del muy pobre psicologismo romántico..." Es flagrante que no ha entendido un elemento central de la tesis que impugna, pues, cree, ingenuamente, que mi explicación de la vocación y del proceso creativo se refieren a todas las 'artes' y a todos los 'géneros literarios' por igual. No ha advertido la convicción básica del libro, explícitamente subrayada en él hasta la redundancia, de que la vocación del novelista es algo específico, con características propias y distintas dentro de la literatura, y que es justamente esa autonomía respecto de los demás artes y géneros lo que el ensayo pretende describir, a partir de un caso particular. Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio, 'la inmensa mayoría del arte universal', o todo lo que contienen esos 'tres mil años de literatura' sería tan impropio como querer estudiar la geografía entera de un país con los instrumentos ideados para medir el caudal de los ríos. La confusión de Rama es insólita porque incluso en el capítulo II de la primera parte (el que parece recordar mejor), está literalmente indicado, para los lectores distraídos (ya que ello se desprende de toda la argumentación del capítulo, ya que es su contexto indispensable, ya que, para evitar este malentendido, cada vez que puse 'vocación' añadí del novelista y 'creación' está siempre acompañada de la palabra narrativa) que el autor habla de un fenómeno existente "desde que, en un momento dado de la historia, la evolución social, económica y cultural hizo posible y necesario que surgiera la vocación del novelista" (página 96).

Quizá tranquilice a Rama saber que, en lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela. No en lo que se refiere a la intervención de lo irracional, inseparable de todo proceso creativo, y que, en poesía sobre todo, ha desempeñado un papel principalísimo, sino concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera. La poesía, en efecto, ha expresado muchas veces, en la voz de altas figuras —Rama pone un gran ejemplo: Virgilio— el acuerdo de un hombre con el mundo, ha exaltado lo establecido y testimoniado sobre la felicidad y la armonía de la vida. El teatro ha sido un

excelente vehículo de propagación de la fe dominante, religiosa o política. Por eso, la poesía y el teatro han sobrellevado más indomables que la novela el absolutismo y la tiranía. Pero la naturaleza de la novela no parece admitir el sometimiento a lo real; la prefabricación ideológica la aniquila. ¿Cuál sería, si no, el equivalente novelístico de un Calderón? El despiste de Rama procede, sin duda, de una previa e inocente asimilación de todos los géneros, de un tácito consentimiento en su paralelismo: lo que vale para la novela, vale para el teatro y la poesía. Esta asimilación ha sido teorizada y puesta ahora de moda por Barthes y sus discípulos y es una de mis objeciones a esa rama del estructuralismo: su idea de que los géneros literarios no existen, de que la noción de texto debe confundir a la de poema, drama y novela, no me convence porque pienso que los 'géneros' no obedecen a caprichos de la vieja retórica, sino a una razón profunda, que cada uno de ellos tiene una génesis distinta y propone una visión diferente de la realidad. Abolir sus fronteras puede ocasionar equivocaciones críticas muy elementales.

Quizá valga la pena que sinteticamente las razones que me llevan a creer en la soberanía de la novela, presupuesto sin el cual, obviamente, la parte teórica de "Historia de un delirio" resulta poco comprensible. No tengo más remedio que repetir lo que he escrito en otras ocasiones. La novela es el más 'histórico' de los géneros porque, a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el de todas las civilizaciones, tiene fecha y lugar de nacimiento. Esta representación verbal desinteresada de la realidad humana que expresa el mundo en la medida que lo niega, que rehace deshaciendo, este delirio sutil que entendemos por novela y que es perpetrado por un hombre que hace las veces de suplantador de Dios, nació en Occidente, en la alta Edad Media,² cuando moría la fe y la razón humana iba a remplazar a Dios como instrumento de comprensión de la vida y como principio rector para el gobierno de la sociedad. Occidente es la única civilización que ha matado a sus dioses

2. Hablo de lo que nosotros entendemos por novela y no, evidentemente, de los apólogos, mitos, leyendas y narraciones folklóricas que constelan todas las civilizaciones, porque no hay entre esas formas narrativas y la novela una "continuidad" así como no la hay siquiera entre las "novelas" de la decadencia latina —"El asno de oro", "El satiricón"— y las primeras novelas épicas medievales.

sin sustituirlos por otros ha escrito Malraux: la aparición de la novela, ese delcidio, y del novelista, ese suplantador de Dios, son, en cierto sentido, resultado de ese crimen. El más joven y sedicioso, es también el único laico de los géneros: no brota cuando reina la fe, cuando ésta es todavía lo bastante fuerte para explicar y justificar la realidad humana, sino cuando los dioses se hacen pedazos y los hombres, de pronto librados a sí mismos, se hallan frente a una realidad que sienten hostil y caótica.

La crisis de la fe que acompaña la declinación de una realidad histórica, ese escepticismo ante los valores rectores de un mundo que es el síntoma más claro de la descomposición de una sociedad, despierta, curiosamente, una receptividad creciente, un apetito, una necesidad intensa en lo relativo a las ficciones, a las imágenes narrativas que segrega esa misma realidad en lo que se descrece: se mata a Dios y surge el culto de su suplantador, se desconfia de la realidad y brota la fe en sus representaciones verbales. Es como si la credulidad que ha sido retirada al mundo real se volcara compensatoriamente en las ficciones que las ruinas de ese mundo engendran. Este hecho social tiene, desde luego, una contrapartida literaria: en un momento de apogeo de la narrativa, ese mismo movimiento de confianza temerosa de los lectores hacia la ficción es el que impulsa al autor en su trabajo, el que lo arrastra a asumir mediante aventuras cada vez más ambiciosas su papel de suplantador de Dios: la riqueza de esas ficciones que concitan la fe de una comunidad, es el resultado de la fe con que fueron creadas. El esplendor de una narrativa procede, ante todo, de su poder de persuasión: ese poder es más grande mientras más grande sea la fe (no sólo la inteligencia, ni la destreza) con que un novelista ejecuta el acto creador. Y son precisamente las sociedades en crisis donde el ejercicio de la literatura ha adoptado el carácter de empresa religiosa y mesiánica, donde se han concebido las ficciones más atrevidas y 'totales'. La novelística de las sociedades estables, las ficciones (nagaciones) que inspira una realidad histórica no amenazada —aquella realidad sostenida aún por la fe del cuerpo social— suelen estar marcadas por el sello de la ironía, del juego formal, del intelectualismo o el nihilismo. Estas características revelan una actitud de repliegue del creador frente a la realidad. No se atreve a ser Dios, no compite con la realidad de igual a igual, no intenta crear mundos tan vastos y complejos como el

real; no tiene fe en sus propias fuerzas y tamaño empresa le parece descabellada e ingenua. El se refugia en la lucidez, en la sofisticación, y proclama que la función del novelista no es "competir con el Código Civil" sino crear nuevas formas y reinventar el lenguaje. Esa realidad, que no es sentida como agotada no despierta ese rechazo "total", que empuja al novelista de la sociedad en crisis a querer sustituir 'totalmente' la realidad con ficciones 'totales', sino el distanciamiento burlón y la crítica risueña, que se traducen en ficciones a menudo brillantes, pero modestas y escépticas, y a veces en una lujosa gratuidad.

La noción cualitativa de 'rebellón' y la cuantitativa de 'totalidad', que me parecen inevitables en el caso de la novela, son, efectivamente, en muchos poetas y dramaturgos, perfectamente prescindibles. Ello establece, a mi modo de ver, aparte de los usos diferentes del lenguaje, una singularidad entre los géneros que la crítica debe tener en cuenta so pena de lesionar gravemente su comprensión del texto literario.

II

Rama se equivoca cuando estima que "la disidencia" sólo puede rastrearse en la novela a partir del romanticismo y en la estirpe de los 'malditos': ella es el denominador común del género desde sus orígenes hasta hoy. Esto es manifiesto, a condición de entender por "disidencia" algo muy amplio, que abarque todas las causas posibles de rebelión, no sólo las moralmente legítimas, sino también las más egoístas y arbitrarias. Naturalmente que el concepto de 'rebellón' no sería significativo para la novela reducido a la exclusiva acepción de inconformismo social o político. Yo creo haber mostrado, por ejemplo, la "disidencia" que es la raíz de la vocación de un gran novelista del siglo XV y el eje de su reconstrucción de la realidad de su tiempo, rectificada en su novela a partir de los motivos principales de esa disidencia.³ Voy a resumir en pocas líneas las conclusiones de ese ensayo, como muestra de lo que trato de decir: Todo lo que conocemos de la vida de Joanot Martorell son una colección de cartas de batalla, sobre algunos de los desafíos que ocuparon su vida. A juzgar por esos textos cruzados entre Martorell y sus adversarios,

3. En "Martorell y el elemento añadido, en *Tirand lo Blanc*", prólogo a "El combate imaginario", una edición de las Cartas de batalla de Martorell, preparado por Martín de Riques, Barcelona, Barral Editores, 1972.

un hecho resulta patente: al autor de "Tirant lo Blanc" no le fascinaban tanto los combates como el complicado ceremonial que las costumbres de la caballería habían establecido para los duelos, con sus locuaces preliminares de carteles de desafío, y las bizantinas negociaciones sobre el lugar y condiciones del combate y el nombre y rango de los jueces. Ese sanguineo valenciano al que vemos desafiando bravuconamente a sus contrincantes, y luego, cuando éstos aceptan el reto, demorando la realización del combate mediante artilugios metodológicos y discusiones legalistas, complicándolo hasta la demencia con minucias de procedimiento que a veces se arrastran varios años, no aparece como un enamorado de la matanza, sino como un formalista, alguien poseído de la infrecuente pasión del rito y de la regla, de la representación, que aprovecha (trata de) ciertas costumbres e instituciones de su tiempo para la satisfacción de un vicio delicado: el amor de las formas. El mundo en que Martorell vivió sólo podía aplacar esa pasión de manera relativa y precaria; todo lo contradecía, más bien, en esos años (segunda mitad del siglo XV) de sangrienta barbarie. Esta es, pienso yo, la contradicción decisiva entre Martorell y su mundo, el conflicto que hizo de él un disidente de la realidad, un suplantador de Dios, un rebelde 'ciego' (¿cómo hubiera podido tener conciencia él mismo de ello, en ese momento?) que llevó su insatisfacción del mundo hasta el extremo de querer construir otra realidad. Porque, precisamente, lo que distingue al mundo ficticio que creó del mundo real en que vivió es ser una realidad ritual, donde la apariencia, el gesto y la fórmula constituyen la esencia de la vida, las claves íntimas de la historia y de la conducta individual. En el mundo de Martorell se cambiaban cartas de desafío para combatir; en el de Tirant se combate para cambiar cartas de desafío. Este es el cariz propio, insustituible (lo que llamó "el elemento añadido") del mundo ficticio de "Tirant lo Blanc", el que lo dota de vida autónoma, es decir lo que hace que, al mismo tiempo, sea reflejo de la realidad que lo inspiró, sea también su negación. Al mismo tiempo que expresa la realidad, toda novela la rectifica, al mismo tiempo que dice la vida, la contradice.

En muchos otros ejemplos clásicos esto se ve muy nítidamente (porque, claro, no siempre el reajuste insidioso de lo real que opera el novelista a partir de su resentimiento, frustración o herida es tan visible y directo), y en el XVIII francés, evocado por Rama, hay

el caso, realmente luminoso, del prolífico Restif de la Bretonne. Los manuales lo consideran un costumbrista, porque en sus libros, Paris y la campiña francesa están descritos con una prolifidad colorista y vital. Sabemos muchas cosas de la vida de Restif, porque él la desplegó en una vasta autobiografía con lujo de detalles, pero hay un aspecto particular de su persona que ha merecido la posteridad, una fantasía, necesidad o locura sexual que lo acompañó desde joven: el fetichismo del pie femenino. Por ello, los sexólogos usan el nombre de 'bretonismo' para designar esta forma específica de fijación fetichista. He leído una docena de novelas de Restif de la Bretonne —escribió muchas más— y en ellas casi todo es, en efecto, costumbrismo, descripción morosa y desenfadada de la vida parisina y de la vida rural dieciochesca. Casi todo lo que cuentan "Monsieur Nicolas", "Le Fayson perversi" o "Le pied de Mignon" es instantáneamente identificado por el lector a través de su propia experiencia de lo real, al extremo que podríamos pensar en Restif de la Bretonne como el novelista más fotográfico de su tiempo, a no ser por un detalle, pequeño, pero subversivo: que en sus novelas los hombres no se enamoran de las mujeres por la belleza de su rostro, la esbeltez de su tallo o la tersura de su piel, sino únicamente, por la gracia de sus pies o la delicadeza de sus botines. Este es el constituyente principal del 'elemento añadido' en el mundo novelesco de Restif de la Bretonne, la corrección que su realidad ficticia infligió a la realidad real, a partir de una característica de su vida privada que, como dudario, tuvo necesariamente que ponerlo en contradicción y 'disidencia' con su mundo. Se ve bien, en este caso, cómo la rebeldía agazapada tras una vocación puede ser (en su origen, nunca en su resultado: la obra escrita) muy poco 'social', predominantemente 'individual', y tener un contenido muy poco revolucionario en términos sociales y políticos (Restif fue en esto lo más conformista que cabe, pues llegó a ejercer el feo oficio de policía).

¿Debo añadir que no pienso que detectar la naturaleza de la rebelión del novelista, y, por consiguiente, la índole del 'elemento añadido' de la obra en que cristaliza esa vocación, sea la puerta única y obligatoria, ni siquiera la principal, de toda aproximación crítica a un narrador? Es un método de exploración del laberinto, en ningún caso suficiente, que puede y debe ser completado por otros, capaces de abarcar los múltiples planos de que consta una ficción: el lingüístico, el estructu-

ral, el histórico, el ideológico. Si el propósito del crítico es concentrarse en el examen de alguno de estos niveles de una obra, puede, sin daños ni perjuicios, desdenar todo material biográfico. Pero si su intención es mostrar el mecanismo por el cual nace una obra de ficción, el proceso por el cual un hombre empieza un día a trasmutar dialécticamente ciertas experiencias —personales, históricas y culturales— en piezas de su mundo ficticio, ¿cómo podría eludir la biografía del autor? Tan grave como no entender lo que se impugna, es criticar un libro no a partir de lo que es o quiere ser, sino de otro libro, fraguado idealmente por el crítico. Lo digo en relación con el reproche que me hace Rama —admito que con ingenio— de haber seguido, en la estructura de mi libro, el fosilizado esquema: "Miguel de Cervantes, vida y obra".

Hay todavía un aspecto en torno a la 'disidencia' del novelista que es preciso subrayar. Rama la niega porque esta convicción le parece —asombrosamente— implicar "la subyacente idea de que el escritor es el hombre que está fuera de la realidad, que es el «disidente», con lo cual o él no es la realidad o hay que concebir una extra realidad para situarlo". ¿No se puede disentir con aquello de lo cual se forma parte? ¿Y lo dice alguien que, como Rama mantiene una honesta posición de rebelde social, de revolucionario político? ¿Debo deducir que Rama, por formar parte de la explotada, humillada y reprimida América Latina no puede "disentir" con esta realidad imperfecta sin dejar por ello de ser latinoamericano?

III

Otro elemento que, según Rama, delata el excesivo individualismo de 'mi tesis' es la ceguera del escritor. Esta ceguera, que sencillamente, quiere decir 'presencia del inconsciente' en el proceso creativo del narrador, tiene que ver con los orígenes del conflicto particular que ha hecho de él un deícida, con la razón de ser 'primaria' de su vocación y de sus fuentes, pero es impertinente deducir de esta hipótesis que "la vida humana" es para mí "un desgarrado conflicto entre mundo y hombre donde éste es el «paciente» y no el «agente» de la historia". El novelista puede ser muy lúcido sobre los problemas históricos de su tiempo y asumir frente a ellos una posición política muy noble ('correcta', según el vocabulario ortodoxo), pero todo hombre es muchos hombres, como lo escribió ya Rodó, y ese ser históricamente lúcido, ese hombre de ac-

novedades



**granica
editor**

Colección **HOMBRES DEL TIEMPO**

PETER GEISMAR

FANON

Biografía imprescindible para comprender en profundidad el pensamiento del profeta del Tercer Mundo.

Colección **PSICOTECA MAYOR**

D. W. WINNICOTT

REALIDAD Y JUEGO

Estudio sobre las raíces de la creatividad en la infancia, a partir de una idea clave en Winnicott: el "objeto transicional".

Colección **LIBERTAD Y CAMBIO**

JEAN GIMPEL

CONTRA EL ARTE Y LOS ARTISTAS

Un crítico que ha perdido la fe en el arte denuncia el endiosamiento de los artistas.

Colección **PSICOTECA
DE LA VIDA COTIDIANA**

ANTON - ANDRES GUHA

SEXUALIDAD Y PORNOGRAFIA

Estudio sobre la sexualidad insatisfecha e infantilizada de las sociedades de consumo, a pesar de una liberación aparente.

Aguilar 2154 - Tel. 73-2854 - Buenos Aires

ción con ideas claras y justas sobre su sociedad, cuando se pone a escribir novelas obedece, en un primer movimiento, a la memoria urgente, dolorosa y a menudo inexplicable para él mismo de ciertas experiencias, más o menos remotas en el tiempo, que traducen un entredicho con la realidad. Estas experiencias que fundan e irrigan la vocación pueden contener ideas implícitas que coinciden o diverjan con aquellas convicciones ejemplares de ese hombre políticamente ejemplar, como lo revelan decenas de ejemplos en la historia de la literatura. Rama lo admite, afirmando, con el respaldo de Engels, que "es tradición reconocer la posible incoherencia entre las obras y las ideas de un autor". Yo estoy totalmente de acuerdo; temo, más bien, que esto ponga a Rama en desacuerdo consigo mismo. Porque, ¿qué cosa, sino la intervención de lo irracional, es decir la 'ceguera' del escritor respecto de sus 'demonios', hace posible y explica esos casos de "incoherencia" entre las ideas y las ficciones de un autor? Es porque un novelista escribe no sólo con sus 'convicciones' sino también con sus 'obsesiones', que puede surgir una contradicción —a veces tan notoria como la de un Balzac— entre ambas cosas: si la creación fuera obra exclusiva "de la conciencia y la racionalidad", como afirma Rama, esas 'incoherencias' no se presentarían jamás.

El proceso de la creación novelesca es individualista en el sentido de que quien lo realiza es un individuo, a partir de experiencias que han afectado su vida de manera negativa y profunda. Pero claro que estas experiencias no surgen por generación espontánea o milagro: una individualidad no es una campana neumática. Proceden de la situación particular de ese individuo en un sitio y un tiempo determinados y en ellas se reflejan, qué duda cabe, la historia, la economía, la moral, la ideología de la familia, el grupo, la clase, el país y la cultura o civilización a que ese individuo pertenece (si no fuera así solo se escribirían novelas, no se leerían). De esa red de relaciones y tensiones múltiples que es la vida del escritor, de esa compleja dialéctica donde lo personal, lo histórico y lo cultural se cruzan y descruzan, modificándose mutuamente, en un verdadero sistema de vasos comunicantes, pero siempre refractado al nivel de una individualidad, surgen los 'demonios' del novelista. En "Historia de un deicidio" me he demorado, tal vez demasiado, procurando deslindar esas tres dilaciones en los materiales con que García Márquez ha escrito sus novelas, a fin de mostrar que la inci-

dencia de las tres vertientes —personal, histórica y cultural— es pareja en su obra, de modo que no entiendo por qué Rama se acusa de subestimar el factor 'social' en la creación. No lo subestimo en absoluto; lo valoro en toda su importancia, porque sé que él establece el cuadro general básico para situar una obra o un autor. Pero estoy también consciente del peligro que significa ver en ese cuadro general la explicación de cada caso particular: la crítica progresista está envenenada de esas generalizaciones banales. Saber que Flaubert pertenecía a la pequeña burguesía normanda y que fue toda su vida un rentista es un dato que hay que tener en cuenta, pero él solo no permitirá explicar jamás por qué Flaubert escribió Madame Bovary y no los seiscientos quince pequeños burgueses y rentistas franceses de su tiempo que también escribieron novelas.

IV

Una aberración frecuente en las polémicas culturales en América Latina es el empleo del terrorismo histórico. Incluso Rama, cuyo nivel intelectual es bastante más elevado que el de los gacetilleros profesionales del terror ideológico, usa a veces ese recurso escabroso. Mi "tesis", dice, por su "fijación sobre la función individual de la creación resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores". La frase no es un monumento a la luz, pero, entre sus nubarrones se divisa, destellando flamígera, la espada de la excomunión histórica, del anatema ideológico. Traducida a un lenguaje directo y esquemático, parece querer decir: esta tesis sobre la novela se opone al cambio social, a la reforma de estructuras, al progreso de América Latina. Un pequeño brinquito dialéctico (un descenso de un Rama a un Romualdo) y esa 'tesis' pasaría a ser cómplice descarada, tal vez subvencionada, del latifundismo, el gorillismo y —vamos, por qué no— del imperialismo. El chantaje ideológico de una nueva inquisición surgida en el seno de la izquierda (ya no hablo de Angel Rama, ésta es una disgresión de actualidad) tiende, cada día más, a impedir el debate cultural en América Latina, a hacer imposible, mediante el amedrentamiento y el ucace, la fértil discrepancia, a entronizar dos amos tan inhumanos como abyectos, el oportunismo y el dogmatismo, y a fomentar el espíritu policial entre los escritores. Hay que repetir por eso, a voz en cuello, que la liberación social,

política y económica de nuestros países —que yo ambiciono con todas mis fuerzas— nunca sería completa sin una vida intelectual verdaderamente libre, donde todas las ideas sin excepción puedan rivalizar, y donde no sólo los ángeles sean admitidos y respetados, sino también los demonios, para contrapeso saludable de aquéllos, pues hasta los ángeles, cuando nada los controla, sucumben a lo que Octavio Paz ha llamado la peste de nuestro tiempo: la peste autoritaria.

Rama enfrenta a mis opiniones un pronóstico de Darcy Ribeiro. Dice: "En los antipodas de la concepción que maneja Vargas" (¿qué es esa malacrianza de acortarme el apellido?) "Darcy Ribeiro piensa que: "De hecho, una nueva civilización está naciendo. Una civilización respecto de cuya cultura sólo sabemos que será más uniforme en todo el mundo y se basará, cada vez más, en el saber explícito y en la racionalidad". Quiero puntualizar que la profecía de Ribeiro me parece un ideal deseable, digno de que luchemos para hacerlo realidad. Tengo, por desgracia, la impresión de que está ocurriendo algo distinto. En Occidente, los espíritus más valerosos parecen admitir (suicidamente) como algo probado, el descrédito de la razón y aquí y allá, en diversos recintos del pensamiento, resucitan y reinan lo esotérico, lo religioso y un formalismo frenético, en tanto que en el mundo socialista, donde aquel ideal debería empezar a tomar cuerpo, sobrevive contra viento y marea, pese a heroicos esfuerzos aislados, el espíritu escolástico e irracional

del estalinismo.

Nada me parecería tan hermoso como un mundo sin 'demonios', una realidad donde la desdicha individual ya no sea posible y donde, como en ciertas civilizaciones del pasado —pero ahora ya no, como entonces, porque una fe religiosa hacía subjetivamente tolerable al individuo las lacras de la realidad, sino porque habrían desaparecido, objetivamente, los motivos de disidencia ciega y radical— la poesía y el teatro celebrarían la belleza de las cosas y exaltarían la vida. Por un mundo así estoy dispuesto a desear ardentemente la desaparición de esa vocación que constituye mi vida. Pero mientras los demonios no mueran de muerte natural, conviene a todos los hombres, no solo a los novelistas, defender su existencia. Ya que ellos pueden ser también artificialmente suprimidos, con el pretexto de que se oponen 'a la marcha de la historia', para impedir la fatídica exposición de cargos contra la realidad, congénita a esa forma de representación de la vida que es la novela. El novelista exorciza a sus demonios en sus ficciones y éste es el aspecto individual de la creación; pero la novela recuerda a los hombres (el poder establecido, de cualquier género que sea, siempre tratará de que lo olviden) que aquellos 'demonios' existen, que por lo tanto la realidad en la que viven está mal hecha, pues es capaz de provocar sufrimiento, disidencia y rebelión, y, mientras esto sea verdad, aquél será un sobresaliente servicio de utilidad pública. ●

EDICIONES FORMENTOR S. R. L.

Representante exclusivo de
Editorial Seix Barral S. A.

Editorial Joaquín Mortiz S. A.
Editorial Ariel S. A.

Anuncia la reedición de las obras de

HEINRICH BOLL

Premio Nobel de Literatura 1972

Opiniones de un payaso
Billar a las nueve y media
La aventuras y otros relatos

Casa sin amo
Acto de servicio
El pan de los años mozos

Adquiéralos en su librería, o en

EDICIONES FORMENTOR S. R. L., Belgrano 1462 T.E. 37-1657 ó 38-2769

CUADERNOS DE LA REALIDAD NACIONAL

Consejo de Redacción: Jacques Chonchol,
Hernán Valdés (Secretario de Redacción),
Gonzalo Arroyo, Manuel Antonio Garretón,
Franz Hinkelammert, Armand Mattelart.

Pedidos a: CEREN

Casilla 114 - D Santiago - Chile

SUSCRIPCIONES ANUALES

(4 números) US \$ 12

ECO

Revista de la Cultura
de Occidente

Nº. 140

Redacción
ERNESTO VOLKENING

Secretario de Redacción:
J. G. COBO BORDA

Editores:
LIBRERIA BUCHHOLZ.
BOGOTA / COLOMBIA

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

VOZ LIBRE

Quincenario político-cultural

Julián Alvarez 297

Bs. As.

Angel Rama

NUEVO ESCRITOR

PARA NUEVA SOCIEDAD

Voy a comenzar mi segunda y confío que última respuesta a Mario Vargas Llosa, por el cuarto capítulo de su artículo "Resurrección de Belcebú o la distancia creadora", por lo que él llama "una disgresión de actualidad" puesto que creo, como toda crítica signada por el historicismo y que se reclama del magisterio viquiano, que es a partir de nuestra experiencia real en el mundo presente que se edifican nuestras concepciones teóricas y se dibujan las imágenes del pasado que hacemos nuestras, de modo que analizar las respuestas a la problemática cultural del presente ayuda a comprender una ideología y las tesis en que se manifiesta.

(Entre paréntesis y para limpiar previamente el campo debo cumplir con los deberes de la civildad y retribuir las cortesías de Vargas Llosa. Parece ser que él no me confunde con no sé qué perversos y claro está que demoníacos gacetilleros terroristas, gentileza que acepto en lo que vale. Del mismo modo y a la recíproca, debo decir que no confundo sus argumentos con las frivolidades que los señoritos dicen en los salones y no pueden homologarse sus discursos revolucionarios con los que Julián Gorkin pronunciaba para andar luego más cómodamente en los brazos de la CIA. Tomo nota de que sólo se le puede mencionar con los dos apellidos: en alguna ocasión me explicará si cuando a un escritor que firmaba Miguel de Cervantes Saavedra le llama Cervantes a secas o cuando le dice confanzudamente Isabel a la reina de Inglaterra estamos ante un ejemplo de mala crianza o se trata de un privilegio que la corte virreinal del Perú reserva exclusivamente a los niños bien. Preferiría, con todo, que prescindieramos de las cortesías, que pueden empalagar a los lectores, consagrándonos, austeramente, a nuestras divergen-

cias. A diferencia suya, creo en la utilidad de las polémicas, por lo cual he aceptado ésta.)

Todo texto literario funciona como las manchas caprichosas del test de Rorschach: en ellas se leen coherentes dictámenes cuya validez es muchas veces sólo interior, de quien lee. Dispongo de dos lecturas distintas del mismo fragmento final de mi artículo "El fin de los demonios". En México, "Diorama de la Cultura" lo publicó titulándolo con una frase extraída de ese final: "La experiencia creativa es siempre una experiencia de la libertad". En Perú, Vargas Llosa sólo atina a percibir el aparente refulgir de "la espada de la excomunión histórica" que dice ver en un texto del que previamente confiesa que no le parece claro, o sea que se le presenta como la mancha del test activando preocupaciones centrales suyas.

Pienso que el texto Incriminado es claro para cualquier analista objetivo. Trata simplemente de vincular dos aspectos de la creación literaria: por una parte afirma la libertad creadora, sin la cual no hay arte, y por eso se opone a los programas rígidos que a lo largo de los últimos siglos los poderes de la sociedad intentaron aplicar varias veces a sus artistas, en visible contradicción con la estructura económica y social de los tiempos modernos; por otra parte apunta a la respuesta —obviamente libre, visto lo anterior— que el escritor da a la demanda de los sectores sociales, desde el momento que él integra o acepta la estructura cultural de un determinado grupo o clase, lo cual sirve de sostén y abastecimiento a su creación artística. Vargas Llosa ni siquiera registra la primera y partiendo de la segunda se precipita a la búsqueda de sus presuntas formas degradadas para enfrentarlas con un discursi-

to reclamando una libertad que ya estaba reconocida explícitamente. Aunque a lo largo de esta polémica, Vargas Llosa se ha amparado del magisterio sartriano, su concepción del escritor está en los antipodas de la que formulara su maestro (en *Qué es la literatura*) justamente por la visible incapacidad que revela para situarse dentro de la estratificación social, reconocer que él y su cultura son parte de ella, condicionados por ella, trabajando para ella y sus demandas, en vez de aferrarse al principio del escritor individualista, aislado, subjetivo y en definitiva maldito que signó al siglo XIX respondiendo —tal como lo vio Ernst Fischer— al tramo inicial del ascenso al poder de la burguesía, concepción que difícilmente pueda reiterarse hoy vistas las muy diferentes condiciones que distinguen al mercado.

Para poner en claro, ya no para Vargas Llosa sino para el público lector de su réplica, lo que a él le resultó oscuro y refulgente, reitero mi texto anterior. Afirmé que la tesis sobre el escritor por él propuesta, amén de otras insuficiencias generales, tampoco servía "para situar el proyecto literario dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto partícipe de una sociedad y de una estructura de clases. Por último, vista su fijación sobre la función individual de la creación, resulta poco apta para atender la demanda de los sectores sociales latinoamericanos que han presentado proyectos transformadores". Pido disculpas para la aclaración que sigue, fatalmente didascálica, pero no hay otro modo de enderezar el entuerto.

Es sabido y padecido que la sociedad latinoamericana está organizada en clases pero no es igualmente consabido que toda consideración de sus problemas deba partir de esa constancia. Si bien todas las clases que la componen son transportadoras de cultura, es decir existen gracias a una determinada cultura que les es propia, la que elaboran sin cesar de conformidad con sus recursos y dentro de la cual la literatura cumple siempre una función por desmedrada que a veces parece para ciertos niveles superiores de exigencia, la situación desigual de esas clases en la pirámide social se traduce en un desigual manejo y disponibilidad de los bienes culturales globales de la sociedad que integran. Además, dentro de las clases inferiores o dependientes, no todas han presentado demandas a los detentadores del poder —y a través de ellos al conjunto social—, siendo las más activas las que han comenzado el ascenso de la pirámide. Son las mismas que en

el conjunto de marginados han desarrollado mayores potencialidades culturales.

Sus demandas buscan básicamente cubrir sus necesidades de crecimiento, cosa que sólo pueden lograr a través de proyectos transformadores que tienden a modificar la totalidad social o al menos su distribución interna, pero aún siendo demandas de carácter económico y social, es forzoso que pasen a través de formulaciones políticas y acarreen simultáneamente un cambio en las concepciones culturales, ya que sería inimaginable una transformación en la infraestructura de la sociedad que no repercutiera en el sistema de valores y en la constelación de imágenes y formas de la esfera cultural. Diría más, la sola presentación de una demanda reivindicativa por un sector social es índice de la afirmación tácita de una nueva concepción cultural proyectada, la que comienza a tornarse coherente gracias a su ejercitación en la lucha por realizarla. En ese proceso de un sector social se va desarrollando una nueva concepción cultural y por ende una nueva literatura, ya que ésta solo puede trabajar a partir de una estructura que haya sido previamente desarrollada en el campo cultural.

Disponemos de un ejemplo histórico cercano, especialmente clarificador para el caso por su incidencia en el desarrollo de la novela. Los tratadistas hablan de una transformación política de América Latina (así se titula el conocido libro de John J. Johnson) que corresponde al surgimiento de los sectores medios en las primeras décadas del siglo presente y que un historiador sagaz como Halperin Donghi define en estos términos: "Las clases altas ven surgir a su lado clases medias —predominantemente urbanas— cada vez más exigentes, y en algunas zonas aun más limitadas deben enfrentar también las exigencias de sectores de trabajadores incorporados a formas de actividad económica modernizadas. Este último proceso tiene su correlato político en un comienzo de democratización: mientras en México éste se da revolucionariamente, en Argentina, Uruguay y Chile se manifiesta a través del acceso al poder de nuevos sectores mediante el sufragio universal."¹ Si los estudiosos de literatura nos ponemos por nuestro lado a examinar el periodo, descubriremos una transformación de la misma índole que hasta podríamos designar con fórmulas similares: es la que lleva del arte de Gutiérrez Ná-

¹ Tulio Halperin Donghi: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial 1969, p. 282.

jera al de López Velarde, para utilizar un ejemplo nacional, y que, en lo general, enfrenta, disuelve y trasmuta al modernismo en nuevas formas y soluciones artísticas. No sólo hay un cambio de estilo, hay también una modificación del concepto de escritor y del concepto de literatura. Se puede seguir a lo largo de las novelas de Azuela los cáusticos comentarios sobre los poetas modernistas, en particular Salvador Díaz Mirón, de quien transcribe caricaturescamente las majestuosas frases sobre el arte y el artista. A la inversa pueden recogerse las frases desconsoladas de los jefes supervivientes del modernismo, llegados al oficialismo, a la celebración del general Huerta en el norte y del general Mitre en el sur, registrando el ascenso (que observan con notorio asco) de lo que correctamente designaron como la "mezzocracia". En las filas del nuevo sector social se forjó una nueva tesis acerca del escritor y la creación, la cual, oponiéndose a la esteticista del modernismo, reivindicó como condición fundamental la eticidad, como asunto las realidades nacionales, como virtud la emotividad y aun el sentimentalismo, como lenguaje la apropiación estilizada del habla y sus estructuras sintácticas, etcétera, etc., proponiendo al escritor como el educador de la comunidad y emparentándolo con el maestro (maestros fueron la mayoría de los escritores del periodo, desde Gabriela Mistral hasta Rómulo Gallegos). Aun más importante fue la resurrección de un género literario que los modernistas, cultores casi exclusivos de los géneros reales —la poesía y el ensayo— habían dejado de lado: la novela, que fue propuesta como forma literaria especialmente adaptada para vehicular la nueva tesis acerca del escritor y la creación. De aquí surge la generación de los novelistas regionalistas que fundaron la novela hispanoamericana del siglo XX y a quienes se debió el primer éxito internacional que conoció la narrativa continental.

Este cambio —normal— en la sociedad y en la literatura, se efectuó a través de una sustitución forzosa de las teorías sobre el escritor. Si en la época alguien vivió esta sustitución como un "terrorismo" eso sólo puede servir para delatar la coloración psicológica con que veía el mundo, pues es evidente para nuestra perspectiva histórica que se trataba de un habitual proceso de evolución y cambio.

Pero vengamos a lo de hoy. A nadie se le oculta que en América Latina se están viviendo las vicisitudes de una nueva demanda social que no ha sido satisfecha y que corresponde a las exigencias vitales de un extenso

LEA

En Cuba

por Ernesto Cardenal

LA REVOLUCIÓN cubana hoy, interpretada en forma objetiva y original por el poeta más leído de América latina.

Homenaje a los indios americanos

por Ernesto Cardenal

LA PASIÓN americana de Cardenal en una hazaña poética que nos hace comprender que la historia de América es profecía.

Epigramas

por Ernesto Cardenal

UNA POESÍA testimonial, de protesta, que ha llamado la atención de críticos europeos y americanos.

El estrecho dudoso

por Ernesto Cardenal

Los textos históricos obligan al lector a una actitud crítica contra el presente que ellos reflejan en su espejo profético. Uno de los grandes aportes de Cardenal a la poesía en lengua española.

Antología de Ernesto Cardenal

CON SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE Pablo Antonio Cuadra, se reúne aquí, lo mejor de uno de los mayores poetas latinoamericanos. Cuadernos Latinoamericanos.

EDICIONES

CARLOS LOHLÉ

Viamonte 795 • T. E. 392-6239

BUENOS AIRES

sector de las bajas clases medias y de algunos sectores obreros que se comportan de muy similar manera. Diversos indicadores venían anunciándolo visiblemente desde hace décadas, al punto que los técnicos de economía o sociología son hoy Casandras enronquecidas: las curvas ascendentes de la natalidad, el proceso de urbanización violenta, el desarrollo industrial amparado por la contienda mundial, el crecimiento de los servicios estatales, el avance progresivo de los planes educativos, todo concurría a anunciar la formación de un importante grupo social que habría de plantear a corto plazo reivindicaciones. Estas adquirieron su mayor virulencia en la zona juvenil de los nuevos sectores, por cuanto fueron los jóvenes quienes lograron alzarse hasta un nivel más estimable de educación y quienes gracias a eso confirieron a la herencia cultural propia de su clase una fundamentación intelectual más coherente, que aunque pueda estimarse todavía precaria, con notorias insuficiencias, fue capaz de contagiar a sectores más encumbrados en la pirámide. No es por azar que los conflictos de la última década hayan tenido como escenario las universidades latinoamericanas y aun los secundarios, y que la oposición a satisfacer las demandas planteadas haya conducido a los trágicos enfrentamientos del año 1968 que ha sido crucial en toda América Latina (de Tlatelolco a Liber Arce) sirviendo para dar una nueva época que lo será tanto de la sociedad como de su cultura.

Afirmar que las demandas de estos sectores de la baja clase media urbana —que en estos momentos son los que están procediendo a su propia y acelerada educación siendo los consumidores de la ingente producción ensayística que parece sustituir a la literatura de ficción en las librerías del continente y que son quienes tratan de integrarse a la cultura dominante mediante una drástica modificación que le imprima su sello— afirmar que sus demandas no se corresponden con una tesis acerca del escritor, que lo presenta, románticamente, como un rebelde ciego liberándose de sus demonios y obsesiones a través de creaciones literarias que son exorcismos reparadores, parece una comprobación tan obvia que casi no necesitaría demostración.

Eso fue lo que se dijo en el artículo "El fin de los demonios", destacándose este aspecto como una más entre las insuficiencias de la propuesta tesis sobre el escritor, más bien entre las que podríamos llamar insuficiencias de la praxis y no de la teoría. No puede entenderse qué tiene que ver tal juicio con la espada flamígera de la "excomuni6n históri-

ca" ni otras metáforas teológicas a que es afecto Vargas Llosa. El escritor podrá o no aceptar esa demanda. La paradoja, una de las tantas que van surgiendo de esta discusión, radica en que las novelas de Vargas Llosa han tendido a aceptarla, en tanto él se ha consagrado a edificar una tesis sobre el escritor mediante la cual la niega. Exactamente al contrario de sus términos, podría decirse que las demandas transformadoras que han sido presentadas apelan a una concepción del escritor cuya capacidad de racionalización resulta acentuada respecto a los modelos anteriores.

En esto no sólo interpretaríamos una circunstancia específica de nuestros años presentes latinoamericanos, sino también una tendencia milenaria de la creación literaria que podría ser definidora en particular del género narrativo. Es éste uno de los temas predilectos de Theodor W. Adorno (quien no debería ser confundido con el gato de Cortázar) que ya en la *Dialéctica del iluminismo* dedicara el primer y extenso excursus sobre los poemas homéricos a destacar en el manejo de un material ardientemente mítico y como especificidad de la estructura épico-narrativa, la capital tarea de racionalización. Esa idea reaparece en su comentario a las teorías de Paul Valéry sobre la composición, de su ensayo "El artista como lugarteniente", para destacar lo que paradójicamente también podría apuntarse cuando se analiza la operación de la escritura en la narrativa de Vargas Llosa, en lo que tiene de alta exigencia técnica, de superespecialización constituyéndose en una forma inhumana de recuperar lo humano. Decía en ese texto Adorno: "El frío del mundo racionalizado no puede eliminarse por irracionalidad decretada, esto es una verdad social demostrada del modo más palpable por el fascismo. Sólo por un más, por un suplemento, de razón, no por un menos, pueden sanar las heridas inferidas por el instrumento razón al todo "no racional" de la humanidad".²

Esta tendencia histórica de la creación artística no podía resultar sino agudizada en un período de la sociedad latinoamericana en que ha surgido una clase social singularizada por su voluntad de disolver la opacidad de las palabras y devolverles su transparencia, para usar el esquema de Octavio Paz. A esta agudización atribuyo la acogida que al libro de Vargas Llosa le dispensara un joven crítico mexicano, Jorge Aguillar Mora, por cuanto

² Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona. Ediciones Ariel, 1962, p. 129.

la ferocidad de su diatriba atraviesa la obra, parece ni tocarla para implicar las concepciones del arte que la presiden. "El libro de Vargas Llosa no sólo me parece un gran fracaso, me parece también un libro muy peligroso", dice Aguilar Mora.³ "Digo peligroso porque Vargas Llosa pretende justamente reunir los tres tipos de crítica sin el menor rigor, sin el mínimo compromiso intelectual; pero contribuyendo en cambio a la pobreza de la teoría literaria en Latinoamérica con términos anacrónicos, con definiciones retorcidas absolutamente inútiles, con afirmaciones ambiguas que nunca dicen claramente todas las implicaciones que quieren producir." Y concluye su requisitoria: "Es necesario rechazar todo aventurerismo intelectual; rechazar toda desvalorización de la literatura al mismo tiempo que se «elogia» la obra de un autor, rechazar la improvisación irresponsable que se cubre con palabrería inútil; rechazar esta ideología burguesa retrógrada escondida en imágenes apocalípticas y wagnerianas. En efecto, el conjunto del libro «Historia de un deicidio» de Vargas Llosa me parece un fraude, una obra crítica —si lo es— deplorable y peligrosa: porque se aprovecha de nuestra pobreza crítica para proponernos ideas retrógradas, contradictorias, términos falsos, lugares comunes".

No conocía este texto cuando escribía mi primera respuesta. De otro modo no me habría inquietado por los efectos imitativos que en los jóvenes lectores admirativos de las novelas de Vargas Llosa podría haber tenido esta tesis (son resabios del pedagogo que uno lleva dentro), inquietud que Vargas Llosa considera inútil en su réplica; si no, al contrario, me hubiera inquietado por los excesos indiscriminados a que puede llevar el rechazo de los postulados estéticos defendidos por Vargas Llosa. Vista esta reacción juvenil no hay duda de que los jóvenes del 68 tienen sus armas y, aunque brutalmente, saben emplearlas. No hay por qué compartir sus términos para ver en esta reacción una prueba de la incompatibilidad de la tesis del "deicidio" con los proyectos transformadores presentados por los nuevos sectores sociales, que fue lo que estrictamente afirmé, sin agregar ninguna otra valoración.

UN ARMA LLAMADA NOVELA

Sólo un discurso parsimonioso y documentado puede cumplir la doble función de una respuesta intelectual: disolver los errores afirmados con talento y sin pruebas e ir constru-

yendo una explicación coherente de los temas en debate. Estos ya no son los iniciales, que han quedado atrás, sino: la novela como género y cosmovisión; las relaciones de la novela y la realidad; lucidez creativa e interpretación del mundo. Lo que sigue se refiere particularmente al primero buscando diseñar una teoría de la novela que la desprenda de su evolución histórica y la patentice en el instante de su triunfo.

1. "en lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela (...); concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo que es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera".

No es suficiente fijar, por decreto voluntario, el radio de aplicación de una tesis estética y ni siquiera alcanza con la utilización frecuente del adjetivo "narrativo" para que ella adquiera reconocida especificidad. Esta deberá desprenderse de la propia tesis, como aplicación forzosa a un solo campo del conocimiento —aquí la novela— y como incapacidad para interpretar cualquier otro.

No es ése el caso de la tesis del "deicidio", que es de tal amplitud como para referirse indiscriminadamente a cualquier producto intelectual y a la vez de tal vaguedad como para ni gozar lo peculiar de las operaciones creativas. Nada indica que la poesía y los poetas no puedan ser "deicidas" y de hecho la capacidad para un "cuestionamiento radical" podría ser más evidente en el autor de *Las flores del mal* que en el más equilibrado y contemporizador autor de *El rojo y el negro*, y la "insatisfacción contra la realidad" es más flagrante y hasta prácticamente deviene el sustento explícito de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont en un modo que no es perceptible en la prolífica serie de "hombres de buena voluntad" que describiera el novelista Jules Romains. Puestos en esta perspectiva, podríamos teorizar con bastante fundamento que los grandes cuestionadores de la realidad han sido los poetas, no los novelistas, tarea que nos ahorra un libro donde tácitamente se conviene esta capacidad de la poesía del XIX: *Los signos en rotación* de Octavio Paz. No conozco ningún novelista de ese tiempo de quien se pueda decir que es padre del arte moderno

³ Jorge Aguilar Mora: "Historia de un deicidio y los fraudes literarios", *La Cultura de México*, número 991, 21 de junio de 1972.

como en cambio se lo puede proclamar de Arthur Rimbaud.

El distingo genérico se torna más absurdo cuando separa a la novela del teatro, sin recordar que son muchas veces ejercitados por el mismo autor; determinar en qué medida **La resistible ascensión de Arturo Ui** de Brecht cuestiona menos la realidad que la novela del mismo autor **Los negocios de Julio César** podría ser la materia para un nuevo tipo de crítica, la crítica fantástica. ¿Y quién afirmará que el teatro del escandinavo Henrik Ibsen implicó un cuestionamiento menor a la realidad de su tiempo que las novelas de la también escandinava Selma Lagerlöf o que la irónica requisitoria contra la sociedad inglesa en el teatro de George Bernard Shaw mostró menos insatisfacción que la también irónica narrativa de George Moore? Decir que **"el teatro ha sido un excelente vehículo de propagación de la fe dominante, religiosa o política"** es hacer una afirmación sólo válida si se refiere al teatro que los poderes pusieron a su servicio a lo largo de la historia (como pusieron parcialmente a los demás géneros), aunque ya frente a los "juegos" medievales se alzaron las "farsas" irreverentes, las fantasías de Gozzi habían tenido la contrapartida del Ruzzante, no fue por turismo que Shakespeare desapareció de Londres al fracasar la conspiración de Essex y, llegados al tiempo presente, no ha habido instrumento de cuestionamiento intelectual del orden estatuido que mostrara mayor vigor, destreza y virulencia que el teatro, superando en mucho a los demás géneros, en particular a la siempre tardía novela.

Si la tesis, como se ve, puede aplicarse indiscriminadamente a cualquier materia literaria, carece de la especificidad narrativa que el autor pretende atribuirle y aun podría sospecharse que hasta carece de especificidad literaria. Eso es al menos lo que ha apuntado un excelente crítico peruano, José Miguel Oviedo, quien en un comentario —por lo demás muy elogioso— al libro de Vargas Llosa, concluye razonando: **"Además, ¿por qué únicamente escribir novelas es un acto deicida, una suplantación de Dios? ¿No podrán serlo también pintar cuadros, escribir poesía, componer música? La «teoría» puede abarcar tanto que ya empieza a contener poco."**¹

Pleno que si el autor confiere carácter específicamente "narrativo" a su tesis es, otra vez, para no reconocer la dependencia de la

historia y de los periodos culturales que en ella se elaboran, donde se determinan valores que rigen al conjunto literario, muy por encima de lo genérico.

2. "Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio (...) sería tan impropio como (...)."

Si la tesis tuviera alguna especificidad de tipo genérico y tratara de expresar la esencia del narrativo, como dice su autor, entonces debería poder aplicarse a **La Eneida** de Virgilio, del mismo modo que a los poemas homéricos casi mil años anteriores, y en general a toda materia épica, anterior o posterior. Aunque las ideas de Vargas Llosa sobre los géneros parecen muy primarias, la crítica sería de la modernidad ya estableció, hace tiempo, que lo definidor del género narrativo no responde al uso del verso o de la prosa, sino al contar narrativo y a su ilusión de objetividad que sirvió para establecer la diferencia más flagrante con las formas de la lírica. De tal enfoque sobre su esencia y no sobre sus medios —que ya fue desarrollado por la propia estética romántica— nace la legitimidad del pasaje, peculiar de la modernidad, gracias al cual transitamos de la "poesía dramática" de los clásicos al actual teatro en prosa, sin producirse ruptura apreciable de su especificidad y pasamos de la "poesía épica" clásica y medieval a la moderna novela en prosa.

Para no repetir las categorías de la poesía en la Estética de Hegel (quien cumple la recorrida por la "poesía épica" que le lleva de **La Iliada** a **Hermann y Dorotea**, anotando el gradual ingreso de la "epicidad" en la narrativa —Ariosto y Cervantes, p. e.— que no llega a estudiar) prefiero recurrir a un escritor contemporáneo que desdichadamente no tiene en nuestra lengua la importancia que merece. Lo elijo por ser el autor de una genial novela titulada justamente **La muerte de Virgilio** (traducida hace años al español no despertó el entusiasmo lector) y porque es uno de los hombres que desde un ángulo idealista y más que nada eticista, se planteó con rigor los problemas de la narrativa en ensayos equiparables a su mejor obra creativa. Me refiero a Hermann Broch, claro está, y en particular a su conferencia sobre "La visión del mundo proporcionada por la novela", donde dice: "Por ahora nos es suficiente con reconocer que la novela ha surgido en línea recta de los poemas épicos y de las canciones de gesta y que en cierta medida satisface un apetito, primitivo de realidad y representa así una forma original de practicar el naturalismo (...)."²

¹ José Miguel Oviedo: "La crítica como confesión de parte". Revista Eco, n° 143-4. Bogotá, marzo-abril 1972, p. 518.

² Hermann Broch: *Creation littéraire et connaissance*. Paris, Gallimard, 1966. Tomo I, p. 224.

Con lo cual reconoceríamos que a través de milenios existe un elemento específico —que es la narración y a la vez la narración de aparentes realidades que se ofrecen con aire objetivo como imágenes verosímiles del mundo— que define la especificidad de un género que llamamos narrativo, aunque a la vez debemos reconocer que tal esencialidad se pliega a los distintos períodos históricos, obedeciendo a las concepciones culturales sobrevivientes. La influencia de la concepción cultural —añeja a su vez sobre una determinada estructura social y su escala valorativa— puede medirse por su capacidad para transformar el género y aun para imposibilitarlo. De tal modo que la permanencia milenaria de una clara especificidad literaria no invalida las profundas modificaciones históricas que ha recibido pero sí nos obliga a recordar que su rostro presente no devela su esencia sino que manifiesta su inserción en una determinada cultura que lo maneja para traducir o su cosmopolitización global o la de las partes enfrentadas. De lo cual podemos extraer, contra las tesis que desde Ortega hasta Cloran han venido hablando de la muerte de la novela, que lo que debaten es la extinción de una determinada forma de la "narratividad", lo que puede trasladarse al debate sobre la extinción del sistema del conocimiento de la sociedad que le dio origen y la modeló.

3. "La novela es el más «histórico» de los géneros porque, a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el de todas las civilizaciones, tiene fecha y lugar de nacimiento."

En orden. Primero: todos los géneros y no sólo la "novela", en la misma medida en que se trata de invenciones culturales, son históricos y por lo mismo datables, cosa que puede hacerse con mayor o menor dificultad y aun fijar la zona geográfica de nacimiento; segundo: dentro de la cultura materna griega hay una muy escasa distancia temporal —un par de siglos— entre el origen del género dramático y el del género narrativo, aun otorgándole a éste su más restricto carácter novelístico en prosa; tercero: ha habido civilizaciones enteras que han ignorado la existencia de algunos géneros, por lo cual el teatro no puede confundirse con el origen de todas las civilizaciones.

Ningún ejemplo más famoso que el de la civilización islámica, con el error paradigmático de Averroes cuando trataba de interpretar el texto de la Poética de Aristóteles sin darse cuenta de qué quería decir "tragedia" o "comedia" por desconocer el principio de la "re-

presentación de una acción" que define al género dramático. Le dió pretexto a Jorge Luis Borges para uno de los cuentos de *El Aleph*, "La busca de Averroes", donde muestra la reunión de notables árabes que ni siquiera asomándose a la ventana y viendo las espontáneas representaciones populares de los niños de Córdoba, podían reconocer la existencia de un género tan autónomo y definido como el dramático, porque la estructura de su cultura, donde la representación de imágenes venía prohibida desde el Corán, imposibilitaba la mera visión.

Si este ejemplo muestra la potencia que tiene sobre el género la concepción cultural de la sociedad —su epistema— hasta el grado de aniquilarlo, por lo mismo nos advierte acerca de la misma potencialidad que la concepción cultural pueda tener en el desarrollo y exagerado crecimiento de un determinado género, en detrimento de otros, tal como se produjo en el mundo moderno con el abusivo crecimiento de la novela en detrimento de la lírica. De este modo buscaremos el origen de un avance tan impetuoso y dominador como fue el de la novela, a partir del Renacimiento y sobre todo en el siglo XIX, llamado "el siglo novelístico", en las concepciones culturales de una sociedad sabiendo que ellas corresponden al pensamiento de una clase social dominante.

4. "El despiste de Rama, procede, sin duda, de una previa e inocente asimilación de todos los géneros, de un tácito convencimiento de su paralelismo: lo que vale para la novela, vale para el teatro y la poesía. Esta asimilación ha sido teorizada y puesta de moda por Barthes y sus discípulos y es una de mis objeciones a esa rama del estructuralismo (...)."

Con los disculpas obligados al lector culto, tratemos de desenredar la madeja.

La discusión acerca de los géneros literarios es tan antigua como, por lo menos, los textos de Aristóteles y su definición más ardua de lo que parece a los bisonos en la materia. Al menos durante tres siglos, del XVI al XVIII, promovieron auténticas batallas intelectuales, cuyos epicentros pasaron de Italia a Francia, con la participación de centenares de teorizadores cuyos nombres han vuelto a la merecida oscuridad y quienes pasaron alegremente de las clasificaciones a su imposición preceptiva. A los dómnes aferrados al tema de los géneros debemos algunos de los esplendrosos errores de la historia literaria (¿qué decir de las tres unidades que condenaron a la hoguera a tantas obras?) lo que hizo comprensible la general insurrección que registró el romanticismo. Este abolió las rígidas cartillas, recono-

CORRE CORRE GI DOR



Libros para todos los vicios

LOS SIETE MINUTOS

IRVING WALLACE

**EL TAROT O LA MAQUINA
DE IMAGINAR**

ALBERTO COUSTE

EL PADRINO

MARIO PUZO

SOLEDAD BROTHERS

(Cartas de Prisión)

GEORGE JACKSON

CELIA MUERDE LA MANZANA

MARIA LUZ MELCON

EL REY TUERTO

EDWIN FADIMAN JR.

EL PROFESOR

(Los hijos de la mafia)

JACK LYNN

DESDE CESAR A LA MAFIA

LUIGI BARZINI

LA GENERACION DE CALIFORNIA

JACQUELINE BRISKIN

GARCIA MARQUEZ:

HISTORIA DE UN DEICIDIO

MARIO VARGAS LLOSA

EN VIDA

HAROLDO CONTI

EDICIONES CORREGIDOR

Talcahuano 465 T. E. 35-3203

ció como legítimos a géneros que seguían estimándose 'bastardos', 'Innobles' o 'mixtos', como fue el caso de la novela moderna, y resolvió cancelar el debate sobre deslindes clasificatorios, mezclando todo. Fue una demostración de democrática y tumultuosa irresponsabilidad; fue un grito de libertad (de liberalismo); fue el triunfo de cierta vulgaridad que, vencidos los aristócratas, se regodeó en géneros nuevos como el "melodrama" o el "folletín narrativo" que aquéllos jamás hubieran aceptado. Al fin de cuentas estábamos en una revolucionaria sustitución de clases, operación que no se hace en los salones elegantes.

El pensamiento heredero, de algún modo, de la poderosa onda romántica, hizo suya la oposición a los deslindes genéricos tratando de oponerles la idea unitaria de "poesía". Este es uno de los temas que normalmente se adscriben al magisterio de Benedetto Croce, quien en el cruce del siglo, en su *Estética*, ya enumeraba con evidente desdén las disputas sobre los géneros y que en su libro *La poesía consagró al punto un capítulo irónico que tituló "El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución"*² para observar de qué modo la esclerosis de la preceptiva literaria, al resultar fecundada por el historicismo del XIX, generó una segunda deformación que es la de las historias por géneros (todas las concebidas por Menéndez y Pelayo) con lo cual se dio el absurdo, agrega Croce, de que "el protagonista de la historia de la poesía no es la Poesía sino el Género y hasta los Géneros". Similar operación cumple Vargas Llosa al recortar el género (narrativo) del conjunto de la literatura, reinstaurando la compartimentación de la preceptiva declamatoria cuando ésta trató de modernizarse pero sin renunciar a la retórica tradicional.

El grito de libertad de los románticos recién se cumpliría en nuestro siglo: el arte moderno practicó intensamente la mezcla de los géneros, inventó los que necesitaba para su trabajo creativo y obligó a que la crítica, aun la de los manuales (pienso en los Kayser o Wellek y Warran que, gracias a Dámaso Alonso, han sido infaustos mentores de los hispanoparlantes) se retrajera de todo dictamen rígido. En verdad, sería ocioso discutir si "Pierre Menard, autor del Quijote" debe considerarse un ejemplo del género narrativo —Integra Ficciones de Borges— o una nota bibliográfica propia de una ensayística fantástica; o si en el señor presidente de Asturias hay

² Benedetto Croce: *La Poesía*. Buenos Aires, Emecé, 1954, p. 181.

poesía en prosa o es el género decimonónico del "poema en prosa" o si es prosa lírica...

Pero ni la furiosa mezcla de géneros de hoy ni el rígido encasillamiento de la poética de Luzán propia del XVIII, reducen en nada una comprobación que hiciera Octavio Paz en el sentido de que las semejanzas artísticas se dan más íntegramente en un plano sincrónico que en un decurso diacrónico; del mismo modo que a él le parecía "discutible la existencia de una poesía francesa, alemana o inglesa" pero no "la realidad de la poesía barroca, romántica o simbolista"⁴ podría anotarse que las similitudes estéticas responden mucho menos a la utilización de un género (narrativo, lírico, dramático) que a la estética de una determinada época que impregna la totalidad creativa: la novela de García Márquez se parece más a la poesía de Aivaró Mutis que a la narrativa de José Eustaquio Rivera; la poesía de Parra del Riego no se parece a la de Juan Ramón sino a la cuentística de Felisberto Hernández.

Con esto, ¿damos a conocer las posibilidades de un deslinde que conceda algún margen de autonomía y singularidad al género literario? Ya en el apartado tercero sugerimos que algunos datos autorizan ese campo independiente para los géneros, aunque no en ninguna de las acepciones que manejó la preceptiva tradicional que hace suya Vargas Llosa, sino dentro de una concepción de más rigurosa especificidad y por lo mismo alcanzada científicamente. Es la obra de los formalistas y estructuralistas quienes, al revés de lo que afirma Vargas Llosa, han comenzado a reconstruir el edificio de los géneros, en particular el narrativo, lo que resultaba previsible dentro de su reinstauración de la retórica.

V. Chiovski y P. Propp —uno en la narrativa culta rusa del XIX y otro en la folklórica— establecieron, mediante un trabajo muchas veces empírico, las unidades, los átomos irreducibles de la narrativa, buscando descubrir las leyes de su "ars combinatoria". Pero esta tarea no hubiera progresado sin el acceso a un horizonte operativo más amplio que se alcanzó por los avances de la semiología. Del mismo modo que los surrealistas reinstalaron el "hecho poético" en un marco más amplio que el de la poesía, los estructuralistas trabajando sobre los lenguajes derivados de la literatura, situaron el funcionamiento del "relato", sus unidades y combinaciones, en el enclavo más generalizado y abstracto posibles. Los trabajos de U. Eco, de R. Barthes, de T. Todorov, de J. Greimas, etc. han contribuido a esta re-

construcción de una especialidad narrativa aunque dado el enfoque de sus autores, ella no implica sino raramente una cosmovisión, aunque sí una ideología definida.⁵

5. "nación en Occidente, en la alta Edad Media, cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios".

Que la alta Edad Media, período que anormalmente se extiende hasta el primer milenario⁶ señale la muerte de la fe y vea surgir la novela es rigurosamente incierto. Quizás Vargas Llosa se refiera a la baja Edad Media, donde igualmente es impensable que haya muerto la fe pero donde al menos surgen los cuentistas o "novelieri", antecedentes de los novelistas europeos que recién se difunden en el Renacimiento, dado que es éste el gran período de crecimiento de la novela pastoril y la caballerescas que sirven de antecedente a la real invención de la novela moderna, que está toda puesta entre las manos de Cervantes.

Si bien, como ya apuntamos, el género narrativo es muy antiguo; si bien algunos productos de la Antigüedad como el fragmentario Satiricón resultan más novela que muchas pastoriles y caballerescas, la constitución de la novela moderna, en prosa, se ubica históricamente en la línea ascendente del barroco, al cual, por concluir el período renacentista, correspondió asumir el universo creado por la sociedad europea a la que ya pertenecemos. Es aventurado hablar de muerte de la fe, aun en estos momentos renacentistas: la quiebra de la unidad religiosa no hizo sino

⁴ La bibliografía sobre el punto es muy nutrida. Tiene interés los ensayos reunidos en *Communications* n° 4 (donde está el estudio de C. Bramond sobre el mensaje narrativo) y en el n° 8 consagrado a "L'analyse structurale du récit" (donde se incluye la excelente introducción de Roland Barthes y la investigación de Greimas sobre el relato mítico). De Todorov pueden verse los capítulos consagrados a la narración en *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971. No conozco, sino a través de una entusiasta reseña de Julia Kristava (en *Semiotique*, Paris, Du Seuil) los trabajos del soviético Mijail Bajtin, quien en dos libros recientes, uno sobre Dostoyevski (Moscú, 1963) y otro sobre Rabelais (Moscú, 1965) habría desarrollado una nueva teoría de los géneros que vería a la narrativa como un relato polifónico diológico.

⁵ El libro de Jan Dhondt, sobre *La alta Edad Media* (Madrid, Siglo XXI, Española, 1971) comienza diciendo: "Nuestro libro trata una época que se entiende desde la mitad del siglo VIII hasta mediados del XI aproximadamente. Es éste, quizá, el período en el que Europa ha tenido menor importancia en el orbe."

⁶ *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1964.

avivar fuegos celestiales de uno y otro lado y nos proveyó de los mejores momentos de la mística y de la ascética, las más brillantes traducciones bíblicas, la energía misionera más alucinada y cruel, el arte del claroscuro y nuevas formas literarias como el auto sacramental. Pero si no quebró la fe, se hizo más complejo la estructura social y por ende la cultura, y hubo si la notoria emergencia de un grupo, en proceso de gradual ascenso dentro de la dominante aristocrático-eclesiástica de la sociedad, cuyas condiciones de vida y cuyos propósitos conducían fatalmente a una colisión con los poderes en un plazo impredecible. Ese grupo que formaban los burgueses, descubre en el género literario más vulgar de su tiempo, como quien dice entre los desperdicios del banquete literario aristocrático, la posibilidad de un arma de combate de extraordinaria eficacia en el campo de la cultura, género por lo demás que no le fue disputado como si el del teatro, que sólo parcialmente conquistó (y por ahí debe buscarse la explicación de que el teatro de Calderón no tuviera, no pudiera tener un equivalente novelesco). Del mismo modo que no inventaron la moneda ni el comercio, tampoco inventaron el "género narrativo", pero también en este caso fueron capaces de transmutar ese instrumento, cuyas posibilidades percibieron mejor que nadie, para ponerlo al servicio de un proyecto de lucha y dominación. Tan sabiamente fue asumido y reelaborado el género para tales fines, que no habían pasado dos siglos de la aparición del *Quijote* cuando permitió la violenta expansión de la novela romántico-realista que acompañó el triunfo universal de la burguesía y ya entonces apareció sellado de un modo tan exclusivo que hasta hoy las clases sociales sustituyentes (como el proletariado en este medio siglo último) no encontraron cómo modificarlo sustancialmente, fuera de fugaces acomodaciones documentalistas o retornos a la epicidad originaria.

Como ocurre con tantos instrumentos, en el momento de ser recogido por la burguesía había servido ya a fines dispares que valieron como otras tantas máscaras donde su esencia parecía invertir su signo. Pero las posibilidades enteramente distintas que comportaba, más acordes con sus específicas articulaciones narrativas, fueron percibidas tras los disfraces, por un grupo social muy necesitado de un instrumental eficaz. Haglografía, pastoril, cabaleresca, eran las formas exitosas que había adoptado la incipiente novela en el XV y XVI, creando en esos casos, y particularmente en la temática cabaleresca, un producto híbrido movido por una interna con-

tradición: por un lado implicaba la conversión de la poesía épica (especialmente francesa) a las formas del discurso prosístico mientras que por otro buscaba sostener la tendencia arcaizante que dentro de Europa desarrolló el sistema español para prolongar la vida del pensamiento medieval. A esa contradicción se debe que fracasara tanto en ofrecer una imagen verosímil del fondo como en componer series narrativas causales coherentemente articuladas, porque las tendencias peculiares de un discurso narrativo contradecían el nivel ideológico propuesto.

Vargas Llosa, que ha puesto un bello prólogo a un libro ilegible, el *Tirant lo Blanc* de Joannot Martorell,⁷ del cual ya decía el cura del *Quijote* que "merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida", no parece reparar, en su entusiasmo, que ese producto ya estaba descolocado en su tiempo, que su incapacidad para unificar pensamiento y escritura lo había condenado a la extinción: no respondía al proyecto cultural de los nuevos grupos ascendentes y resolvía mal, epigonal y contradictoriamente, los que aún difundían los grupos rezagados. Comparto el juicio general de Hauser en su explicación del fracaso histórico de la cabaleresca: "La culpa de la derrota, en lo grande como en lo pequeño, la tiene, como ahora se ve bien claramente, el anacronismo histórico de la caballería, la inoportunidad del romanticismo irracional en este tiempo esencialmente antirromántico"⁸ términos que Hauser utiliza para explicar el absurdo histórico de un género, extinto desde el siglo XVI, del que Vargas Llosa se ha hecho portaestandarte actual y que son casi los términos que ha empleado para definir la tesis "deicida" que Vargas maneja en su libro sobre García Márquez para definir las operaciones narrativas del presente, lo que no haría sino subrayar —con la misma nota arcaizante— la coherencia de las tesis que él desarrolla.

Ese nuevo tiempo de que habla Hauser implicaba nuevas técnicas de conocimiento y probablemente lo que vio en la novela la impetuosa burguesía no fue simplemente la "vulgaridad" del género que le era abandonado por los poderes culturales de la sociedad, sino su afinidad con un discurso racional sistemático que imponía un religamiento operativo más eficaz sobre la realidad, junto con una

⁷ Joannot Martorell, Martí, Joan de Galba *Tirant lo Blanc*. Madrid, Alianza Editorial, 1969, dos vols.

⁸ Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1962, t. 1, p. 270.

invalidación ruda del sistema todavía vigente. En todos los periodos de la historia anterior en que vemos despuntar sobre el horizonte cultural un esfuerzo de racionalización de tipo urbano que se apoye en un manejo empírico de la realidad, observamos simultáneamente el crecimiento de los órdenes narrativos dentro de la literatura, al punto que la **Dialéctica del iluminismo** (Horkheimer-Adorno) no hace sino reconstruir las viscosidades históricas de este proceso junto con su atroz coronación contemporánea, permitiéndonos ver sus virtudes originales y sus perversiones posteriores en textos que van de **La Odisea** a la **Historia de Julieta** del marqués de Sade.

Pero aunque esta elección de un determinado género, su incentivación y su elaboración crecientes, haya sido el objeto de una proposición intelectual (y cultural y social) perfectamente definida —y lúcida en el grado en que lo son estas decisiones de la historia— una de sus marcas distintivas será, desde el comienzo, o sea desde el **Quijote**, la ambigüedad con que se ha de ofrecer, afirmándose como mera realidad y no como una operación artística convencional. Esto explica su deliberado escamoteo de las premisas —los códigos— que la explican y justifican, los cuales la situarían en su específico terreno literario; en eso se diferencia y distancia del comportamiento del arte anterior, tradicional. Aunque la observación de Barthes se refiere a la cultura actual **“la repugnancia a proclamar sus propios códigos distingue a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que de ella ha surgido: a una y a otra le son necesarios signos que no tengan aspecto de signos”**⁹, podemos rastrear, en los orígenes del género **“novela moderna”** ese mismo afán de falsa naturalidad o realidad (es la historia del manuscrito de Clide Hamete Benegeli **“casualmente”** descubierto y esa inmensidad de manuscritos que parecen desparramados por cuanto lugar atraviesa Don Quijote) que está en la fuente de una confusión que practicó a fondo el novelista decimonónico y que me desconcerta que en la segunda mitad del siglo XX haga suya Vargas Llosa: aquella astucia que finge que las novelas son realidades. En la primera página de **Le Père Goriot**, Honorato de Balzac se permite el desparpajo de definir el **“roman”** que comienza a escribir con esta advertencia: **“Ah sache-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true”**.

Si la historiografía responsable (Américo Castro) nos había enseñado que era a través de la inmersión en el barroco del XVII que

se producía la modificación central que en la literatura generaba la **“novela moderna”** y en general todo el arte que ya pertenece al moderno, resulta ahora que a una misma conclusión parece llegar Michel Foucault cuando va organizando los estratos de su arqueología del saber, encontrando que es en ese mismo período que se produce la sustitución del viejo epistema por el pensamiento clásico, cosa que se produce en una dimensión más vasta y abarcadora que la exclusiva filosófica, dado que modifica el sistema del conocimiento global de la sociedad y el comportamiento de todos sus sectores. En cierto modo instaura un nuevo contorno y proporciona las bases para que alcancen relieve las obras capitales del momento: las **Meninas** velazqueñas y el **Quijote** cervantino.

Este no sólo apunta a la asunción del género, sino que marca el comienzo de la preferición de la poesía respecto de la novela en prosa, viviéndolo Cervantes al nivel de un drama personal. A pesar del ingente esfuerzo de trasmutación de la poética gongorina, la poesía será remitida por esta sociedad creciente a una función arcaica, quedará vinculada al reino de las similitudes y las analogías mágicas, preanunciando la radical elisión que padecerá cuando llegue la hora del triunfo definitivo de la burguesía en el siglo XIX posesionada de la función **“maldita”** a que ha sido condenada. En cambio la novela en prosa ha de ser desarrollada y ajustada progresivamente —de un modo cada vez más perfecto— al proyecto de dominación que concibe esta clase, que en su primer tramo implica la destrucción metódica de la fortaleza aristocrática pero que no bien llegado el momento del triunfo es abandonada a las impulsiones propias de la estructura económica general que ponen en funcionamiento los ingleses dieciochescos. Por eso pienso que cuando Goldmann (tras la lectura de Lukács y Girard) recoge la idea de la novela como búsqueda degradada de valores dentro de un universo asimismo degradado, sólo puede aplicar esta definición ideológica a un período histórico muy estrictamente enmarcado, en que se ha producido esa degradación que no es sino la falencia de los valores creados por el mismo conjunto que ahora los contempla en tal nivel y simultáneamente se ha resquebrajado la adhesión intelectual al grupo social dinámico determinando una escisión interna. Apuntaríamos así a un período óptimo del XIX lo que queda corroborado con la segunda tesis goldmanniana que interpreta la **“forma novela”** como la trasposición **“de la vida cotidiana, dentro de una sociedad individualista nacida de la produc-**

⁹ *Communications*, nº 8, p. 14.

ción para el mercado"¹⁰.

Es también ése el período histórico en que hace crisis el problema de las disidencias a que se refiere Vargas Llosa, constituyéndolas en orígenes del impulso creativo. No parece haber reflexionado suficientemente que no hay "disidencias" sin "coincidencias", que son términos que se implican y sostienen mutuamente cuando pensamos los problemas en forma global o social, y no individual. Nunca se trata meramente de la discrepancia de un hombre solo contra el mundo, dado que ésta sería una concepción en sí misma culturalmente filiable (porque implicaría el abroquelamiento individualista extremo que no haría sino confirmar el aserto de Adorno acerca de que "el individuo debe la propia cristalización a las formas de la economía política, en especial a la economía ciudadana del mercado") sino de una "disidencia" respecto de una precisa concepción cultural sobre la realidad que nos religa y nos hace "coincidir" con otras concepciones dentro del proceso del natural enfrentamiento de los sectores de una sociedad como las nuestras.

La asunción de la propia "novela moderna" no es hija de la "disidencia" de algún escritor respecto a (no a la realidad como repite Vargas Llosa y parece que ella le hubiera sido ofrecida, al fin, por primera vez a un hombre "in puribus naturalibus") una concepción cultural vigente y oficializada por el sistema imperante, sino de su "coincidencia" con algo que se nos presenta como una modificación del episteme de Occidente, cosa que obviamente no podrían haber hecho algunos hombres aislados sino sólo una clase social, ya que significa modificar los presupuestos todos de la cultura, las formas del saber y del conocimiento, los valores, los órdenes de las artes y de las letras. Cosa que tampoco puede llevarse a cabo sin haber encontrado previamente la pista de una transformación radical del sistema económico que sustentara el edificio: si la mutación de las ideas puede estar destinada a facilitar la impulsión de ese nuevo sistema, mal podríamos concebir cómo podría plantearse la mutación si ya no existiera en marcha un proyecto económico de índole transformadora el cual a su vez sólo puede implicar la actividad de un grupo social adecuado.

De las muchas definiciones de esa modificación que han venido siendo propuestas por los tratadistas, prefiero la de Foucault: "Lo semejante, que durante mucho tiempo había sido una categoría fundamental del saber

—a la vez forma y contenido del conocimiento— se ve disociado en un análisis hecho en términos de identidad y de diferencia, además, ya sea indirectamente por intermedio de la medida o directamente y al mismo nivel, la comparación se remite al orden: por último, el papel de la comparación no es ya revelar el ordenamiento del mundo; se la hace de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo" ¹¹ y la prefiero porque, coincidiendo pasmosamente con algunas notas histórico-literarias que pueden seguirse en los escritos de Américo Castro ¹² nos permite intentar una nueva lectura del Quijote como base del género y de su desarrollo posterior hasta nuestro tiempo, más estrictamente hasta finalizar el siglo XIX, con Freud y Nietzsche.

Cuando Cervantes escribe el Quijote "disidente" en forma —más que notoria, flagrante— con las novelas de caballería que constituyen el "imaginario" del sector social que sigue reteniendo el poder y que mantiene epigonalmente ese conjunto de valores caducos (y por suerte no se le ocurre tratar de describir las "lacras" del sector social a imagen de los ineficaces escritores programáticamente "sociales", pues sabe que su función está situada en la literatura, como un debate dentro de ella) pero en la misma operación creativa está "consintiendo" con un nuevo sector social y con una nueva constelación de valores. Lo que su obra tiene de genial responde en buena medida a su función augural: es el manifiesto de una nueva cultura; de una beligeramente acusación contra los tiempos viejos de la novela de caballería; de una reconversión del "epos" que pasa a organizarse en la "novela" de la burguesía ascendente; de una racionalización progresiva que va disminuyendo la variante espacio y la variante peripecia en beneficio de la concentración sobre el individuo, construido sobre un devenir que debe poder aceptarse lógicamente; de una nueva disposición del discurso literario que debe ganar autonomía y por lo tanto debe autoabastecerse (fingir que es la realidad, lo que está en el origen del error sobre ese presunto "elemento añadido" a la realidad de que habla Vargas Llosa y al cual ya contestó de hecho Jakobson diciendo que es una pesquisa policial en que se busca a todo menos al asesino) para poder así romper la dependencia de las palabras respecto del sistema analógico; de que es, en fin, una nueva arma de combate. ●

¹¹ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968, p. 61.

¹² Américo Castro: *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1957.

¹⁰ Lucien Goldmann: *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, n. 24.

Rosa
Luxemburgo

NACIONALISMO Y MARXISMO

Los conceptos de federalismo, autonomía, centralización, aparecen inscriptos en el texto de Rosa Luxemburgo, dentro de los marcos del enfrentamiento entre nacionalismo, como proyecto burgués, e internacionalismo proletario.

En ese contexto, se insertan polémicamente una serie de interrogantes básicos, de evidente actualidad en nuestra situación política: ¿qué significa la cuestión nacional desde el punto de vista de los intereses de la clase obrera?; ¿hasta qué punto el proletariado puede embarcarse en tendencias nacionalistas, concebidas por (y para el desarrollo de) la burguesía?; ¿cuál es el rol de la clase obrera en el proceso de constitución y crecimiento de los "estados independientes"?

Tomamos este trabajo —inédito en castellano, hasta hoy— de la versión francesa aparecida en Partisans, N° 61, París, 1971.

No es suficiente decir que debemos resolver la cuestión nacional de acuerdo con los intereses del proletariado. En nuestros días, la influencia del socialismo científico se manifiesta en todos los partidos socialistas y obreros que, sin excepción, toman el método de pensamiento marxista o al menos su vocabulario. En el programa del partido social-revolucionario ruso (si existe uno), se distingue tanto elementos extraídos de Marx como de *Narodnaja Wola*. Otros grupos pequeño-burgueses y nacionalistas preservan sus quimeras políticas usando el rótulo del "interés del proletariado". El social-patriotismo polaco, que está hoy en su declinación, contrariamente al nacional-patriotismo ingenuo de antaño —y no es extraño que el bravo patriarca Limanowski jamás haya nombrado a Marx a propósito del tema—, se justifica igualmente por los "intereses del proletariado".

Insertar espontáneamente un postulado en el programa de un partido socialista no significa que esté de acuerdo con los intereses de la clase obrera; por el contrario, puede estar fundado en una ilusión. Sería fácil probar que el interés de la clase obrera exige que se imponga por ley, el *salario mínimo* que garantizaría un nivel mínimo de vida y defendería a los obreros ante la concurrencia de una mano de obra más barata, venida de regiones atrasadas. Los socialistas ya han formulado en varias ocasiones, esta proposición que, de todos modos, no ha sido aceptada por el conjunto de los partidos socialistas. Exigir una normalización general de los salarios, dada la anarquía económica del capitalismo actual, hubiera sido una utopía. Los salarios y el nivel de vida dependen enteramente de la libre concurrencia y del movimiento espontáneo de los capitales. La legislación de los salarios parece posible solamente en condiciones muy particulares como, por ejemplo, bajo la forma de un acuerdo entre una comuna y los obreros que ella emplea. Por ello, en tanto imponer la ley del salario mínimo contradice al desarrollo capitalista, debemos considerar ilusorio este postulado, aunque a priori plenamente justificado.

Se puede imaginar otros "intereses de la clase obrera" que, en un programa socialista, no serían sino charlatanería. Después de la bancarrota de los partidos burgueses, nuevas fuerzas sociales —la *intelligentsia* y la pequeña burguesía que buscan refugio en el movimiento obrero— tienden a imponer a éste, sus deseos irrealizables. Si los partidos socialistas no hubieran tenido la posibilidad de verificar *objetivamente* lo que corresponde en realidad a las necesidades de la clase obrera y se hubieran limitado a imaginar lo "bueno" y lo "útil", su programa hubiera resultado un conjunto de utopías.

Para elaborar y poner en práctica sus planes inmediatos e incluso sus fines más lejanos, la social-democracia se apoya en el análisis histórico del capitalismo y examina científicamente las condiciones del desarrollo de la sociedad moderna. Es el único medio de tratar y de resolver la cuestión nacional, conforme con las ideas socialistas.

Comencemos por la idea del *estado moderno*. Ante todo, es necesario descubrir su contenido histórico.

Kautsky estudia la cuestión nacional como una categoría histórica. La *idea nacional* está estrechamente ligada a una época determinada —a la del progreso moderno. Las necesidades del mercado, las corrientes democráticas, la educación popular, estos son los fenómenos capitales de la sociedad contemporánea.

Evidentemente no hablamos de nacionalidad como grupo etnográfico y cultural distinto; esta noción no es propia de la época burguesa, ya que las diferencias entre las naciones existían desde siempre. Pero es en la época burguesa que los movimientos nacionales tienden a crear un estado nacional que determine toda la vida política. Tomemos, por ejemplo, la historia de la unificación de Alemania. El futuro *Reich* debía ser edificado a partir del *Zollverein* y del *Zollparlement*, cuyo portavoz, Friedrich List, con su teoría de la "economía nacional" primaria fue el verdadero mesías de la unidad alemana, más que el idealista Fichte, conocido en parte como el apóstol del renacimiento germánico. A pesar de la admiración de Fichte por la Gran Revolu-

ción, "el movimiento nacional", que reunía en torno a sus slogans pseudo-revolucionarios a "los príncipes y los pueblos", no era sino una reacción del feudalismo contra los gérmenes del progreso diseminados en Alemania por Napoleón, y una reacción contra los primeros elementos de un régimen burgués moderno. Este soplo romántico desaparece con el retorno de Alemania a la dispersión feudal y a la reacción anterior a marzo. En cambio List, agente de la industria alemana, establece su evangelio del "renacimiento nacional" sobre el crecimiento de la producción capitalista y el desarrollo del mercado "interno". El movimiento patriótico alemán de los años treinta y cuarenta, que provoca un gran desarrollo del pensamiento político y la ciencia, de la filosofía y las letras, tenía como finalidad, reunir todos los pequeños estados feudales, separados por barreras aduaneras y fiscales, en una sola "patria" que favoreciera el crecimiento de la gran industria.

La unificación industrial y la unificación política de Alemania son inseparables. Así la historia de la Unión aduanera refleja todos los cambios políticos sucedidos durante el pasaje de la Alemania dividida al *Reich* moderno. La Unión aduanera que, desde sus comienzos en 1834, había reunido alrededor de Prusia diecisiete países feudales, congregó rápidamente otros. Posteriormente, Austria, país extranjero, fue brutalmente excluida. Finalmente, la guerra de Schleswig-Holstein reforzó aún más la importancia de Prusia. En 1867, en tanto ya existía la Unión de los Estados, la renovación de su contrato aduanero resultaba inútil. Después de la guerra franco-alemana, la Confederación alemana del norte cedió a su vez, todos los derechos y privilegios aduaneros al nuevo *Reich*. El *Zollbundesrat* y el *Zollparlament* fueron disueltos y reemplazados por el *Bundesrat* y el *Reichstag*. Se percibe así claramente cómo el desarrollo de la economía capitalista exige el nacimiento del estado moderno.

La avidez de los capitalistas no se reduce a su voluntad de crear un mercado interno; en realidad, aspirarían a conquistar el mundo entero. Sin embargo, la idea nacional de la burguesía se apoya en la certeza de que son ante todo "su nación" y "su patria" quienes deben procurar un mercado para sus productos. Esto concierne a los países capitalistas, como Alemania e Italia, donde el crecimiento económico se continúa "normalmente", sin sobresaltos, es decir donde la producción destinada al mercado interno precede a aquella destinada a la exportación.

No se debe tomar literalmente los escritos de Kautsky. La necesidad de la burguesía de controlar el mercado interno no es el único fundamento material de los movimientos nacionales. Existen otros factores: el militarismo, que garantiza la soberanía del país al mismo tiempo que ayuda a abrir un pasaje hacia el mercado mundial; el proteccionismo aduanero, una jurisprudencia, una educación y nuevos medios de comunicación. El capitalismo necesita asegurar las condiciones económicas de su crecimiento y establecer íntegramente el aparato de un estado moderno. La burguesía, para expandirse, necesita tanto desarrollar sus medios de producción como reforzar su poder de clase.

Así, el *estado independiente* constituye la forma de gobierno, históricamente indispensable, que permite a la burguesía pasar de la defensiva a la

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

ofensiva, de la lucha por la centralización nacional a la política imperialista. Basta considerar el caso de los "estados nacionales" que hoy ocupan sus países vecinos y las colonias.

Paradójicamente, la burguesía puede conducir al mismo tiempo un movimiento de unificación y defensa nacional, y oprimir otras naciones. Durante la revolución de 1848, en medio de las efusiones del patriotismo alemán, Carlos Marx fue el único que defendió sinceramente la independencia de Polonia. Como siempre, predicó en el desierto. Ya desde su nacimiento, el estado alemán era una parodia de nacionalidad; dividió a los alemanes al establecer la frontera que separaba al Reich de Austria, reunió y sometió a la misma administración, a polacos, daneses y franceses.

El ejemplo de Hungría es más sorprendente aún. El mundo entero había admirado, antiguamente, la lucha por la independencia conducida por los ex jefes de la insurrección polaca, Bem, Wysocki, Dembowski —la que, en realidad, terminaría con la toma del poder por los magiares, minoría en un país de nueve grupos nacionales. La independencia de Hungría tuvo como base la separación de varias nacionalidades: los eslovacos carpátas de sus hermanos checos, los alemanes de Presbourg, Tremesver y Transilvania de los alemanes austríacos, y los dálmatas de los croatas y eslovenos¹.

El movimiento nacional checo, que encubría los mismos conflictos internos, provocó la desconfianza alemana. Aspiraba a separar los alemanes de los Sudetes de la Alemania alpina, para que los alemanes reunidos bajo la corona de Vaclav dependieran íntegramente de los checos. Esto no es todo. La emancipación de un estado checo hubiera provocado una eliminación, de la que los mismos checos hubieran sido víctimas; su programa nacional se proponía reunir cinco millones y medio de checos, tres millones de alemanes y medio millón de polacos. En cambio, serían excluidos y abandonados a los magiares dos millones de eslovacos carpátas emparentados con los checos, a quienes por otra parte se quejaban abiertamente del abandono al que los habían relegado².

¹ Estos son los datos aproximados de la estructura nacional de Hungría en esa época: húngaros: 5.000.000; rumanos: 2.300.000; eslovacos: 1.670.000; alemanes: 1.500.000; croatas: 900.000; serbios: 83.000; rutenos: 443.000.

² En el Congreso de los periodistas eslavos de junio de 1898, Karol Salwa, el delegado eslovaco de Líptawa, acusó a los checos: "Para que nuestra amistad sea recíproca, también debe serlo nuestro esfuerzo. Conozco perfectamente la razón de nuestro abandono; los eslovacos, para la mayoría de los checos, son una nación extranjera."

ROSA
LUXEMBURGO

LITERATURA Y METAFISICA

por Jacobo Kogan

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

Perú 856 - tel. 34-6008
Buenos Aires
Argentina

Sin ir más lejos, el nacionalismo burgués polaco se alzó contra los rutenos y los lituanos. Polonia, ella misma como nación, víctima de la política de exterminación de Prusia y de Rusia, rechazó el derecho a la independencia de las otras naciones. Según la vieja teoría de Stanczyk³, los rutenos no constituían una nacionalidad sino un "material etnográfico". A fines del siglo XIX, los reaccionarios galicianos usaron todas sus "libertades autonómicas" para combatir las ambiciones nacionales rutenas. Hoy mismo, la idea del "renacimiento lituano" es aún mal vista por los nacionalistas polacos⁴.

II

Se comprende ahora el carácter equívoco del patriotismo burgués que se establece a partir de conflictos entre las naciones. Recapitulemos: el origen de todos los movimientos nacionales reside en un esfuerzo de la burguesía para imponer su poder de clase. De allí que el estado capitalista resulte la forma de gobierno históricamente indispensable que permite a la burguesía de una nacionalidad, dominar una población compuesta de distintas nacionalidades. Las instituciones democráticas y la educación popular —los elementos ideológicos (según Kautsky) del movimiento nacional moderno— son objetivos secundarios de la burguesía, viables solo dentro de los límites fijados por los intereses del desarrollo capitalista. Los movimientos nacionales burgueses se centran en los principios de la independencia nacional y de la *unificación del estado*⁵.

La actitud del proletariado con respecto a la cuestión nacional es totalmente distinta.

El proletariado contemporáneo es fruto de la economía capitalista y del estado burgués (nacional o no); se distingue como clase social distinta en forma sucesiva y proporcional al desarrollo de los medios de producción. La

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

³ Un grupo de funcionarios, de periodistas, etc., de Cracovia, conocido por su servilismo pro austriaco.

⁴ En 1906, cuando la iglesia católica de Lituania restableció la lengua lituana, el editorialista del diario polaco *Kurier Wilenski* (El correo de Wilno) protestaba: "Cuántas veces hemos denunciado las calumnias lituanas, cuántas veces hemos probado lo absurdo del resentimiento de los lituanos contra los polacos, a quienes hacen responsables de aquello que la historia les ha negado. No son los polacos los que deben ser acusados de su voluntad de polonización, sino los lituanos de su voluntad de lituanización. Si los lituanos rechazan la perspectiva de nuestra amistosa vecindad, posible mediante concesiones mutuas y una cooperación pacífica, si tratan eternamente de perjudicarnos, ¡que sepan que son ellos quienes pagarán el precio!" El hecho de recurrir al argumento del "desarrollo histórico" que ha concedido a Polonia el privilegio de su superioridad sobre Lituania, esta acusación de chauvinismo, hecha contra una población que luchaba por su independencia, recuerdan extrañamente el lenguaje de los "hakatistas" alemanes, defensores furiosos de la "germanidad" y a las invectivas del conde Stanislaw Tarnowski, destinadas a ridiculizar los "malvados ataques rutenos" contra los polacos.

⁵ Esta es la razón por la que los teóricos del derecho burgués consideran el postulado del "estado nacional" como un atributo de la idea nacional. M. Bluntschli y compañía, ideólogos de su clase, tratan de demostrar con sus definiciones abstractas, el fenómeno histórico de la toma del poder por la burguesía.

burguesía, ya existente como clase social en el sistema feudal, construye su estado moderno sobre las ruinas del feudalismo para convertirse en la clase dirigente y lograr el triunfo del capitalismo.

El crecimiento capitalista, a su vez, favorece la formación política de los obreros. Pero, "históricamente hablando", la idea de que el proletariado consciente de sí mismo pueda crear un estado moderno es tan absurda como la idea de proponer a la burguesía una nueva instauración del feudalismo. De todos modos, el proletariado, masa popular, puede participar en movimientos nacionales burgueses, cuando el progreso exige el establecimiento de un estado nacional, como en Alemania. La clase obrera, en lugar de actuar independientemente, sigue entonces el programa político burgués. Esto no impide que los objetivos de la socialdemocracia alemana en los años cuarenta —la unificación estrictamente nacional y el republicanismo— sean extraños al movimiento nacional burgués.

Si bien el proletariado, producto del capitalismo, no puede ignorar las condiciones de su propio crecimiento, los objetivos esenciales de la clase obrera a propósito de la cuestión nacional no son los mismos que los de la burguesía. Esta crea el estado nacional únicamente para garantizar a su industria el mercado nacional y, en consecuencia, abrirle mercados exteriores, mediante el proteccionismo aduanero y conquistas imperialistas.

La social-democracia, que debe su aparición a fuerzas revolucionarias actuantes en el interior del sistema capitalista, no se propone la protección de la industria y el comercio; combate el proteccionismo aduanero, el militarismo y el colonialismo, como cualquier otro elemento del estado burgués (administración, jurisprudencia, educación) ⁶.

La política nacional del proletariado —contrariamente a la política nacional de la burguesía—, que es estrictamente defensiva, se apoya en el acuerdo y la identidad de los intereses de todos los pueblos. El proletariado de cada país, consciente de sí, debe asegurar las buenas condiciones de su desarrollo económico y cultural, sin que ello suponga la necesidad de sojuzgar otros grupos nacionales. Se comprende entonces, que, para el proletariado, el estado nacional burgués, instrumento de la opresión y la conquista imperialista, no es indispensable.

Los intereses del proletariado tienden al establecimiento de instituciones democráticas y de una educación popular que, tanto como sea posible en un

⁶ "La social-democracia, dice Kautsky, es un partido que pretende un desarrollo social más allá del capitalismo. La evolución no impide la revolución, que no es sino un episodio evolutivo. La revolución abolirá las clases, dará al proletariado los medios de producción. Ello supone ciertas condiciones económicas y políticas, es decir, la expansión del capitalismo; el proletariado deberá fortalecer el desarrollo capitalista. De todos modos, es un objetivo histórico de la burguesía y no nuestro, el de ayudar al capital a extender su zona de influencia para aumentar sus ganancias. Nosotros no tenemos necesidad de sostener a los capitalistas; por el contrario, combatimos sus métodos de desarrollo basados en la explotación del proletariado. No debemos preocuparnos por saber cómo reemplazar los obreros por máquinas o cómo eliminar los artesanos en provecho de la gran industria. Nuestra finalidad, en cuanto al desarrollo económico, consiste en organizar y sostener al proletariado en su lucha de clases." ("Esta cuestión, agrega Kautsky, concierne aún más a los problemas políticos.") *Neue Zeit*, 1898-1899.

régimen burgués, no estuvieran desnaturalizadas. El progreso político e intelectual de la clase obrera exige la libertad de expresión y de cultura (ciencias, letras, artes). El proletariado pretende que se reconozca la igualdad de su nacionalidad con respecto a las otras nacionalidades que conviven en el mismo estado. Esto por principio democrático y también porque la violación de los derechos de un grupo étnico, ofrece a la burguesía de la nacionalidad oprimida un buen pretexto para ocultar los conflictos de clase.

Aquellos que imaginan “mejorar las relaciones entre las clases sociales” creen que es el estado nacional moderno el que garantiza los derechos del ciudadano y el libre desarrollo de la cultura. Cualesquiera sean sus convicciones ideológicas, esta forma de gobierno —por razones diferentes a las de la burguesía— les parece absolutamente necesaria para el proletariado. Imaginar aquello que sería “mejor” para la clase obrera conduce a una evidencia atractiva: el socialismo sería la mejor solución de la dominación nacionalista. De todos modos, ubicándonos en la realidad, debemos encontrar los medios eficaces de resolver la cuestión nacional dentro de los marcos del régimen actual.

Este modo de pensar recién citado contiene, desde el punto de vista histórico, otro malentendido. Pensar que el estado burgués constituye la mejor garantía del desarrollo nacional significa que se considera la noción de estado como una *categoría abstracta*. La doctrina que toma al estado nacional como modelo de libertad e independencia, no es otra cosa que un resto del liberalismo corrompido de los burgueses de la Europa occidental y central de la primera mitad del siglo XIX. La historia del capitalismo prueba que la verdad social del estado moderno es mucho menos seductora de lo que parece. Los slogans sobre la libertad y la independencia nacional encubren una realidad política brutal: proteccionismo aduanero, militarismo, impuestos indirectos, guerras y conquistas imperialistas. Basta recordar este fundamento histórico-social de la ideología burguesa para comprender que la actitud del proletariado con respecto a la cuestión nacional es esencialmente distinta.

El anarquismo, que refuta aparentemente los argumentos del liberalismo burgués, siempre ha exaltado la idea del estado nacional ignorando su contenido histórico-social real. Bakunin después de La primavera de los pueblos, escribe: “El primer signo de la revolución de 1848 ha sido su grito de odio contra la vieja opresión... Abajo los opresores, viva la fraternidad de los pueblos, coreado al unísono... Salud a los polacos, a los italianos, a todos los oprimidos. No más guerras imperialistas. Ahora nos falta ganar nuestra última batalla, la guerra santa de liberación de los pueblos. Abajo las fronteras artificiales, impuestas por la violencia de los déspotas y por una pretendida necesidad histórica, geográfica, comercial y estratégica. Nosotros luchamos por las fronteras conformes con la naturaleza, establecidas en nombre de la democracia y la justicia, las fronteras elegidas por los pueblos según su nacionalidad. Este es el grito de todas las naciones”.

Carlos Marx, en sus textos sobre la “independencia nacional” y la “voluntad de los pueblos”, acota: “Se quiere ignorar aquí la realidad, como si ella fuera una invención miserable de los déspotas y diplomáticos, contra la que se levantara una pretendida voluntad de los pueblos con el imperativo abstrac-

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

to de la libertad absoluta. 'Justicia', 'humanidad', 'libertad' —en nombre de estos slogans se puede reivindicar eternamente esto o aquello... Una palabra más sobre la 'fraternidad internacional' y 'las fronteras elegidas por la voluntad de los pueblos según su nacionalidad'. ¿Por qué estalló la guerra de Texas, entre los Estados Unidos y México, estas dos repúblicas hermanas que hubieran debido federarse desde mucho tiempo antes? ¿Por qué 'la voluntad del pueblo americano' apoyada en las carabinas de los soldados, siguiendo una necesidad geográfica, comercial y estratégica, hizo retroceder 'las fronteras conformes con la naturaleza', algunos cientos de millas al sur?"

Responder a las preguntas irónicas de Marx es fácil. Contrariamente a lo que dicen los anarquistas cuando repiten la fraseología del liberalismo burgués, la política de los estados nacionales no está determinada por la voluntad de los pueblos. Todos los estados modernos, instrumentos del poder capitalista, manifiestan la misma tendencia a la guerra y a la conquista de los países vecinos, al colonialismo y a la opresión. Esta es la razón de los continuos y violentos conflictos entre los estados nacionales; conflictos que pueden significar para cualquiera de ellos el convertirse, de un día para el otro, en un "estado no nacional". Volvamos al ejemplo de Marx: ¿por qué estalló la guerra entre los Estados Unidos y Texas? California, que para un México subdesarrollado era una "simple provincia", representaba para el capitalismo norteamericano en plena expansión una mina de oro —en el sentido literal de la palabra— y una abertura sobre el Pacífico. Solo después de haber conquistado California, la burguesía de los Estados Unidos pudo extender su poderío del este al oeste.

**ROSA
LUXEMBURGO**

novedades recientes

Tomás Maldonado: **AMBIENTE HUMANO E IDEOLOGIA**

Los casos de Sigmund Freud (II): **EL CASO SCHREBER**

Alfred Smith: **COMUNICACION Y CULTURA**

Wilbur Grimson: **SOCIEDAD DE LOCOS**

Osvaldo Sunkel: **CAPITALISMO TRANSNACIONAL**

Y DESINTEGRACION NACIONAL EN AMERICA LATINA

Ernst Nagel: **SIMBOLISMO Y CIENCIA**

David Lehman y Hugo Zemelmann: **EL CAMPESINADO: CLASE Y**

CONCIENCIA DE CLASE

V. I. Pudovkin: **EL ACTOR EN EL FILM**

Alfred Tarski: **LA CONCEPCION SEMANTICA DE LA VERDAD Y LOS
FUNDAMENTOS DE LA SEMANTICA**

EDICIONES NUEVA VISION

Viamonte 494 - Bs. As. - 32-9282/6422

“Estado nacional” y “voluntad de los pueblos”, tan admirados por los anarquistas, sirvieron a la conquista capitalista.

Ya hemos hablado del carácter equívoco de la liberación de las viejas colonias españolas y portuguesas de América del Sur, a comienzos del siglo XIX. La historia política de estos nuevos “estados independientes” aporta otras pruebas de la ceguera de los anarquistas.

Brasil, inmediatamente después de haber ganado en 1824 una larga guerra de independencia contra Portugal, entró en lucha con Argentina, recientemente liberada del yugo español. Cada uno de estos “nuevos países nacionales” aspiraba a apoderarse de la provincia de la Banda Oriental que, merced a la intervención militar de los países colonialistas europeos, constituiría más tarde una república con el nombre de Uruguay. Más tarde, Francia y Gran Bretaña, ante el rechazo obstinado de la Argentina de reconocer la independencia de Paraguay y Uruguay, le dirigieron un ultimatum. Este conflicto provocó una guerra entre Argentina y Brasil, aliado de Paraguay y Uruguay. En 1856, Brasil, que salía victorioso de una nueva guerra contra la Argentina empleó sus fuerzas militares para conquistar Uruguay. Pronto para responder, Paraguay declaró la guerra a Brasil quien, esta vez, se unió con Argentina y Uruguay (1865-1870). Después de su nueva victoria, Brasil se convirtió en la mayor potencia del continente sudamericano. Agreguemos que en este “país nacional” una minoría de agricultores blancos oprime a toda la población indígena. En 1871, el parlamento, instrumento del poder, rechazó el proyecto de abolición de la esclavitud con indemnización de los agricultores sobre los fondos del estado. En 1866 solamente se liberó a los esclavos mayores de sesenta años. Finalmente, en 1888, el partido real hizo votar la ley de abolición de la esclavitud. Ello provocó la caída de la dinastía. Los agricultores, reunidos en torno a banderas republicanas, después de un putsch militar, declararon la República de Brasil en 1889¹.

Esta es la verdad sobre las relaciones políticas y sociales en América del Sur, después de la creación, “por la voluntad de los pueblos”, de nuevos estados independientes. ¿Y en otras partes? Los Estados Unidos de Australia, inmediatamente después de haber dejado de ser colonia británica y formar una república federada —la que según los anarquistas, constituye la forma de gobierno perfecta—, trasplantaron la célebre doctrina nacionalista norteamericana en un slogan: “Australia para los australianos”, con el fin de encontrar un pretexto para invadir las Nuevas Hébridas y Nueva Guinea. En nuestros días, la marina de guerra australiana aporta nuevas pruebas en cuanto a la eficacia de dicha doctrina.

Recapitulemos: el desarrollo capitalista y los intereses de la burguesía necesitan la creación de un estado nacional independiente, que más tarde se convierte en un instrumento de conquista imperialista. Los intereses del proletariado tienden únicamente a los objetivos *democráticos y culturales* del mo-

¹ La abolición de la esclavitud en este “estado de plantadores de café” es relativa. El año pasado, cuando la sobreproducción de café provocó una crisis internacional, los agricultores obligaron al gobierno brasileño a comprar todos los stocks. Esto repercutió duramente en los salarios y en el nivel de vida de la población.

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

vimiento nacional, es decir al establecimiento de instituciones políticas que garanticen, por medios pacíficos, el libre desarrollo de la cultura de todas las nacionalidades que conviven en el mismo estado. La clase obrera reivindica firmemente la igualdad de derechos de todas las nacionalidades. El programa nacional de la clase obrera es esencialmente distinto del nacionalismo de la burguesía.

La cuestión nacional polaca confirma nuestras observaciones generales.

Sin embargo, la *idea nacional polaca* se distingue por su carácter muy particular. Contrariamente a los movimientos nacionales de Europa occidental y central, el movimiento nacional polaco no surgió de la ideología burguesa en plena expansión capitalista. En Polonia, se trata de una ideología de la nobleza que tiene sus raíces en el sistema feudal. Esta es la razón por la que la fracasada sublevación de la nobleza en 1863, terminó con los movimientos nacionales. La burguesía polaca, en su mayoría de origen extranjero (instalada a comienzos del siglo XIX), siempre se mostró hostil a la idea de la independencia nacional. Tanto más cuanto que en los años veinte y treinta del siglo XIX, la industria polaca se había orientado a la exportación antes que a la creación de un mercado interno.⁸

La burguesía del Reino⁹ en vez de intentar la reunificación nacional con la Galicia¹⁰ y el Principado¹¹, buscó siempre apoyo en el este pues la exportación masiva de textiles a Rusia constituía la base del crecimiento del capitalismo polaco. La supresión de las barreras aduaneras reforzó aún más estas tendencias pro rusas. La burguesía que, al ser derrotada la insurrección de 1863, había tomado realmente el poder en un país ocupado, renunció abiertamente a la lucha por la independencia nacional y presentó su programa, conocido con el nombre de "positivismo polaco". Las burguesías italiana y alemana debían su progreso a la creación de un estado nacional independiente, mientras que la burguesía polaca sacaba provecho de la división y la ocupación del país. Estas condiciones muy particulares del desarrollo capitalista determinaron la evolución de la idea nacional polaca, la que —en vez de apoyarse, como en todos los demás casos, en el progreso— resultó una ideología históricamente atrasada.

⁸ Se encontrarán más precisiones sobre el tema en mis trabajos: *Die Industrielle Entwicklung Polens* (también traducido al ruso) y *La question polonaise et le Mouvement socialiste (Kwestia polska i ruch socialistyczny)*, Cracovia, 1905.

⁹ Provincias ocupadas por Rusia.

¹⁰ Provincias ocupadas por Austria.

¹¹ Provincias ocupadas por Prusia.

En Alemania, en Italia, en Estados Unidos, el movimiento del "renacimiento nacional" con su programa de libertades democráticas tomó un carácter revolucionario. En Polonia, la idea de la independencia nacional, al ser contradictoria con los intereses del capitalismo, tomó un carácter utópico, si no reaccionario. Se distinguen tres fases en la historia de la idea nacional polaca:

1. La bancarrota de la idea nacional debida al fracaso de la lucha armada de la nobleza. Aún los más ardientes defensores de las insurrecciones no pueden explicar su derrota por la superioridad militar del ejército ruso. La nobleza polaca sublevada era víctima del mismo interés capitalista en la obtención de un mercado para sus productos, hecho que, para volver a Kautsky, constituía el motor principal del movimiento nacional moderno en Europa occidental. En Polonia, el esfuerzo de la burguesía para asegurar el crecimiento industrial, mediante la colaboración con la Rusia zarista, paralizó el movimiento nacional. La idea del estado nacional independiente —esencialmente burguesa, por otro lado— disimulada en una sublevación de la nobleza, sufrió en enero de 1863 una derrota definitiva.

2. La pequeña burguesía que se convirtió en heredera de la idea nacional transformó el programa de la lucha armada en aseptismo y reconoció abiertamente su fracaso. El nacionalismo polaco después de haber vegetado entre 1880 y 1890 —encarnado en algunos grandes polacos emigrados— hizo su reaparición política cuando comenzó la lucha revolucionaria del pueblo ruso contra el zarismo.

El nuevo partido de la Democracia nacional, que inmediatamente se había fusionado a la contrarrevolución zarista, renunció públicamente a la idea de la independencia. Liberada de este "pesado fardo tradicional", la Democracia nacional se convirtió rápidamente en un partido político muy fuerte. La idea del "renacimiento polaco" en su "disfraz pequeño-burgués" sufrió una nueva derrota; la Democracia nacional propuso en su lugar, de acuerdo con los intereses del capitalismo polaco, un programa realista de libertades autonómicas.

3. La tentativa del P.P.S.¹² —una tentativa única en la historia del movimiento obrero internacional— de integrar la idea del estado nacional en el programa socialista también estaba destinada al fracaso. Después de doce años de esfuerzos inútiles, el P.P.S. renunció a su vez al postulado de la creación del estado polaco independiente para unirse al movimiento revolucionario ruso. La Democracia nacional rechazó la idea de la independencia con el fin de colaborar con la reacción zarista. El P.P.S. tomó la misma decisión para participar en la lucha del proletariado ruso.

La posterior declinación del P.P.S. puso en evidencia la bancarrota de la idea nacional polaca en su "disfraz proletario". La revolución socialista —el fenómeno más extraordinario de los tiempos modernos— rechaza, en tanto perimida, la idea del estado polaco independiente, al proponer la destrucción del orden establecido para construir una nueva sociedad.

De todos modos, el nacionalismo polaco no ha muerto. Después de haber

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

¹² El partido socialista polaco.

**ROSA
LUXEMBURGO**

renunciado a la idea utópica de crear un estado independiente y propuesto un programa realista de libertades autonómicas, juega actualmente un rol político importante. Precisemos. El progreso capitalista, que provocó la dependencia polaca con respecto a Rusia y destruyó las esperanzas de independencia nacional, aceleró al mismo tiempo el desarrollo de las fuerzas revolucionarias. El proletariado polaco comprende perfectamente la necesidad de unirse a los obreros rusos en su lucha contra el zarismo. Es así que todas las tentativas para aislar artificialmente la sociedad polaca de la rusa son contrarias al progreso social. Abandonada la idea de la independencia, el nacionalismo polaco presenta ahora una "ideología de recambio" compuesta de vagos proyectos separatistas, que sirve de disfraz a los planes reaccionarios de la gran y pequeña burguesía y de la nobleza. La dialéctica de la historia se muestra mucho más flexible que las convicciones rígidas de ciertos políticos que especulan sobre la "voluntad de los pueblos". Esta "tradicción nacional" que muchos revolucionarios rusos, alemanes y otros han asociado siempre con corrientes progresistas, llegó a ser en las condiciones político-sociales polacas la ideología de la contrarrevolución. La Democracia nacional, para poder elegir sus candidatos a la primera Duma, había pedido la ayuda de los cosacos. El mismo partido dio la orden de tirar contra los obreros que querían participar en las reuniones electorales de Varsovia, Lodz y Pabianice. El mismo partido organizó los "sindicatos nacionales" destinados a boicotear la lucha económica y política del proletariado polaco. La Democracia nacional acometió contra las huelgas parciales y generales, con el pretexto de que ellas eran perjudiciales para el desarrollo de la industria y la riqueza del país. Después de la disolución de la Duma, el grupo de la Democracia nacional rechazó hacer una declaración común y abandonó a los parlamentarios rusos. El mismo partido organizó la asociación de las "Aguilas polacas", equipos armados cuyos fines eran romper las huelgas y masacrar a los socialistas. En nombre de la "idea nacional", M. Dmowski, jefe de la Democracia nacional, calificó a los socialistas de "enemigos de la sociedad", para justificar las "muertes nacionales" cometidas con su consentimiento. La burguesía polaca que con la bandera de la Democracia nacional, proclama ahora el "neopanславismo", sacrifica sobre el altar de la contrarrevolución su antiguo programa de libertades nacionales autonómicas. La idea nacional polaca, en sus comienzos simbolizada por un noble insurrecto cuyo heroísmo había despertado la admiración del mundo entero, se muere en las mentiras de los *houligans* nacionalistas, fieles servidores del absolutismo y del imperialismo zarista.

FEDERACION, CENTRALIZACION, PARTICULARISMO

Los anarquistas siempre han exaltado la idea federalista. Bakunin, en su manifiesto de 1848, exclama: "La Revolución ha proclamado la desaparición de los estados despóticos... de Austria... de Turquía... y de Rusia, el último refugio del absolutismo. Nosotros queremos la federación de todas las repúblicas de Europa." Los partidos socialistas de carácter pequeño-burgués presentan el federalismo como la mejor solución para los conflictos nacionales; así lo hace el partido social-revolucionario ruso; también el P.P.S. que, en su período transitorio entre el renunciamiento a la idea del estado nacional y el abandono de toda ideología, adoptó el proyecto de federación de Polonia y Rusia.

¿Por qué el federalismo goza de tal popularidad entre los socialistas anarquizantes y aquellos con quienes están relacionados? Su "imaginación revolucionaria" asocia fácilmente el federalismo con las nociones de "independencia", "igualdad" y "fraternidad". Si se admite que los pueblos no pueden aislarse en sus "estados nacionales", ya que la historia ha relacionado sus destinos más allá de las fronteras, la idea federalista resulta, en relación con la idea del "estado nacional", una opinión más avanzada. De todos modos, los seudorrevolucionarios que especulan sobre el porvenir se ilusionan ingenuamente cuando dicen que el desarrollo económico, social, político y cultural de las naciones conducirá espontáneamente al republicanismo; también cuando sostienen que "la voluntad de los pueblos", después de haber eliminado las últimas secuelas monárquicas, logrará la independencia de todas las naciones y que el sistema capitalista cederá su lugar, de la mañana a la noche, a una unión libre de repúblicas federadas. Estos propósitos utópicos permitieron a Bakunin justificar con algunos slogans sobre "la federación de los pueblos eslavos" los intentos zaristas de invadir los Balcanes. El P.P.S., que anteriormente había adoptado la idea del estado nacional y no había respondido a la invitación de los socialistas rusos sobre la conducción conjunta de la lucha revolucionaria, cuando la revolución de 1905 debió aceptar forzosamente que el crecimiento capitalista había ligado estrechamente a Polonia con Rusia. En 1908, el octavo congreso del P.P.S. presentó el programa de federación de ambos países. La actitud de la social-democracia con respecto a la cuestión nacional polaca es muy distinta. Contrariamente al P.P.S., la social-democracia no cede a la coyuntura política del momento sino que, mediante un análisis científico del capitalismo, constata simplemente que el proceso histórico impone al proletariado polaco y ruso la necesidad de unirse en su lucha contra el zarismo. Paradójicamente, el P.P.S. que, unos años antes había defendido vigorosamente la idea de la independencia nacional, propone ahora, sin consultar la opinión pública polaca, una unión federal de los dos estados.

La "idea federalista" del mismo modo que la del estado nacional encubre un contenido histórico-social preciso cuyo rol debemos analizar.

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

El capitalismo de todos los países tiende inexorablemente a la centralización económica, legislativa, administrativa, fiscal, monetaria, militar, etc. La época feudal se había caracterizado por la dispersión de todas las formas del estado y la disminución de los contactos entre las regiones. Cada ciudad importante que se abastecía económicamente tenía su poder legislativo, ejecutivo y judicial y también su ejército. Algunas ciudades occidentales poderosas conducían sus propias guerras y firmaban tratados con países extranjeros. Todo dominio señorial constituía un pequeño estado independiente. "El gran estado", como un tablero de ajedrez, estaba cuadrículado por las barreras legislativas y aduaneras entre las regiones.

La dispersión política, consecuencia de la economía autárquica, permitía la transferencia (por compra, canje, casamiento dinástico o sucesión) de territorios, a veces de países enteros, de un estado a otro.

El rápido crecimiento de la producción mercantil, la nueva política financiera, el desarrollo del comercio internacional y la aparición del ejército moderno reforzaron el poder de los príncipes. El absolutismo naciente instauró un aparato de estado centralizado. Los siglos XVI y XVII fueron el escenario de un conflicto permanente entre el movimiento de centralización y las secuelas del particularismo feudal. El absolutismo acumuló progresivamente las funciones y atribuciones de las asambleas regionales y los consejos municipales con el objeto de crear un gobierno central y nuevos códigos civil, penal y comercial. El despotismo ilustrado que triunfó en la Europa del siglo XVIII cederá más tarde su lugar a un despotismo burocrático-policial.

Como el absolutismo tuvo por principal objetivo la centralización burguesa, se tiende a confundirlo frecuentemente con la reacción. En realidad, el absolutismo, que en relación con la dispersión y el particularismo feudales fue una forma de gobierno progresista, permitió a la burguesía tomar el poder al construir el estado moderno sobre las ruinas del feudalismo. Después de la decadencia del absolutismo, la burguesía "convertida en la clase dirigente" no renunció a sus objetivos. El actual régimen francés es el resultado de un largo proceso de centralización que, acelerado por la Gran Revolución, ejerció su influencia en otros países. En 1879 los cantones helvéticos, hasta entonces apenas federados, se pronunciaron rápidamente por una unión más estrecha. En Alemania, la primera medida de la revolución de marzo fue destruir los *Mauthäusers*¹³, verdaderos símbolos del particularismo medieval.

¹³ Casas de aduana.

ROSA
LUXEMBURGO

ESCRITORES HISPANO-AMERICANOS DESDE OTROS ANGULOS DE SIMPATIA

por Raúl H. Castagnino

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

Perú 662 - tel. 34-0000
Buenos Aires
Argentina

Hasta nuestros días, el régimen capitalista sigue eliminando los últimos vestigios de dispersión feudal. La industria y el comercio destinados a cubrir grandes mercados, exigen la centralización de todas las formas del gobierno, sino a nivel internacional, al menos en el interior de cada estado. La burguesía, al suprimir la autonomía aduanera y fiscal de las distintas regiones y ciudades, establece un aparato de estado con un poder legislativo, ejecutivo y judicial central. El estado moderno trata también de instaurar una educación general y de noramlizar sus relaciones con la Iglesia. La centralización, sucesiva y proporcional al desarrollo capitalista, "pasa las fronteras"; el correo, el telégrafo y los ferrocarriles están sometidos a una legislación internacional.

La *centralización* capitalista constituye el fundamento, o al menos uno de los elementos esenciales del sistema socialista futuro, ya que solo la concentración de los medios de producción y comunicación permite establecer una economía socialista planificada a escala mundial. Al mismo tiempo, las grandes concentraciones urbanas son las que permiten al proletariado organizarse y llegar a ser una fuerza revolucionaria capaz de tomar el poder y de instalar la dictadura del proletariado.

Los "seudo-socialistas" que consideran el desarrollo de la economía capitalista (industria, explotación, crisis, pauperización) como la única base de la lucha obrera, olvidan que es el *gran estado moderno* con todas sus instituciones democráticas centralizadas el que hace posibles la lucha y la victoria final del proletariado. Nosotros no combatimos para instalar la dictadura del proletariado en un pueblo, sino para construir el socialismo en el mundo entero.

El movimiento socialista contemporáneo, fruto del crecimiento capitalista, tiene el mismo carácter centralizador que la sociedad y el estado burgués. La social-democracia de todos los países se opone firmemente al federalismo y al particularismo, últimos vestigios del régimen feudal en Alemania. Las aspiraciones separatistas de prusianos y bávaros sirven siempre para disimular los planes reaccionarios de la burguesía y la nobleza. Esta es la razón por la que la social-democracia alemana combate enérgicamente las tentativas bávaras de restablecer una legislación independiente de los ferrocarriles en Baviera, Wurtemberg y Baden. La social-democracia denuncia el chauvinismo de la burguesía francesa de Alsacia y Lorena, que niega su relación política y cultural con el *Reich*. El desarrollo capitalista tiende a suprimir el sistema federal, con el objeto de construir un gran estado moderno; la burguesía prefiere renunciar a un territorio que no pueda integrar a su estado.

Encontraremos ejemplos de ello en la historia de la Unión helvética, de los Estados Unidos, del *Reich* y del imperio austro-húngaro.

III

La Restauración abolió la primera constitución que instauraba la unidad helvética, concebida bajo los auspicios de la gran Revolución. La reacción triunfante estableció con el patrocinio activo del Santo Acuerdo "una asociación libre de cantones", y reforzó con ello el poder de la aristocracia y de la

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

Iglesia Católica. Un nuevo movimiento de centralización democrática, suscitado por la Revolución de julio y de marzo, se enfrentó a una oposición reaccionaria particularista y federalista. La Constitución helvética de 1848 se obtuvo después de prolongados combates librados por los demócratas con la *Sonderbund*, federación de siete partidos que se habían sublevado para defender sus intereses separatistas contra un pretendido "despotismo protestante" (el cierre de los conventos por los partidos radical-demócratas sirvió de pretexto a este levantamiento). En ese momento, toda la Europa progresista aclamó fervorosamente a la Unión helvética, que debió por su parte recurrir a la "violencia" para neutralizar a los separatistas apoyados por el absolutismo alemán.

*Im Hochland fiel der erste Schuss,
Im Hochland wieder die Plaffen...**

**ROSA
LUXEMBURGO**

Frelligrat, el bardo de la *Nouvelle Gazette Rhenane*, exaltaba la victoria de la Unión helvética considerándola el presagio de la revolución de Marzo.

El desarrollo industrial y comercial, así como el de las relaciones económicas internacionales (ferrocarriles, telégrafo, etc.), aceleró el movimiento de centralización. La revisión de la Constitución de 1874 aumentó las atribuciones del poder legislativo, ejecutivo y judicial central. La vida política de la Unión helvética, simultánea y proporcionalmente al desarrollo capitalista, se concentró cada vez más en torno del *Bundesrat* (parlamento) y del *Nationalrat* (gabinete), surgidos de las elecciones generales, en perjuicio del *Ständenrat*¹⁴, órgano representativo de los cantones. Paralelamente, se observó en el interior de los partidos, cada uno de los cuales tenía hasta entonces su jurisprudencia particular, una tendencia creciente a la unificación legislativa. El proyecto de un nuevo código civil y penal común a toda la Unión helvética ya había sido elaborado, algunos párrafos ratificados y establecidos como obligatorios. Estos dos movimientos de centralización, uno a nivel de la Unión, otro en el interior de los partidos, se enfrentan constantemente a la oposición reaccionaria de la pequeña burguesía de la Suiza francesa que, con el pretexto de una "lucha nacional" contra las influencias alemanas, defiende su particularismo perimido.

Sin embargo, en estos partidos suizo-franceses en los que la pequeña burguesía, en nombre de la "independencia federalista", rechaza la centralización, los consejos comunales tienen prerrogativas muy restringidas mientras que, en los partidos alemanes tendientes a la centralización, los mismos consejos son un verdadero instrumento de poder popular. El centralismo en Suiza, como en todos lados por una parte, tanto a nivel regional como a nivel de estado, significa la democracia y el progreso, mientras que el federalismo y el particularismo son los pilares de la reacción.

En la historia de los Estados Unidos se advierten los mismos fenómenos. La Revolución permitió la primera reunión de las antiguas colonias ingle-

* Del alto país partió el primer tiro de fusil.

En el alto país, una vez más los clericales...

¹⁴ La población era profundamente hostil a este "Consejo de estados" al que llamaba "Consejo de los blandos". La realidad histórica volvió inútil este órgano federalista.

sas. Luego, el proceso de centralización no se detuvo más. "La federación voluntaria de los pueblos", en los Estados Unidos como en Suiza, está considerada —contrariamente a las ilusiones anarquistas— como la forma de gobierno más atrasada.

La primera constitución de los Estados Unidos, elaborada en 1771-1787, estableció el derecho de las colonias "a disponer de ellas mismas". Como no poseía todavía un poder ejecutivo central, la Unión no pudo impedir al día siguiente de su nacimiento las guerras aduaneras fatricidas que estallaron entre el estado de Nueva York y el de Nueva Jersey, y entre Virginia y Maryland. El levantamiento de los colonos de Massachusetts "hizo soñar" a la gran burguesía americana con un poder central, que garantizara el "orden interior" para permitir al capital la libertad de circulación y de explotación.

La Constitución de 1787 reemplazó la federación por una unión de Estados, dotada de un poder legislativo y ejecutivo centralizado. Para llegar a esto, el movimiento de centralización luchó durante mucho tiempo contra las tentativas separatistas. Durante la guerra de Secesión, los estados industrializados del norte lucharon por imponer los derechos cívicos y las instituciones democráticas en todo el continente americano, contra los hacendados sudistas, esclavistas, partidarios del federalismo y del particularismo. La abolición de la esclavitud, victoria del centralismo capitalista, fue aclamada por todas las fuerzas progresistas de Europa. La nueva constitución de los Estados Unidos fue también modificada en función del centralismo. El desarrollo capitalista hizo el resto (ferrocarriles, comercio internacional, trusts, colonialismo, reorganización militar y fiscal, proteccionismo aduanero). Hoy el poder ejecutivo en los Estados Unidos tiene un carácter más centralizador que en la mayoría de las monarquías occidentales europeas. En Suiza, el refuerzo del centralismo en detrimento del federalismo se mantiene mediante modificaciones progresivas de la constitución. En los Estados Unidos son los órganos de justicia quienes interpretan "libremente" las leyes a fin de consolidar el poder central.

La historia de Austria moderna es también la de un conflicto permanente entre la centralización y el federalismo. Durante la revolución de 1848, los liberales alemanes combatían a los partidos pan-eslavistas reaccionarios, admiradores de Bakunin, partidarios de la "autonomía de los pueblos". Marx escribe a propósito del papel jugado por los federalistas eslavos en la revolución de 1848: "Los diputados checos, moravos, dálmatas y ciertos aristócratas polacos de la Asamblea constitucional de Viena se complacen en complotar con el gobierno reaccionario contra los alemanes y los polacos progresistas. Oportunamente, darán cuenta de ello. Cuando, en un primer momento, ganaron una gran mayoría en la Asamblea, fueron echados a "golpes de machete" y en caso de resistencia amenazados con la prisión. El centralismo austríaco es ahora profundamente hostil a todo movimiento nacional eslavo"¹⁵. Marx escribió esto después de la derrota de la revolución y el fin de la primera fase constitucional.

NACIONALISMO Y MARXISMO

¹⁵ *Révolution et contre-révolution, 1848-1880.*

**ROSA
LUXEMBURGO**

En ningún lado resulta tan evidente como en Austria el error anarquista de considerar "revolucionario" el federalismo. La centralización política progresaba lentamente: la extensión del derecho de voto al parlamento vienés era el principal factor de la democratización del imperio de los Habsburgo. En 1860, se creó un nuevo poder legislativo con atribuciones todavía muy restringidas; los diputados no eran elegidos por sufragio universal, sino designados por los parlamentos de los países, miembros de la Corona. En consecuencia el movimiento nacional checo obligó al gobierno de los Habsburgo a ampliar el derecho de voto. Por fin, el establecimiento reciente del sufragio universal terminó con los intentos separatistas y consolidó el poder austríaco central. La Galicia jugó allí un papel muy curioso. La nobleza polaca, después de la primera sesión del Consejo de estado vienés (parlamento central) y de la Asamblea galiciana en abril de 1861, pretextó la defensa de la "autonomía

LIBRERIA GALERNA

- R. Rossanda, P. Sweezy, M. Harnecker, T. dos Santos y otros: TRANSICION AL SOCIALISMO Y EXPERIENCIA CHILENA (symposium),** Edit. Prensa Latinoamericana (Chile).
- A. Mattelart, S. Funes y P. Biedma: COMUNICACION MASIVA Y REVOLUCION SOCIALISTA,** Edit. Prensa Latinoamericana (Chile).
- Theotonio dos Santos: SOCIALISMO O FASCISMO (el nuevo carácter de la dependencia y el dilema latinoamericano),** Edit. Prensa Latinoamericana (Chile).
- Theotonio dos Santos: LA CRISIS NORTEAMERICANA Y AMERICA LATINA,** Edit. Prensa Latinoamericana (Chile).
- Franz Hinkelammert: IDEOLOGIAS DEL DESARROLLO Y DIALECTICA DE LA HISTORIA,** Edic. Nueva Universidad (Univ. Católica de Chile).
- Franz Hinkelammert: EL SUBDESARROLLO LATINOAMERICANO (un caso de desarrollo capitalista),** Edic. Nueva Universidad (Univ. Católica de Chile).
- Vivian Trias: IMPERIALISMO Y GEOPOLITICA EN AMERICA LATINA,** Edit. J. Alvarez.
- J. Ricardo Masetti: LOS QUE LUCHAN Y LOS QUE LLORAN,** Edit. J. Alvarez.
- J. Derrida, M. Blanchot, G. Charbonnier y otros: ARTAUD (polémica, correspondencia y textos),** Edit. J. Alvarez.
- O. Bayer: LOS VENGADORES DE LA PATAGONIA TRAGICA (Tomo II),** Edit. Galerna.
- Revista "SOCIEDAD Y DESARROLLO" Nros. 1 y 2 (dirigida por T. dos Santos), Edic. CESO-PLA.
- Revista "LIBRE" Nros. 2 y 3.

LIBRERIA GALERNA, Tucumán 1425

Tel. 45-9359, Capital

nacional" y del "derecho de los pueblos a disponer de sí mismos" y se mostró abiertamente hostil a las reformas liberales del gabinete Schmerling.

Esta política, definida en el programa del grupo Stanczyk (Tarnowski, Popiel, Wodzicki, Kozmian) desembocó el 28 de diciembre de 1868 en la célebre declaración sobre la independencia administrativa y jurídica de Galicia. Ciertos políticos, ignorantes del carácter hipócrita del nacionalismo polaco, veían en este programa "federalista" un esbozo de lucha nacional. Sin embargo, el grupo Stanczyk mostró su servilismo respecto de los Habsburgo: "Sin temor de traicionar nuestro proyecto nacional, creemos profundamente en la misión histórica de Austria —se lee en la nueva declaración de los Stanczk del 10 de diciembre 1866—. Seguimos a Vuestra Majestad en cuerpo y alma". La nobleza galiciana, reunida en torno de la Revista polaca (*Przeгляд Polski*) de Cracovia emprendió una campaña contra las "ilusiones criminales" de los insurrectos polacos de enero de 1863. Los reaccionarios de Cracovia, con la excusa de un "trabajo positivista", se separaron cínicamente de los polacos del reino, sublevados contra el zarismo. El separatismo, encarnado en el grupo Stanczyk, rechazó abiertamente toda idea de independencia nacional.

El grupo Stanczyk, aliado con los federalistas checos y moravos, y con el partido clerical alemán, se oponía obstinadamente a todas las reformas liberales en el imperio austríaco (elecciones por sufragio universal, educación popular, etc.) y apoyaba al gobierno central de Viena en sus tentativas reaccionarias (ley militar de Taaffe, etc.). Los Stanczyk se levantaron contra el proyecto de reforma democrática del derecho electoral en Galicia. Paradójicamente, los separatistas polacos, defensores de la descentralización respecto de Austria, manifiestan un "cierto deseo" de centralización respecto de los rutenos. La nobleza galiciana se ha opuesto siempre al deseo de una autonomía administrativa y cultural rutena. El grupo Stanczyk, derrotado totalmente en 1873 con el establecimiento de la ley sobre el sufragio universal en el imperio de los Habsburgo, se sometió dócilmente al gobierno austríaco central. No obstante, no dejó de manifestar jamás sus "ideas separatistas" cada vez que se trató de impedir al Parlamento vienés el voto de una reforma democrática. Y fue contra la ley del sufragio universal que los separatistas polacos presentaron por última vez su programa de "autonomía de Galicia". En abril de 1906 los diputados de la social-democracia austríaca denunciaron la proposición galiciana como profundamente reaccionaria. M. Ignacy Daszvnski, miembro de la social-democracia y líder del P. P. S. de las "tres divisas", se pronunció igualmente contra la "autonomía de Galicia". La social-democracia austríaca combate enérgicamente todos los intentos separatistas y defiende el centralismo del estado, como garantía de las libertades democráticas.

"El futuro de Austria, escribe Kautsky, depende del vigor con que la social-democracia, en tanto partido revolucionario, luche por la unidad del estado. Por extravagante que parezca, podemos atribuir fácilmente a la social-democracia roja las palabras lanzadas hace cincuenta años por Grillparzer al general reaccionario Radecki: *Inn Deiden Lager ist Oesterreich!* (¡Austria está en tu campo!)¹⁰".

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

¹⁰ *Neue Zeit*, 1897-1898, T. I, p. 564.

**ROSA
LUXEMBURGO**

La social-democracia se opone igualmente al separatismo checo. "La idea de un estado checo, dice Kautsky, *demuestra el renacimiento de la reacción en todos los países del continente...*" El proyecto de ley separatista, que no suprime ni el parlamento central ni la dependencia aduanera, militar, etc., frente a Austria, no restituye su país a los checos. Por el contrario, la autonomía checa provocaría inevitablemente un debilitamiento de la autoridad ya restringida del parlamento central, frente a las asambleas de los países miembros del imperio y también frente al gobierno vienés. El Consejo de Estado (el parlamento central de Austria) se vería entonces obligado a someterse completamente a las decisiones del gobierno, que dispondría de un poder militar, fiscal, aduanero ilimitado. (Para comprender lo absurdo del proyecto separatista checo basta recordar el papel miserable jugado por las "delegaciones" elegidas por los parlamentos de Viena y de Pest respectivamente y encargadas de establecer "los acuerdos austro-húngaros", es decir el monto de las sumas destinadas por cada uno de estos dos países a inversiones de importancia secundaria, etc.). La autonomía checa hubiera reforzado la influencia del clericalismo alemán en los países alpinos y fortalecido a la nobleza galiciana y a los capitalistas de Bohemia. Mientras estas tres capas sociales, cuyos intereses son a menudo divergentes, estén obligadas a dividirse el poder en el parlamento central, no pueden llegar a ser verdaderamente reaccionarias. Su autoridad aumenta en la medida que la consolidan en sus países de origen. Los clericales de Innsbrück y de Linz, la nobleza polaca de Cracovia y de Lwow, los conservadores de Praga, son más fuertes cada uno en su país, que todos juntos en Viena. *La reacción, en Austria lo mismo que en Alemania, extrae sus fuerzas del debilitamiento del parlamento central. Apoyar el particularismo significa ayudar a la reacción. Debemos combatir todo movimiento político que tienda a debilitar el poder central.* Y Kautsky termina su análisis del federalismo: "Nos oponemos al proyecto reaccionario de la autonomía checa, que puesto en práctica conduciría al desgarramiento del proletariado de Austria. *El camino del capitalismo hacia el socialismo no pasa por el regreso al feudalismo.* El programa de la autonomía checa es tan ajeno a la liberación de los pueblos, como el de la lucha contra el capital judío que encubre en realidad propósitos antisemitas¹⁷".

¹⁷ *Neue Zeit*, 1893-1899, T. I., p. p. 293, 296, 297, 301.

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

Perú 856 - tel. 34-8698
Buenos Aires
Argentina

TECNICAS DE INVESTIGACION EN LA HISTORIA DEL ARTE

por Angel O. Nessi

En toda Europa, el federalismo y el particularismo amparan tendencias monárquicas. La unidad del *Reich* que se apoya en la ley del sufragio universal para el parlamento central, es constantemente cuestionada por las constituciones reaccionarias separatistas de los pequeños estados alemanes. Ya Bismarck se burlaba del derecho de voto "arcaico" del Mecklemburg. El ejemplo de la ciudad de Hamburgo prueba que el centralismo está siempre ligado a la democracia y el particularismo a la reacción. Hamburgo, que comprende tres regiones electorales, está representada en el parlamento central únicamente por los diputados social-demócratas elegidos por sufragio universal. Al mismo tiempo el "estado independiente" de la ciudad de Hamburgo acaba de establecer su "propia ley" reaccionaria de voto con el objeto de impedir a la clase obrera elegir los social-demócratas al parlamento del *Reich*. ¿Y entonces? La federación de Hungría y Austria —contrariamente a lo que se cree— se conserva únicamente para proteger los intereses dinásticos de los Habsburgo. Esta federación frena el movimiento de centralización democrática del estado y la social-democracia ya se ha pronunciado por la separación definitiva de Austria y Hungría. En cambio, la social-democracia se opone firmemente a todas las tendencias separatistas de Galicia y Bohemia, de Trieste y de Trident, etc. El parlamento central vienés, cuyos miembros son elegidos por sufragio universal, ha llegado a ser la institución más democrática de Austria en tanto los parlamentos autónomos (galiciano, checo y el de la Baja Austria) son los bastiones de la reacción.

La reciente separación de Noruega y Suecia fue aclamada por la prensa social-patriótica polaca (Adelante —*Naprzod*— de Cracovia) como una victoria del movimiento democrático de la independencia. Qué error. Los noruegos expulsaron de Oslo al rey de Suecia e inmediatamente después rechazaron por sufragio popular el proyecto de establecimiento de un gobierno republicano para elegir simplemente... el rey de Noruega. Los campesinos y la pequeña burguesía reemplazaron de este modo por un "rey nacional" a aquel que Suecia les había impuesto. Esto no impide que la federación de estos dos países se haya fundado únicamente en los intereses de la dinastía sueca.

IV

Muchos grupos socialistas rusos discuten la idea federalista preconizada hace sesenta años por Bakunin y otros anarquistas como la mejor salida para los conflictos nacionales. Para conocer la actitud de estos grupos pseudo-revolucionarios respecto del proletariado, es necesario analizar los documentos de su reciente Congreso¹⁸.

Este Congreso reunió a los federalistas georgianos, bielorrusos, armenios, judíos, polacos y rusos. El delegado del partido social-federalista georgiano, que actúa en las regiones rurales (Tiflis, Kutai, Batum) y recluta sus miembros

¹⁸ Las comunicaciones de la Conferencia de los partidos nacional-socialistas rusos, del 16 al 20 de abril de 1907, San Petersburgo, *Knigozdatielstwo*.

entre los campesinos y la pequeña nobleza, decía: "El pueblo georgiano que aspira a liberarse de todo centralismo absolutista, constitucional o social-demócrata, busca apoyo en la pequeña nobleza cuya manera de vivir no es diferente de la de los campesinos. He allí la razón por la que nuestro partido acaba de decidir que 'independientemente de nuestros principios ideológicos', las condiciones específicas de la producción agrícola georgiana nos obligan a considerar la cuestión agraria como *una cuestión nacional*. Los federalistas georgianos están plenamente de acuerdo con los social-revolucionarios rusos en pedir 'la socialización' de la tierra aún antes del establecimiento del régimen capitalista". Mientras, un complemento de este programa precisa que la "socialización" no alcanzaría a determinados cultivos, frutícola y vitivinícola, que requieren cuidados y fondos considerables y con los que no se "podría satisfacer al campesinado". ¡Serían pues "socializados" solamente los cultivos del trigo, que en Georgia son raros, lo mismo que las tierras estériles, las dunas, los pantanos y los bosques!

Estos señores social-federalistas se oponen vigorosamente a que la cuestión georgiana sea tratada por el Parlamento central o por el Constituyente, pues "es la vida quien decidirá por sí misma" tanto más cuanto que "la tierra georgiana debe pertenecer a la nación". A la pregunta: "¿Por qué los representantes de la pequeña nobleza y de la pequeña burguesía adhieren masivamente al partido social-federalista georgiano?", se nos responde "que no hay otro grupo político capaz de interpretar los objetivos de estas capas sociales".

La Federación revolucionaria armenia, fundada en los años 1890, se dedicaba en principio a "armar al pueblo" para combatir a los opresores turcos. Este partido, a comienzos de nuestro siglo, extendió su actividad a todo el Cáucaso. En 1903 la confiscación de los bienes del clero reavivó el terrorismo. En la misma época la Federación, paralelamente a su "actividad militar", emprendió la "lucha social" contra el zarismo. Su programa agrario reivindica la nacionalización de las tierras sin indemnización de la nobleza. Las tierras nacionalizadas serían devueltas a las comunas que procederían a su división entre los campesinos. En nuestros días "los jóvenes turcos" de la Federación revolucionaria armenia reprochan a su propio partido su carácter pequeño-burgués nacionalista, que hace suyo el principio del federalismo de estado, de las regiones, en todos los niveles.

El programa del partido revolucionario bielorruso, conocido con el nombre de *Hromada*, estuvo en principio orientado hacia la separación de Rusia y la nacionalización de las tierras. Después de 1906, postula el establecimiento de la República bielorrusa, confederada a Rusia (autonomía territorial de Lituania, un Parlamento para Vilno, una autonomía "no territorial" para todas las minorías nacionales que habitan en el país). Las tierras imperiales, señoriales y las del clero serían confiscadas para ser divididas entre los campesinos pobres. La división se haría según el principio de la herencia, con el fin de garantizar la continuidad del desarrollo agrícola y de impedir la pauperización. Como el bajo nivel intelectual del campesino bielorruso no permite todavía encarar la nacionalización de las tierras, el partido tiene como objetivo principal la consolidación de una propiedad agrícola familiar. Serían nacionali-

zados: los bosques, las aguas, los pantanos. La *Hromada* extiende su actividad entre los siete millones de campesinos de las provincias de Vilna, Minsk, Grodno y Witebsk.

"La Hoz", grupo federalista judío organizado hace algunos años por los disidentes del partido revolucionario ruso, reivindica una autonomía "no territorial" para todas las minorías nacionales del imperio con la finalidad de crear las condiciones de una "autonomía territorial judía. "La Hoz" que actúa entre los obreros judíos de Witebsk, Jekatierinoslaw, Kiew, etc., espera la victoria de otros partidos socialistas rusos para poner en práctica su programa.

No hablamos aquí ni del P. P. S. —fracción revolucionaria— ni del partido social-revolucionario ruso, otros participantes del Congreso, que ya conocemos.

He aquí la imagen de este "parlamento de los federalistas" con una ideología perimida que el proletariado rechazó después de un tiempo. Estos partidos, aunque originados en la convulsión de la revolución proletaria, representan (salvo los P. P. S. —fracción revolucionaria— y los federalistas judíos) los intereses campesinos que se oponen a los objetivos de la clase obrera. Paradójicamente, es el viejo Partido terrorista ruso quien parece tener las ideas sociales más avanzadas. Los otros, que centran su programa agrario en la consolidación de la pequeña propiedad privada y preconizan la "socialización" de las tierras yermas, de los pantanos y los bosques, son totalmente ajenos al movimiento obrero.

Todos estos grupos proclaman el federalismo como la base política de la unión de estados y de la organización interna de los partidos. Así pues su "armonía ideológica" resulta puramente imaginaria. Los federalistas judíos, que se quejan de la "vanidad de las naciones que tienen patria", reprochan a los social-patriotas polacos su oposición al proyecto de "autonomía no territorial". Al mismo tiempo solicitan que se los "deje entrar" en Georgia. Los federalistas rusos acusan a los federalistas judíos de aprovechar de su "situación particular" para imponer a todas las nacionalidades una "autonomía no territorial". Los federalistas armenios y georgianos del Cáucaso no se ponen de acuerdo sobre las relaciones de sus nacionalidades respectivas en el marco de su futuro estado federado. Los primeros querrían por ejemplo, excluir la ciudad de Tiflis, ya que la mayoría de sus habitantes es de origen armenio, del estado autónomo georgiano. Sin embargo, los federalistas georgianos y armenios coinciden, después de la reciente masacre tártaro-armenia, en separar de su "república autónoma" a los tártaros, "nacionalidad atrasada".

Todos estos federalistas que sustentan la "teoría federalista" entran inmediatamente en conflicto cuando se trata de aplicarla. El federalismo provoca conflictos nacionales, en lugar de resolverlos por su rechazo a considerar la realidad histórica objetiva.

El federalismo se muestra pues impotente para superar los antagonismos entre las minorías. Su insuficiencia teórica es también evidéntísima. El Congreso de San Petersburgo debía llevar un juicio a propósito de la cuestión nacional, juicio que no "sería tergiversado" por los dogmas marxistas. Un representante del partido social-revolucionario ruso, en su discurso inaugural, citó un versículo de la Biblia para demostrar que son las diferencias lin-

**NACIONALISMO
Y
MARXISMO**

**ROSA
LUXEMBURGO**

güísticas las que provocan las guerras y toda clase de conflictos entre las naciones. He aquí extractos del memorial georgiano leído al final del Congreso:

“En la era prehistórica, cuando la caza era la única ocupación del hombre, no había ni amos ni esclavos. Más tarde, con el desarrollo de la economía autárquica, los hombres comenzaron a matarse entre sí y a aprovechar del trabajo de los otros. ¿Por qué nació la esclavitud? Eso pertenece a la naturaleza humana esencialmente guerrera. Aún hoy, que el hombre ha llegado a ser un animal industrial, está siempre próximo a devorar a su prójimo. Evidentemente existen otros factores de la lucha de clases, como por ejemplo la inclinación del hombre a apropiarse de los bienes de otro. Sin embargo si el hombre no fuera naturalmente guerrero no hubiera existido la esclavitud”.

Más adelante podemos leer la descripción del destino trágico de las naciones oprimidas por el zarismo: “El poder burocrático siembra el terror no sólo en las provincias lejanas sino también en el corazón de Rusia. Esto no es nada nuevo. Una nación que oprime a las otras cae ella misma en su propia trampa. Mientras Roma extendía su poderío militar, los plebeyos perdían su libertad. Las victorias del ejército republicano durante le gran Revolución contribuyeron a aniquilar la República. Los rusos antes de tener su gran estado, eran más independientes... La conquista está en el comienzo de la esclavitud y de todas las formas de opresión social. Las guerras matan la libertad”.

Los federalistas retoman las ilusiones de “justicia” y de “fraternidad” de Bakunin en su programa nacional. El padre del anarquismo no ha comprendido nunca el contenido de la revolución de 1848. “Los últimos Mohicanos” del federalismo ruso se muestran impotentes frente a la revolución socialista.

La idea federalista sirve hoy como excusa al nacionalismo pequeño-burgués para frenar la lucha obrera, fundada en la unión de todas las naciones. ●

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.
Machery: Borges y el relato ficticio.
- Nº 7: **Mattelart:** La cultura millitante.
Avellaneda: Novela e ideología en Ernesto Sábato.
Trotsky: ¿Por qué no di un golpe militar contra Stalin?
- Nº 8: **Memmi:** La vida imposible de Frantz Fanon.
Marechal: El escritor ante el lenguaje.
Prenz: "Pedro Páramo", una metáfora procesal.
- Números 3, 5 y 6: agotados.

en venta en:

Librería Norte, Las Heras 2225 / Quiosco Pedro Sirera, Corrientes 1551
Quiosco Teatro San Martín, Corrientes 1530

LIBRERÍA "EL LORRAINE"

CORRIENTES 1513 - Tel. 46-4942



**ESTA NOCHE,
REUNION EN CASA
vicente battista**

colección "narradores de hoy"
CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA



Antes de la nube radioactiva

Una historia hirviente tejida con hebras recuperadas de documentos hasta ahora inéditos; con la memoria de quienes vivieron minuto a minuto las intrigas iniciales y el estallido final; con las experiencias de quienes elaboraron los planes y de quienes los desarrollaron. Una historia donde se enfrentan testimonios de vencedores y vencidos, tremenda por su verismo, apasionante por su equilibrio ante un incendio que quemó las entrañas del mundo sin dejar de tocar a nadie con sus llamaradas.

Así es esta historia publicada en Inglaterra por Purnell y en Italia por Rizzoli, redactada con el asesoramiento del Imperial War Museum y estructurada con los relatos de militares y políticos ingleses, franceses, soviéticos, alemanes, americanos e italianos.

ASI FUE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Fascículos coleccionables publicados por

ANESA

editora de "Enciclopedia de los Animales"

y "Geografía Universal Ilustrada".

IBER-AMER ARGENTINA

PUBLICACIONES HISPANOAMERICANAS S.A.C.I.

Representante de: BIBLOGRAF - BOSCH - DANAE - DESTINO - E.J.E.A. - ESTELA - E.T.A. - FONTANELLA - GRANICA - GRIJALBO - GUADARRAMA - GUADIANA - HISPANO-EUROPEA - HYMSA - ISTMO - MATEU - NAUTA - PEDIATRICA - PROYECCION - SOPENA - RODOLFO ALONSO - SHEPSA - TECNOS.

LENGUAJE Y VIOLENCIA, de Rafael Conte (Guadiana)

Análisis de la narrativa latinoamericana desde sus orígenes, con sus influencias y evolución histórica, acompañada de una interesante cronología.

LA TRIPLE ESCISION DEL MARXISMO, de Wolfgang Leonhard (Guadiana)

El estado actual y las causas de las tres grandes escisiones del marxismo (marxismo soviético, maoísmo chino y marxismo reformista), testimoniadas por los propios protagonistas de los hechos.

ENCUENTROS CON DON PIO, de varios autores (Guadiana)

Obra-homenaje que recoge el perfil humano y los diversos aspectos de la producción barroca, analizados por grandes escritores y críticos contemporáneos.

PANORAMA DE LAS LITERATURAS EUROPEAS: 1900-1970, de R. M. Alberes (Guadiana)

Una bibliografía novelada de la conciencia europea durante el siglo XX, contemplada a través de las principales literaturas europeas occidentales.

30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL, de Carlos Areán (Guadarrama)

El autor divide estos treinta años en tres decenios: uno primero de entronque con la vieja tradición nacional, otro segundo de triunfo del arte no imitativo y un tercero de tendencias en lucha.

SEGUNDO ESTILO DE BECQUER, de Martín Alonso (Guadarrama)

Define la autenticidad becqueriana frente al estilo de Byron, Musset, Heine y otros poetas, y concluye con el repertorio bibliográfico más completo que se haya compuesto sobre Bécquer.

GALENO, de Luis García Ballester (Guadarrama)

El autor después de trazar la biografía científica de Galeno, analiza la anatomía, fisiología, patología y terapéutica galénicas, terminando con una ordenación sistemática y cronológica de las obras del médico de Pérgamo.

GEOPOLITICA DEL HAMBRE, 2 Tomos, de Josué de Castro (Guadarrama)

Totalmente revisada y completada con nuevos capítulos, la obra clásica que despertó la conciencia mundial sobre el gran problema del hambre.

EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN IBER-AMER ARGENTINA
BOLIVAR 260 **30 - 4036 - 3908** **BUENOS AIRES**