

SETECI ENTOS MONOS

jean paul sartre: santidad y consumo/
nira etchenique/ abelardo castillo/
eduardo lázaro covadlo/ carlos schork/
nicolás rosa: destino y redención de genet
cortázar o el fin del juego:
adolfo prieto/ gladys onega/ rosa boldori/
marta lynch/ mario gesé/ poesía de
fernando quiñones/ humor por
maurice henry

SANTIDAD Y CONSUMO

JEAN PAUL SARTRE

El fenómeno de la Santidad aparece, sobre todo, en las sociedades de consumo. No corresponde a mi tema hacer una descripción completa de estas sociedades; citaré solamente algunas de sus características. En estas sociedades se confunde la esencia y el fin práctico del objeto manufacturado, el trabajo no es creador, no tiene valor por sí mismo sino que es la mediación inesencial que la mercadería se elige a sí misma para pasar de la potencia al acto; un ingenio cosismo pone el acento sobre el aspecto terminado del producto; la verdad de su ser aparece cuando este producto se presenta al comprador o en el momento del uso, limpio, barnizado, reluciente; entonces se revela, al mismo tiempo, como una cosa en el mundo y como una exigencia; reclama "en su ser" de ser consumido. El trabajo no es sino una preparación: las sirvientas que visten a la desposada; el consumo es una unión nupcial; destrucción ritual del "bien" —instantánea en el caso de los productos alimenticios, lenta y progresiva en el caso de los vestidos y útiles— eterniza el objeto destruido; lo reúne a su esencia y lo cambia en sí mismo al mismo tiempo que lo incorpora simbólicamente a su propietario bajo las especies de una "cualidad". Se notará inmediatamente que esta destrucción creadora y valorizadora proporciona el modelo de las morales que acabamos de mencionar: la plenitud del ser, en el caso del alimento, surge en el instante mismo en que una boca degusta su sabor: momento de muerte y de vida, paradoja del instante todavía objetivo, el gusto es al mismo tiempo subjetividad. De la misma manera puede hablarse del criminal en el momento del ajusticiamiento: alimento exquisito que se hace consumir por todos; o del Santo, que se hace sorber por Dios como si fuera azúcar y se siente fundir deliciosamente en una boca infinita. No es consumidor quien quiere: el consumo ritual es cumplido por una clase de élite. La función de esta clase ha sido muy bien definida por un economista americano bajo el nombre de "conspicuous consumption". El aristócrata consume por la sociedad entera. La muchedumbre es admitida a ver comer al rey; el rey come con una generosidad inafatigable; el pueblo grita su reconocimiento detrás de las rejas: es una misa. Para ser admitido como consumidor son necesarios dos títulos. Primero, es necesario "haber nacido" consumidor: eso significa, entre otras cosas, que una lenta y secular adaptación de su familia a los productos más exquisitos le haya formado el gusto de tal manera que el objeto, en su boca, despliegue todo su sabor, sea más precisamente él mismo que en cualquier otra boca. Segundo, es necesario ser soldado: se tiene el derecho de poseer lo que se adquiere o aquello que se guarda poniendo en peligro la propia vida. En una palabra, la destrucción del derecho de destruir; el héroe, figura ejemplar de las sociedades de consumo, elige el hacerse consumir sobre el lugar. Esperando

(Continúa en pág. 2)

año II Nº 7

registro nacional de la propiedad intelectual Nº 829.011

\$ 100.-

DIRECTORES

juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork

CONSEJO DE REDACCION

mario gessé / rafael jimeno / alberto lagunas / juan carlos martini /

rubén radetti / nicolás rosa / carlos schork / Jorge Vázquez Rossi

COLABORADORES

mela brunlard / ada donato / Jorge Riestra / rubén sevelev

CORRESPONSALES

BUENOS AIRES: arnoldo liberman / santa fe: hedy caravaca pazos /

se reciben colaboraciones en riccheri 888, o los viernes desde las 22: bar del soya / nos sufre y responde por nosotros: mezo don Pedro Sosa —todos los trabajos son considerados por la redacción—

la realización de la ceremonia, se le don los mejores productos para que los desfilare. La destrucción del destructor cerrará el círculo: su valiosa, suntuosa alma, coloreada por el vino, cargada de los más pesados sabores, hará los delicias del Gran Degustador.

Estos extraños comunidades persiguen su propia destrucción; los horribles sonarías que azotaban y talaban practicaban en sus propias clases su propia destrucción y es sabido que la fuga del oro es una de las causas más importantes de la caída del Imperio Romano. Así su principal virtud es la generosidad de consumo, que da para destruir y su gran mito escatológico es el de la conflagración mundial, la "emproyis" de los antiguos. (Véase El Mito del Eterno Retorno de Mircea Eliade —Nota del traductor—). Los miembros de las élites llevan la generosidad hasta el absurdo: cada uno de ellos quiere, como Nerón con Roma, realizar su "emproyis" personal. Un cronista romano escribe Marc Bloch: "no ha conservado el recuerdo de la singular competencia de desfilare y destrucción que se realiza en una corte del Limousin. Un caballero hace sembrar de monedas de plata un terreno preparado al efecto; otro, alimento su cocina con cirios; un tercero, por jactancia, manda quemar vivos todos sus caballos." (Marc Bloch: "La Sociedad Feudal"). El refinamiento extremo del consumo es destruir el bien sin gozarlo. Puesto que el fin último de la mercadería es desaparecer en el instante de su muerte, el consumo es una forma de muerte inescapable: el especie humana congregada miró beatamente cómo desaparecen los bienes que ha producido con el sudor de su frente o ha conquistado con el riesgo de su propia vida. Pero el aristócrata conoce, al mismo tiempo, la satisfacción secreta de utilizar más allá de los bienes de este mundo. La muchedumbre no ignora que en el curso de toda esa munificencia: es a él a quien se dirigen todos los aplausos: él posee eminentemente los bienes que destruye. Rechazar el goce es el goce más exquisito.

El cristianismo —que nace con los primeros emperadores, triunfa en el Bajo Imperio y basa sobre el mundo feudal— imita una sociedad cuyas raíces son la agricultura y la guerra. La Iglesia expresa a su manera las ideas de la aristocracia romana y posteriormente de la aristocracia feudal: manifiesta su poder derrochando el trabajo humano. No pretendo reprochar a los prelados su fastuosidad. Admito, incluso, que la mayoría de los sacerdotes vivían pobremente. Pero detrás de ese desamparado, se intuye lo que Sorel ha definido tan bien como una economía idealista.

"Los autores de tratados de arqueología cristiana nos muestran el lujo extraordinario que se desplegó en las iglesias cristianas del siglo IV, en una época en que el Imperio necesitaba de todos sus recursos: es el lujo estúpido de los advenedizos. Algunos ejemplos: en el baptisterio de Letrán, una pila de agua con el interior recubierto de plata; un cordero de oro y siete cabezas de ciervo en plata cónica; surtidores, dos estatuas de plata de cinco pies de alto que pesan ciento setenta libras." (Sorel: La Ruina del Mundo Antiguo.)

Lo mejor de la producción se va en humo, deviene una donación gratuita a nadie. (Suponiendo que el Dios de los católicos cristianos se lo hard creyó que los mismo Dios goza cuando sus feroces sacerdotes han hecho suferir o a los campesinos menoscabados para laminar los rostros de sus iglesias? Si es Todopoderoso, esa donación aparece ricamente mezquina a sus ojos. Se dirá que el hombre de la luz se tiene. En ese caso, lo que cuenta es la intención: renunciar, si Dios es todo amor, ¡no sentir horror ante ese regalo arrancado por la fuerza y que ha costado tanta rabia y tantas lágrimas? Y si el sacerdote muere de hambre o

la sombra de una basilica de oro macizo es cuando mejor podemos discernir el parentesco con el caballero que se labra sus campos de escudos. Los sacerdotes destruyen la obra de la aristocracia su generosidad de consumo: a su tiempo, una parte de la aristocracia se pone a imitar a la Iglesia. Paulino, hijo de un antiguo prefecto de los galos, dejó el mundo después de haber distribuido sus bienes a los pobres; Pamachius, después de la muerte de su segundo marido, abandonó su fortuna y se hizo monje no sin antes haber invitado a un festín a todos los mendigos de Roma. Estos actos de ostentación perpetúan la tradición laica del gobierno romano: desde mucho tiempo atrás la plebe era objeto de la generosidad del Emperador; el objeto confesado de esta liberalidad no era, sin duda alguna, permitir el acceso de ese lumpenproletariado a la vida social y política, sino, por el contrario, distraerlo y mantenerlo en su abyección; paralelamente, la generosidad individual de los aristócratas no sume la pobreza, sino el prestigio; es el mismo emperador que arroja sus riquezas cuando el rey de Thule arroja su capa al mar. El donante sabe muy bien que no enriquecerá a nadie; es por eso que da a los menesterosos. Vende sus tierras para hartar a los pobres, pero si siquiera imagina el abandonarlos a los campesinos que la cultivan. En ningún momento sueña con ayudar al comercio menor, en crear escuelas gratuitas, hospitales. (Se me objetará que iniciativos de este tipo no eran concebibles en esa época. Yo no digo sino eso.) Es necesario que los prodigalidades no aporchen a nadie. Se va de lo productivo a lo improductivo: los campos de buen riego se transforman en plantaciones. Y del más alto potencial al más bajo: una suma considerable es fraccionada en cantidades minúsculas que no alcanzan sino para dar a los pobres una alegría fúnebre momentánea. De esta manera la caridad no es más que un pretexto y cada una de sus larguezas, aunque ella pueda estimular el comercio y comunicarle una apariencia efímera de prosperidad, concurren, por sus consecuencias, a dividir los bienes inmuebles y a acrecentar la fuga de la moneda efectiva hacia el Oriente; es decir, contribuyen a destruir la sociedad civil. La moral aristocrática ha tomado un aspecto religioso; los ritos y ritos aristocráticos la han empujado, pero en el fondo no ha cambiado: el consumidor es Dios Padre; se da, se destruye "por el amor de Dios, por el amor a los pobres; el desprendimiento no se hace en provecho real de nadie, es acompañado de la destrucción pública de los bienes abundantes y de la destrucción personal que se hace por mérito, este mérito reconocido por todos es, por contrapelo, la afirmación profunda y manifiesta del derecho absoluto de propiedad; poseedor eminente de los bienes que destruye, el aristócrata se eleva por encima de ellos como por el pasado. Simplemente, en el mundo moderno, la elevación frente al Padre es un juicio divino que a ratificarlo. Hasta el viejo mito de la "emproyis" pasa enteramente a la nueva religión bajo el nombre de Fin del Mundo, Reino de Dios, Juicio Final. Más tarde, cuando el Cruzado, militar sagrado, matará y se hará matar por la causa cristiana, cuando circunse a Dios el sacrificio de los infieles, cuando destruye, en inmensos "potlaches", los bienes que había guardado, entonces la transformación habrá terminado. En el límite, la mercadería deviene idolo: se hace producir por trabajadores o quienes se la arranca para hacerla destruir por ociosos que no la consumen. Llegamos así, al extremo, se puede imaginar una sociedad civil organizando: campesinos que se matan de trabajo para que los aristócratas mueran de hambre junto a las cosechas calcinadas. Naturalmente, las cosas no alcanzan nunca este extremo: la mayor parte de los ricos prefieren consumir gozando; la guerra, el estruendo de la batalla, la ilusión de una renovación constante de los bienes; los movimientos sociales, la infiltración de los bárbaros modificarán la estructura de la sociedad; finalmente, la aristocracia se arruinará a sí

mismo, los progresos de la industria transformarán las sociedades de consumo en sociedades de producción. Pero el Santo, hoy exquisito de las sociedades de consumo, presenta a esta aristocracia que corre a la ruina y a la muerte, su imagen más fiel, el mito de la sociedad entera que se arroja al suicidio, encuentra lo que el obispo de Nole designa soberbiamente como su "locura", es decir, su gran sueño fúnebre y su generosidad autodestructiva. Su extremo desprendimiento, su lenta agonía, no pueden cobijarse fuera del lujo y de las mita típicas de una sociedad de consumo. En una sociedad del tipo de la Unión Soviética donde el trabajo es el valor supremo, entrarán a jugar otros mitos, otros rituales, otras esperanzas y los miembros de la comunidad no podrán nunca comprender la imagen incoherente de una época perimida donde la virtud mayor consiste en la generosidad de producción que produce para dar; el mito del "fin del mundo" da lugar al de la "creación del mundo" (muerte vencida, producción sintética de la vida, colonización del espacio); el stajnovismo produce el mito de trabajar hasta morir no es su muerte lo que contribuirá a su mérito, es su trabajo.

El héroe y el Santo, al contrario, si quieren obtener la aprobación social no tienen otra posibilidad que operar sobre sí mismos la gran destrucción magnífica que representa el ideal de la sociedad en que viven. El héroe aparece primero. No hay aristócrata sin héroe. Terminado el mundo, el héroe al héroe con el jefe. El héroe realiza por sí mismo y de un solo golpe el anodamiento glorioso y siniestro de una caballería vencida por un enemigo victorioso pero helado de estupor. El Santo interioriza esta muerte y la juega lentamente. En el mundo moderno, pertenece a la aristocracia militar: San Martín, San Jorge, San Ignacio y en nuestros días el Padre de Foucauld que terminará por ser canonizado, son ejemplos que nos muestran con qué facilidad se pasa del estado militar a la Santidad. En las sociedades aristocráticas, el soldado de carrera es un oficio que la comunidad mantiene porque ha hecho juramento de morir. Muere en cada guerra: si sobrevive es por azar o milagro; en derecho, está muerto desde su primer batalla. Las clases trabajadoras producen para él máquinas destructoras; él acumula; es el héroe de la guerra. Terminado el mundo, el héroe desvasta el país enemigo y quien decide, llegado la ocasión, desvasta su propio país quemando las cosechas y las ciudades delante del adversario victorioso. Aceptando no "ser más en el mundo" se coloca por encima de todos los bienes; se da a los pobres y a los pobres de este mundo. Si alguna dificultad personal lo separa de la guerra, no puede reducir, será necesario que continúe su muerte por algún otro mundo. Puede ocurrir que elija la Santidad: el Santo, también él es un muerto; en este mundo, no está más que el mundo. No produce, no consume, ha comenzado a morir a Dios y a la vida. Pero no es suficiente: el Santo es el mundo entero lo que quiere ofrecer; ofrecer: destruir en magnífico "potlatch".

Los aristócratas han inutilizado el oro aplacándolo a los muros de las iglesias. El Santo, simbólicamente y en su persona, inutiliza el mundo porque rehusa servirse de él. Muere de hambre en medio de la abundancia. Pero, precisamente, es necesario que los productores de bienes de consumo, el océano, que los mineros hayan extraído el oro del corazón de la tierra, que los cazadores hayan arrancado, con riesgo de sus propias vidas, los colmillos del elefante; es necesario que los esclavos construyan palacios, que los cocineros intenten los platos de los santos, que los artesanos trabajen, haciendo la púrpura, el marfil, las piedras preciosas y la belleza de las mujeres, apacible estéril y desdeseño, pleno de todo porque no acepta nada: entonces, el mundo abandonado, desierto, se eleva como una catedral inútil. El hombre se ha retirado del mundo y lo ofrece a Dios. Más tarde, cuando la Iglesia se ha organizado fuertemente reduciendo

sus más altos dignatarios en la aristocracia laica, nacieron Santos plebeyos. Estos santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elevados que encuentran en el mundo: los pobres; no pudiendo ser los primeros entre los hombres, quieren pasar por sobre los primeros volviendo contra sí mismos su encarnamiento y, por un largo suicidio ostentoso, darán a esa sociedad que corre ingenuamente a su pérdida la imagen alguna del anodamiento orgulloso. Los santos plebeyos son clérigos a quienes una loca ambición impulsa hacia los cargos más elev

El existencialismo, como producto cultural de nuestra época, no podía permanecer ajeno a la dimensión estructural que se opera en todos los campos del conocimiento humano. El concepto de la aplicación de diversas disciplinas para la interpretación de un mismo fenómeno elaborado en el siglo pasado, generó conscientemente la concepción de la personalidad humana entendida como una estructura individual en que las partes que forman el todo no son susceptibles de un tratamiento analítico sin desvirtuar su verdadero sentido estructural. A su vez, esta aportación sirvió de base, recíprocamente, para permitir una elaboración más compleja y dinamizada de la teoría primitiva que tiene generosamente toda la actividad científica contemporánea. Esto significó, en parte, el abandono del criterio atomístico y mecanístico, y el apartamiento de la actitud puramente teórica para volver hacia el empirismo y lo concreto. Tal tendencia puede ser observada en el desarrollo seguido por todas las ramas de la ciencia así como en la creciente preocupación por sintetizar los resultados de las diversas disciplinas que se ocupan del hombre. Así vemos que la antropología elabora sus apreciaciones sobre los datos aportados por la etnología, la psicología, la sociología, la filosofía y la patología. Ya Williams James podía declarar: "No hay ningún límite válido entre la filosofía y la psicología fisiológica".

Los aportaciones ideológicas del marxismo al socializar radicalmente la situación humana dieron un nuevo contenido a toda la concepción científica de la vida. Los análisis fenomenológicos de la conducta del hombre en situaciones límites posibilitaron una visión original de la naturaleza humana. La situación límite, característico manifestado de casi todas las sociedades, como tal, para la antropología, en la situación donde el futuro de ciertos grupos de hombres (negros, judíos, lumpenproletariado), para el caso de la civilización occidental) está clausurado definitivamente en sus posibilidades de escape, engendra la rebelión consciente, la sublimación o la irrealización patológica.

Entre las aportaciones más importantes que el psicoanálisis ha hecho a la sociología, que generalmente lo reconoce como método pero reniega de su contenido drástico, es la contribución metodológica que significa el empleo de los procesos morbosos en la explicación de las hechos sociales normales. Es decir, la creación del método patológico. Tanto Ruth Benedict como Margaret Mead, y en menor grado Kardiner, definen ciertas formas de civilización por comparación con formas de neurosis y observan la diversidad de culturas y la mayor o menor permeabilidad de los individuos a los alteraciones mentales.

Cuando Claude Bernard decía: "Las leyes de la salud son iguales a las leyes de la enfermedad", prefiguraba en cierta manera la afirmación contemporánea de que entre lo normal y lo anormal no hay diferencia de naturaleza sino de grado. Sin embargo, si bien este concepto ha significado un avance, no remite a una idea esencialista de la naturaleza de lo que se excluye todo condicionamiento social. No se trata de explicar lo normal por lo patológico, sino de comprender que los fenómenos aberrantes tienen una raíz eminentemente social y que nacen como consecuencia del conflicto entre la sociedad y el individuo. Es evidente, entonces, que las conductas patológicas grupales o individuales sirven para develar profundamente la dialéctica de la inserción de la individual en lo social y su antitesis, la responsabilidad que le cabe a la sociedad en la formación de esos conductos. Se trata ahora de la elaboración de una patología social que ayude a elaborar los estratos más profundos de la naturaleza humana y sus variaciones. Dice Lévy-Strauss: "Los ejemplares extraídos de la psicopatología, de la psicología infantil y la etnología permiten valorizar un registro más amplio de la experiencia humana". Es lo que Sartre intenta hacer con *La Genet*, revelar lo que de específicamente humano hay en esa actitud tan singular y en esa obra tan compleja, donde la vocación de fracaso, sueño irremediable, oculta una constante y voluntaria conciencia de vivir su presente en el pasado, y al mismo tiempo, revela un esfuerzo agotador, pertinaz, por alcanzar la belleza más allá de la realidad misma de la belleza: lo marino.

Infancia y Mito

Si la adolescencia es el etapa de la libertad vivida sobre sí mismo como reconocimiento del mal que hacemos y

que nos hacen, la infancia es el reino de la crueldad irresponsable y volcado sobre los demás. Lanzado a un universo que desconoce pero que acaba por reconocer como propio, el niño se sustrae a la responsabilidad—por lo tanto al deber y al temor—en un mundo que aparece a sus ojos como un obscuro al que debe someterse. El universo artificial del adulto es para los niños tan inevitable como el mundo de la naturaleza. Sometido a los genes, los otros o las leyes físicas, privado de libertad, sin embargo, actúa en la comodidad física y psicológica de un mundo donde ha sido destruido el equilibrio. Nada aparece imprevisible sino todo da definitivamente. La acción no está sujeta a error y elimina el cálculo y la elección. El niño vive sin verdaderos acontecimientos, clausurado en un mundo donde el tiempo no existe, y donde las relaciones convencionales aparecen como arquetipos y excluyentes. Es un ámbito sagrado, lleno de secretos, que sólo los adultos-dioses conocen. El cosmos infantil se remite paralelamente a la "mentalidad arcaica" donde la vida es una realidad absoluta y como tal sagrada. Mircea Eliade ha descrito la relación de los objetos y los actos propiamente humanos en la "mentalidad arcaica" como la consecuencia del temor a la historia que el "primitivo" experimenta frente al tiempo. Las sociedades primitivas viven en un tiempo que Aristóteles denominó de "eterno sólo se registra biológicamente" donde se le permite transformarse en "historia", es decir, sin que sea internalizado como acción corrosiva e irreversible. Los mitos tradicionales típicos de las sociedades tradicionales parecen ser esfuerzos por vivir históricamente creando nuevos mitos y formas de valor socializados. El proceso de socialización, desgasta periódicamente la conciencia y la consagra, dediciendo a leyes propias del movimiento social. Cada sociedad, incluso cada etapa de su

NICOLAS ROSA

evolución, elabora sus mitos peculiares, sin que esto implique el reconocimiento de un sentido recurren a cíclico. En su primitiva elaboración del psicoanálisis existencial, Sartre había establecido la importancia capital de la niñez en la preparación del proyecto fundamental de una vida humana. Después de casi veinte años, cargado de nuevas adquisiciones ideológicas de las que la más importante es su revaloración del marxismo, sigue sosteniendo esta premisa fundamental.

El trauma infantil que Sartre elige para caracterizar la infancia y toda la vida de Genet es el instante en que es sorprendido robando, a la edad de siete años. En ese momento un niño muere y surge en su lugar un pequeño delirante apasionado. Genet no resucita—dice Sartre—sino que queda fijado en esta muerte como el final de una vida facticia y el comienzo de una vida asumida. En ese instante Genet se elige a sí mismo como el ladrón que será. De un Genet "inocente" surge un Genet que se quiere culpable y reincidente. La inocencia de los niños es un pequeño mito burgués. Mezquina y a veces cruel. Creado por los adultos para no reconocerse a sí mismos, inventa una pequeña pantalla reflectora por la cual los padres se imaginan buenos y bellos que en el pasado y suponen—lo creen fervientemente—a sus hijos bellos y perfectos en el presente. La inocencia generada en los adultos por la culpabilidad es internalizada por los niños como ideal forzoso, o veces heroico. El niño recibe la inocencia como una imposición, como una donación; si la inocencia es lo propio por definición es como perdido por los padres como una participación anónima pero efectiva. Ser inocente frente a los padres significa pertenecer a ellos que los hacen y los quieren inocentes: el ser vive de ellos, ontológicamente hablando. Y al mismo tiempo convencer a un niño de su pureza es dar prioridad al objeto

sobre el sujeto, a aquello que se es para los otros sobre lo que se es para sí.

Este instante en que la mirada del Otro descubre al ladrón que hay en el niño como posibilidad, será renovado por Genet a través de toda su obra. Su elocuencia verbal, su simbolismo ético, la ritualización del deseo, no son sino maneras de recuperar el pasado. Es siempre el mismo acontecimiento que se sucede bajo distintos formas rituales y simbólicas a través de numerosas ceremonias de transfiguración. Genet se instala en el mundo arquetípico, en la soledad del pasado, en el tiempo cíclico. Todo no es sino una continua repetición donde el tiempo no sucede sino que se yuxtaponen. El mundo de sus novelas es estático como sus sucesivas transformaciones son las fases de un mismo movimiento extático. Estático: tiempo circular, pesado y sobrio, donde hay peripécia a la manera de la tragedia clásica: rigor formal—que es el rigor del pensamiento—y una atmósfera discontinua, no para recrear una nueva visión del tiempo sino para anularlo. Extático: argumentalmente subjetivo, abecedariamente autobiográfico, donde el pasado como el futuro producen conscientemente esa impresión de esturpismo místico que es para Genet uno de las condiciones forzadas de la creación artística. Sus novelas sobre todo, pretenden traducir el instante de la muerte.

Fred señaló, precisamente, la fase de Freud como una de las etapas generadoras del pensamiento. Lo que dice el niño elabora mágicamente donde el niño elabora mágicamente una irrealidad para aplacar la angustia. La infancia de Genet, huérfano y ladrón, transcurre en el campo y en la vergüenza de sentirse vigila. Tú no puedes ladrar, le dicen los otros. Y Genet admitir con los demás y frente a sí mismo su carácter de ladrón. La sociedad acaba de rechazarlo por segunda vez. Primeramente fue rechazado por su madre (rechazo que Genet debe vencer tarde o temprano). Luego, vive la inquietud, provisoriedad de sus padres adoptivos. Vive de prestado una vida que no encuentra justificación en la vida de los padres. Ladrón, pedreguista, poeta: son sus posibles transformaciones; nuevos mitos que reemplazan el vacío inicial, vacío de no ser y de no poseer. En sus maneras como los niños pesa no vivo, no tienen existencia. En la sociedad capitalista yo calgo por lo que poseo e, inversamente, las cosas cobran el valor de lo que yo soy. El hijo burgués se asienta en el brillo del oro: debe ser rico para que lo puedan comprarlo. El hijo aristocrático, arquetipo y sagrado, extrae su valor de la tradición y del dueño que encarna esa tradición. El objeto lujoso como objeto sagrado, pero al mismo tiempo, un

objeto no lujoso—inclusive sin valor—adquiere de lleno el carácter de precisión por el contacto—por el uso—con los manos del aristócrata. Se establece una relación carismática entre el objeto y su dueño: vivas sus divisiones participación. Entre el burgués y el objeto se encuentra siempre la mediación del dinero. El desposeído, el pobre, no posee nada porque no es, y no es nada porque no posee. Genet, condenado a la generosidad de los otros, revelará su odio contra toda donación. En el ejercicio del odio contra la generosidad de los demás aprenderá su propio egoísmo. Todo acto generoso, incluso aquel que se produce entre iguales, significa un nuevo tipo de relación donde se crean actitudes antagónicas: la del donador y la del receptor, donde el segundo admite su dependencia e inferioridad momentáneas. En "El Ser y la Nada" Sartre había dicho: "La generosidad es ante todo función destructiva". En consecuencia, entonces, una potente desde de posesión, es una manera de enlazar el objeto por la donación que haga del mismo lo que me permite gozarlo más intensamente. El acto de dar es el acto de perderlo, el intenso como el acto sexual. Al mismo tiempo que destruye la posesión—mi posesión—dando, potencia un acto poseedor que pretende ser inalterable. "Dar es esquivar".

La infancia de Genet transcurre en el campo, entre pequeños propietarios campesinos, donde la tierra y su poseedor forman un lazo insoluble, donde el sentido del pensamiento adquiere el sentido de la tradición, de la propiedad hereditaria. Genet, futuro ladrón, aprenderá desde pequeño el sentido absoluto de la propiedad legítima. El acto de robar es el acto de desmoronarse. Genet Sólo debe ser violado aquello que se considera inviolable. El sentido e intensidad del ultraje están determinados por el valor de la cosa ultrajada. Genet sólo puede admitir el robo como actitud de protesta si considera la propiedad como legítima. He aquí la penosa realidad de toda rebelión abstracta: la restitución del orden establecido significa al mismo tiempo la asombrada del orden mismo impugnado. Sartre se preguntó qué hubiera sido de Genet en caso de haber vivido un paisaje urbano, o si su padre adoptivo hubiera trabajado en un sector socialista de la producción. Tal vez, hubiera aprendido que no siempre se "es lo que se posee" sino también que se puede "ser lo que se hace". Hubiera reconocido la ilegitimidad del derecho de poseer, al menos hubiera permanecido indiferente ante el hecho mismo de la propiedad.

Vacío por procedencia, sin padres ni hogar, sin verdaderas figuras interiores, Genet reconstruye las nuevas formas de

su interioridad mediante un proceso de fabulación constante que irál socavando su realidad hasta transformarla en una permanente fabula teatral donde Genet se atribuye todos los roles: el Héroe, el Santo, el Mártir, el Poeta. Un mundo mítico e infantil que remeda bastantemente el Mito del Paraíso Perdido.



Genet y Sartre

Genet teme al tiempo que lo convierte en un hombre histórico. Decidido a no ser sino aquello que lo obliga a ser, toma partido por la eternidad. Vacío de contenido existencial básico, toma partido por la naturaleza que lo inscribe en el plano de lo quieto, de lo atemporal. Como el hombre arcaico se niega a tener memoria, soporta el tiempo biológicamente pero no lo vive en existencia; como el "primitivo", como el místico, quiere vivir un eterno presente.

Sexo - Soledad - Unidad

En el Baudelaire, Sartre aplicó sus psicoanalisis existencial según lo había teorizado en los últimos páginas de "El

Ser y la Nada". Baudelaire reconoce por su elección original su ser en el mundo como una singularidad. Rechazado por su madre —a quien a su vez rechaza—, y como Genet, asume su condición de soledad como una manera de potentizar su destino. Llevada al plano de la conciencia, su soledad no aparece como una condena preñada

victimaria horrorosa. (Genet asumirá el papel de mártir.) Esta autopenalización y requerida —sobrepasa el mero masoquismo ortodoxo— está cargada de una significación política, pero en sí misma revela una elección consciente de autodegradación. Conocemos quien como Baudelaire "juega al juicio" en situaciones evidentemente desfavorables gozando al mismo tiempo el sentirse dueño de las mismas por haber gestado el equívoco y la humillación explícita que presupone el asumirle juicio en medio adverso. En esta fatididad reveladora se mezcla, impune, el masoquismo, la autostima personal exacerbada y el deseo, encubierto, de mezclar a los otros en el equívoco, en la ambigüedad. No siempre sino alguien que representa ser algo que no es obli go a los demás a elegir un rol que lo solicitan. Los juego al mismo tiempo que me juego. Es decir: los contengo de irredesible.

Genet como Baudelaire lanzan un desafío al mundo: serán profundamente aquello que la sociedad los obliga a ser. Al parecer la libertad individual de ambos no sólo está condicionada sino que aparece como abstrada, sin posibilidades. Pero, en el fondo, ambos eligen, y eligen el orgullo. La ley de la soledad —según dice Sartre— podría expresarse de esta manera: ningún hombre puede descargar en otros los hombres el cuidado de justificar su existencia. Por lo tanto la soledad es dato básico de la condición humana, pero no definitorio ni excluyente. Podemos elaborar nuestro destino partiendo de la soledad hacia la comunidad o asumiendo excitadamente la soledad como factor decisivo de nuestra vida. El paria, el renegado, los "anormales", están proscriptos de la sociedad, son negados por ella y mismo tiempo le rinden buenos servicios: justifican la existencia de las instituciones santificadas. Sólo en un universo teórico el culpable tiene un rol que cumplir. Elegir la soledad es elegir el Mal. El Mal y el Bien —como el ser— nos vienen de los Otros. La conciencia se presenta como no ser: como nada. Somos en el mundo de los otros y a través de los otros, pero eligiéndonos libres frente al mundo. Somos libres de aceptar o no el código que la sociedad nos propone. Al rechazarlos nos asumimos únicos pero al mismo tiempo justificamos su existencia. Es, en última instancia, la dialéctica eterna de toda posición de contrarios: víctima, verdugo, amado-amante, sociedad-individuo. Un criminal, un paria, un renegado, reciben del mundo una definición objetiva que se aplica a su realidad, pero que pretende concebir su ser subjetivo u oculto: sus faltas y errores, vividos como hecho existencial en el su-

jeto, se convierten, a los ojos de los otros, en disposición permanente, es decir, en destino. Tal es el caso del pequeño Genet. La Soledad, la Soledad a encarnar el Mal. El Mal es siempre recibido por consagración social: nos lo dan los Otros. Nadie elige por sí mismo el Mal: puede asumirlo después, en libertad. Nadie se reconoce "a priori" Culpable. Es "señalado" culpable. Es evidente que Sartre opera aquí el pasaje de una concepción extremadamente subjetiva del Mal como reconocimiento de la existencia del Otro a través de la mirada, a una concepción más amplia, socializada, del Mal como contexto unánime y producto cultural. Reconoce implícitamente que toda moral es siempre una moral de clase y que las relaciones dialécticas entre valores de conducta encubren una relación más oscura e impenetrable: una relación económica.

Genet se elige único y diverso a través de sucesivas metamorfosis: ladrón, pederasta, mártir, poeta. Sentirse ladrón —como toda otra categoría— es imposible en el redujo de las realidades subjetivas. La noción ladrón lleva implícita su origen social y supone previamente la definición de la sociedad, el régimen de la propiedad, un aparato judicial e inclusive un sistema ético de las relaciones humanas. Genet aprenderá que es un ladrón nominalmente, no como una conciencia en libertad sino como un ente reconciliado por la mirada de los Otros. A partir de allí se proyectará más y más en este camino.

La sociedad desaloja de su seno a los ladrones que contestan la propiedad privada, a los pederastas que mueven la moral burguesa, a los escritores que socavan su integridad. Todo escritor es siempre sospechoso a los ojos de la sociedad: aun a los ojos de su propia clase. La condena y el exilio dependen cualitativamente del grado de evolución de la sociedad considerada, de sus pautas generales. Condenados a la soledad, se vuelven sobre los mismos expropiados para convertir su extrañeza en denominador común del grupo. Pero todo es inútil. No hay comunidad de exiliados. Los parias no reencontran jamás la reciprocidad. Sentenciados a sentirse excluidos no podrán nunca evocar la solidaridad. Se remiten a una vergonzosa complicidad que los aisla más profundamente. Conciencias en desarraigo, dependen de la soledad que los condena. Toda su obra —rebelde y acustaria casi siempre— está viciada por este infortunio: dependen siempre del juicio último de la sociedad que los desarta; pero que pretende concebir su ser subjetivo u oculto: sus faltas y errores, vividos como hecho existencial en el su-

jo, retoman la unicidad como medio de salvación. Pero el inquietante y anónimo hueco del no ser se ha instalado en ellos. No son sino lo que los demás quieren que sean —y por lo tanto se viven dependientes— y no son, tampoco, lo que quieren ser porque han perdido la posibilidad inicial de constatación. Se sumergen en la irredesible, remezclan el ser por la búsqueda incansante: sienten la atracción esquizofrénica de su propio vacío al mismo tiempo que solicitan miserablemente la plenitud sin alcanzarla jamás. Viven una existencia mágica: se confrontan a diario con su propio malestar para revelarse la propia identidad. Los personajes de Genet —la creación misma en Genet— no es sino la relación mágica con un mundo ficticio donde se intenta la cristalización del ser. Las palabras solidarizan y unen, pero también son inútiles en aquellos entre quienes existe una más profunda comunicación: el grupo, la familia, la pareja. El lenguaje está hecho de silencios. Pero Genet está solo: sin familia, sin grupo, más acá de toda reciprocidad: los palabras no lo comunican.

Genet está solo en su orgullosa singularidad. Pero la soledad es siempre la soledad de alguien frente a algo: es una categoría en relación. Genet aprende dolorosamente que para constatarse es necesario depender de los demás, de un otro que lo vea, que lo sienta, que lo verifique solo. Ontológicamente el "en sí" es "en sí" por la presencia del "para sí". Puesto a realizarse Genet se decide objeto pasivo ante la mirada del otro. Su prividad original lo condena a relaciones humanas defectuosas y por ende a una sexualidad aberrante. Todo hombre que coloca su verdad en su "ser-para-otro" se encuentra en una situación prehumana. Sólo la Soledad, la alienación en el otro por la descarga del propio ser. De ahí que el actor

que se realiza a diario frente a la mirada ávida y corrosiva de los espectadores, consagra su propio ser y paralelamente lo destruye. Es absorbido —pallado por los ojos de los demás— hasta la aniquilación. La situación dramática es de por sí la elaboración de una mitología. Micaela Eliade en "Les Mythes du Monde Moderne" señala el uso del tiempo concentrado por la estructura dramática como opuesto a la duración profana. La escena es siempre un recorte de la realidad: una tentativa de fijar el tiempo y la vida. En su dominio todo aparece prestigioso y elocuente. El "tempo" dramático es por definición antihistórico, y cada noche se repite ritualmente sobre la escena una extraña consagración entre actores-dioses y hombres-espectadores. Espectáculo alucinatorio, el teatro purifica y compromete al mismo tiempo. "Purifica en el sentido de la catarsis aristotélica pero oscurece la conciencia del mundo y nos complica en la irredesible: nos provoca pero al mismo tiempo nos atrapa. Dice Jéanson: el teatro es el dominio de la mágica.

Genet recurre al teatro para enmascarar su soledad: incluso sus propias transformaciones son las metamorfosis de un actor que asume sucesivamente distintos roles. Posteriormente se elige dramaturgo para revocar y magnificar estéticamente el artificio del mundo. "Las Criadas" es, fuera de su contexto psicológico y social, una desesperada empresa por desnudar el artificio del ser como mostración y una insolita —por original— manera de poseer.

El teatro es una ceremonia. El amor para Genet es un ritual. Se consume día a día con la esperanza de la participación mágica. Es una hierofanía escatológica donde el ser se abisma por encuentros. Sólo así se puede manifestarse ante el Otro para reconocer su propio ser. La participación implica ce-

Sartre y Jouve



sión, entrega, donación. Genet, necesitado como nadie de esta entrega que posibilitaría la comunicación con el otro, está viciado de un radical egotismo, y eso impide darse por recibido. Despojado de su ser para los otros, nada tiene y nada puede dar: sólo puede solicitar del Otro su propia identidad. Genet busca en el ritual mágico del amor revivir la crisis original que lo desterró del ser, convocar su infancia y recuperar mediante el robo —alí robó del otro— la amor esencialidad.

El acto del amor en Genet es una construcción de su subjetividad soledad. Se elige humillado y víctima pasiva para poder reconocer la calidad de su soledad. Frente al ser amado despliega todo un ritual consagratario —en sus novelas toda una mitología verbal— para mejorarlo. Considerado fisiológicamente el acto del amor para Genet es un acto de nutrición como ciertas hembras que terminan devorando al macho con el que se acapitan. El ser amado envejecido en la fatuidad del homenaje no repara que le chupen la sangre hasta aniquilarlo. La transposición sexual de la antropofagia que realimenta a Genet tiene un carácter de Volharat, citado por Mircea Eliade en "Le Mythe du Bon Sauvage", ha constatado este sentido al mismo tiempo que la responsabilidad humana del carnal. El cannibalismo no es un comportamiento "natural" del hombre primitivo, es una conducta cultural fundada en una visión religiosa de la vida. La asunción de la sexualidad en sus límites extremos tiene un fundamento religioso. La orgía o antropofagia no es sino la consecuencia inmediata del Crimen religioso que obliga a la consagración con el cuerpo de la naturaleza. Esta voracidad antropofágica, produce la constante aspiación, es una tentativa por liberarse de sí mismo. Ya Proust había señalado este desequilibrio esencial a la pareja amorosa donde uno es el Receptáculo y el otro el Oficiante. El error de Proust fue considerar estas relaciones como algo e irreversible en la continuidad temporal. Sartre reconoce su caducidad en los roles. La víctima de hoy es el verdugo de mañana. Todo nuevo acto amoroso es imprevisible porque es el contacto de dos cuerpos, dos espíritus encarnados, en la sucesión del instante. Genet persigue en el Otro, el otro que él mismo quiere que. Su "conciencia reflexiva" recibirá inevitablemente en las sombras de la noche el "reflexivo" que lo refracta su ser como es para sí mismo. Esta sumisión a la conciencia inmediata es el servilismo del creyente que se sumerge en la Divinidad: la aceptación de la pasión. El amor como fascinación del ser se asemeja al

éxtasis religioso. Esta búsqueda de su ser —de lo que quiere ser— a través de las sucesivas figuras repetidas compone los distintos mitos, las metamorfosis, y eso conduce a un polo de la humanidad maldita que es el tema mayor de la poesía de Genet: el tema pareja del crimen y de la santidad. Dice Sartre: "La materialidad bruta que revela el acto sexual en Genet concierne al encuentro con la objetividad absoluta. Acariciar en la luz del encuentro dos ojos vacíos de toda trascendencia y un cuerpo ocupado solamente en la sorda tarea de gestarse a sí mismo, es tomar contacto con la crudeza yacente del "en sí." Esta significación es indispensable al universo sexual de Genet y por ende a toda la configuración de su mitología personal. Un ser despojado, vacío, es posible de plenitud. Genet se encuentra ocupando un cuerpo extraño con la más honda de sí mismo: su deseo de ser. Ve y se hace otro —trasgresa refractante— a través del no-ser del otro.

Genet inventará un nuevo sortilegio para renovar su crisis original: el crimen y la traición; en suma, su identificación con el mal absoluto. Decidido a alimentar el mal recibido de la soledad lo convoca a través de sucesivas imaginarias que sólo lo remiten a lo Abstracto. Robo, acto, crimen, no son sino apelaciones al instante fatal de la infancia revivido en la conducta mágica y ritual. Todo su destino vuelve al accidente inicial que lo inficionó de pasividad (negatividad) y al mismo tiempo a la decisión que transformó la catástrofe en una elección. Genet se refugia en el Absoluto de la repetición: en la eternidad salvadora donde se consagra a sí mismo, a su soledad. Su vocación al mal es también una tentativa de liberación. Las sucesivas fracturas le obligan a inventar nuevas salidas, nuevas cortaduras. Genet en su humilde posición enmascara la potente fuerza de su orgullo. Dicho con las exactas palabras de Sartre, la cima del orgullo es el olvido de la humildad.

La soledad radical de Genet es el encubrimiento de su negatividad y simultáneamente su rechazo a vivir el tiempo. Sartre describe minuciosamente las sociedades míticas de criminales y ladrones que Genet desea pero se olvida de mencionar la importancia que el espacio cerrado tiene en la formación de esas sociedades. El universo psicológico de Genet es cerrado: niega el tiempo. Refugiado en su subjetividad, el individuo busca el refugio en las sombras de la noche, el "reflexivo" que lo refracta su ser como es para sí mismo. Esta sumisión a la conciencia inmediata es el servilismo del creyente que se sumerge en la Divinidad: la aceptación de la pasión. El amor como fascinación del ser se asemeja al

gina del pasado, presentifico algo que ya no es, que está muerto en la inquietante ambigüedad de un presente que no es sino falso e imaginado. Si Genet compra la prisión a un palacio es evidente su intención de singularizarse principescamente en su unicidad y al mismo tiempo —como corolario necesario— su necesidad de negar el tiempo. El tiempo en un presente continuo. El tiempo me despoja. El encierro me calma y me defiende, me separa y me expone, creando barreras infranqueables entre mí y los otros. Me refugio en mi unicidad, me consagro en mi oficina de soledad. Todo recinto es sagrado. El recinto hermético lo es doblemente. Las cárceles de Genet, los conventos y fortalezas inaccesibles de Sade, los laberintos de Borges, remiten a un espacio concluso donde la atmósfera se espesa y donde se profundiza la percepción específica de la situación presente. Se ve y se olvida, por lo tanto sacraliza las convenciones y las propone planteadas "ab origine". El tiempo no ocurre o se manifiesta circularmente. El hombre clausurado es antihistórico. El recinto —templo, cárcel o ciudad— es la casa de los dioses o el centro del mundo: el Axis Mundi, dice Mircea Eliade y Genet, orgullo condenado, aceptarlo como tal, esta connotación. El recinto hermético es sagrado pero no lo es previamente a la consagración del hombre. El ritual comienza con la participación humana —sacerdote, ladrón, criminal— y con la negación del tiempo por la clausura. La realidad se manifiesta únicamente como fuerza y como duración.

Genet, como Sade, pretende la reivindicación de la singularidad a través del Mal. El Mal absoluto es imposible, no tiene realidad sino a través de la imaginario. Una vez más Genet convocará las fuerzas de la irrealidad para despojar al mundo real. Su autismo afectivo y sexual exige la literatura como procedimiento de destrucción. Crea mundos imaginarios es tomarse una revancha; puesto que no se puede destruir el mundo es necesario reemplazarlo por una apariencia del mundo que sólo la estética puede realizar. El estado, como tal, es la encarnación de la perversidad.

Onomismo e irrealidad

Stendhal y Proust en sus laboriosos análisis del amor y a pesar de su falsa concepción psicológica, entrevieron la realidad del deseo: el deseo de la posesión de la persona amada es potencialmente el deseo de poseer el mundo. Ser en el mundo —dice Sartre— es

LA BRAVA

cuento de nira etchenique

Son cosas de hace tiempo. Mucho. O quizá poco según se lo mire. Pero de cualquier forma el espacio suficiente como para irle cambiando a uno la fisonomía, la voz, las maneras de decir, no también haberlo, el cigarrillo o beber un traguito con una mujer. Cosas de un tiempo atrás que sucedían en las esquinas de un barrio con olor a corrales, rumor de tango y chusquido de carambolas. Tiempo del café con leche; café largo y sentido; ceniza interminable, ojitos y melancolía.

De chiquilín te miraba de afuera. Y entonces se me apretaba el corazón, esperanza de crecer, berretín de tener la voz ronca y poder atracar allí, en el mundo humoso, viril, trascendental y prohibido.

Pasaba con mis libros a eso del mediodía y mi ojeadita a través del vidrio tenía un poco de caricia doméstica. Veía las mesas vacías y el desolado desahue de los baldosas grises y su silencio adormecido, trasnachado, gran bostezo precursor del despertar más tarde, con la avalancha humana de una humanidad de hombres que llegarían con las sombras para caer sobre sus mesas, polidos, siempre polidos a la luz artificial, con sus fístas dispuestos y sus diálogos breves, casi inexistentes y su propia soledad sin confesión, con la hipotética mentira de no estar solos y su círculo misterioso —para mí—; su intimidad cerrada —para mí—; su fragilidad, ruda, oscura manera de ser. Para mí, para mí.

A esa hora el café no era más que un gran desesperanza. Pero yo conocía también su otra verdadera, auténtica

vida. Conocía su razón de ser y de existir y de estar en eso esquina que empezaba a ponerse prepotente con la primera cosa de departamentos.

Conocía de afuera su ritual sin hembras. Conocía los círculos de hombres que cambiaban palabras y bebían lentamente y leían el diario y embrocaban ceñudos al botón que —de ronda— garrañaba una copa vigilando la puerta. La conocía todo a través del vidrio batidor en el que aplastaba la nira cuando por las noches me corría hacia Corrientes y Medrano a comprar la sacha para el viejo.

Me quedaba con el alcohol apretado en la mano, contentiéndome el aliento.

Y siempre terminaba por alzar la mirada hasta el palco que se levantaba en un rincón. Sabía que estaría allí, con las piernas cruzadas y hojeando aburrida una revista, poniéndose de pie de a ratos para cambiar el disco, desparramar un poco de su indiferencia sobre las cabezas de todos y volverse a sentir como si estuviera cansado, injustamente cansado.

Siempre me parecía linda; una u otra, la que fuera, me parecía linda, inaccesible, inabordable allá en lo alto, en su mundo de fantasía. Desde afuera día la música y entonces me venía una tristeza inmensa, desgarradora, absurda. Me despegaba del vidrio y volvía a casa, despacio, saboreando la noche que recién empezaba, soñando con entrar al humo y al rumor del tango, soñando con pertenecer un poco a esa grey que ella —la victrola— parecía dominar desde la altura de su palco.

Y cuando por los mediodías pasaba por el café con mis libros, robaba con una mirada melancólica su silla vacía, la silla que horas después, cuando yo tendría que abandonar la calle, la recogería suavemente para su consorcio, su fastidio, su aire descontento y un poco amargo.

Fue orcos, después. Fue cuando ella ya había dado a la silla el hábito de su cuerpo. Yo ya pertenecía a las cosas que ella tocaba indiferente con su mirada aburrida. Y así pertenecía al humo y al tango y al rumor de palabras cortadas y a la sintonía simple, solitaria, fanfarrosa, tanta.

No sé por qué me habían acogido en aquella mesa de hombres coridos, hombres que ya no se asombraban, hombres que habían dejado atrás la emoción y el miedo. No sé por qué y tampoco lo pregunté. Llegaba por las noches y me sentaba con ellos y pedía mi café y después, hasta una copa de ginebra que tragaba con asco, con ganas de que me gustara y sin gustarme por mucho tiempo hasta que un día me gustó.

Me sentaba y los ojos hablaban a reportarse el silencio y poco a poco se iban desahucando, dije cosas que ahora me dan risa y de las que —seguramente— ellos se rieron por dentro. Pero yo no me daba cuenta y respiraba el aire denso del café y la miraba a ella que a veces —sin mirarme— también me miraba.

La conocía la Brava. Una vez pregunté por qué. —No le da calce a ninguna. Antes estaba en el centro y de allí trajó una historia. Parece mina de agallas y hasta se habla de un llo... —

—Alguna ficción resistentito... —

—Vaya a saber... — ando sola. **De la puerta para afuera no cesea a nadie;** siempre dice lo mismo.

No me cuántos años tendría; a mí me parecía hermosa con aquellos ojos duros que jamás sonreían.

A veces alguna la invitaba a una copa y ella miraba al patrón. Si éste afirmaba con la cabeza bajaba sin apuro, posaba por un momento en las posturas, se sentaba, bebía lentamente, sin hablar, sin responder. Luego volvía a subir.

Yo la veía pasar, sentía su perfume, oía el rumor de su paso, hasta me tocaba la tela de su falda. Entonces, irremediablemente, bajaba la cabeza, me encendía, no sabía de qué manera sostener el cigarrillo.

Una noche la llamaron de mi mesa. Cuando se acercó me puse de pie. Alguien me dijo no hégas el otro. Ella

ni me miró; se sentó a mi lado, puso las manos sobre la mesa, respiró.

—¿Qué tomás?

—Anís.

Nunca había oído su voz. Nunca. Era ronca; dolía. Se quedó mirando por encima de nosotros, a lo lejos, como si no estuviera allí, como si no existiéramos.

—¿Te gusta el barrio?

No contestó. Alzó la copa hasta sus labios, los mojó en el anís.

—¿Te gusta?

—Aquí o en otro parte... —dijo.

Yo la miraba cuando ella se ponía de perfil y levantaba la copa y entonces descubrí una cicatriz en su párpado derecho y fue como si —estremecido— hubiera entrado en una intimidad suya, lejana y olvidada o quizá ni siquiera reconocida.

De pronto se volvió y me clavó sus ojos duros.

—El pipe escribe versos —dijo una y yo me arinciné en mi silla y me quedé esperando no sabía qué, quizá su sonrisa o una palabra o un gesto inculcable de su mano. Pero ella no se movió, se quedó un instante inmóvil, siempre con sus ojos clavados en mí y luego se puso de pie, dijo: **gracias por la copa** y se fue hacia el palco.

No me atreví a mirarlo en todo el resto de la noche.

Fue otra vez en medio de otras veces. Una vez en que me había prolongado hasta el amanecer el cigarrillo y la copa, demostrando al minuto de irme y dejarla allá arriba, en el palco, como si mi presencia pudiera protegerla de alguna manera o simplemente rodearla del sentimiento amoroso que había ido creciendo en mí, sin conciencia, emocionalmente, y que de pronto se hizo conciente, doloroso, enfermizo, sin saldo.

Me había enamorado de ella y aquel amor tanto, prolijo y desesperado no tenía más regocijo que el de escribirle versos que no mostraba a nadie, que leía y relea entre las bolsitas que me dormitaba y que luego metía en los bolsillos que me ocupaban en mí ir y venir de los libros al café, de la calle a su palco, del gusto que no me gustaba de la ginebra al humo que me hacía lagrimear del cigarrillo.

Fue una vez en el río y ella saltando apretada a su viejo tapado azul destierdo.

Pasó a mi lado; se agachó bajo la cortina a medio cerrar y en la puerta la vi encarnarse con el hombre. Se echó por atrás y le dijo algo. El entonces, se le acercó, comprimeando y bufón.

Me puse de pie y salí a la calle.

—Déjame en paz.

—No te hagas la difícil.

—De la puerta para afuera no conozco a nadie, ya lo sabes.

Yo estaba de dos pasos de ellos y los miraba. El hombre la agarró del brazo.

—No te metas bronca, veni.

—Déjala.

El hombre se volvió. Sonrió.

—¿Y vos qué querés?

—Que la dejes.

La sonrisa se aflojó debajo del bigote fino.

—Andá a dormir, bebe.

—Déjala.

La Brava entreabrió los ojos, de un tirón se libró de la mano que la sujetaba.

—Vos no te metás —me dijo— o te crees que necesito ayuda?

La cara me ardió. Cuando nos miramos —el hombre y yo— ella iba por la calle desierta perseguida por el ruido de sus tacos altos.

Eché a correr; el hombre se rió a mis espaldas.

La alcancé en la esquina. Siguió caminando como si no me viera.

—Yo sólo quise...

—... —

—Tiene que escucharme...

—...

Pero se detuvo y entonces yo no supe qué decirle, ya como si no supe qué iba a decirle un minuto antes o quizá, en realidad, nunca había querido decirle nada.

Ella esperaba, segura, impenetrable. Esperaba y yo me estaba allí, absurdamente emocionado, loco de ganas de irme y quedarme y encontrar las palabras que por las noches me decía a mí mismo. De golpe metí las manos en los bolsillos, saqué mis papeles arrugados, manoseados, leídos hasta el cansancio.

—Y Tome —grité—, los escribí para usted!

Me di vuelta y corrí, corrí, corrí hasta caer desfallecido, avergonzado, en el banco de la plaza negra despojada de vida, silenciosa y fría.

Tuve que empujarme a mí mismo para entrar al café la noche siguiente.

Me senté de espaldas al palco, estremecido, angustiado cada vez que el tango se detenía y a su vez breve paso hasta la vitrola y la música volvía a sonar. No la miré una sola vez y bebí mi ginebra amarga tratando de que me gustara.

Me levanté pasada la medianoche; me arasté hasta la puerta, sintiéndola detrás mía, allá arriba. Entonces alguien me llamó.

—¿Qué?

—No sé. La Brava dice que...

Alcé la cara. Ella se sonreía mientras bajaba del palco.

—Esperame a la salida, ¿querés?

Yo no contesté. Me quedé mirándola.

Anduve dando vueltas por la noche, raspando las esquinas, pisando el pasto de la plaza, respirando fuerte para olvidar el pecho, frío y atónito.

La vi salir y no me acordé.

—Vení, caminemos —me dijo.

Anduvimos sin hablar. Hasta que ella, debajo de un farol, con el pelo que el viento le echaba en la cara tocando mi propia cara, me preguntó en voz baja.

—¿Por qué escribiste eso?

—¿Por qué —murmuré y mené la cabeza y la miré con todo mi tanto y prolijo amor de pobre chico.

—Está bien, ya lo sé —y se puso a caminar despacio, muy despacio.

Yo me quedé atrás, debajo de la luna helada, siguiéndola sin querer alcanzarla y alcanzándola al fin en el borde de la plaza oscura cuando ella, con el tapado abierto que se le agitaba en torno como una capa, me abrió los brazos y yo caí en ellos. Sentí su beso calandome hondo y sentí el gusto salado nuevo, de su voz ronca que dolía.

—Me llamo Ana.

Y nada más, después nada más, después sus suaves desprenderse de mí y decirme: **ahora andate, andate, andate, andate pronto.**

Su palco estuvo vacío en la noche siguiente. Y en la que siguió a esa noche y en todas las demás. Hasta que tomé coraje y pregunté.

—No viene más. Nadie sabe por qué, pero no viene más... ¡Cosas de grelo loco!

Y yo supe por qué. La supe en seguida y me fui del café a buscar el rincón oscuro, frío, lastimado de viento, en donde ella me había besado.

Después me volví despacio, crucé la calle, pasó la puerta, fui derecho al estorío, pedí, alcé la copa hacia su palco sin música, bebí.

Fue la noche en que por primera vez me gustó la ginebra.

ALGO PARECIDO A LA MUERTE

cuento de carlos schork

"No se muere de haber nacido, ni de haber vivido, ni de vejez. Se muere de algo. Todos los hombres son mortales; pero para todos los hombres la muerte es un accidente, y aún si la conoce y la acepta, es una violencia indeseada."

SIMONE DE BEAUVOIR

Escupí el carozo de la ciruela en el plato y me levanté de la mesa. Sentía una impensada necesidad deirme, de abandonar todo esto que me rodea, que me está limitando cada día más; decidirme y mandarme a mudar de una vez por siempre, para toda la vida. Y este temor de quedarme sepultado aquí, en esta casa, en esta misma pieza, en cualquier momento, es lo que me contagia el miedo, la necesidad de huir. Una vergüenza antigua que me mata. Eso de ponerse colorado, por ejemplo. Eso misma molestia que yo sentía cuando se me burlaban por ahí. Era una vergüenza también, quizá inocente, pero vergüenza al fin, una vergüenza similar a ésta, a la del miedo. Algún día volveré con la cabeza alta, él bien lo sabe, y siento un orgullo gastado, cansado de esperar, como un llanto continuo, piensa, y sabe desde ahora, que ese orgullo será algo sucio y repulsivo, pasajero o eterno, pero sucio, siempre. Eso es lo que me persigue, una larga e interminable necesidad de castigar, de castigarme a vos. Bien lo sabéis Virginia y Juana, de los que se castigan. Participate en mi juego de amor y desgrate conmigo. Participate en las miegas de amarte y destruíte entre palabras y caricias inciertas, un juego embazado. Todo quedó ahí, entre animales callentes que luchaban dentro del límite de los cuerpos, defendiendo cada uno lo suyo, tratando de salvarse, aferrándose a la madera y dejando que el otro se hundiera sin remedio. El café y la leche caliente, después, para procurarnos ese calor que ninguno de los dos tenemos, y por el que luchamos en la cama, tratando de descubrirlo, de encontrarlo el uno en el otro, desparadados como cocheros hambrientos. Virginia, vos sabéis todo esto, piensa él, y siente necesidad de encontrarlo, de buscarle las manos y hundirse en ella, cuando después la vuelva a mandar al carajo y a la leche de la pieza. Siente que la ciruela le ha dejado un gusto a viejo en la boca. Algo se repite en mí, como si todo esto lo hubiese soñado hace un rato, mientras dormía. Ese gusto a viejo de la ciruela se repite y ese pensamiento hacia Virginia, hacia vos, se parece al golpe de la sangre en las orejas, o en el mismo contorno de las manos, constante y exoc-

to. Vos lo sabéis Virginia, una vez me lo dijiste. Como te golpea la sangre aquí, en la oreja. Estando acostados me lo dijiste, durante ese alejamiento pausado que nos sobreviene después de hacer el amor, ese sudorador de estar el uno junto al otro, con los cuerpos pegados, húmedos, como único símbolo de unión. Y las manos de él juegan debajo de mi vientre, y esa calor débil, mequino, de sus manos, produciendo una frustrada sensación de deseo. Ese mundo, el de Virginia, mezcla de pelo y aliento, y el fresco perfume de la nuca, que juega sobre la cara de él, sobre mi cara, que está viendo girar un círculo de todos los colores, y otra vez siento esa sensación que me nace en la piel, bajo el vientre, ese calor frío que me contagia tus manos, y la cercanía de tu sexo, abierto como un hueco indecifrable, sepulcral del mundo, ahí Virginia, ahí me bruta el temblor, y esta respiración cortada, de moribundo, como el cuerpo se me fuera dando vuelta, mostrando la otra cara.

Creo que aquello fue lo primero que vi en ella, las dos cavidades —profundas, ausentes, demoldadoras— de los ojos, en la Asamblea de Estudiantes. Ahora recuerdo, fue cuando se retiró el apoyo al plan de lucha de la CGT. ¿Te acordás, Virginia? Yo sí me acordé. Fue un golpe, un golpe que me pegó en los ojos, en mis ojos Virginia, o en mi cuerpo, no sé bien. Sé que me cavó hondo la piel, la mordisqueó, la dolió, como si le introdujesen un pedazo de metal o una astilla de madera. Y vos, o ella, se quedaron parados en el póster frente al aula 3. No sé si tu cuerpo me dio que imaginé caliente, o los ojos de Virginia, simplemente tus ojos. Esa noche soñé con ella, con Virginia o con vos, y tenía los pies desnudos sobre un piso azul y le faltaban los ojos. Sólo veía en su lugar dos grandes pozos, me parecían negros y vidriosos, y después caraba los perdidos, yo se lo pedía y ella los cerraba y los abría continuamente, para hacerme dolo, hasta que me desperté, pero eso fue a la mañana siguiente, y me desperté un grito, alguien que me gritaba miserable, y yo, entonces, supe que eso había sucedido alguna vez, hacía tiempo, pero no pude recordarlo. Sólo vi al despertarme el pozo de tus ojos, no sé si era tu cara realmente, solamente pude medir la oscuridad y el dolor de aquellos huecos. Después traté de armar el cuerpo de Virginia, reconstruirla por partes, por partes, para poder decirle que me perdí, pero me faltaba una parte que te volvió a encontrar una noche, vos entonces habías cambiado los ojos.

Te lo vi junto al río, Virginia: entre dos ojos claros, suaves y a la vez atormentados, y entendí que allí existía algo —no sé si vida preciosa, pero algo— como el olor que nace en el río. Un poco más abajo de donde estábamos parados, el río pasaba en silencio, y los dos, sin saber qué hacer, mirándonos de reojo, de a ratos y diciendo algo y ella contestando que la noche era apasionante, hermosa, que me gustaba, que me gustaba, como los románticos idiotas, pensé. Parecíamos un par de infelices convirtiéndose ante la naturaleza, como los poetas de otro siglo. Después te lo dije en un café y vos te reíste con ganas, los dos nos reímos un rato largo, y yo notaba que a nuestro alrededor la gente —el mundo— seguía comiendo y tomando y hablando todas las imbecilidades juntas que es capaz de decir un ser humano. Y no te enojaste, al contrario, te gustó lo que había dicho sobre nosotros y los poetas de otro siglo, y me dijiste que a pesar de todo, a pesar de lo que gustaba, yo no quería a la sombra de los árboles. Tomando un poco de café dije que todo eso era tranquilo, que por eso precisamente te gustaba, y yo vi la mano de Virginia tan hermosa, apretando el pabillo blanco, que tuve ganas de besarla. Tengo ganas de besarla, dije, y vos te reíste de nuevo, como si ese gusto tan tuyo que te daba la risa, con la curva suave de tu gesto, y te acaroste una de tus piernas a mi pierna, y le contagiaste un fuego lento, como si me estuvieras inyectando algo vital, eso sentí, y tuve necesidad de encerrar tus piernas con las mías y

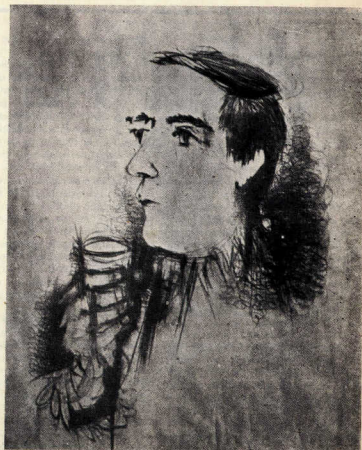
13

15

Entre tanto reclamo no pudiste
saber que te esperaba, diferente
de intimidad más honda, aquella casa
frente a la luz de la Pescadería
cuya presencia te calmó
igual que una comida o que una música.
Era ya más que tuya la ciudad
obra sólo del hombre, radiante
acto de amor del hombre sobre un pantano triste.
Su grandeza continua, hermosea
por voz, voto y calor de pueblo llano
—en armonioso entendimiento que,
vivificando aquélla y dando a éste
gracia y prestancia; sencillez y orgullo—,
te la apropiaron para siempre
siendo tú de tan lejos, de otro mundo.
Nada se te negó entre tus callejas.
Amaste en ellas largamente; todo
te fue allí dado; todo lo sufriste
y lo gozaste allí, en Grimaldi y Torcello,
en la radiante luz de San Giorgio o Le Zattere,
soledad y fervor, hambres y júbilo,
inviernos familiares y secretos
de niebla y abandono, primaveras
quedas de lluvia y los destatinados
veranos de turistas y de hastío,
habían repetidamente sido
tuyos y registrado la huella de tus ojos,
de tu cansancio y de tu amor. Un véneto
como todos ya eres, pues que todo
te resultaba familiar, vivido,
nada distante. Entonces, descubriste
hasta qué punto un muro, una ventana,
pueden marcar para siempre una vida...
Amabas ya el lugar: Rialto alegre,
Fondeadero de los Alemanes
arriba, frente a la Pescadería
y a la vista de Cá Pésaro, fueron
ruta frecuente de tus pasos. Ya
habías visto también la Casa de Oro
mas con una mirada distraída
y accidental. Sabías que "un museo",
como los otros, era, y que "en el siglo
XV...", pero de pronto oíste voces
en su interior,
voces que, no soñadas, te llevaron al sueño;
escuchaste y miraste, como nadie
miró allí nunca; adivinaste, a solas,
atravesando estancias seculares,
donde viene a parar toda la gloria humana
y como una ventana, un muro, una
intima y recamada galería,
quedan temblando en luz de ayer, diciendo
de rostros y de vidas disueltos en el Gran

Canal, el mayor, que es el del Tiempo.
Con una irrepitible lucidez
tus ojos recorrieron los patios
desiertos, las ojivas presenciales,
los capiteles bajo los que una mano
se estrechó a otra contra la muerte,
los engastados mármoles que vieron
resbalar, como un hombro demasiado
débil, el tiempo escapadizo
y declinar la luz de cien mil tardes
y encenderse el albor de cien mil días
y descender, pasar
el furor y la nada de vivir
en tantos pechos, hijos de la muerte.

Fue entonces cuando toda la ciudad,
con su hermosura y su melancolía,
con sus tiernas señales de amor en cada hora,
el periódico, el viento salinado,
las tabernas, los Tiepolo, la banda
de música de San Marcos, la mañana,
pasó a ser para ti la Casa de Oro
y el Tiempo es ya también aquellos muros
y, de algún modo, tú eres esa Casa.



Fernando Quiñones

(Viene de pág. 15)

hecho de que se encuentre en brazos de algún puesto amante que en esos precisos momentos está llenando de espermia, y me dijo que esto último no es del todo improbable, porque ya antes tuvo sospechas, suficientemente bien fundadas, y que nunca quisiera corroborar, a pesar de haber tenido bastante oportunidades de hacerlo, porque ojos que no ven corazón que no siente.

Y también pienso que se puede dar el caso de que en la oficina estén hablando mal de mí y diciéndolo que soy un chupamedios y un pobre diablo...

Entonces el espectador se encuentra con una película muy extraña: cow-boy bueno aparece en el pueblo montado en brisoa corcel. En ese momento la heroína, que se llama Irene, se despierta de brazos desuados de su padre, corre al bidet con objeto de lavarse bien todas las partes a fin de evitar el emborrazo. Cow-boy bueno que se llama John, Johnny para los amigos, ata el caballo en el pelenque del saloon y se dispone a entrar empujando las puertas valvén, pero ahí donde se encuentra con un viejo compinche homosexual quien le suplica por un poco de morfiu; cow-boy bueno, John, que está hastiado de tanta basura, lo mata a tiros; luego se entera que el muchacho es hermano de Jane, la heroína. Esta y el padre agradecen John el haberlo librado de ese retardado. John entra a trabajar en el rancho, Villano Marlowe, viejo y lleno de plata, propone al padre de John comprarle las tierras junto con su hijo. Este no acepta por un millón de dólares pero agarra viejo por dos. Aquí vienen un montón de secuencias innecesarias en las cuales John recibe un número apreciable de trompadas quedando demostrado que es un imbécil.

John y Jane disfrutan del amor en la cama, entonces entra Marlowe bruscamente y dispara sobre el cuerpo inerme de John, dispara cinco tiros. John está desnudo al lado de su amante muerto y del villano asesino, es realista y toma

conciencia de que es necesario adaptarse a las nuevas condiciones; sonríe dulcemente, empuja fuera de la cama, con una suave y femenino patadito al cadáver de John, que rueda por el suelo, y acoge a su nuevo amante, Marlowe, quien se desnuda también, y toma el lugar de cow-boy bueno.

Afuera los secuaces del villano están colgando al padre de Jane; ella contempla arrobada la escena, a través de la ventana abierta, mientras se debate en el éxtasis del orgasmo... :-

Esa fue mi venganza de hoy; y mientras se prendían los luces, y todos los espectadores salíamos al exterior, una anciana que estaba sentada a mi lado semejaba ser una anciana dormida, y en cambio era una anciana ya muerta... Pero hubo más, y mucho más; rumbo a la oficina nuevamente, viajé en un colectivo y apoyé la cosa mía en el gordo culto de un adolescente gordita que se puso colorada primero, y luego se rió con una compaña diciéndole cosas al oído; entonces, ¿y qué, me llama Francisco Bassulio, fui feliz en ese día... :-

Ya de regreso a la oficina, tenía los orificios nasales completamente limpios, me había escarabado conscientemente, conservaba los mocos ligeramente pegajosos, pero nadie, fuera de mí mismo, y quizá Dios, lo sabía. Por eso mi alegría llegó a límites extremos cuando estreché la mano del señor vicepresidente, quien sólo viene a la oficina una vez por semana porque es muy importante. El señor vicepresidente tocaba mi moco, la venganza era cumplida; yo soy Dios.

Y nuevamente salí a la lucha diaria por el pedazo de pan con queso, y digo: "no dejó, faltaba más, pago yo", y también: "a ver cuándo nos reunimos en casa", "ché, podríamos ir a tu quinta este fin de semana... :-" Y dejo los vecinos, y juego truck en el club... :-

Pero soy Dios... soy Dios, soy Dios... :-

CORTÁZAR

(Viene de pág. 25)

las charlas del Club de la Serpiente: la Moga quiere aprender, quería instruírse" (pág. 45), y Horacio quiere "un amor pasaporte, amor pasaportista, amor llave, amor revólver, amor que dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio donde la música es posible, donde se podría empezar a tejer una lengua" (pág. 483). La sexualidad, sin embargo, no les impide la separación y el fracaso, porque si él es unilateral en su apreciación de la realidad, ella no puede acomodarse a las exigencias perentorias de un mundo organizado según módulos estrictamente racionales y permanentemente afuera el conocimiento de los otros.

Por este doble, y también, total fracaso de los personajes, a **Ruysela** se aplica lo que Cortázar considera un signo esencial de la novela contemporánea, su "ambigüedad insuperable", que proviene de la imposibilidad de llegar a una plena realización de los hombres en un mundo en que un orden superior a los otros mismos los obliga, una vez más, a una mayor adaptación, y los va incapacitando para horadar los sucesivos capos de conformismo y costumbre; este hecho provoca, a su vez, el segundo ca-

rácter, la profunda nostalgia de la literatura actual, enraizada en la impotencia y en la inutilidad inmediata del esfuerzo. "Por lo demás hay que ser imbecil, hay que ser poeta, hay que estar en la luna de Valencia para perder más de cinco minutos con estos nostalgia perfectamente liquidables a corto plazo. Cada reunión de gerentes internacionales, de hombres-de-ciencia, cada nuevo satélite artificial, cada hormona o reactor atómico oplastan un poco más estos falsos desesperados. El mundo será de material plástico, es un hecho. Y no que el mundo se haya de convertir en una pesadilla orwelliana o huxleyana; será un mundo delicioso, a la medida de sus habitantes, sin ningún misterio, sin ningún analfabeto... con televisión en cada cuarto... etc. Es decir, un mundo satisfactorio para gentes razonables" (pág. 436).

La cita transcribe resume algunas de las múltiples intenciones de la novela: la conciencia de una profunda frustración actual e inmediatamente futura, pero también, puesto que Cortázar no es un conservador, cierta confianza en el futuro en la capacidad de rebelión del hombre. Por eso continúa: "¿Y quedará en él alguien, uno solo, que no sea razonable? En algún rincón, un vestigio olvidado. En alguna muerte violenta, el cas-

tigo por haberse acordado del reino, en alguna risa, en alguna lágrima la sobrevivencia del reino. En el fondo no parece que el hombre acabe por matar al hombre" (pág. 436).

Mientras tanto, Cortázar afirma que, sin desparpados de ese cubierto placido y externo que el hombre equivocadamente ha construido, sólo llegaremos a una visión más profunda de lo real, al Cielo de su **ruysela** simbólico, por sucesivos y tiempos aproximaciones: "En la alta está el Cielo, abajo está la Tierra, y es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas... y un día se aprende a salir de la Tierra y remontan la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo... la meta es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontan la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino... en la especulación, en el otro Cielo al que también hay que llegar. Y porque se ha salido de la infancia... se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato" (pág. 252).

Julio Cortázar, hoy

A los 50 años de edad, este escritor argentino, radicado en París, acrecienta sobre su obra los juicios necesarios como para ser considerado uno de los mayores talentos literarios de habla española. Conoce ahora el halago de un éxito tan tardío como unánime, tan unánime como equivocado, y desde la situación de privilegio que le conceden el prestigio y el deliberado aislamiento con el que se suscribe a los espesos reclamos del mundo inmediato, se convierte en testigo de alguno de los acontecimientos más explosivos de su tiempo.

Estas connotaciones, fácilmente comprobables, indican la oportunidad de ensayar algunos reflexiones sobre la obra escrita hasta ahora por Cortázar, los alcances de su repercusión en el público, la naturaleza del privilegio en el que se apoya su condición de testigo, y lo que proyecta hacia el futuro la combinación de tan complejos elementos.

De estos datos, el menos significativo, sin duda, concierne al tardío y equivocado reconocimiento de su obra. La historia de la literatura rebosa de hechos similares y se sabe que en todo éxito de librería puede presumirse, casi siempre, un largo encadenamiento de malos entendidos. El reclutamiento básico de los lectores de Cortázar proviene trifurcado y externa que el hombre equivocadamente ha construido, sólo llegaremos a una visión más profunda de lo real, al Cielo de su **ruysela** simbólico, por sucesivos y tiempos aproximaciones: "En la alta está el Cielo, abajo está la Tierra, y es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas... y un día se aprende a salir de la Tierra y remontan la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo... la meta es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontan la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino... en la especulación, en el otro Cielo al que también hay que llegar. Y porque se ha salido de la infancia... se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato" (pág. 252).

En su conjunto, la obra de Cortázar puede insertarse en una tradición, estrictamente extraña, o si se prefiere, en

una restringida tendencia de la literatura argentina, y también de la literatura latinoamericana de los últimos años. Esta literatura revela, fundamentalmente, una puntillista conciencia del oficio de escritor; revela una desconciación, y al mismo tiempo, una permanente violencia ejercida sobre el instrumento expresivo. Semblante actitud se apoya en el convencimiento de que las palabras deben relacionarse en un texto de modo tal que contribuyan estrictamente a recortar el mundo imaginario que supone el proyecto del escritor, a igual distancia del preciosismo formal y de la negligencia disregadora.

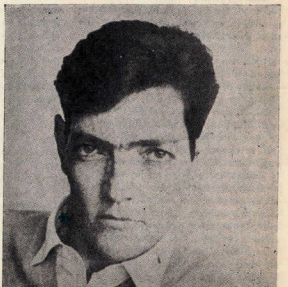
También pertenece a la conciencia del oficio ejercido una constante experimentación en los técnicos del relato, y una subordinación, y hasta casi diría una indiferenciación de los temas respecto del sentido y las implicancias que

complejo de lo que permite suponer el enunciado material de los temas.

Parece natural que la acumulación de propósitos y de recursos utilizados por los escritores que se inscriben en esta corriente literaria se manifieste en una marcada preferencia por el cuento. La tensión interior, la necesaria economía, el recorte de un mundo imaginario a una delgada perspectiva que dice habitualmente más de lo que las palabras del texto permiten sospechar, concilian bien con la convicción de quienes, como Cortázar, sienten horror por las páginas neutras, discursivas, simplemente mostrativas. Los 4 volúmenes de cuentos publicados hasta ahora confirman esa preferencia, si no bastaron sus ponderativas declaraciones sobre aquella dimensión del género narrativo. No todos los títulos, por cierto, merecen algo más que el atento interés de un lector cul-

adolfo prieto

Julio Cortázar



el escritor pretende atribuir a sus obras. Un rápido análisis de las técnicas empleadas por Cortázar en sus cuentos y de su repertorio de temas, bastará para ilustrar esta aseveración. La mitología, la realidad cotidiana, la literatura, la ficción, aportan indistintamente frágiles soportes sobre los cuales se condensan un mundo imaginario más rico, sugerido y

dosado. Hay demasiado ejercicio, demasiado cerebralismo, demasiado gusto por el efecto en muchos de esos cuentos, pero los mejores se aproximan al esplendor de los mejores cuentos de Borges (y, la mención viene al caso), con la sobriedad de su lenguaje, la dosificación del ritmo, la designada manera de proponer mundos alucinantes.

Menos natural parece entonces que desde estas supuestas, Cortázar haya pasado a la elaboración de extensas novelas, donde ni la densidad, ni las tensiones, ni los estallidos bruscos pueden acumularse sin elevar los riesgos de la afectación y la fatiga. Lo ha hecho, sin embargo, y sus resultados, notoriamente felices, amenazan relegar a segundo plano la imagen del Cortázar cuentista de los *Premios* (1920) y *Rayuela* (1963), no son, probablemente, grandes novelas, si elegimos como marco de referencias el de los mejores exponentes de la literatura contemporánea, pero son excepcionales novelas en el marco condicionante de la literatura argentina y la latinoamericana, y aun buenas novelas para el lector exigente de cualquier latitud.

Los premios es, en la intención manifiesta del autor, un pasticheo. Su sentido explícito se funda en una descripción sumaria de la sociedad argentina de los últimos años. Con libertad, con ironización, con humorismo, el cuento recoge una veintena de personajes, los conecta entre sí y por esa relación reliega en ellos aspectos que configuran una tipología rigurosamente oclista a un orden cultural y humano. Pero más allá de la tipología, esa relación remite a dimensiones más hondas, en las que se sitúan los nudos cruciales del condicionamiento de clase, la problemática del libre albedrío y del destino.

Una conjunción singular de elementos da al lector, ya en los primeros capítulos, la impresión, casi la certeza de estar desbarazando un universo novelesco, un mundo y comentarios novelescos, lectura, sin embargo, es probable que ese mismo lector intente razonar el sentimiento de una frustración inmediato. Dígase entonces que las interrupciones de ese mundo fueran tan arbitrarias como las de un juez para la unidad del relato; que la vertiente fantástico-policial por la que se desliza la novela en los últimos capítulos contrasta excesivamente con el mundo realismo de los primeros; que el desbarido final diluye drásticamente las expectativas del lector, antes de que el mismo hubiera agotado, por así decirlo, un curso de mayor proyección.

El texto de *Premios* es un interesante destacar ahora lo que se refiere a los monólogos de Persio, no tanto por lo que ellos pesan intrínsecamente en la novela, cuanto por la justificación que envuella Cortázar:

"Su lenguaje apunta a otro destino, a otros blancos. Jugando al sopo ocurre que después de cuatro tejas perfectamente empujadas, momentos al quite, se le cae; no es una razón para... Ahí está: no es una razón. Y precisamente, por eso el quieto teja corona quieto el juego en algún marcador invisible".

Sorte decía en un viejo artículo a propósito de Faulkner que se haría mal en considerar las anomalías de su estilo como ejercicios gratuitos de virtuosismo. Una técnica rítmica, sobria, agregada, no es nemine siempre a la metafísica del novelista.

Si connotamos aproximadamente la significación que Sorte podría dar a la palabra metafísica hacia 1940, fecha de publicación de su ensayo sobre Faulkner, y la traducimos por sistema último de ideas, o proposiciones, o meras especulaciones desde las cuales un hombre ordena o intenta dar sentido a sus actos, nos enteramos que el ensayista concluye por señalar la metafísica del tiempo como informador del mundo novelesco de Faulkner.

Existiría un trasfondo, un núcleo desde el cual se ordena el mundo novelesco de Cortázar? Se me ocurren varias respuestas, ninguna de las cuales me parece enteramente satisfactoria. Pienso, por ejemplo, que se trata de una radical especulación, en el concimiento, o tal vez, de su capacidad personal de conocimiento. No una desconfianza inhibitoria, enervante, desquiciadora. Una desconfianza que acompaña al acto de conocimiento, lo estimula, lo enriquece, y sólo muestra su distraído gesto en el instante en que el conocimiento se consolida y muestra, para juzgar, un resultado. Entonces el autor inventa la quinta teja que, quité, en un marcador invisible corone el juego. Pienso también que la personalidad del escritor se funda en un hueco de inseguridad (en el que, por supuesto, no intervienen los aspectos literarios del opo, sino los psicológicos), que cada apelación al lector a través de palabras con un sentido determinado, es escoteado finalmente por un pose funambulesco que tornasola y disuelve el sentido de un juicio directo, de una definición. Pienso, con sentido contrario, en la fuerte aspiración, orgullosa y jovialmente maligna, del creador que oculta las cifras necesarias para el entendimiento de su obra.

El trasfondo o núcleo informador de *Los premios*, cualquiera sea su naturaleza, se enlaza como una carencia, como un vacío en la arquitectura general de la novela, y convierte la atracción de algunos de sus excepcionales capítulos en un espectáculo vólido por sí mismo y no por el sentido que reciben de su inclusión en un ordenamiento novelesco.

La quinta teja que acaso corone un marcador invisible el sentido total de *Los premios*, operando en la segunda instancia, es la novela *Rayuela*. La primera parte de esta novela propone una suerte de descenso a los infiernos de un intelectual argentino radicado en París y que vuelve a Buenos Aires para concluir en el lucuro. En torno a ese destino, lacerante

y patético, Cortázar levanta una formidable estructura novelesca, coherente, unitaria, sin fisuras. Pero esa unidad y esa coherencia se disuelven cuando el lector se acerca de capítulos, para la lectura de los cuales el mismo autor ofrece una guía abiertamente sospechosa.

Muchos críticos han querido ver en este procedimiento un ensayo de nuevas dimensiones expresivas, o una configuración, en un distinto registro de orden, del desorden del mundo tal como lo vive el protagonista. Admito que alguno de estas interpretaciones sean válidas en cuanto apuntalen intenciones explícitas del autor. Pero en un juicio talizador de la novela, me parece evidente que ese procedimiento corra la complacencia con el lector (una complacencia que demás buscado y evitado), y dispense las cosas de modo que cada lector sea arrojado de la laboriosa complejidad conquistada a un plano en que la conjuntura naufraga en simples resonancias subjetivas.

De diverso modo, una secreta determinación del novelista parece actuar tanto en *Los premios* como en *Rayuela* para establecer una distancia, un campo de hipótesis que corte el lector en algún punto, lector, la perspectiva de nuevos ensayos novelescos y el conocimiento de la tardía atracción por el género, relativizan cualquier esfuerzo por establecer relaciones de semejanza sostenibles sobre las causas de esa quijota determinación y sobre la eventualidad de que continúe actuando en el futuro. A esta priorización de los datos estéticos literarios del opo, se agrega la escasez de referencias biográficas. Me refiero, por supuesto, a los signos biográficos fundamentales.

En esta borrosa vertiente biográfica se destaca como un hito singular la declaración de la libertad que el opo irradia en Francia. Por rechazo de la situación política imperante, por hartazgo de la vida gregaria y la chatura. Pero no son estas motivaciones las que vuelven a la libertad una decisión, o modo de vivir ese exilio voluntario, los medios por los que favorece el rescate de una experiencia personal, entre los peligros del desarraigo y las tentaciones del exilio cultural. Descarto que, trabajosamente, trionfadamente, Cortázar ha venido construyendo esa enrucada experiencia de circunstancias que le permiten hoy disponer de una libertad de acción y de una perspectiva privilegiada, sueño más o menos larvado de los artistas de todos los tiempos. Señalaba hace un momento que Cortázar solía el peligro de la libertad y la tentación del consumo elaborando una obra de más en más relacionado con los temas que preocupan al hombre contemporáneo, de más en más referida a la realidad social y a los hechos que rodean su propio país, obsesionado incluso con

la deconstrucción de un lenguaje que registre la imagen cabal de ese país y de esos hombres. Pero otro riesgo aguarda a los grandes que eligen el exilio para asegurar su libertad creadora, y ese riesgo es el del olvido.

El olimismo irrumpe simplemente por la conversión de los medios en fines. Aparece cuando el esfuerzo por lograr un redujo, una toma de distancia, una perspectiva adecuada para asegurar la libertad creadora, empieza a reclamar atención sobre el redujo, la distancia, la perspectiva. Raigos meramente temperamentales que en Cortázar conducen al aislamiento pueden confundir los planes y avivar la imagen de un olimismo inexistente o de mínimo relieve. También esa disponibilidad lujosa que le facilita el pasaje de adhesiones ideológicas en su más comprometido nivel (como de la revolución cubana) a la colaboración en revistas en las que se abisma de cualquier compromiso ideológico. Cortázar ha dicho: "Por mi parte, creo que el escritor revolucionario debe ser aquel en quien se manifiesta plenamente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si el escritor respaldado por el poder puede escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su oficio es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario". ("Caso de las Américas", nº 15-16, 1963). Y ha respondido, en una encuesta a la pregunta, ¿qué significa París para usted? "Durante muchos años París garantizó para mí la libertad que yo necesitaba para no tanto que tanto deseara a quienes se crean importantes en su país. Siguiendo que no ser nadie en una ciudad que lo es todo vale mucho más que la fama, la contrariedad, la presión" (1965).

Las líneas de choque parecen evidentemente trazadas y aunque nada hace temer que el escritor fracase en el hallazgo de una solución de equilibrio que salve su libertad personal sin vaciarla de contenido, nada aconseja suponer, por otra parte, que la libertad de los otros será conquistada sin desajustes periódicos y duras concesiones a la realidad.

Es inevitable que un resultado prestigioso se convierta en modelo, en ejercicio de admiración o de odio, para quienes, como espectadores, lo contemplan. En simple recelo.

La obra y los actos de Cortázar cubren ahora ese horizonte, y su presencia para los escritores argentinos que viven ahora su madurez intelectual, es probablemente la que ofrece mayores frutos, aunque no pueda decirse, todavía, de ninguna manera, que sea la que concite los mayores adhesiones.

Cortázar: una novelística nueva

rosa boldori

Julio Cortázar ingresa en su madurez a la producción novelesca, cumpliendo una intensa actividad literaria, principalmente en el campo de la crítica y el cuento. El primer salto lo da en 1960, con *Los premios*. Tres años más tarde aparece su libro más reciente, *Rayuela*, una obra que exhibe toda la problemática de su mundo literario y coloca definitivamente su nombre entre los grandes escritores que generan novelística.

A través de ambas obras se advierten constantes vinculadas, por un lado, con las preocupaciones fundamentales de toda la novelística contemporánea, y por otro, con una línea tradicional de problemas específicamente argentinos. Así, un sentimiento que subyace en toda su obra es la angustia, nacida de la noción de la vida como juego, o la angustia de la alienación del hombre en el mundo actual, de su incomunicación, de su desarraigo. La situación de juego que viven los personajes en ambas novelas es una circunstancia peculiar por la que se manifiesta fuertemente su condición de exilados perpetuos, como la de aquel personaje de *Adán Buenosayres* que después de residir diez años en París se da cuenta que la ciudad no lo ha absorbido, que sigue siendo un cuerpo ajeno a ella:

"Un día el gran embuste que seguía sobre mi existencia se me hizo de pronto visible; hasta ese instante había creído que participaba en la vida de los hombres que se agitaban a mi alrededor y que aparentemente se debatían conmigo en la misma alo; pero vi entonces que cada uno vivaba un derrotado y yo construía un destino, mientras que yo flotaba como un pedazo de corcho a la deriva, en aquel gran "fresco viviente", cada uno tenía su lugar propio, su actividad, su natural y su paisaje necesario, mientras que yo rondaba fuera del mundo, tolerado como un espectador que no molesta."

(No será esta misma la situación de Cortázar y la de tantos otros escritores sudamericanos que, desarraigados de su patria, la descubren solamente en el exilio (voluntario o no) y hallan sobre

toda en París la perspectiva justa para captarla y expresarla).

Otra característica de la ficción cortaziana es que en cada novela se pueden descubrir dos sentidos: 1) el inmediato, que se reduciría a una historia relativamente simple; en el primer caso, un viaje en barco, y en el segundo, los andanzas de un porteño en París y luego su regreso. El hilo argumental es en ambos casos juego y pretexto para otro sentido más profundo: 2) el trascendente, que se resuelve en una triple búsqueda: a) metafísica; b) ética; c) estética. La primera persigue la captación del ser argentino y de un centro universal y absoluto de la real.

La búsqueda del ser nacional reproduce los intentos de tantos escritores argentinos que no pudieron hasta hoy aprehender en las redes de una definición o caracterización precisas (Borges, Sábato, Marechal, Scalabrín Ortiz, Mallo, etc.).

La influencia de Marechal es particularmente notable. Ya en 1949 Cortázar escribía de "Adán Buenosayres": "Arraigado a fondo en esta Buenos Aires, después de su Maipú de infancia y su Europa de hombre joven, Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llamamos cielo. Está en una realidad dada, pero no se ajusta a ella más que por el lado de fuerza, y aún así se resiste a los órdenes que inciden por la vía del corporio y las debilidades. Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza —en todos los planos mentales, morales y del sentimiento— al argentino, y sobre todo al porteño, azotado de vientos incoables."

Desechando un nacionalismo cerrado, o los mitos que, como el del gaucho, nada tienen que ver con nuestra realidad actual, Cortázar instala su búsqueda en la ciudad porteña, en esa Buenos Aires heterogénea de razas y de ideales, que mira a Europa, que lleva a Europa dentro de sí, y está muda para superarla.

Ampliando su punto de vista, resume el cateo de lo argentino en otra indagación más profunda y trascenden-

to: la persecución de un orden universal de los coros, kibbutz o mandalo, cielo o eje ya no sólo racional, desde el que pueda abarcar con una mirada la totalidad de lo existente (de ahí las frecuentes alusiones al Oriente, la magia, la patofísica, lo intuitivo).

En este sentido, puede hacerse un paralelo revelador de notorias coincidencias entre los soliloquios de Persio y Horacio por un lado, y los de Adán Bue nos por el otro. Tendido en su cama, este último reflexiona:

"Te será preciso buscar la cifra que sabe construir el orden: contra lo que afirman tus partidarios, no es la tierra inmensa quien te da el orden, el universo, bien sabes que la tierra, lejos de darte, recibe su número del hombre, porque el hombre es la verdadera forma de la tierra. Y es en tu sangre donde buscas aquello que el orden que traen los tuyos del otro lado del mar: necesitas reafirmar ese número..." (Marchal: *Adán Buenosayres*).

También Persio, tirado en la pompa de cara a las estrellas, o acodado en la borda del Malcom, busca ese orden que alguna vez parece haber entrevisto:

"Está seguro de que un orden apenas aprehensible por la analogía rige el caos de bolsillo donde un cantor despidió a su hermano y una silla de ruedas remata en un manubrio cromado; como la oscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda." (Los Premios).

Para Cortázar existe un dibujo, una forma o un número que resume la esencia de lo real. Se reproduce aquí una idea desarrollada en los cuentos de Borges: la cifra secreta del mundo está en la escritura del día sobre la piel del tigre; el hombre que la descubre sentirá el deslumbramiento de acceder a lo vedado para la gran mayoría de los hombres; el centro mágico de lo real.

Así como los itinerarios de trenes que aparecen en las guías de ferrocarriles producen "una interminable figura sin sentido", los movimientos de los personajes de cada novela dibujan una forma, tal vez preexistente en la conciencia de un dios y aniquiladora del libre albedrío, que es a la vez símbolo, condensación y leit-motiv del libro: la gran rueda de Píccolo en uno, la royuela en otro.

La forma de la guitarra se repetirá en todos los monólogos de Persio, y en el epígrafe que abre el primer día del viaje: "... la piel y el mar y el agua en un ensamble por formar una especie de guitarra..."

La angustia de los protagonistas proviene de su imposibilidad de captar esa figura: para ello les sería preciso superar su propia perspectiva, colocarse fue-

ra de sí mismos. Demasiado lúcidos, Persio y Oliveira se torturan con el análisis continuo. Atrapados en la maraña de la razón, están siempre fuera del dibujo que trazan los demás, fuera de lo vivido.

La *Estética* Cortázar busca una actitud de apertura, quebrar la costra de lo costumbre que animaliza y enajena, destruir los hábitos racionales y sociales. Es necesario romper también con el pasado, dejar de nosotras en la visión desfigurada que nos da la historia. La propuesta es: revisionismo total. Debemos atrevernos a asumir nuestro propio destino, comprender que ser hombre (como ser pueblo) es irse haciendo, partir continuamente de lo real cotidiano y no de esquemas preconcebidos. Es necesario también fulminar al utilitarismo que impregna todas las formas de vida de Occidente. Pero esta inclinación desemboca al final en una posición escéptica.



ta, que desconfió tanto de la razón como de la eficacia de la acción.

La *Estética* Cortázar busca fundar el Arte como un absoluto, anhela una *Estética* trascendente. Pero al mismo tiempo, en una actitud contradictoriamente sudamericana, concibe al Arte como una perspectiva lúdica.

El arte es también una evasión de lo habitual cotidiano (de eso que conformemente llamamos "real"), pero a partir de un buceo en la profundidad de la realidad misma. El arte puede ser quizá la única posibilidad de descubrirse metafísico, de recuperación de la autenticidad de ser en el sentido sartreano.

Los personajes

Cortázar rehusa hacer novela psicológica. Este rechazo, que se manifiesta

expresamente en *Royuela*, aparece ya en la apelación a Valéry que abre *Los Premios*. No intenta crear caracteres, ni, mucho menos, presentar héroes. Todo el diálogo entre Medrano y Persio (págs. 232-3 de L. P.) corrobora esta intención. Dice ahí Medrano: "Opino con usted que aquí no hay ningún héroe, ningún atormentado en gran escala, ningún caso interesante."

Cortázar busca siempre lo insuado dentro de lo vulgar, la fabulosa dentro de lo real. La cita de Dostoievsky al comienzo de *Los Premios* es elocuente: "¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible hacerlo siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda posibilidad de verdad."

Los jerarquías se establecen por el grado de lucidez. El más lúcido es, paradójicamente, el "Mago", el "catódico", el anómalo: Persio, el único que alcanza a entrever la figura de la guitarra.

En *Royuela* se desarrolla e intensifica lo que estaba en germen en *Los Premios*. El personaje marginado pasa a asumir un rol protagónico y las restantes figuras no constituyen sino sus desdoblamientos, irradiaciones o proyecciones: Traveler es la contraparte de Horacio; Morelli, su alter ego literario; la Maga, su personalidad complementaria. En *Los Premios*, en última instancia, desdoblamiento del protagonista. *Royuela* es un largo monólogo de Cortázar.

Persistencia en la búsqueda de un lenguaje nuevo

En una tentativa jocunda, Cortázar se propone desfondar el lenguaje. Hay una realidad trascendente, mágica, que Persio capta como la música de una guitarra celestial, como la armonía de los espacios. Esta realidad, que tiene valor estético por sí misma, pugna por expresarse, por hallar una forma. "Verbos a los que falta un contexto para cuajar" (Persio, L. P., pág. 226). Pero esta realidad escapa a los mallas del lenguaje. Entre lo representado y lo expresado hay un mundo. La vida no es aprehensible por el lenguaje, y sin embargo el destino del hombre es la palabra. Qué sería posible hallar otra modalidad expresiva que superase los dualismos del lenguaje, propósito manifestado en "Le motin des magiciens", citado por Cortázar en el cap. 86 de *Royuela*.

Los demás se conforman con las palabras ya cuajadas; Persio y Oliveira quieren forjar su propio lenguaje. Viven una realidad distinta, luego necesitan un nuevo instrumento expresivo que supere las formas transitadas y pulverice el lenguaje existente. De ahí las metáforas chocantes, las comparaciones insólitas, como por ejemplo: "Una pinazo cor borravino, hermosísimo como una gran cuajada reluciente de limpiéz" (Ray, pág. 17). De ahí también las elipsis, la acumulación de giros y términos nuevos (ejemplo: el vocabulario surrealista que elude el matiz irónico y surrealista, ya que la palabra deriva muy probablemente del italiano "giglio". Irón).

En *Los Premios* el lenguaje conserva mayor coherencia, es más figurativo y tradicional que en *Royuela*, en donde llega al caos. En ambas novelas es extraordinaria la fidelidad en la reproducción del lenguaje nacional en todos sus niveles.

La destrucción de los viejos estructuras lingüísticas es en Cortázar el paso previo para la recuperación de la pleni-

tud del lenguaje mágico y virginal. Tal vez el objetivo final de su búsqueda sea la plenitud: "¿Qué silencio tu piel, qué obis- mos donde ruedan dados de esmeralda, clíntes y fénices y cróteres..." (Ray, pág. 613).

Búsqueda de una adecuada técnica novelesca

Los Premios presenta en su casi totalidad la forma de la novela tradicional: el hilo narrativo se desenvuelve en tercera persona y tiempo pasado, en virtud de la presencia de un narrador omnisciente que relata su aferra con los diálogos de los personajes. La única variante la introducen los soliloquios de Persio, que constituyen el otro lado del libro; su ordenamiento es distinto y su tiempo también: usan el presente.

El monólogo parece ser, en la sociedad actual, la única posibilidad de expresión para los personajes más lúcidos. Persio piensa: "Monólogo, sólo tarea para un alma inmersa en los múltiples espacios. Qué vida de perro! (L. P., pág. 248).

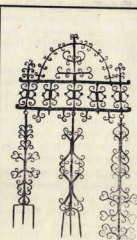
Los monólogos de las novelas de Cortázar no pueden ser llamados con propiedad interiores, porque 1) el autor no abandona al personaje; sus interferencias son constantes. El uso de la tercera persona es reemplazado por la primera solamente en el monólogo F; pero aún así el autor irrumpe tres veces en el monólogo de Persio no fluye libremente: un esquema racional preside sus monólogos. 3) Los monólogos tratan la preocupación formal del autor en la puntuación es cuidadosa, se echa mano de recursos retóricos, tales como la repetición exacta de las palabras iniciales al final, en el monólogo F.

Tampoco hay monólogo interior en *Royuela*. Sólo aproximaciones. No lo hay porque precisamente lo que angustia al personaje central es su carencia de espontaneidad, sufrir al control permanente de la razón, lo cual impide la soltura, todo del estilo De ahí el dominio de un clima de tensión que sólo se interrumpe en algunos raros momentos de sereno equilibrio entre la objetividad y la subjetividad sumas, tal como el que se logra en el cap. 7, de un lirismo excepcional. Otras veces el flujo de conciencia lo desencadenan factores anómalos, tales como el alcohol (cap. 92), ceneas súbitas (cap. 80), la angustia existencial (cap. 67), el desdoblamiento psíquico con la complicidad de una cinta magnetofónica (cap. 47).

Búsqueda del lector participante

Ya en la nota final de *Los Premios* Cortázar alude a dos distintos tipos de lector: el que espera que sus autores preferidos no se aparten de los módulos habituales y el que busca lo insuado y sabe descubrir la otra dimensión. En *Royuela* se acentúa la contraposición de los dos tipos. Los capítulos 79-97 y 99 se subdividen principalmente que el lector predilecto es el lector; pero no el "lector-hembra" o "lector alondra", que se limita a tomar el libro como puro gesto estético, como mera contemplación de un mundo estético, sino el "lector-participante", que va creando la obra paralelamente con el autor, y que la descubre, ahonda y enriquece en cada lectura. En este llamado a la liberación de nuestra potencialidad creadora se funda el compromiso que Cortázar preconiza a lo largo de toda su obra.

en diciembre:



Feria de Navidad

Galería de Arte

LA REJA
1977
Buenos Aires

Cortázar: personajes y misterio

glady onega

Cortázar ofrece interés al crítico por motivos diversos e importantes: su voluntad de estilo a partir de un lenguaje artístico nutrido solidamente en un idioma argentino, el intento de superar el realismo tradicional con una visión de la realidad que conjuga lo mágico con lo estrictamente cotidiano, su decisión de vivir en Europa, apartados de nuestra historia diaria, situación excepcional en la literatura argentina contemporánea que se presta a interrogantes sobre los límites de su comprensión de nuestra realidad y de la capacidad de manejo del instrumento lingüístico que concientemente se propone y usa.

Dada la brevedad del trabajo, dentro de la producción de Cortázar, cuentista y novelista, elegiremos sus dos novelas, **Los premios** (1960) y **Rayuela** (1963) para estudiar su visión de la realidad a través del tratamiento y caracterización de los personajes.

Los premios reúne diecinueve personajes extraídos de todos los sectores de la sociedad porteña en un cruce finalmente frustrado. Desde la iniciación hacia su entrada al misterio: origen poco claro de los premios, embargo furtivo, fuerza en los puentes, en la lucha hay dos muertos, el viaje se interrumpe a los tres días de iniciado y el libro concluye, cerrando un ciclo, en el mismo bar donde se habían concentrado los futuros turistas el primer día.

Descartamos la hipótesis de la alegoría sobre la frustración del hombre argentino, no sólo porque el mismo Cortázar la niegue en una irónica nota final. También quisiera decir, queréndome en salud, que no me movieron intenciones alógicas y mucho menos éticas¹, sino también porque las connotaciones socioculturales de los personajes son demasiado explícitas para que puedan escapar a sus reales situaciones históricas. Cortázar brinda a través de los perso-

ajes del Malcom un muestreo sociológico de la Argentina. La lectura de la novela puede ser una fuente de conocimiento realista de tipos de nuestra sociedad; veremos hasta qué punto ese muestreo se expresa artísticamente.

El autor no deja escapar ningún detalle capaz de configurar a sus personajes: gestos, actitudes, vestimentas, alusiones a los amigos y al habitat de cada uno, sus intereses, sus sentimientos y los por ellos suscitados, pasan por la sensibilidad aguzada de Cortázar casi siempre tamizados por una ironía sutilísima y también por cierta ternura muy oculta.

Pero la connotación más rica y la que implica mayor riesgo para este escritor tan años alejados del país, es el lenguaje que usan. Uno de los personajes dice: "—Es de la categoría, "¿Gusta una masa de crema? Es hecho en casa"; de acuerdo con esta frase Cortázar hace hablar a sus personajes por categorías: los van del abundante uso de lunfardismos, frases hechas y destrucción aleatoria de la sintaxis y la fonética (los Presutti) pasan por la cursilería lingüística (la señora de Trajpi), las alusiones a los estereotipos que inficionan los parlamentos del profesor de secundario (Restelli); hasta los clichés de Barrio Norte (Paula y Raúl).

Sin embargo, este tratamiento casi sociológico de sus personajes, no ofrece hondura. Justamente esa exactitud llega a hacerse tediosa y, en este aspecto, esos criaturas se transforman en machietas demasiado visiblemente manojadas. La visión del sector social de la realidad aparece por eso como paralizada.

Es en el otro tratamiento de sus personajes donde aparece la mayor fuerza del libro, donde se vislumbra, también, lo que será una de las claves explicatorias de su segunda novela: la actitud que asumen ante el misterio. Enfrentados todos a la misma situación, el autor muestra por su modo de reaccionar cuatro tipos de hombres: unos se sienten cómodos y desean que nada interrumpa su feliz conformismo; los otros quieren ver más allá

de los superficies pulidos, quieren descubrir ese arcano que se les impone, romper el orden cotidiano. Aquí los personajes se enriquecen y sus contornos, demasiado lisos en su otra caracterización, ahora se complican y describen mejor a los percibidos si sólo nos atuvéramos a aquella superficial división de los personajes en capas sociales. Cortázar se sumerge en otro mundo que le resulta más significativo, agrupa a sus personajes de distinta manera, superando su situación objetiva, aunque nunca deje de aludir a ella.

La índole o la dimensión del misterio no tienen importancia; en efecto, cuando el grupo de los no conformistas quebranta la prohibición y avanza hacia la zona vedada, no encuentra nada; cuando el viaje se interrumpe y regresan a tierra, no saben más que al comienzo qué es lo que no les estaba permitiendo conocer; el ciclo se cierra gratuitamente en cuanto al avance cognoscitivo, pero esa acción de rebelarse mostrada en el mundo auténtico y aparental en que estaban sumidos, no es todo el mundo y que, debajo de él, hay una realidad más profunda que da la verdadera significación y sentido a las acciones de los hombres: ¿los valen en la medida en que se esfuerzan por descubrir aquella zona y traspasar el territorio de lo cotidiano.

Cortázar no muestra al grupo de los inconformistas como impecables cruzados de una verdad, eso sería un maniqueísmo que la inteligencia y, sobre todo, el arte irónico del novelista, no han permitido en ninguna de sus obras; lúcidamente Cortázar muestra todo el gamo de móviles que los incita a proceder, no tanto ellos heroicos ni éticamente valiosos.

Tampoco el otro sector aparece como unitario; el novelista describe hondamente las inhibiciones que les impiden salir de las celadas escuetas de lo cotidiano o sospechar que exista algo más allá que sus sensiblerías embalsamadas por el tiempo. Sólo hay dos réprobos en la novela (como lo son socialmente): Lucio y Nora, por ser los únicos en quienes la cobardía es un acto consciente, que se quedan de este lado de la muerte, matan por motivos y mezoquinias y sobre los cuales la ironía del autor se descarga con filo más agudo.

Rayuela ofrece al crítico un panorama más rico; la estructura de la novela tiene una complejidad cuyo análisis es arduo, pues al decir de Cortázar, "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros (linea), que ha utilizado en **Los premios**, para internarse en las difíciles técnicas de la narración quebrada, el monólogo interior, los saltos tempo-espaciales, el narrador multiserial, la interpolación de citas ver-

ídicas y apócrifas, las referencias oníricas, libro en el libro (la Morelliana), etc., más la exigencia de leer el libro siguiendo un orden diferente de aquél en que está impreso, a partir del capítulo 71.

El descubrimiento de ese mundo requiere una actitud que abandone la pasividad del "lector-hembra" que Morelli-Cortázar rechazan en cuanto significa búsqueda de una historia ordenada y reducida a un argumento, cuando, justamente, lo que aparece en Rayuela es una realidad a partir de "sus fragmentos alefánticamente recordados". Tal tratamiento de la realidad implica un cambio fundamental de actitud con respecto a su primera novela, que presentaba un mundo cerrado y perfectamente clasificable.

Aquí el tratamiento sociológico de los personajes carece de importancia. Las alusiones a sus modos de vida son bastante vagas o, cuando se las apunta, ellas no hacen al desarrollo de la novela; aunque todos son "homines miserabiles como procedentes de la clase media, de la que, de hecho no salen y de la que, sin embargo, no aceptan ningún mérito; son, por el contrario, individuos autodestacados que ironizan sobre su inserción social y que han adoptado posturas que podríamos llamar antiburguesas, porque en última instancia, se definen más por lo que no son en este terreno, que por lo que efectivamente son.

Tomemos las dos figuras centrales: Oliveira y la Maga. Ambos son inconformistas en el sentido que Morelli da a la palabra: "En un plano de hechos cotidianos la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida; a tradición, a estructura gregoria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas. Podría ser Robinson sin mayor esfuerzo. No es misántropo, pero sólo acepta de hombres y mujeres la parte que no ha sido plastificada por la estructura social; el mismo tiempo medio cuerpo metido en el molde y lo sabe, pero ese saber es activo y no la resignación del que marca el paso". (pág. 232). Sin embargo, los dos personajes son distintos en su modo de perseguir la verdad, de rasgar el misterio.

A través de la pura intuición y de la actividad desbordada, la Maga percibe el mundo en profundidad pero sin comprenderlo; para ella el misterio del mundo empieza a partir de su explicación: "Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campamento, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada". (pág. 116).

Esta mujer puede comunicarse profundamente con los demás: sabe hablar por medio de una verdadera simpatía

(en el sentido etimológico del término), sin pasar por una previa racionalización, dote que Cortázar excluye de las posibilidades de los intelectuales del club e igualmente, captar la realidad del arte y la naturaleza sin hacer el proceso de abstracción, para el cual está negado, sino por una profunda intuición en lo sensorial: "Era capaz de felicidades infinitas... la forma de un vaso, por ejemplo" (pág. 607), y de convertirse ante ciertas manifestaciones del arte sin poder explicarlo inteligentemente.

La rebelión de Oliveira tiene una base esencialmente racional: el desvelamiento de los hilos del mundo con una impalpabilidad que pasa encima de las emociones y de las consecuencias que suceden a ese desmadejamiento. Tal rigor a ultranza explícito es capitulo extraordinario de la novela donde muere Rocamadour, el hijo de la Maga; su lógica le impide realizar un acto mínimo de abandono y afecto que considera inhumano; el hecho es que Oliveira y Cortázar muestran a través de este intelectual en estado casi puro un doble aspecto de su visión del mundo: primero, la afirmación del absurdo fundamental querige la existencia y al que no hay que eludir, porque esto sería como tar como verdadero el mundo cotidiano: "Lo absurdo no son las cosas, lo absur-

do es el sentido etimológico del término), sin pasar por una previa racionalización, dote que Cortázar excluye de las posibilidades de los intelectuales del club e igualmente, captar la realidad del arte y la naturaleza sin hacer el proceso de abstracción, para el cual está negado, sino por una profunda intuición en lo sensorial: "Era capaz de felicidades infinitas... la forma de un vaso, por ejemplo" (pág. 607), y de convertirse ante ciertas manifestaciones del arte sin poder explicarlo inteligentemente. La rebelión de Oliveira tiene una base esencialmente racional: el desvelamiento de los hilos del mundo con una impalpabilidad que pasa encima de las emociones y de las consecuencias que suceden a ese desmadejamiento. Tal rigor a ultranza explícito es capitulo extraordinario de la novela donde muere Rocamadour, el hijo de la Maga; su lógica le impide realizar un acto mínimo de abandono y afecto que considera inhumano; el hecho es que Oliveira y Cortázar muestran a través de este intelectual en estado casi puro un doble aspecto de su visión del mundo: primero, la afirmación del absurdo fundamental querige la existencia y al que no hay que eludir, porque esto sería como tar como verdadero el mundo cotidiano: "Lo absurdo no son las cosas, lo absur-

do es el sentido etimológico del término), sin pasar por una previa racionalización, dote que Cortázar excluye de las posibilidades de los intelectuales del club e igualmente, captar la realidad del arte y la naturaleza sin hacer el proceso de abstracción, para el cual está negado, sino por una profunda intuición en lo sensorial: "Era capaz de felicidades infinitas... la forma de un vaso, por ejemplo" (pág. 607), y de convertirse ante ciertas manifestaciones del arte sin poder explicarlo inteligentemente. La rebelión de Oliveira tiene una base esencialmente racional: el desvelamiento de los hilos del mundo con una impalpabilidad que pasa encima de las emociones y de las consecuencias que suceden a ese desmadejamiento. Tal rigor a ultranza explícito es capitulo extraordinario de la novela donde muere Rocamadour, el hijo de la Maga; su lógica le impide realizar un acto mínimo de abandono y afecto que considera inhumano; el hecho es que Oliveira y Cortázar muestran a través de este intelectual en estado casi puro un doble aspecto de su visión del mundo: primero, la afirmación del absurdo fundamental querige la existencia y al que no hay que eludir, porque esto sería como tar como verdadero el mundo cotidiano: "Lo absurdo no son las cosas, lo absur-

do es el sentido etimológico del término), sin pasar por una previa racionalización, dote que Cortázar excluye de las posibilidades de los intelectuales del club e igualmente, captar la realidad del arte y la naturaleza sin hacer el proceso de abstracción, para el cual está negado, sino por una profunda intuición en lo sensorial: "Era capaz de felicidades infinitas... la forma de un vaso, por ejemplo" (pág. 607), y de convertirse ante ciertas manifestaciones del arte sin poder explicarlo inteligentemente.



Charlie Parker o El Perseguidor

do es que las cosas están ahí y los sentimos como absurdos" (pág. 196); si tenemos como absurdos la inteligencia, la incapacidad de la inteligencia, tal como se ha desarrollado en nuestra civilización racionalista, para poder resistir ese abismo; el personaje, en su aferramiento desesperado a la il-

tento de perfección: "Se llegó a saber así que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix, el ingreso al concilio de los filósofos, es decir, a la perfección". (pág. 196).

(pasa a pág. 18)

Al Vencedor

"Al Vencedor", segunda novela publicada por Marta Lynch, a tres años de su iniciación con "La Alfombra Roja" (Premio Fabril Editora 1962), es el enfoque realista, al menos intente serlo en cuanto trata de ser reflejo de una época, de una sociedad —la "nuestro-én" descomposición.

La novela, narrada en primera persona por el protagonista (Benjamin Díaz), presenta su acción quebrada en el tiempo sin perder unidad y ofrece a la escritura la posibilidad de alcanzar una visión total de la realidad que intenta asumir. Cabe señalar que al decir narrado en primera persona, es porque creamos que no se trata de un monólogo interior; por el contrario, casi siempre son descripciones objetivas, no se suceden cóticamente, ni se yuxtaponen dialécticamente en estados de conciencia, sino que representan la expresión de un pensamiento lógico: "La noche estaba nublada, verdaderamente, y los perros aun que vivían detrás del cobertizo de la estación habían empezado a aullar pero no estaba demasiado oscuro todavía porque era temprano y se podía caminar tranquilamente respirando el aire cuando se ponía fresco y eso ocurría en ráfagas...".

Otro ejemplo: "La voz le sale espesa desde el bigote medio colorado... Se le hace más grave aún cuando con expresión de cura insiste en lo podrido que está todo el país. La conciencia del teniente Plá que habla de los colapsos del gobierno, de los escudos y minas de las pretensiones de los sindicatos, confusamente como si una cosa y otra fueran igual". Evidentemente, tanto en un caso como en otro, está expresada la evolución mental con elementos propios del lenguaje escrito. Esa evolución mental, ya sea en las citas precedentes como a lo largo de toda la novela, está desarrollada por la autora en dos niveles: el del recuerdo cercano en algas y lejano en otras. Por esa razón, la novela se encuentra estructurada dentro del Posado para el primer caso y del Presente para el segundo. La autora transita de un tiempo a otro con fluidez, sin fracturas. Este logro

de Marta Lynch en el plano narrativo tiene por correspondencia el haber encontrado generalmente la motivación sicosocial de ese cambio (págs. 113: 14-28-29).

Resultado manifiesto —en relación a su primera novela— el cambio de estilo experimentado por la escritora: la prosa es más lírica, directa; mayor cantidad de diálogos y equilibrio de éstos con los momentos de evocación mental; las frases generalmente precisas, exactas. Su técnica nos recuerda vagamente a la empleada en "La Ciudad y los Perros" por Vargas Llosa (la narración objetiva y el diálogo, aunque debemos aclarar que nunca llega como el escritor peruano al cóctico monólogo interior).

El tiempo histórico, generado durante el transcurso del relato, llega a ser claro, concreto, en la segunda parte: "Se comen las primeras bolas de otra revolución y eran veintitantos ya, el pobre tipo al que vigilábamos en la Casa de Gobierno había vuelto a los andanos. Goldman me aclara cuál es el ministro que renunció esta vez...". Consecuencia de ello, es la mejor determinación de la época que Benjamin vive una vez más de boca.

Como unidad temática, la autora procede a mostrarnos —mediante una relación dominante-dominado— nuestra sociedad en quiebra. Por un lado, tenemos a Tullio y Benjamin y las interacciones que establecen con otros personajes; rodeándolos, la sociedad que los condiciona y enajena. Tanto uno como otro, de rudimentaria educación, profundos fisuras psicológicas y una determinada extracción social diferenciada que por otra parte Beatriz Guido estuvo lejos de alcanzar en "El Incendio y Las Vísporas": un personaje no es sólo sociología por más que sus desajustes le hagan ignorar el mundo que lo rodea.

Hay en algunos personajes —sobre todo Benjamin, por razones obvias desde el punto de vista técnico— la conciencia más o menos lúcida de lo que están obligados a ser. Benjamin, en particular, muestra en una reflexión de querer ser lo que no es. Todo

Lynch, como así también Tullio —su correspondencia en la relación víctima-victimario— y demás personajes de la novela tienen en común: sus acciones son la inacción misma, o sea acciones de seres solitarios donde la subjetividad no puede ser positivamente su parada. Son hombres productivos de una sociedad contradictoria donde los principios no coinciden con la práctica, donde en última instancia el dinero es lo que importa. Existe toda una serie de caracterizaciones de la enajenación durante ese devenir conflictual: la enajenación por el otro (en la relación casi dostoevskiana entre Benjamin y Tullio; en la proyección del protagonista —que va más allá de la marcada sociología— en Rostie y el teniente Plá y en los intentos desesperados de Tullio por escapar a su realidad, sintiéndose verdaderamente vivo cuando no es él, cuando cuenta la imaginaria historia de turno tratando de ser distinto del que piensan los demás); la enajenación mediata en los Otros (la de todos y cada uno de los personajes como "otra" entre los Otros); la enajenación de un grupo, como agente de una praxis establecida —Benjamin y Tullio, ambos humillados, pero respondiendo a distintas pautas de conducta según su extracción social y el rol que deben cumplir—; la enajenación del terrateniente (en el diálogo absurdo y mequino de la tranquera o más del mismo Don Javier dice los dolientes).

—El campo uno lo heredé, che —dijo el patrón—. Yo tengo mis cosas importantes en Buenos Aires, y esto camina bien con Fraga y un vizstelo del inglés!"; finalmente, la enajenación del trabajo (el trabajo deja de ser un fin en sí mismo —como producto social que es— para transformarse en medio: "Ya lo había aprendido en Buenos Aires, si el teniente me mandaba a la tintorería o al Bona los empleados atendían como de favor. Y eso que también a mí me explotaban como a ellos; pero todos eran rentistas, si es que estaban detrás del mostrador era porque querían...").

Qué poder. Era una degradación, una humillación, ponerse a trabajar y todos los demás —todos, aun yo— teníamos la culpa!";. Creemos que la autora ha logrado en este plano lo que no consiguió en "La Alfombra Roja" y que por otra parte Beatriz Guido estuvo lejos de alcanzar en "El Incendio y Las Vísporas": un personaje no es sólo sociología por más que sus desajustes le hagan ignorar el mundo que lo rodea.

Hay en algunos personajes —sobre todo Benjamin, por razones obvias desde el punto de vista técnico— la conciencia más o menos lúcida de lo que están obligados a ser. Benjamin, en particular, muestra en una reflexión de querer ser lo que no es. Todo

esto impregna la atmósfera creada por Marta Lynch de un determinismo que conduce a un fatalismo agresivo: "...cuando el hubieron acabado, por maldad o por el impulso de un lindo y fresco que me había hecho clavar un cuchillo sobre el hueso, comprobando de golpe que aquello tenía que acabar y que de tal manera acabaría de venir...". Para todos los habitantes de este mundo —seres solitarios como ya dijimos—, cuyas vidas están reducidas a sus propios recursos, "los Otros" representan una potencia desconocida, extraña y amenazadora que los vence o es vencida. De allí el vínculo que une a Benjamin y Tullio, el de víctima y victimario. Cabe aclarar que no existen diferencias sádicas de culpabilidad cuando surgen responden a ese grado básico de sodo-masiquismo que se encuentra en todo ser humano. Lo mismo sucede con la imposibilidad de contacto entre humillados (pg. 159).

En caso de Fraga por ejemplo, la humillación se da por vías de la imitación de Don Javier. Se irrealiza al querer verse como dueños de la estancia. Lo que no se encuentra en la obra es el lenguaje del amor solamente la propia humillación y creer que se ha encontrado apoyo y satisfacción en este sentimiento. Benjamin, que es el único con posibilidades para romper este cerco que Marta Lynch tiende alrededor de sus personajes, termina con su vida cuando decide realizar una acción. Su crimen, al final de la novela, es la inacción y no la acción verdadera, cierta su cita.

En efecto, en una sociedad como la nuestra, todo lo que el individuo es lo es por el grupo que le confiere su identidad; estado; fuera del grupo o por sí mismo no es nada. Realismo, y hacerse excluir por éste equivale a la pérdida total de su ser, de su praxis reconocida. La exclusión, el sentirse marginado, en el caso del protagonista, es llamada a la muerte o al suicidio, lo que no es una acción sino una manera de negarse a actuar, o al crimen, que en Benjamin tiene algo más que un contenido sociológico como motivación.

Es también una inacción su propia muerte en el otro. "Mientras yo decía que hablaron en voz baja calculé que en cuatro días el teniente Plá recibiría la carta de un tipo que se había rebelado. El debera arreglárselas. Sería el principio y mis días me llevarían, sin animarse a tocarme, vi que Tullio se acercaba."

—Yo no sé nada de él —dijo con una voz que parecía llorar—. Apenas si lo conocí durante la infancia. Pensamos que la autora se precipita en este final que exigía mayor elaboración, teniendo en cuenta que el cambio en Benjamin se produce casi bruscamente y que en último momento sociológico —como ya hemos analiza-

do— no es el único motivo. Desde una óptica general el error cometido por Marta Lynch es el haber incurrido por ambientes y sociologías no vivenciadas por ella y que al recordarlo —más teniendo en cuenta la forma elegida, narración en primera persona— no refracta toda su realidad sobre el lector, sino que le brindan generalmente una visión amputada de los momentos son los ambientes; en otros, las relaciones de clase y los factores socioeconómicos como determinantes de éstos; casi siempre, el lenguaje del protagonista que le es fatal, y finalmente la incrustación de un personaje como "El Hombre", que sin duda corresponde a la realidad que la autora describe, pero que de cualquier forma su pasaje no es tan fugaz como para quedar inominado.

Con respecto al lenguaje —sobre todo en el caso del protagonista—, la autora dice en muchos pasajes —como el siguiente o inconcientemente— que su forma de expresión se filtra en la de Benjamin —especialmente en los momentos que piensa o recuerda—, resultando por lo tanto no el lenguaje del personaje sino el de la novelista. Dicho de otro modo, el lenguaje no vive en función del protagonista: "La brisa me trajo el olor del campo entremezclado o un airecillo noseubando a ba-



dera cortaban la oscuridad del campo". Como se puede observar, existe una dicotomía entre la forma en que se expresa y su educación, sociología y extracción social. El lenguaje de la escritora —en ciertos momentos— con precisión: "...quizá porque había tenido la suerte de dar con la señorita Nati que me enseñara a leer, a escribir y hasta a pensar...". Además es licenciada como cabo a pesar de haber sido asistente de un oficial: "—Si Benja hubiera tenido instrucción sería oficial de reserva". También entronca con la expresión sobre el lenguaje del protagonista el uso de la palabra trasero —fundamentalmente en momentos en que existen connotaciones agresivas de puro contenido sexual—. Entonces la dualidad que nos plació que nos caláramos pero Tullio volvió a hacer una de las suyas y le pelizó el trasero;...". Estas incongruencias —productos de la proyección de la autora sobre el personaje narrador— la conducen fatalmente al grave error de la excepción. Caso concreto: "El Tullio me miró el culo a las tres". No había pie, entonces, en la palabra pie, en todos los casos que el Tullio la exigía, salvo en uno: "...la tierra seca le quemara los pies". Pensamos que le ocurre a Marta Lynch en la novela "La Alfombra Roja" que le pasó en "La Alfombra Roja" con un personaje como Chaves, ser primario, cuya síquis es un crisol de sucesivas frustraciones. Sin embargo es capaz de lúcidos ejercicios de autoanálisis que lo llevan a una interpretación de su gordura ("La Alfombra Roja", páginas 47-48).

Los personajes creados por el mejor realismo, son aquellos que viven una vida íntima, pero que su vida y su sufrimiento leerte que les produce la dialéctica interior de su estructura social y síquis.

Ahora bien; es justo reconocer la dificultad enorme que encierra el hecho de elegir el desarrollo ya analizado para el caso particular de "Al Vencedor", como asimismo la belleza formal, la fuerza expresiva y el intento de visión total por momentos plenamente logrado —como ya se apuntó— que trata de ser reflejo de una sociedad en proceso de descomposición. Pero no bastan los momentos para crear un enfoque realista porque entendemos que toda novela debe ser una absoluta unidad de hecho: formales, sicosociales, estéticos, históricos, etc., susceptible de ser abordada desde distintos puntos de vista, pero comprendiendo que estamos frente a un todo estructurado. Si hay armonía en la prosa, si funcionan coherentemente sus mecanismos, se ha dado el primer paso; podemos creer en ella, no atropar; si no, inevitablemente, dudamos de su realismo.

excentrica obsesión de Genet el amor, la amistad, el Otro, en suma, queda reducido a su propia incoherencia. Siguiendo el proceso de irrealización similar al de todas sus conductas, desligado de la naturaleza y de su propio cuerpo, Genet es un abstracto.

Marie Bonaparte ha escrito páginas sorprendentes sobre la relación del misticismo y la sexualidad. Sus comprobaciones apoyadas en textos reveladores de Santa Teresa, parecen definitivos. Georges Bataille ha señalado errores de interpretación estimables, como, por ejemplo, la aguda y lúcida conciencia que los místicos tuvieron de sus mani-

festaciones no pudieran permitir la confusión entre el arrobamiento y el orgasmo. En general, la crítica de Bataille ignora todo sentido estructural de la personalidad humana y se remite a un ingenuo sentido analítico. No entró en disputa tan ardua sobre los grandes místicos de la Iglesia, nos remitimos a los excesos patológicos del misticismo en la Edad Media o a los casos de esquizofrenia individual que impiden tratar un límite preciso —si es que existe— entre sexualidad exaltada y misticismo. Las codicias que hablan de Jeanne des Anges (que popularizó Aldous Huxley "Los demonios de Loudun") y los procesos medievales nos dan una idea de la conducta patológica del místico aberrante cuyo síndrome más significativo es, precisamente, la ruptura del contacto con la realidad. El místico vive en un sueño permanente que consume hasta la voluntad de vigilia. Genet es quien ha construido a través de su vida y su obra, un ensueño místico que lleva a la negación de la realidad del mundo, de su propia realidad y a transformar la posesión amorosa en posesión mística.

La consagración de Genet al Mal ofrecida por la sociedad se ha transformado, por un sutil proceso de exasperada apropiación que lo justifica, en la propia consagración a Dios. Genet el exiliado al paraíso, convertido en el Elegido, el Predilecto. Pero el reconocimiento del orden divino presupone el reconocimiento de la jerarquía natural y social. El Mal presupone el Bien; el pecado, la culpa. El sentido del Pecado en la mitología laica de Genet no podía ser vivido como corrupción de la carne, a la manera de Mauriac. El trauma inicial, su deposición original, su ilegitimidad social, le hacen internalizar el pecado como un acrecimiento, como un hueco, un vacío que, a su vez, engendra la caída. Recíprocamente la caída crea el abismo. No puede tener sensación de haber vuelto a subir porque, en adelante, la caída es un eje psicológico inscrito en su ser mismo. Bachelard, en "L'air et les songes", al analizar el psiquismo ocasional afirma que el místico a caer es un miedito primitivo. Esto permitiría conectar el sentido de la caída en Genet con todo su universo personal arcaico y mítico. No se agotan, sin embargo, las significaciones: el místico religioso, es la caída en el Mal; ontológicamente: la negación del Ser tan palpable en Genet y existencialmente: la recusación de la historia. Y fundamentalmente y siempre: el vacío de la propia realidad que se opera gradualmente sobre la conciencia. Y si coincidimos con Henry Wallon que la agorografía no es en el fondo más que el miedito a caer, confirmamos plenamente nuestra afirmación sobre la necesidad de conectar los ámbitos cerrados propio de Genet como elemento mágico para rechazar la temporalidad. Dice Sartre: "Genet no tiene historia. O si tiene una, está detrás suya. Por aquí, un hombre posee una historia es necesario que ella evolucione, que el curso del mundo la cambie cambiando y que él se cambie cambiando el mundo." Genet es un hombre topado por propia decisión: un muerto en olor de santidad.

Hermenéutica existencial y marxismo

El psicoanálisis existencial ha sido aplicado por Sartre a Baudelaire, en parte a Flaubert y a sí mismo, en "Los Palabras", con menos aporte instrumental. Antonomes en primer término las diferencias: en el caso Baudelaire Sartre contaba con su obra escrita, su biografía y su correspondencia, en el mismo con Flaubert. Con Genet se ha valido de la obra y de la consulta personal: largos conversaciones amistosas que pueden haber reemplazado la sesión psicoanalítica. En el último caso,

más original, Sartre es al mismo tiempo juez y acusado, médico y paciente. No sujetos, ahora, la mayor evidencia: todos los textos son escritores. Es verdad que Sartre no se ha propuesto una terapéutica espiritual, sino un método de interpretación, pero como su sistema analítico no es sino producto directo de su filosofía, no podemos negarle su pretendido carácter universal. De hecho, lo significativo que haya terminado por convertirse en la base de un sistema de crítica literaria que es en donde se ha ejercido con mayor intensidad y profundidad. Ello implica considerar que la literatura es una experiencia total, un problema que no soporta límites, que no acepta ser reducido a una cuestión del lenguaje aunque éste sea el signo más evidente, su clave más significativa. La obra toma el lugar del gesto, que en la fenomenología sartreana encierra todo el ser; y evoca el acto, que en su ontología se asimila al ser. Entonces se comprende que la comprensión crítica manifestada ante el analista, en una palabra, que le relegue a un segundo plano. Entre el paciente y el analista se instala el mecanismo de la memoria coloreada de afectividad y de intereses. Entre el analista y la obra se introduce un elemento mucho más complejo: el mecanismo de la creación literaria, inclusive el simple hecho de que los datos sean aportados por escrito y no verbalmente. En el Baudelaire, Sartre olvidó totalmente este proceso y se dirigió, eruditamente, a recoger datos e interpretarlos. No estableció la suficiente distancia entre Baudelaire, lo que de Baudelaire habla en sus escritos y entre Sartre mismo. De ahí sus brillantes limitaciones: nos da un Baudelaire pero no al análisis de su poesía. ¿Es que se podía seguir a Baudelaire de sus poemas? Es que dentro del sistema mismo de la fenomenología sartreana son separables? En Genet el análisis se ha enriquecido notablemente con un nuevo enfoque de su psicoanálisis y una nueva visión de su antropología nacidas al contacto con el marxismo.

Se pueden establecer relaciones paralelas entre el Baudelaire y "El Ser y la Nada" y entre el Genet y "La Crítica de la Razón Dialéctica". Ambas obras informan de la evolución del pensamiento sartreano. Es de hacer notar que Sartre no abandona ninguno de sus premisas fundamentales, sino que las va reelaborando en su nueva visión. Lo que Sartre pretende es una integración.

En "El Ser y la Nada" Sartre no sólo concilia la tarea fundamental del análisis existencial, sino que dejó claramente sentada sus diferencias con el análisis ortodoxo. Sartre trata de lograr una última significación irreducible que no remita a otras y que no lleve más allá a ella mismo por un proceso de análisis

fenomenológico de los actos y las acciones. Si bien es cierto que el análisis freudiano, de alguna manera, había temporalizado el proceso de la vida, al psicoanálisis, también era evidente para Sartre que esa temporalidad se presentaba como invertida y conclusa sobre sí misma: era volver hacia el pasado, hacia la infancia, mediante la proyección de los acontecimientos primordiales y quedarse recluso en este pasado sin tener en cuenta que el futuro es un concepto esencial que juega un papel importante en las decisiones del individuo. Incluso las situaciones repetitivas de Freud nos condenan a un tiempo congelado, estático. El análisis existencial como tal, por considerar el acto comprensivo como un retorno del futuro hacia el presente. Al igual que Freud, Sartre considera el acto humano como símbolo, es decir, como fenómeno de un deseo más profundo que debe ser interpretado de acuerdo a las decisiones del individuo. Esta determinación inicial, en contra de Freud y de Adler, es la "elección original", el proyecto fundamental al que se subordinan la libertad, la voluntad de poder. Sartre intenta, y lo logra en poder, destruir todo el aparato biológico-mecánico que subyace en el freudismo ortodoxo aunque esté mucho más cerca de Adler de lo que pretendió. Admite, por influencia de la Gestalt, el carácter estructural de la conciencia y elimina la división establecida por Freud en subconciencia y conciencia, pues, la unidad de la conciencia —argumenta, "tal como se revela al cogito es demasiado profunda para que podamos admitir esa escisión de los dos planos que se ha considerado mediante una intuición sintética y profunda"— que reduce un plano al otro y los unifica. "El ser humano se presenta como unidad organizada de conductas o comportamientos. El ser humano se obra por una misma cosa. Cada obra es obra de dejar de ser, y el obra debe definirse por una intención. Si la tendencia, o el acto, debe interpretarse por su fin es porque la intención, por su propia estructura, plantea su fin futuro de tal manera que se hace necesario seguir al fin que lo anuncia. De esta manera la temporalidad del análisis sartreano se hace abierta, proyectada hacia el futuro, hacia el "proyecto humano", que debe ser interpretado en los actos y gestos de la persona. El proyecto se identifica, es la persona o la libre realización de la verdad humana. Entendemos, que aquí está el punto capital. La descripción de la libertad hecha por Sartre en su ontología lo lleva forzadamente a concebir el libre proyecto como base fundamental del ser. Las limitaciones de la libertad están dadas por las situaciones (la facticidad): la sociedad, la clase, el sexo, etc. Por lo tanto el psicoanálisis debe emprender

el análisis de situación: indicar las relaciones comprensibles que puedan unir diferentes deseos entre sí, poner en claro ciertos vínculos concretos que unen las situaciones experimentalmente deficitarias estructurales y las conductas adquiridas con el proyecto fundamental del individuo. El método de Sartre es un proceso que se desarrolla entre la experiencia como punto de partida y la comprensión preontológica y fundamental que el hombre tiene de la persona humana. Al fin de cuentas Sartre admite una base irracional, preológica: la comprensión preontológica. Cada persona posee "a priori" el sentido revelador de sus manifestaciones. El trabajo esencial es una hermenéutica: es decir, descifrar el sentido oculto de las conductas. Es claro y manifiesto que Sartre reniega de una acción mecánica, el medio sobre el sujeto. El medio puede ser válido en cuanto ha sido transformado en situación, es decir, en cuanto el sujeto lo haya vivido, lo haya concienziado. Aquí se percibe el grave problema que Sartre afronta frente al marxismo ortodoxo y que todavía no le ha permitido una verdadera conciliación: la oposición a considerar dialécticamente el mundo natural.

Al análisis de las situaciones, Sartre agrega el análisis de cualidades, por la descripción fenomenológica del sentido ontológico que éstos encierran. El ser se revela a través de sus cualidades —dice Sartre— y aquí es evidente la influencia de Bachelard, pues emprende, a medias en "El Ser y la Nada" y completamente luego en el Baudelaire y el Genet, un psicoanálisis de los cosas y su materialidad que es, tal vez, una de las aportaciones más efectivas y profundas en este campo. Se trata, en última instancia, de analizar el simbolismo esencial de las cosas.

El trabajo sobre Genet representó al



esfuerzo más completo y agotador que se haya intentado sobre una obra y un autor mediante el manejo de un extraordinario instrumental crítico —sociológico marxista, psicoanalítico existencial, análisis estructural—, y al mismo tiempo, el intento de conectar todos estos aportes dentro de una totalidad crítica coherente y señalar, por fin, limitaciones. Insisto: Sartre no ha abandonado ninguno de los conceptos adquiridos en "El Ser y la Nada", sino que intenta reordenarlos de acuerdo a su nueva visión marxista. He aquí su mayor riesgo.

Levy-Strauss afirma que en toda sociedad existe, inevitablemente, un conjunto de individuos, por otra parte variable, que se encuentran situados fuera del sistema o entre dos o más sistemas irreductibles. A estos individuos el grupo los obliga a figurar ciertas formas de compromiso irrealizables sobre el plano colectivo, a figurar transiciones imaginarias, a encarnar síntesis inconciliables. En el caso de Genet, como afirma —según Sartre— del hecho que habiendo internalizado mundos distintos y contradictorios (infancia campesina —adolescencia y juventud urbana) realiza una de esas intenciones importantes, es decir, que Genet reveló, en última instancia, el problema de toda la sociedad capitalista burguesa, por lo menos de aquellos que viven y sienten históricamente la tremenda tensión nacida de las exigencias de una moral heredada de la propiedad individual y una moral colectiva en vías de formación. En el plano individual, Genet vive el trauma que revelará su condición en la primera infancia cuando él mismo se ha convertido —por los otros como ladrón. La inserción del hecho puramente individual y el fenómeno social que constituye el sustento de la vivencia están interrelacionados dialécticamente a través de una sutil producción de meditaciones de lo subjetivo termina por encarnar lo objetivo sin descartar el principio libre de la elección fundamental. Sartre sitúa la decisión de Genet en el objetivo: lo que ella es en sí misma, pero interroga sobre lo que esta decisión es para Genet: es decir, como momento subjetivo de su vida conciente y posteriormente elabora la dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo y trata de interpretar el sentido de las significaciones de una conducta en su estructura intencional.

El psicoanálisis existencial era de por sí, en su primitiva elaboración, un marcado avance frente al freudismo ortodoxo: socializaba el proceso de la interiorización de las conductas, los comportamientos, las presiones sociales, las expectativas de complejos, pero dejaba al individuo solo frente a la historia, no procedía a su integración en el desarrollo de la totalidad histórica. En Genet —que prefigu-

ra en parte "La Crítica de la Razón Dialéctica"—la historiografía se hace mucho más evidente en cuanto interpretación global de los procesos humanos como posibilita el marxismo. Incluso, referido a las técnicas de interpretación, el pensamiento de Sartre alcanza un desenvolvimiento dialéctico que antes no poseía. Mantiene, no obstante, como base inicial, su teoría de la libertad. Declara que una interpretación exclusivamente psicoanalítica del caso Genet pasaría por alto la cuestión. Es cierto que la sociedad lo ha dotado de sus complejos: resentimiento, complejo de inferioridad, adrecomplejo, Genet ha conocido todo. Pero—dice Sartre—"no se concederá nada de su caso si no se admite que el mismo ha emprendido, con una inteligencia y un vigor excepcionales, la tarea de hacer su propia psicoanálisis: sería absurdo explicarlo por las pulsiones cuando es contra ellas que él quiere encontrar su propia autonomía". Lo que Sartre realiza es la negación de las pulsiones—o, inversamente, si se quiere—en el campo de la estructura psíquica dinamizada, echando por tierra la psicología instintivista.

Dice Sartre en "La Crítica de la Razón Dialéctica" que el marxismo parisiense (en el fondo su crítica va dirigida a Lukács) no establece la necesaria red de mediaciones es para encarnar lo subjetivo concreto en la concreta objetividad. Lo que el falso marxismo nos muestra como realidad no es sino la suplantación de la objetividad por una dialéctica trascendente y universal. Y agrega: "Hay dos formas de caer en el idealismo: una consiste en disolver lo real en la subjetividad; la otra, en negar toda subjetividad real en provecho de la objetividad". Luego de explicada la situación de Valéry—pongamos por caso—su ubicación de clase, las relaciones entre las formas de producción, siempre nos queda un último elemento irreducible: la obra de Valéry como contenido objetivo creando sus propias leyes en el mundo. Y en el Genet se repite: "una invención técnica, una obra de arte, tienen un contenido positivo que permanece irreducible". Y nuevamente en la Crítica logra una formulación brillante y eficaz: "Valéry es un intelectual pequeño-burgués; esto no ofrece duda. Pero no todo pequeño-burgués es Valéry. La insuficiencia heurística del marxismo contemporáneo cabe en estos dos casos." En verdad, la subjetividad—Valéry o Racine—no es todo ni nada, sólo un momento del proceso objetivo, el momento de la interiorización de la obra que se elimina y renace sin caso.

Sartre ha dado un paso valioso y creo que incontestable: probar que el psicoanálisis existencial socializado no se opone al marxismo, sino que lo integra válidamente. El psicoanálisis, en el inte-

rior de una totalización dialéctica, nos remite por un lado a las estructuras objetivas, a las condiciones materiales—familia-clase, etc.—y por el otro a la vida de adulto. Es verdad, que en la práctica se corre el riesgo de acentuar cómodamente lo que corresponde a la condición material o, inversamente, lo que corresponde a la influencia de la infancia sobre el adulto, según convenga. El riesgo no ha sido vencido por Sartre. Su insistencia en la infancia como núcleo básico de la formación de la personalidad lo remite más y más a un círculo cerrado. En el Genet esta insistencia es capital, pero está superada por un hábil planteo de las relaciones dialécticas entre parejas de contrarios: subjetividad-objetividad, pensamiento-acción, teoría-praxis, negatividad-conciencia positiva. La contradicción literatura-acción que ha permanecido insalvable contamina todos sus actitudes. Frente a la ambigüedad del hecho literario no ha podido más que ofrecer la negación de esa literatura frente al espectáculo de la miseria humana, al mismo tiempo que sigue escribiendo. Es cierto, hoy que reconocemos, su actual literatura, como la de Simone de Beauvoir, se ha vuelto de más en más testimonial, como si quisiera rescatarse mediante el manejo imprecionable de los signos convencionales de comunicación ante la fastuosidad inherente de la obra literaria. Hay un hecho decisivo: Sartre no escribirá ya nunca más una obra de ficción.

La infancia vuelve a cobrar una rotunda importancia en "La Crítica de la Razón Dialéctica", con palabras sorprendentes: "la infancia que fue a la vez una aprehensión oculta de nuestra clase, de nuestro condicionamiento social a través del grupo familiar, y una superación ciega, un torpe esfuerzo por arrancarnos de ella, acaba por inscribirse en nosotros bajo la forma de carácter". Frente al lenguaje heroico del análisis de la libertad en "El Ser y la Nada", podemos ahora a una adjectivación sombría y opaca que nos remite finalmente a un carácter con atributos de fatalismo psicológico. Ahora podemos compren-

der las amargas y escépticas palabras con que condensa su propia infancia en "Las Palabras": "Acaso puede creerse que los niños no eligen ellos mismos sus venenos?"

Sartre adhiera sin reservas a la fórmula de "El Capital": "el modo de producción de la vida material domina en general el desarrollo de la vida social, política e intelectual", pero lo que no puede admitir es una dialéctica de la naturaleza como la proponía Engels sin riesgo de recaer en un finalismo hegeliano que identifique el Ser total y el Ser. El conocimiento, para Sartre, es una forma del Ser y en una perspectiva materialista no es posible reducir el ser a lo conocido. Si bien admite que el marxismo es el único sistema de coordenadas que permite hoy día situar un pensamiento, una obra, dentro de la totalidad histórica y explicar su sentido, le reprocha el no haber sabido crear un sistema válido de mediaciones para ubicar lo concreto histórico dentro del proceso de la totalidad dialéctica. Y señala el error de los críticos marxistas: "pensar, para la mayoría de los marxistas actuales, es pretender totalizar y, bajo ese pretexto, reemplazar la particularidad por un universal". El existencialismo como ideología del presente debe ser absorbido por el marxismo, pero sin claudicar de ninguna de sus adquisiciones. Es evidente que la pretendida conciliación teórica que Sartre intenta está muy lejos de haberse logrado, pues su concepción primitiva de la Nada se opone al devenir del Ser y su concepción contestatona de la libertad entendida como autonomía de la elección, al poder efectivo y real de alcanzar el fin perseguido.

Sartre intenta una revalorización de Marx frente al marxismo contemporáneo, al que considera formalista y esquemático, aporriista y universalista. Desde el punto de vista de su pensamiento, el marxismo le ha servido para historiar sus propios contenidos y marcar el paso decisivo de una ambigua metafísica a una comprometida antropología.

NICOLAS ROSA

PLAN EDITORIAL AÑO 1965 a JUNIO 1966

COLECCION ARTES VISUALES

Isidoro Stulitel, *Cronología del arte en Rosario*. Reproducciones en citromatografía: Schiavone, Musto, Bertolli, Zaino, Garrone, Gambartes y Ludueña.

José Carlos Gallardo, *Herrero Miranda*, Análisis y Crítica de su obra pictórica. Reproducciones citromatografía y en blanco y negro. En preparación: Obras sobre los siguientes pintores: Grela, Uriarte, García Carrera y Ottmann.

COLECCION HOMENAJE

Juan L. Ortiz, *El aura del sauce*; obras completas desde 1924 a 1965. José Pedroni, *Obras escogidas* (Selección realizada por el autor).

COLECCION PROSISTAS ARGENTINOS

Juan José Saar, *La vuelta completa* Jorge Riestra, *Principio y fin* (cuentos) Miguel Braschi, *Las reglas del juego* (cuentos)

COLECCION ALFA

Robén Sevelev, *Poemas* (1956-1964) Oscar Ielpi, *El vicio absoluto* Lydia Alfonso, *Tiempo compartido* (poemas) Luis Mario Castellanos, *Poemas* Carlos A. Viló Ortiz, *Poemas*

COLECCION OMEGA

Rafael Onetto, *Ordenación y organización del Color*. Para uso de estudiantes de arquitectura, diseño, artes gráficas y artistas en general.

COLECCION ENSAYOS

Iván Hernández Larquía y Cátedra de Integración Cultural de la Escuela de Arquitectura, *Tratado de antropología cultural*. Adolfo Prieto, Gladys Omega, Norma Desina, María Teresa Gramuglio, Iris Ludmer,

Mireya Battone, *Panorama de la Literatura argentina contemporánea*.

COLECCION PEDAGOGIA

Amelia Rajo, María Ester G. de Muguerite, Adriana Finetti, Ana María Premoli, Beatriz Strösbarger, *Técnicas gráficas de expresión infantil*. Compéndio de documentación sobre la especialidad con trabajos de niños y críticos correspondientes.

COLECCION EL MOLINILLO

Syria Poletti, *Cuentos infantiles*. María Granato, *Cuentos infantiles*.

COLECCION APUNTES

Nilda Caselli de Hechen, *Por qué dibujo el niño*. Jorge Viló Ortiz, *Las formas que nos rodean*.

YA APARECIO:

COLECCION ARTES VISUALES:

Oda al Paraná

un poeta: José Carlos Gallardo

once pintores:

Carlos Alonso
Batlle Planas
García Carrera
Mario D. Grandi
Roberto González
Herrero Miranda
Matías Molinas
Ricardo Supisiche
Carlos Uriarte
Roberto Viola
(reproducciones en color)

EDITORIAL BIBLIOTECA POPULAR CONSTANCIO C. VIGIL

Alem 3078
Rosario

aries librería

pinturas
dibujos
grabados
cerámica
discos

santa fe 1420
t. e. 64835



CRISTO INSOLITO

maurice henry



diciembre 1965