

**SETECI  
ENTOS  
MONOS**

**BURGUESIA y MITO**

**ALLEN GINSBERG**

**LITERATURA  
AMERICANA**

**8**

número aniversario  
agosto de 1966

roland barthes

## los mitos de la burguesía

**DIRECTORES**  
Juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork

**CONSEJO DE REDACCION**  
maría gisela / rafael jimeno / alberto loganes / juan carlos martini  
ruben rodrí / nicolás rosa / carlos schork / jorge vázquez rosa

**COLABORADORES**  
meta minamid / ada donato / angélica gorodischer / jorge riestra / ruben sevelier

**CORRESPONSALES**  
buenos aires: arnaldo liberman / santa fe: hedy caroveca pozos /

se reciben colaboraciones en riccheri 888, o los viernes desde las 22: bor del savoy / nos sufre y  
ríspide por nosotros; maso don pedro rosa — todos los trabajos son considerados por la redacción

riccheri 888 / rosario

t. e. 394136 / 45959

1-2-81

si pueden haber grados de funcionamiento o de expansión: ciertos mitos maduran mejor en ciertas zonas sociales: para el mito también hay micro-climas.

El mito de la Infancia-Poeta, por ejemplo, es un mito burgués de avanzada: sale de la cultura inventiva (Cocteau, por ejemplo) y no aborda sino apenas la cultura consumida (L'Express); una parte de la burguesía puede encontrarlo todavía demasiado inventado, demasiado poco mítico para reconocerse el derecho de consagrarlo (toda una parte de la crítica burguesa trabaja con materiales específicamente míticos): es un mito poco elaborado que no contiene suficiente "naturaleza"; para hacer del Niño-Poeta el elemento de una cosmogonía es necesario renunciar al prodigio (Mozart, Rimbaud, etc.), y aceptar normas nuevas, las de la psicopedagogía, del freudismo, etc.: es un mito poco maduro.

De esta manera cada mito puede sobrelevar su historia y su geografía; por otra parte, la una es signo de la otra: un mito madura porque se extiende. No he podido hacer un verdadero estudio sobre la geografía social de los mitos, pero es posible trazar lo que los lingüistas llamarían las "isoglosas" de un mito, las líneas que definen el lugar social donde el mito existe y es hablado. Como este lugar es móvil, sería más preciso hablar de ondas de implantación del mito. El mito Minou Drouet, por ejemplo, concoció tres ondas amplificantes: 1º) L'Express, 2º) Paris-Match, 3º) France-Soir. Ciertos mitos ocultos: se encuentran y se mueven en la gran prensa, en el pequeño revista de barrio, en los salones de peinados, en el subterráneo. Será difícil establecer la geografía social de los mitos hasta tanto no se elabore una sociología analítica de la prensa.

No pudiendo establecer las formas dialectales del mito burgués, se puede al menos, esbozar sus formas retóricas. Es necesario entender aquí por "retórica" un conjunto de figuras fijas, regladas, insistentes, en las cuales se ordenan los variados formas del significante mítico. Estas figuras son transparentes puesto que no enturbian la plasticidad del significante, pero están, sin embargo, suficientemente conceptualizadas para adaptarse a una representación histórica del mundo (como la retórica clásica puede dar cuenta de una representación de tipo aristotélico). Es por su retórica que los mitos burgueses dibujan la perspectiva general de esa "seudo-physis" que define el sueño del mundo burgués contemporáneo. Los principales figuras son las siguientes.

- **La vacuna.** Ya he dado ejemplos de esta figura muy general que consiste en confesar el mal accidental de una institución de clase para enmascarar mejor el mal fundamental. Se inmuniza lo imaginario colectivo por una pequeña inoculación de mal reconocido; se lo defiende así contra el riesgo de una subversión generalizada. Este tratamiento liberal no hubiese sido posible hace algunos pocos años; en ese momento el bien burgués no cambiaba, era rígido; se ha flexibilizado después: la burguesía no vuela ahora en reconocer algunas subversiones localizadas: la vanguardia, lo irracional en la etapa infantil, etc. La burguesía vive actualmente en una economía de compensación: las pequeñas partes compensan jurídicamente (aunque no realmente) las partes más importantes.

- **La privación de la Historia.** El mito hace abstracción del objeto del que se ocupa toda la Historia. En él la historia se evapora; es una especie de sirvienta ideal: prepara, aporta, dispone, y cuando el patrón llega, desaparece silenciosamente: no hay más que gozar de todos esos objetos sin preguntarse de dónde provienen. O mejor: el objeto no puede venir sino de la eternidad: desde siempre estuvo hecho por el hombre burgués; desde siempre la España de los ofiches estuvo hecha para el turista; desde siempre los "primitivos" han preparado sus danzas

Estadísticamente el mito pertenece a la derecha. En ella el mito es esencial: bien nutrido, reluciente, expansivo y expresivo se inventa sin cesar. Abarca todo: las justicias, las morales, las estéticas, las conductas diplomáticas, las artes domésticas, la Literatura, los espectáculos. Su expansión tiene la misma medida de la exornación burguesa. La burguesía quiere conservar el ser sin el parecer: es, entonces, la negatividad misma del parecer burgués — infinita como toda negatividad — la que solicita el mito. El oprimido no es nada, no tiene sino una palabra: la de su emancipación; el oprimido es todo, su palabra es rica, multiforme, flexible, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metaleguaje. El oprimido "hace" el mundo; no tiene sino un lenguaje activo, transitivo (político); el oprimido conserva, su palabra es plenaria, intransitiva, gestal, teatral: es el Mito; el lenguaje del primero intenta transformar; el del segundo, eternizar.

¿Esta plenitud de los mitos del Orden (es así como la burguesía se llama a sí misma) abarca diferencias interiores? ¿Hay, por ejemplo, mitos burgueses y mitos pequeños-burgueses? No puede haber diferencias fundamentales puesto que cualquiera sea el público que lo consume, el mito postula siempre la inmovilidad de la Naturaleza. Pero

para un goce exótico. Se alcanza a ver todo la incomodidad de este figura feña hace desaparecer al mismo tiempo el determinismo y la libertad. Nada es producido, nada es elegido, se trata nada más de poseer esos nuevos objetos de los cuales se ha hecho desaparecer todo su rastro de origen o de elección. Esta milagrosa evaporación de la historia es otra forma de un lugar común propio que la mayoría de los mitos burgueses: la irresponsabilidad del hombre.

● **La identificación.** El pequeño-burgués es un hombre impotente para imaginar al Otro. Si el otro se presenta ante su vista, el pequeño-burgués se ciega, lo ignora y lo niega, o bien lo transforma en sí mismo. En el universo pequeño-burgués todos los hechos de confrontación son hechos de reverberación o de reducción al mismo. Los espectáculos, los tribunales, lugares donde se arriesga exponer al otro, se vuelven espejos. Es que el otro es un escándalo que atenta contra la esencia. La justicia es reducida a una operación de balanza puesto que la balanza no puede pesar en sus platillos sino lo mismo con lo mismo. Hay en toda conciencia pequeño-burguesa pequeños simulacros del delincuente, del porricido, del pedestrato, etc. que periódicamente el cuerpo judicial extrae de su cerebro, pone sobre el banquillo de los acusados, consume y condena: no se juzga sino a los "análogos" descarriados; cuestión de no de naturaliza, puesto que el "hombre ha sido hecho así". A veces incluso rotamente el Otro se revela irreducible: no por un súbito escrúpulo sino porque se opone al "sentido común"; éste no tiene la piel blanca sino negra, aquel otro bebe jugo de peras y no Pernod. (Como asimilar al Negro, al Ruso? Hay siempre una última figura como recurso: el exótico). El Otro deviene objeto puro, espectáculo, guirnalda; relegado a los confines de la humanidad no atenta contra la seguridad del mundo propio. Esta es sobre todo una figura pequeño-burguesa. Pues si en verdad el burgués no puede vivir al Otro, puede, al menos, imaginar su lugar: es lo que se llama liberalismo: una especie de economía intelectual del reconocimiento de los lagos, es el teatro. El pequeño-burgués no es liberal (ello produce el fascismo mientras que la burguesía lo utiliza): cumple con retraso el itinerario burgués.

● **La Teología.** Ya lo sé, la palabra no tiene nada de lindo, pero la cosa también es fea. La teología es el procedimiento verbal que consiste en definir lo mismo por el mismo. (El teatro, es el teatro). Se puede ver en ella una de esas conductas mágicas que Sartre analiza en su "Esbozo de una teoría de las emociones": uno se refugia en la teología como en el miedo o en la cólera o en la tristeza cuando no puede darse una explicación: la carencia accidental del lenguaje se identifica mágicamente con la resistencia natural que ofrece el objeto. En la teología hay una doble muerte: se mata lo racional porque se nos resiste; se mata el lenguaje porque nos traiciona. La teología es un desvanecimiento a punto, una ofensa saludable, es una muerte, o si se quiere una comedia, lo "representación" indignada de los derechos de la razón contra el lenguaje. Como médico que no puede sino refugiarse en un argumento de autoridad: de esta manera los padres responden al niño preguntado: "es así porque es así", o "es así, punto y basta": acción de magia vergonzosa que crea el movimiento verbal de lo racional pero lo abandona en seguida y cree haber puesto un funcionamiento en funcionamiento. Como médico que la palabra introductora. La teología testimonia una profunda desconfianza frente al lenguaje; se lo rechaza porque no se lo puede manejar. Todo rechazo del lenguaje es una muerte. La teología funda un mundo muerto, un mundo innóvil.

● **El Niñismo.** Llamo así a esta figura mitológica que consiste en presentar dos contrarios, balancearlos uno frente a otro para finalmente rechazar ambos. (Yo no quiero "ni" esto, "ni" lo otro). Es más bien una figura de mito burgués pues depende de una forma moderna de liberalismo. Encontramos aquí la figura de la balanza: primero lo real es reducido a los análogos, en seguida se los pesa y por fin, constatada la igualdad, se los elimina. Hay también aquí una conducta mágica: se presentan como iguales aquello que es difícil elegir; se haye frente a lo real interable reduciendo a dos contrarios que se equilibran en la medida en que son formales: desajustados de peso específico. El "niñismo" puede presentar formas degradadas; en astrología, por ejemplo, los males siempre están seguidos por la correspondiente porción equitativa de bienes; se los predice prudentemente en una perspectiva de compensación; un equilibrio final inmoviliza los valores, la vida, el destino, etc., ya no se trata de elegir sino simplemente de aceptar.

● **La cuantificación de la cualidad.** Es esta una figura que subyace en todas las precedentes. Reduciendo toda cualidad a una cantidad, el mito realiza una economía de inteligencia: se comprende lo real sin gusto de energías. He dado numerosos ejemplos de este mecanismo que la mitología burguesa —y sobre todo pequeño-burguesa— vacila en aplicar a los hechos de la vida. Por otro parte, considera compuestos de essencias inmateriales. El teatro burgués es un buen ejemplo de esta contradicción: por una parte, el teatro es presentado como una esencia irreducible a todo lenguaje y que se descubre solamente por el sentimiento, por la intuición; resulta a la vez una dignidad nebulosa "históricamente como crimen de "lesa esencia" hablar del teatro científicamente, o más bien toda forma intelectual de problematizar al teatro será desacreditada bajo el nombre de cientismo, de lenguaje pedante); por otra parte, el arte dramático burgués reposa sobre la pura cuantificación de los efectos: todo un circuito de apariencias simbólicas establece una igualdad cuantitativa entre la plata de la entrada y los llantos del comediante o el lujo del decorado; lo que se llama, por ejemplo, la "personalidad" de un actor es antes que todo una cantidad bien visible de efectos.

● **La constatación.** El mito tiende al proverbio. La ideología burguesa retoma aquí sus intereses materiales: el universalismo, el rechazo de toda explicación, la jerarquía inalterable del mundo. Pero es necesario distinguir el lenguaje-objeto del meta-lenguaje. El proverbio popular, ancestral, participa todavía de una utilización instrumental del mundo como objeto. Una constatación campesina tal como: "hace buen tiempo" guarda un uso tal con la realidad del tiempo mismo, es una constatación implícitamente tecnológica; aquí la palabra, a despecho de su forma general, abstracta, prepara actos, se inserta en una economía de fabricación: el campesino no habla sobre el tiempo sino que lo actúa, lo reclama para su trabajo. Todos los proverbios populares representan de esta manera una palabra activa que se ha vuelto significando, poco a poco, en palabra reflexiva, pero de una reflexión imbuída, reducida a una constatación y de alguna manera tímida y prudente, agitada estrechamente al empirismo. El proverbio popular prevé más que afirma, sigue siendo una palabra de una humanidad que se hace, no que es: es aforismo burgués que prepara actos, es un lenguaje secundario que se ejerce sobre objetos ya preparados. Su forma clásica es la máxima. Aquí, la constatación no está dirigida hacia un mundo que se produce sino que debe abarcar un mundo ya hecho y ocultar los rastros de esta producción bajo una evidencia aparente: (continúa en pág. 10)

Una telenovela cuyo escenario es el estudio donde se filma, cuyo personaje es un actor de TV, el mismo que actúa en la obra, donde se narra un encuentro y el nacimiento del amor con una mujer que es la misma actriz que interviene en la telenovela. Una telenovela cuyo tema es la misma telenovela, una novela cuyo tema es la novela, un personaje cuyo tema es ser personaje. Una novela compleja: sobre la TV, sobre el **nouveau roman**, sobre la imaginación y la realidad, sobre la esclavitud y la libertad. **Estudio Q**, el nombre del estudio de TV, pero también el nombre de una novela, de un estudio sobre la novela, como un pintor puede llamar Pintura 33 a un cuadro o un músico Vintura 15 a su composición. Una novela sobre la que hay que ejercer una distinción.

Alex es un famoso actor de TV, joven, rico, apuesto; galán celebrado y premiado; no encontró amor en su vida, no es feliz; tiene trastornos intestinales cuyo origen es la tensión y la angustia; huérfano, vivió con unas hermanas; su única hermana murió entró a un convento. En el estudio Q se está filmando una telenovela donde tiene que ocurrir un encuentro y una escena en que Alex se enamora y se atormenta con su amor; Alex no está de acuerdo con el libreto, no se pliega a él, no logra darle vida. Propone a la escritora y al director escénico su propio libreto, su propio concepto con la mujer; el director no lo acepta. Pero Alex se encuentra en la realidad con Marta; es la actriz que en la telenovela deberá ser su enamorada. Se encuentra en la realidad pero al mismo tiempo su encuentro es filmado; ese encuentro real llega a ser el encounter definitivo de la telenovela; se encuentra en la realidad su amor, ese amor, es el amor de la obra; Alex y Marta, actores de TV, son los actores de la novela cuyo tema es el encuentro y el amor que ocurre entre ellos.

Virginia Woolf decía: "La sustancia propia de la novela no existe. Todo es la sustancia propia de la novela"; y **Estudio Q** es una telenovela cuya historia es la de un libreto, pero es también un drama y una novela. Es un libreto: capítulos del libreto de TV que se escribe y se filma; es un drama en cinco actos, con su primer acto y la presentación del personaje; el segundo, encuentro con la mujer; el tercero, con el conflicto de la libertad y la esclavitud, la realidad y la ficción; el cuarto, el acto de amor, el amor imposible que es y no verdad; el quinto, con el derrumbe y la muerte. Pero no es un libreto ni un drama: **Estudio Q** es una novela, una novela sobre la novela.

# ESTUDIO Q: una novela sobre la novela

iris josefina ludmer

En Leñero nada es casual: Los **albaniles**, su segunda novela, 1964 —la primera es **La voz adolorida**— tiene el sello característico del **nouveau roman**: es una novela de forma poética, la forma preferida por los novelistas exploradores de nuevos modos de relato, el arquetipo de la novela de investigación, con su enigmo, su detective —algunos dicen que es un crimen— su crimen que al final es cuestionado, no sabemos si se realizó porque es el crimen pretexto para la investigación, su mitología, sus descripciones, la precisión geométrica de sus formas, el rechazo de los símbolos. Si la que define ante todo a Los **albaniles** como un "**nouveau roman mexicano**" es su forma poética (como **La mise en scène** de Claude Ollier, **Les Goggles** de Robbe-Grillet, **Moderato Cantabile** de M. Duras, **Cleopatra Dossier** de Robert Pinget, **L'emploi du temps** de Michel Butor y **Portrait d'un inconnu** de Nathalie Sarraute), en **Estudio Q** es su tema y su realización.

Porque uno de los temas característicos del **nouveau roman** es justamente la novela, la reflexión sobre la novela, la puesta en cuestión de la novela tradicional, el camino consciente hacia un nuevo relato: es así el leit motiv de Butor, desde **La modification**, con su constante del libreto que no se abre pero que es la novela misma, la novela que se escribirá, y más aun en **Degrés**, cuyo tema es el fracaso de la novela, la historia de la novela que no puede escribirse, o, para tomar otro ejemplo, **Les fruits d'or** de Nathalie Sarraute, que trata de la ociosidad y las reacciones que suscita en el público una novela llamada justamente **Les fruits d'or**; a nivel crítico las reflexiones sobre la novela de Robbe-Grillet, los ensayos de Butor, el ya célebre prólogo de Sartre a **Retrato de un desconocido**: "La novela de una novela que no se hace", la "antinovela". La novela para el **nouveau roman** ya no es la historia de la aventura de uno o muchos personajes, es la aventura misma de la novela que se va haciendo. Pero Leñero da un paso más adelante: ya no es la novela más más su tema, es la novela objetivista, el propio **nouveau roman**: es el tema de un tempo referido

por ese grupo de escritores. Estudio Q es coherente con su rigor matemático: así como el actor es el actor de la obra sobre el mismo actor, así como la telenovela es una telenovela sobre la misma telenovela, así como los espectadores de esa telenovela —madre e hijo— son los espectadores que intervienen como espectadores en la telenovela, la novela en su conjunto, **Estudio Q** es una novela objetivista sobre la novela objetivista. El tema de esta novela, es pues, la novela misma; no se puede separar de su ejecución.

Son tres los personajes que hacen la historia: el director escénico, la escritora del libreto y el actor; intervienen también los fotógrafos y las dos espectadoras. La escritora, el director y el actor tienen sus personas narrativas: él, tú, yo. Estas tres personas, con sus modos y tiempos correspondientes, juegan constantemente en todo el relato, se entrecruzan, se mezclan, se separan, se contradicen; es justamente el movimiento de los tres promuebles lo que va armando y desarmando a la obra. Porque la novela sobre la novela es la novela que se hace y se deshace, que va escribiéndose y borrándose. Para la escritora, Alex es un él, el libreto es un objeto exterior con el cual no mantiene diálogo, que sólo le sirve para vivir, que le molesta, que le impide estar con sus hijos; para el director es un tú con el cual dialoga, al cual ordena: el director es el amo, el libreto es el esclavo, el actor, pero para Alex el libreto es yo, es lo que no puede separarse de sí mismo, es su propia vida. Al principio la novela no deja nada tras de sí, no logra hacerse: los tres promuebles están separados y se ven en sus propios planos, una serie de encuentros que se fotografían, se graban, se escriben, pero que no se aceptan como definitivos, no le dan vida al personaje, son falsos. Ese encuentro entre un hombre y una mujer se hace y se vuelve a hacer, se borra y se reconstruye, pero en la novela quedan escritos, como queda escrito el verdadero encounter. Desde el primer capítulo no pasa nada nuevo, todo es

tá dado de entrada; es un solo acto, el de la última página de la novela, que introduce a un personaje; lo que el encuentro, la escena de amor —no hay otra cosa— y la muerte de Marta están ya definitivamente instalados; son las ideas básicas alrededor de las cuales se escribe una novela. Es la forma que se debe darle a la vida que va y vuelve, no es el encuentro en sí, es el modo del encuentro; ninguno de los tres, el director, la escritora y el mismo Alex, proponen un modo satisfactorio de encuentro, ninguno puede hacer sentir la verdad del personaje; la imaginación no puede dar con la vida. El tema de la novela es en realidad, el tema de la imaginación: la obra no será el libretto de Glady, ni el que proponen el director y el mismo Alex; será la realidad de Alex, no será el encuentro escrito e imaginado, será el encuentro real; Marta no será la periodista ni la muchacha del interior apenas conocida; será la actriz que lo acompaña en la obra. El tema de la imaginación es la vida, pero también es la vida la única que puede dar auténtica realidad a lo imaginario; el personaje participa en la creación de la obra, ya no es moldeado por el director y la escritora, es el mismo, con su vida, creador y la obra no está hecha, se inventa a medida que transcurre la novela —Alex vive y simultáneamente se graba, se fotografía, se escribe el libretto—, como él inventa y crea su propia vida y creación, imaginación y realidad coinciden. Cuando surge la vida, cesa el movimiento de escribir y borrar, cesa el juego de la imaginación, la inventa y ante la realidad, la imaginación no tiene posibilidades, sólo le resta convertir a esa realidad en libro, que, en irrealidad, trasladarla a la obra, hacerla novela y desrealizarla, limitándola: porque cuando convertimos a la realidad en imaginación la hacemos o un libro, o una novela, o una telenovela, o la ceramos el único límite de la vida es la muerte, pero el límite del libro, de la imaginación, es el libro mismo. Del mismo modo que la realidad se irrealiza, lo irreal se realiza: la vida da, justamente, vida a la obra, pero termina cuando termina la obra. Leñero dice en alguna parte: "La novela es un núcleo, un mundo cerrado. Es un libro que se abre y vuelve a cerrarse". La novela no tiene transcendencia real, no pretende desbordarse ni confundirse con la vida, no es una prolongación ni una invasión de la realidad; los personajes surgen con la obra y mueren con ella, al abrir el libro, el leerlo —vivilo— y cerrarlo no son sólo los límites de

la obra como objeto, son los límites temporales y los límites de las acciones que se realizan en ella misma, su propio realismo, la realidad única de la novela, de **Estudio Q**, es el libro. La obra da vueltas en redondo y se cierra en su totalidad: la telenovela se ha terminado —los espectadores que se despiden, los actores han muerto, el libro concluye; los tres cierran coincidencia: la vida, el televisor, el libro. La imaginación se detiene antes de la realidad y con el último página de la novela; la obra imaginaria tiene de este modo su delimitación precisa, no intenta confundirse con la vida, no pretende trascenderse hacia la realidad: la realidad es ella misma, en su interior, y es en su interior solamente donde se puede mezclar con la vida, surgir de ella y apoyarse en la realidad, fundirse con ella, porque sólo en su interior es realidad. Y esa es, para Leñero, la verdad de la novela.

De la novela objetivista, de su novela. Pero Leñero toma al objetivismo en un doble sentido: por un lado el personal deshumanizado, objetivo e imajinario hasta el límite, y por otro lado los experimentos narrativos, las técnicas que pueden enriquecer —según los casos, según su función— el universo narrativo, atorgándole nuevas dimensiones y sobre todo cuestionándolo: transformando la idea de la novela y a la vez elucidando la literatura. El primer objetivismo es el que Leñero lleva al grotesco, es el que es el que utiliza conciente y conciente; herentemente. Sobre **Estudio Q** ha dicho Leñero: "Es una obra compleja sobre el ambiente de la televisión comercial en México, escrito tanto para ironizar los experimentos novelísticos, como para realizar por mi cuenta nuevos experimentos y para muchas otras cosas". Las ironías se insertan en el primer capítulo de la novela, como si el autor quisiera dejar bien en claro que no es un adepto ciego, que no ha tratado mecánicamente esquemas utilizados: el objetivismo frío, aburrido, inútil, la "pose objetivista" está en esa serie de documentos que se alternan con la filmación de la telenovela: la ficha de nacimiento de Alex, la antropometría, la apreciación morfológica, la ficha clínica, el estudio frenológico, el análisis anatómico-fisiológico, los análisis fisonómico, planetario, el horoscopo, la cartomancia, el estudio grafológico y la exploración psicográfica, el primer capítulo es, justamente, la búsqueda de la vida, todavía la mentira, los tanteos que no logran hacer vivir a Alex: la vida de Alex no está en esos datos ni en ese destino marcado de antemano y que niega la libertad. A ese objetivis-

mo de documento de identidad no adhiere Leñero sino al otro, al que reflexiona sobre lo que es la novela, la ficción, al que trata de traer una nueva conciencia de lo que puede ser el relato, un nuevo relato. Es allí donde Leñero juega con una serie de procedimientos que pueden parecer —que es una imitación de los usados por Butor, Robbe-Grillet, Simon, Ollier, Sartre, que quizás, por un lector familiarizado con el **nouveau roman**, puedan darle a la obra un efecto de pastiche, pero de pastiche intencional: Leñero imita, por ejemplo, el *vous de la modification* de los reportajes de Butor y Robbe-Grillet, pero deliberadamente, y sobre todo insertándolas en estructuras narrativas donde cobran sentido y se justifican: el tú, el imperativo, es el director escénico que lo emplea para indicar al espectador de interpretar su papel; las repeticiones casi textuales son una escena ensayada y luego la misma escena filmada; las repeticiones verbales están dadas por el apuntador y el actor; a los ensayados o conjeturas y otra vez escritas, realizadas, donde a nivel narrativo tiene la misma importancia, la misma realidad, la imaginación y la realización, del mismo modo que en los *albaniles* los conjuntos del detective eran "visualizados" narrativamente; el énfasis descriptivo encubre su sentido ya que intenta transcribir los movimientos reales de una cámara fotográfica, lo que la cámara y los televidentes van viendo: no es la descripción inútil, sino que es la traducción de imágenes que se van dando en la telenovela. Leñero hace una disociación entre lo que se ha llamado "literatura de la imagen" y "literatura de la palabra": hace por un lado imagen pura con palabras, sigue directamente a la cámara y por otro, en los parlamentos de los actores, en los libretos, en las pocas palabras que cambian los personajes entre sí, hace palabras con palabras, hace significativas. Esta disociación bien marcada no es propia de Leñero, en el cual sigue en este terreno una tendencia común a muchos escritores que pretenden trasladar a terreno literario lo que en pintura, por ejemplo, se ha dado como disociación de color, forma y objeto. Leñero separa rigurosamente —como separan el proceso de filmación en el cine o en la TV—, imagen vista de palabra escrita u oída, las dos como sucesivas para que, como en el cine, como en la TV, los actores se expresen al hablar, al hablar, Palabra escrita, palabra dicha, palabra imagen, palabra oída, traducen la movilidad general de la novela, movilidad temporal, presente, futuro, y

perativo, potencial, indefinido), movilidad Leñero sino al otro, al que reflexiona sobre lo que es la novela, la ficción, al que trata de traer una nueva conciencia de lo que puede ser el relato, un nuevo relato. Es allí donde Leñero juega con una serie de procedimientos que pueden parecer —que es una imitación de los usados por Butor, Robbe-Grillet, Simon, Ollier, Sartre, que quizás, por un lector familiarizado con el **nouveau roman**, puedan darle a la obra un efecto de pastiche, pero de pastiche intencional: Leñero imita, por ejemplo, el *vous de la modification* de los reportajes de Butor y Robbe-Grillet, pero deliberadamente, y sobre todo insertándolas en estructuras narrativas donde cobran sentido y se justifican: el tú, el imperativo, es el director escénico que lo emplea para indicar al espectador de interpretar su papel; las repeticiones casi textuales son una escena ensayada y luego la misma escena filmada; las repeticiones verbales están dadas por el apuntador y el actor; a los ensayados o conjeturas y otra vez escritas, realizadas, donde a nivel narrativo tiene la misma importancia, la misma realidad, la imaginación y la realización, del mismo modo que en los *albaniles* los conjuntos del detective eran "visualizados" narrativamente; el énfasis descriptivo encubre su sentido ya que intenta transcribir los movimientos reales de una cámara fotográfica, lo que la cámara y los televidentes van viendo: no es la descripción inútil, sino que es la traducción de imágenes que se van dando en la telenovela. Leñero hace una disociación entre lo que se ha llamado "literatura de la imagen" y "literatura de la palabra": hace por un lado imagen pura con palabras, sigue directamente a la cámara y por otro, en los parlamentos de los actores, en los libretos, en las pocas palabras que cambian los personajes entre sí, hace palabras con palabras, hace significativas. Esta disociación bien marcada no es propia de Leñero, en el cual sigue en este terreno una tendencia común a muchos escritores que pretenden trasladar a terreno literario lo que en pintura, por ejemplo, se ha dado como disociación de color, forma y objeto. Leñero separa rigurosamente —como separan el proceso de filmación en el cine o en la TV—, imagen vista de palabra escrita u oída, las dos como sucesivas para que, como en el cine, como en la TV, los actores se expresen al hablar, al hablar, Palabra escrita, palabra dicha, palabra imagen, palabra oída, traducen la movilidad general de la novela, movilidad temporal, presente, futuro, y

Si la falso, lo posible y lo imposible, lo irreal, lo imaginario son motivos favoritos del **nouveau roman**, si en Leñero están constantemente aludidos, la vida, la realidad, tiene que hacerse sueño, o hacerse imaginación, o irrealizarse: la vida de Alex es la que hace la materia de la telenovela, junto al gran tema de la novela, de la plasmación de lo imaginario que tiene su punto de arranque en la realidad, y como contraposición complementaria se encuentra en **Estudio Q** el motivo de la vida como sueño, del vivir soñar, dormir, de la vida ilusión, que es el tema del personaje, del personaje de la novela, el actor dramático que da vida y realiza con él la telenovela el personaje irreal: los párrafos de **la vida es sueño**, del **Fuisto**, del **Hamlet**, de **Caligula**, van orquestando ese motivo: no sólo la vida de Alex se hace obra, sino que toda vida, toda realidad pueden serlo y lo son: la vida de la obra se hace con la vida. En esa concentración de vida y obra, de realidad e imaginación, reside el drama del actor, de Alex: porque se enamora por primera vez y se enamora en real y no real al mismo tiempo, porque su amado muere y se morir en la obra es la vez muerte real: para que una novela tenga vida debe partir de la vida, pero de ese modo la vida ya no es vida; el personaje auténtico debe sentir realmente la vida, debe vivir —de allí el motivo de los ejercicios de Stanislavsky, el director de la ilusión realista— pero de ese modo la vida se irrealiza y ya no es dueña de sí: Leñero agrega el motivo de la esclavitud del actor —el personaje esclavo del autor— que une al

de toda esclavitud: Fuasto vendió su alma, Segismundo está preso en el castillo, y estas variaciones literarias se orquestan musicalmente: en la **Apasionata** —Marta pone el disco en el departamento de Alex— es la esclavitud de Prometeo y la libertad de los hombres, en el libretto que Marujita lleva al director es un criado que llega a casarse con la heredera y se hace amo; la escritora y el actor son esclavos del director, responden "sí, señor" a lo que les ordena; pero el director, a su vez, está solo, "siempre estará solo", como los amos, como el autor, como Leñero cuando crea su obra.

En el valor polifónico, en la orquestación de motivos, en la extrema cohe-

los mecanismos básicos que mueven a un grupo de hombres, en la iluminación de la constitución, en presencia nuestra, de un grupo. Pero en **Estudio Q** eso no ocurre: la polifonía y la coherencia existen igualmente, quizás con más rigor, con sensibilidad más madura, pero la verdad de la vida que en la telenovela se alcanzaba no llega a la novela total; el defecto de **Estudio Q** quizá resida en esa paradoja: la obra se cumple en el interior de la novela pero no en la novela y como novela; la conciencia sobre la imaginación y la verdad, sobre lo que es la novela, no son suficientes para instaurar de por sí una novela. **Estudio Q** no se nos hace sentir mucho más allá de un estudio novelado sobre la novela; la



V. Leñero

rencia entre modos y técnicas narrativas, uso de la temporalidad y ritmo reside la calidad de **Los albaniles**: esa orquestación estaba expresando otro polifonía, la de un grupo humano, la de un conjunto de hombres; así mismo y el modo de su realización estética coincidían en la mostración de

humanidad re- demasiado escueta, de demasiada significante, y se contraponen con la riqueza de las formas y motivos, de las técnicas y recursos; demasiado virtuosismo para mostrar qué es una novela que no llega a ser novela.

Iris Josefina Ludmer

# JUAN RULFO: pedro páramo

**Pedro Páramo**, la única novela de Rulfo hasta ahora conocida por nosotros, resulta demasiado extraña, demasiado difícil para que el lector pase sobre ella sin formularse una serie de interrogantes; en un primer momento puede tal vez parecer insólito su aparición dentro del contexto general de la novelística hispanoamericana; sin embargo, es posible notar que una corriente de "modernidad" recorre a la novela hispanoamericana, y aún aquellos autores cuya temática mantiene en obvios primeros planos a la realidad social, utilizan con frecuencia —aunque con resultados no siempre eficaces— procedimientos técnicos que tienen muy poco que ver con la clásica imagen de la novela americana. La fragmentación del relato, el disloque temporal, los cambios de perspectiva, la mezcla de elementos reales y fantásticos, el relieve del carácter ficticio del relato, la dispersión espacial, y sobre todo, la búsqueda de un nuevo lenguaje, son las características sobresalientes de autores como Vargas Llosa, García, Lezama, Cortázar, Carpentier. Los más indicios de estos nuevos bríos al hablar de estos nuevas formas.

La dificultad y extrañeza mencionadas pueden llegar, en muchos casos, a hacer que se soslaye la alta calidad de **Pedro Páramo**, en aras de una descripción más o menos minuciosa de sus características técnicas generales; el único estudio que hemos visto, el de Mariana Frenk, se abre con una enumeración de los rasgos más notorios de la novela contemporánea, para verificar que todos —o casi todos— puedan detectarse en la obra de Rulfo, pero no llega a mostrar cómo son manejados concretamente, en qué consisten los valores y significaciones que poseen dentro de la obra como un dato estructurado de ficción. Mariana Frenk omite en su enumeración —seguramente porque tiene muy poco que ver con Rulfo— una característica que es fundamental en una rama de la novela contemporánea: el cuestionamiento de la novela como novela, el desmoronamiento de la ficción, la antinovela. Pero justamente el hecho de que todo el despliegue técnico, toda la maestría y la riqueza del lenguaje manejado por Rulfo no se dirigen hacia ese objetivo, es más indicativo de la genialidad es, que que su universo narrativo no aspira a convertirse en conciencia reflexiva acerca de su propia naturaleza; aspira a otro cosa: es la realidad del hombre, la vida y la muerte, lo que se erige como eje sobresorbido de toda la preocupación del novelista, y la obra representa en forma poética, a través de las vidas y

## maría teresa gramuglio

muerter de un grupo de personajes, toda una visión de las relaciones humanas, de los afectos, de las pasiones y la muerte, que implica una oscitante interrogación sobre el sentido y los límites de la aventura existencial.

La complejidad de los recursos técnicos y lingüísticos utilizados por Rulfo reclama un análisis minucioso; un estudio completo de su obra exigiría una especial preocupación por el lenguaje, las formas comparativas, las imágenes, a fin de desentrañar todo su significado. Es posible, mientras tanto, intentar una aproximación parcial a través de la estructura externa y la técnica del relato, que permita definir y caracterizar con alguna precisión ciertos aspectos.

En **Pedro Páramo** no encontramos ni un desarrollo lineal, ni un tiempo y un espacio objetivos y lógicos; la anecdota se instala en una situación fantástica límite: los personajes ya han muerto, y son ellos mismos quienes, desde sus tumbas, narran parte de la historia. En la primera parte de la novela la narración se refiere al pasado, y avanza hasta un punto en que el tiempo del relato y el tiempo de la narración coinciden en un diálogo entre muertos, que puede suponerse en presente. Este momento de confluencia o acorde entre el tiempo del relato y el tiempo de la narración es una especie de hito que determinaría la división del hecho de la novela en dos partes. (Hay otros elementos que confluyen para subrayar esta división: actitud del narrador, relieve del personaje central.) A partir de este hito, el relato vuelve a retroceder en el tiempo, se instala en el pasado, y desde allí, como rayos de una rueda, se disparan las líneas de lo que ha constituido la vida de

Pedro Páramo y los demás personajes, hasta terminar con su muerte, ocurrida muchos años antes del momento en que empieza la novela. Dentro de cada una de estas partes se producen frecuentes cortes que interrumpen el curso lineal del acontecer y alteran el orden temporal lógico: en la primera parte, en el relato de Juan Preciado, se entrecruzan secuencias que se refieren a un pasado no vivido por este personaje (por ejemplo, la infancia de Pedro Páramo, la muerte de Miguel); en la segunda parte, los distintos trozos que componen el relato se alteran en continuos saltos temáticos, temporales o de perspectiva, que obligan al lector a reubicarse a cada paso, a reconstruir trabajosamente la trama, a "armarlo" al mismo tiempo que el desarrollo de la aventura va aportando nuevos datos para componer el mosaico, y a acomodar las secuencias de acuerdo con una especie de ordenamiento interior, a medida que la lectura va iluminando reciprocamente. ... Todo este produce un efecto muy especial sobre el tiempo como elemento de la narración: nos encontramos con un tiempo "irreal" en el sentido de que no corresponde al tiempo del relato. En términos generales, el tiempo novelístico es de por sí un tiempo irreal, es decir, un tiempo ficticio. Sólo por una convención técnica le otorgamos crédito de existencia. Admitido esto, debemos también convenir en que el desplazamiento cronológico, por sí mismo, no altera fundamentalmente la naturaleza del tiempo novelístico: formas ya clásicas, como el racconto o el relato dentro del relato utilizan este procedimiento, narrando acontecimientos que son anteriores con respecto al tiempo del relato. Lo realmente descon-

certante para el lector es que en **Pedro Páramo** estos saltos temporales son múltiples, que no siguen un orden cronológico normal, y que se producen sin ningún elemento introductorio, disperso para alcanzar las máximas posibilidades expresivas por medio de un técnico que torna sumamente lo que es discontinuo en el tiempo; la acción, más que como argumento lineal se da como un todo complejo.

A este peculiar manejo de la temporalidad se suma otro recurso que torna realmente fantástico el clima: es el desplazamiento en el plano lógico, ya que la evocación o racconto en la primera parte es hecha por un muerto, y en el resto de la novela, si bien es el narrador quien nos introduce en los acontecimientos, interviene en forma tan escueta que no puede descartarse la posibilidad de que los mismos muertos continúen evocando su propia historia. En realidad, hay dos actitudes fundamentales y definidas del narrador en tercera persona: una puramente exterior y objetiva, que se limita a introducir las escenas y personajes, y otra en que el narrador asume una cierta subjetividad; en este último caso suele haber alternancia con la primera persona, en una suerte de armónico contrapunto. Estos dos formas narrativas ofrecen, a su vez, variantes significativas que no se afianzan destacando aquí. Para lograr ese efecto de irrealidad y misterio concurren también otros elementos, por ejemplo un espacio fantástico, ya que los diálogos entre Dorotea y Juan Preciado transcurren en una especie de "purgatorio" permitiendo ejercer su libertad. Pero, considerando con rigor este aspecto, podría interpretarse también que carecen

de pasado, si se piensa al pasado como algo en constante relación dialéctica con el presente y con el futuro hacia el cual se proyecta, ya que todo ese pasado no actual, pero ningún presente concreto. La acción de **Pedro Páramo**, como casa hecha, no es pasada, ni tiene futuro: la distorsión temporal que Rulfo ha imprimido a su novela parece situar la acción en un inmerso presente donde cada uno de sus experimentos referidos al pasado tiene importancia como elemento integrador de los nodos conflictivos, los cuales, des-tiempooralizados a la vez que inmersos en el tiempo, adquieren relevos insospechados, se cargan de un aura mítica, o a lo sumo des problemas, aquí se da en forma masiva; la fragmentación resulta total: tiempo, espacio y personas se van alternando en una técnica calidoscópica, reforzada por la estructura externa de la novela, que no está dividida en capítulos, sino en párrafos de desigual extensión, generalmente breves. De un párrafo a otro suele haber saltos, en cualquiera de los planos señalados, de modo que el efecto general es de oscuridad y confusión, oscuridad y confusión, que ocasiona el extrañamiento de los personajes, su opacidad y aislamiento; nadie conoce las motivaciones ni los proyectos de los demás, cada uno persigue sus propios fines, y trata, en la medida de sus posibilidades, de utilizar a los otros.

La novela puede ordenarse en torno a dos personajes-núcleos: Juan Preciado en la primera parte, Pedro Páramo en la segunda. Ambos personajes son mostrados en su subjetividad por medio del relato en tercera persona; el hecho de que el ámbito en que estos personajes están inmersos sea objeto de otros tratamientos narrativos, y que, además, ellos sean vistos y juzgados por otros personajes, conduce a la conformación de un mundo de relaciones opacas, ambiguas y fragmentadas, recorrido en forma esporádica y subterránea por la pasión y el dolor. La alteridad del mundo exterior llega a ser desparador; desmiente y anula la perspectiva de un mundo homogéneo; en su plano, la figura de Pedro Páramo, vemos que en la primera parte es mostrada bajo dos aspectos distintos y casi contrapuestos, uno correspondiente a su infancia, y el otro al hacerse cargo de su hacienda. En la segunda parte prevalece el último aspecto, sólo en su muda desesperación ante la locura y la muerte de Susana se puede recuperar, en parte, la imagen de su infancia. Esto no quiere decir que Rulfo oculte ninguna perspectiva que permita construir su personalidad, ya que los nudos conflictivos que funcionan con respecto a su conducto posterior (tele-

Luna, Comala, y los lugares vistos por Juan Preciado: la casa de Eduvigis, la casa de los hermanos Incestuosos.) En **Pedro Páramo** reaparecen las técnicas acti- y procedimientos narrativos que Rulfo había utilizado en los cuentos de **El llano en llamas**: alternancia y entrecruzamiento de personas, escamoteo de la explicación última de los hechos decisivos, acumulación de elementos que, por aislamiento parciales se refieren a la realidad, pero cuya superposición llega a producir un clima de tipo surrealista, pero lo que en aquellos cuentos iba apareciendo en forma gradual, sofisticado, de manera que un cuento presentaba un problema, o a lo sumo dos problemas, aquí se da en forma masiva; la fragmentación resulta total: tiempo, espacio y personas se van alternando en una técnica calidoscópica, reforzada por la estructura externa de la novela, que no está dividida en capítulos, sino en párrafos de desigual extensión, generalmente breves. De un párrafo a otro suele haber saltos, en cualquiera de los planos señalados, de modo que el efecto general es de oscuridad y confusión, oscuridad y confusión, que ocasiona el extrañamiento de los personajes, su opacidad y aislamiento; nadie conoce las motivaciones ni los proyectos de los demás, cada uno persigue sus propios fines, y trata, en la medida de sus posibilidades, de utilizar a los otros.

A este peculiar manejo de la temporalidad se suma otro recurso que torna realmente fantástico el clima: es el desplazamiento en el plano lógico, ya que la evocación o racconto en la primera parte es hecha por un muerto, y en el resto de la novela, si bien es el narrador quien nos introduce en los acontecimientos, interviene en forma tan escueta que no puede descartarse la posibilidad de que los mismos muertos continúen evocando su propia historia. En realidad, hay dos actitudes fundamentales y definidas del narrador en tercera persona: una puramente exterior y objetiva, que se limita a introducir las escenas y personajes, y otra en que el narrador asume una cierta subjetividad; en este último caso suele haber alternancia con la primera persona, en una suerte de armónico contrapunto. Estos dos formas narrativas ofrecen, a su vez, variantes significativas que no se afianzan destacando aquí. Para lograr ese efecto de irrealidad y misterio concurren también otros elementos, por ejemplo un espacio fantástico, ya que los diálogos entre Dorotea y Juan Preciado transcurren en una especie de "purgatorio" permitiendo ejercer su libertad. Pero, considerando con rigor este aspecto, podría interpretarse también que carecen

# ALEJO CARPENTIER y la "otra américa"

edouard glissant



después de la cual vuelve a América Latina y a las Antillas de su infancia. Desde entonces avanza no ya de descubrimiento en descubrimiento, sino de señal en señal; reencuentra en él lo que el paisaje le propone; tiende no hacia una acomodación sino, mucho más profundamente, hacia una síntesis: los problemas que debate no interesan tanto a una integración, posible o no, a un mundo extraño, sino más bien a la conciliación necesaria de "dos órdenes" que lleva en sí mismo. Y si esta conciliación se apoya en juicios, el Carpentier examina, por ejemplo, la cultura occidental con severidad, no veamos en ello una toma de posición exclusiva sino la imperiosa necesidad para el autor de confrontar sus diversos valores en su más absoluta desnudez. El Occidente, sin los tabúes que ha creado en él de perpetuar su dominación. El mundo nuevo, con sus ingenuidades, sus exageraciones, sus afanes. La obra presenta así un carácter de debate no exótico; la novela es aquí instrumento de elucidación. Pero, al mismo tiempo, es una obra crítica, abierta sobre una experiencia común a millones de hombres, pues el debate es, antes que todo, un choque de culturas, y su resultado, la búsqueda de una unidad, de un estilo de vida.

En esta perspectiva, la segunda novela de Alejo Carpentier, "Los Pasos Perdidos" es propiamente el libro de una reconquista. El héroe, un sudamericano, hombre sin raíces, prisionero de la fastuosidad de un New York, de pseudointelectuales, toma como pretexto una misión oficial (la búsqueda de un instrumento musical primitivo) para huir de la atmósfera irrespirable de la ciudad. Digo que no es más que un pretexto a pesar de sus vacilaciones en aceptar la misión, pues desde la primera palabra es evidente que el juego que lleva en New York lo lastima y tortura. Es difícil arrancarse al drama del "desgaste" cotidiano cuando se es extranjero en un país que no es el propio. Nacido en La Habana en 1904, de padre europeo y madre cubana, Carpentier vivió en París de 1928 a 1939,

amiento de Susano, muerte del padre) resultan muy mezclados con otros acontecimientos, como para desprender una psicología y sentido histórico del término. El personaje de Pedro Páramo domina, ciertamente, la novela, y ésta lleva su nombre; no se trata, sin embargo, de una novela de personaje al estilo tradicional: el grupo, el pueblo de Comala y los habitantes de la Media Luna con su verdadero centro. Sobre este grupo, y en constante relación con él se perfila la figura de Pedro Páramo, demasiado sumergido en un acontecer y una trama espacial, como para atender a una construcción psicológica. Las formas elegidas por Rulfo —fragmentación temporal y espacial, cambio de perspectiva narrativa, estructura cortada en párrafos, atrevidos— parecen ser las menos indicadas para proceder a la introspección y al análisis psicológico. Dentro de la novela, Pedro Paramo es el eje, pero no a la manera de un héroe clásico: conocemos muy poco de sus motivaciones, no nos son explicadas sus pensamientos y sentimientos; está elaborado en forma indirecta, no lineal, y es oscuro, como es oscura su muerte. El relieve que la figura del personaje adquiere en la novela proviene del tratamiento narrativo, que llega a transformarlo en un verdadero mito. Los demás personajes se definen con respecto a él, pero también es a la inversa; los demás lo sufren y lo juzgan al mismo tiempo. La construcción del personaje es zigzagueante: su subjetividad parece ser la contrapartida de su conducta objetiva. Este juego no se da en una relación de enfrentamiento mecánico interior-exterior, sino que es mucho más rico y matizado, de acuerdo con la intención general de la novela. Con esto sin embargo tiene mucho que ver el hecho de que los personajes estén configurados por medio de estructuras deliberadamente cargadas de simbolización: relaciones entre padres e hijos, configuración cíclica de la novela, nombres de algunos personajes, situaciones de muerte.

Los personajes, hemos dicho, son introducidos en forma directa, discontinua y no ordenada. A menudo tornados en conocer sus nombres, y el desarrollo de sus conflictos, fragmentado por la estructura de la novela. Esto se da a través de "centros problemáticos" que se refieren a aspectos importantes o decisivos de sus vidas. Sin embargo, la situación social de cada uno de ellos es clara y definida: Pedro Páramo es propietario de la Media Luna, y está revestido de características propias de un caudillo rural. Sus peones y asalariados, y el pueblo mismo de Comala giran en torno suyo, depen-

den y reciben vida de él. Sobre esta relación de oposición y dependencia, que configura el mundo objetivo de la obra, entendiendo por tal el que es más fácilmente referible a la realidad exterior, Rulfo no ha erigido un esquema de novela social: los datos sociales se integran en el relato, son a veces decisivos para comprender la conducta y las reacciones de los personajes, pero no actúan como condicionantes inmediatos. Aunque estrechamente vinculados a los problemas sociales y de status, los conflictos afectivos son los que adquieren mayor relieve, no siempre dependientes de aquellos de modo exclusivo y directo. Tal vez al guien haya podido pensar en **Pedro Páramo** como en la novela de la decadencia de un cacique rural, pero parece evidente que la intencionalidad de Rulfo no apunta hacia la simple presentación de una crítica a los tratantes mexicanos. Es en la social donde transcurre la novela, pero no es social su mensaje. Es oportuno recordar que el realismo hispanoamericano ha estado habitualmente vinculado a una literatura social que se erigió en forma directa sobre los conflictos de clase, la miseria y el despojo de los grupos oprimidos, la corrupción de los sistemas políticos de las oligarquías nacionales dependientes, etc. Rulfo es uno de los autores contemporáneos que mejor expresa las nuevas posibilidades del realismo hispanoamericano, al apartarse de la tradición anterior por sus procedimientos narrativos, y por el hecho de que en esta obra las cuestiones socialmente acuciantes están subsumidas en una problemática más totalizadora; uno de los elementos que contribuye a ello es la calidad de la obra y de Rulfo es la integración entre los personajes y sus conflictos, basada por la confluencia de todos los datos en forma expresiva y no retórica. Hay una lógica interna, una coherencia de los personajes que se impone a través de la difícil estructura; es este efecto constructivo, fundamentalmente, el lenguaje que es menudamente poético y no "realista", en el sentido de que no se preocupa por ser una pintura al modo costumbrista de los peculiaridades lingüísticas de los campesinos mejicanos.

Para el lector de manera se da la antes aludida inclusión de elementos fantásticos en el relato? Ya señalamos la existencia de "una situación fantástica límite" en el hecho de que los muertos evocan su vida. Sin embargo, la vida de la gente de Comala y de la Media Luna, no abunda en elementos fantásticos; éstos aparecen en relación a la experiencia de los personajes que han vivido los momentos im-

mediatamente anteriores al tiempo del relato: piénsese en la recorrida de Juan Preciado por un pueblo fantasma, poblado por aparatosos y por criaturas extrañas. Estos momentos anteriores a la muerte, y la muerte misma, están siempre representados por medio de imágenes fantásticas (por ejemplo la muerte de Susano: "Después sintió que la calaba por las clavadas en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración. Pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche" [pág. 119]). O la muerte de Juan Preciado: "No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. (...) Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enredarse con aquella espuma y perdarme en su nublar..." [pág. 61]. La muerte de Pedro Páramo, además de los equívocos y del clima irreal de que está rodeado, se relaciona con la estructura interna del relato: su muerte da fin al libro, y quien lo mata es Abundio, un supuesto hijo suyo, cuyo inicio conduce a Juan Preciado al pueblo de Comala en busca de Pedro Páramo, su padre. La novela cumple así una especie de ciclo mágico, que carga de significación a lo anecdótico. Nuevamente vemos que señalar aquí la confluencia de varios elementos para alcanzar un sentido. Tal vez el más importante de ellos sea el lenguaje, cuya perfecta caracterización y matizado exigirá un estudio minucioso, no sólo a nivel de los rasgos estilísticos, sino fundamentalmente al nivel de significación de las imágenes poéticas. . . . Los aspectos que se han ido apuntando —técnica narrativa, tiempo, personajes— deben ser puestos en relación con el sentido total de la obra misma, unidad de estructura y ficción. El ocuparse de personajes muertos, y el colocar todo el relato en el límite entre la realidad y la fantasía, no impiden a Rulfo referirse a los conflictos de un grupo de personas perfectamente situadas y recordados. Estos muertos no hablan sino de su vida, y no piensan más que en ella; desde la muerte se reconstruye con pasión la vida. La muerte es el otro polo de la vida, cierra el ciclo, y otorga todo su relieve a uno de los actos vistos por los personajes, que adquieren su sentido y se definen con respecto a la muerte. **Pedro Páramo** se (continúa en pág. 18)

Toda literatura exótica presupone dos mundos, de los cuales, uno, el del autor, de alguna manera se desplaza hacia el encuentro del segundo, que es desconocido. El viajero o el sabio, el aventurero o el comerciante, emprenden un periplo completamente nuevo; su informe constituye la obra: novela, crónica o estudio. Lo que la literatura exótica propone en primer término es una situación original: la de un hombre que participa a su vez e íntimamente de dos mundos en los que no se podría distinguir cuál es el antiguo y cuál el desconocido.

Nacido en La Habana en 1904, de padre europeo y madre cubana, Carpentier vivió en París de 1928 a 1939,





Allen Ginsberg (1926): Su primer libro, "Aullido" (1956): señala la operación del movimiento llamado Renacimiento de San Francisco y la culminación de la Beat Generation, con cuarteles en New York. Jack Kerouac (1922), Gregory Corso (1930), L. Ferlinghetti (1920), Gary Sneider (1930) y Ginsberg, paralelamente a los cine-poetas del New American Cinema, representan el apogeo del movimiento hacia 1961. Sobre la generación Beat, la guerra de Corea y el macartismo, escribió el poeta K. Bexroth: "Aullido" es la confesión de fe de la generación que va a conducir el país entre 1965 y 1975, si aún queda algo para conducir. ¿Qué tiene de negativo? ¿Acaso el hecho de que vivimos en una época donde debemos preocuparnos o pagar las consecuencias finales?

## allen ginsberg

## en la tumba de apollinaire

...voici le temps  
Ou l'on connaitra l'avenir  
Sans mourir de connaissance

I

Visitó Pere Lachaise para buscar los restos de Apollinaire el día en que el presidente de los EE.UU. apareció en Francia para la gran conferencia de cabezas de estado supongamos que sea así el aeropuerto en el azul Orly una claridad primaveral en el aire sobre París Eisenhower planeando desde su Cementerio Americano y sobre las viscosas piedras en Pere Lachaise una engañosa niebla tan densa como humo de marihuana Piter Orlovsky y yo caminábamos gravemente a través de Pere Lachaise ambos sabiendo que debíamos morir y así nos tomamos tiernamente nuestras manos transitorias en una ciudad-comuniquera de la eternidad carreteras y señales de tránsito rocas y cerros y nombres en la casa de todos buscando el perdido domicilio de un notable Francés del Vacio para pagar nuestro tierno crimen de homenaje a su desaparecido mentor y dejar mi tumbatorio Aullido Americano sobre su silencioso Caligrama para que él lo lea entre líneas con sus ojos de rayos católicos de Poeta del mismo modo que milagrosamente leyó su propio muerte lirica en el Sano yo espero que algún salvaje místico cachorro deje su panfletito en mi tumba para que Dios pueda leerme en las frías noches de invierno en el Cielo

ahora nuestras manos han desaparecido de aquel sitio mi mano escribe en un cuarto en Paris Git-Le-Coeur

Ah Guillermo que arena en el cerebro tenias qué es la muerte yo caminé por toda el cementerio y todavía no pude hallar tu tumba qué querias decir con aquel fantástico vendaje cromo en tus poemas Oh solemne maloliente cabeza muerta qué es lo que tienes que decir nada y eso es apenas una respuesta

Tú no puedes manejar automóviles en la honda de una tumba de seis pies aún cuando el universo es un musculo lo suficientemente grande para cualquier cosa el universo es un cementerio y yo camino solo aquí sabiendo que Apollinaire estuvo en la misma calle hace cincuenta años su locura está solamente a la vuelta de la esquina y Genet está con nosotros robando libros el Oeste está en guerra una vez más y su lúcido suicidio pondrá todo nuevamente en orden

Guillermo Guillermo cómo envidio tu fama tu conquista para las letras americanas tu Zona con su larga loca línea de estiercol sobre la muerte sal de tu tumba y habla a través de las puertas de mi mente edite nuevas series de imágenes oceánicas hai-kois tristes taxis en Moscú negras estatuas de Buda ruega por mí en el disco fonográfico de tu primera existencia con una larga triste voz y estrofas de profunda música triste y gastada como la Primera Guerra Mundial he comido las frutas sanohorias que hacias crecer desde la tumba y la oreja de Yan Gogh y el manico poeta de Artaud y caminaré las calles de New York envuelto en la negra sotana de la Poesía Francese improvisando nuestra conversación de Paris en Pere Lachaise y el futuro poema que saque su inspiración de la luz que sangre dentro de tu tumba

II.

Aquí en Paris soy tu huésped oh sombra amistosa la ausente mano de Max Jacob

Picasso joven trayéndome un tubo de azul Mediterráneo yo mismo sirviendo el viejo banquete rojo de Rousseau yo comi su violin gran fiesta en el Bateau Lavoir no mencionado en los textos escolares de Arpella Tzara en el Bois de Boulogne explicando la alquimia de las ametralladoras de los rollojes de cú-cú

él lloró traduciéndome al Sueco bien vestido con su corbata violeta y pantalones negros una dulce barba púrpura que emerge de su rostro como el musgo colgando de las paredes de Anachisma

él habló interminablemente de sus reventas con André Bretón a quien un día ayudara a recortar sus dorados mostachos el viejo Blaise Cendrars me recibió en su estudio y habló cansadamente de la enorme longitud de Siberia

Jacques Vaché me invitó a visitar su tremendo colección de pistolas el pobre Cocteau entristecido por el antaño maravilloso Radiguet en sus últimas pensó que yo desmayaba

y Gide elogió el teléfono y otros notables inventos concordamos en principio aunque él murmuraba acerca de la ropa interior de las lavanderas

pero por todo eso bebí profundamente de la hierba de Whitman y se intriguó por todos los amantes llamados Colorado

principes de América llegando con sus brazadas de metralia y de beisbol Oh Guillermo el mundo tan simple para luchar parecia tan simple

sabias que los grandes políticos claudicos invadirían Montparnasse sin siquiera un brote de profética laurel para coronar sus frentes ni un pulso de verde en sus almohodas ni una hojita dejada para sus guerras-Maiacovsky llegó y revolucionó



De vuelta sentado en una tumba observando tu úpero menhir  
un pedazo de delgado granito como un falo inconstante  
una cruz fundiéndose en la roca 2 poemas en la piedra

un Coeur Reversé

otros Habitez-vous comme moi A ces prodiges que j'annonce  
Guillermo Apollinaire de Kostrovitsky  
alguna colocó un frasco de dulce lleno de margaritas una surrealista rosa cerámica  
de 3x5 pero meconográficas cursiva

Pequeña tumba feliz con flores y corazón volcado  
bajo un buen árbol musgoso a cuya sombra me senté en un tronco con forma de serpiente  
las ramas del verano y el paraguas de las hejas cubriendo en menhir y nadie allí  
Et quelle voix utule Guillaume qu'est-ce devens  
tu vecino de la puerta próxima es un árbol  
allí debajo las huellas se entrecruzan y amarillos cráneos  
tal vez  
y la edición de Alcolos en mi bolsillo su voz en el musgo

Ahor graves pisadas caminan la greva  
un hombre se detiene para leer el nombre atentamente y sigue luego su camino  
hacia el edificio crematorio  
el mismo cielo rueda a través de las nubes como días Mediterráneos en la Riviera  
durante la guerra

bebiendo Apolo enamorado comiendo epio escencial él tomó la luz  
Alguno debió sentir el choque en St Germain cuando él salió

Jacob y Picasso tosiendo en la oscuridad  
un vendaje se desenrolla y el cráneo queda solo en una cama desde la que se estiran  
torpes dedos gordos que manejan el misterio y el ego perdidos  
una campana suena en la torre calle abajo pájaros carnosos en los castaños  
la Familia Brémont duerme cerca un Cristo de ancho pecho sexual cuelga en sus  
tumbas  
mi cigarrilla humea en mi falda llenando la página de humo y llamas  
una hormiga corre por mi mango de cordero y el árbol en que me recuesto crece lentamente  
arbutos y ramas osomas a través de las tumbas una sedosa tela de araña relumbra en  
el granito

yo estov enterado aquí y sentado junto a mi tumba bajo un árbol

(Traduc: Luis Maria Castellanos)

aries

librería

Galería de arte  
Sala "O"

artes visuales  
libros del exterior  
revistas literarias  
cine  
crítica  
discos

santa fe 1420  
t. e. 64835

córdoba 954  
rosario

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

## CRITICA

### el gran retrógrado

Notas sobre una ubicación de la  
novelística de Leopoldo Marechal

jorge vázquez rossi

"yo soy el retrógrado y el  
vanguardista". — L. M.

Volver hacia atrás para recobrar todo lo valioso que el hombre ha olvidado, dejado o destruido en su búsqueda del progreso. Tal sería la idea que se desprende de los propósitos declarados por los personajes fundamentales de "Adán Buenosayres" y de "El banquete de Severo Arángel" y también lo que licitamente puede atribuirse a su autor, Leopoldo Marechal, un aplicado e imaginativo cultor de arduas empresas literarias que trasuntan nostalgia por una Arcadia perdida.

Al respecto, Severo Arángel, conocido también como "Viejo Ciclope", "Viejo fundador de Avellaneda", "Viejo Truchimán Libidinoso", "Pelagoso" y "Viejo explotador de hombres", señala en uno de sus grandilocuentes y elaborados discursos la necesidad de retroceder en la temporalidad humana: "Volver sobre los pasos del hombre y recobrar todo lo perdido en su fuga o descenso! Recobrar los horizontes dejados atrás, los éxtasis abolidos, los templos ocultos en la maraña invasora y los alegres jardines clausurados". (Pág. 260 de "El banquete").

En última instancia, en lugar de tanto mirar hacia adelante, un baño de pasado, un regreso o peregrinación a las fuentes, una búsqueda de "la cuesta del agua o esperanza perdida, un paraíso que aguarda cercano o confundiendo con el génesis. De ahí que no extrañe que Marechal se extasie con recuerdos de una Argentina Agraria, de gauchos perfectos y de virtudes patriarcales y correlativamente abomine de los inmigrantes, los burgueses, los que abandonan la tierra y se cubren de rudimentos de cultura. Tampoco es extraño que sus dos obras estén impregnadas de estructuras filosóficas tradicionales y que la mayor parte de su

simbología remita a planteos teológicos o metafísicos. Además, sus dos novelas se apoyan con habilidad en tradiciones prestigiosas, apelan a libros-pilares de la literatura occidental.

En el prólogo de "El banquete..." Marechal declara su intención de remediar la clausura infernal o que condenó a su protagonista en "Adán Buenosayres", clausura que no merecieron anteriores turistas infernales; Orfeo, Ulises, Eneas o Dante. Como el mismo autor señala, el descenso fue en todos los casos temporario, eleccionario, pensado como un violento impulso para un ascenso a regiones más altas.

Dentro de esta dinámica de implicancias clásicas, "El banquete..." sería la continuación necesaria de aquel periplo abismal, un purgatorio gaseoso y esperanzado en sus sufrimientos y un avizor posibilidades de beatitud en un cielo entrebierito, un destino de felicidad trascendente, la recompensa y paz final, justo premio para los elegidos que primero se han despojado de todo y luego asumido el arrepentimiento y la penitencia.

En "Adán Buenosayres" el protagonista llega a su recorrido infernal luego de una larga etapa de despojamiento sucesivos y de haberse sentido, finalmente, oprimido por una llamada hacia una realidad más alta, experimentando los tirrones del anzuelo de "un pescador divino". Adán ha sabido de la desilusión de las formas, las limitaciones del amor terrenal; el inevitable desencanto de todo buceador de absolutos ante la contingencia de la materia y las trampas de lo relativo. Parece compartir el sentimiento de aquellos que expresaban en la Escritura la vanidad de visionistas del mundo, la nada que destruye el ser de todo

materia. También, ha sabido de las tentaciones de la pereza, de la gula, la lujuria, la ira; como San Antonio en su gruta del desierto, este portero en su pieza de pensión asiste a los despliegues del demonio de la apariencia, de las trampas del raciocinio. Sólo después de caer y dejar alternativamente estos pecados, descenderá al infierno, llevará a cabo su recorrido aleccionador. Marechal parece compartir el convencimiento de algunos tratadistas morales de que únicamente aquellos que pueden condensarse son dignos de la salvación. Y como Dante, este poeta cargado de frustraciones en medio del camino de la vida, recorre con su guía una complicada peregrinación por las regiones infernales.

Como se advierte, estamos en plena alegoría de resonancias teológico-metafísicas tradicionales, rodeados por el eco de la "philosophia perennis", vueltos a un ámbito temático medieval. Pero no en vano han pasado los siglos y los elementos que Marechal utiliza están constantemente referidos a nuestro tiempo, aplicados como sustrato novelístico, usados frecuentemente con ironía como base de coherencia de las muchas historias, de ese constante ir y venir a ninguna parte de sus protagonistas en el laberinto de la ciudad terrenal, en este caso un Buenos Aires pedestre, y chato, una "ciudad de la gallina" contra la que luchan los habitantes de la inteligencia, de la "ciudad del buho".

"Adán Buenosayres" se divide en cinco libros y un prólogo, que van desde el despertar metafísico a la excursión infernal. En un principio se organizan los elementos que posteriormente tejerán el complejo trama de la novela, se nos presenta a un Adán ya con el germen de su destrucción, ya con el total desencanto que lo hará deambular sin rumbo:

"Adán, vuela de espaldas al nuevo día, desierto de la ciudad-violento, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras; porque nuestro personaje ya está herido de muerte y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela".

Porque "Adán Buenosayres" será la novela de un desencanto y de una búsqueda, de un enorme desconcierto, una permanente añoranza y un caos que yace bajo todo, socaba los cimientos del orden. Pero eso que queda, que ver este desencanto, esta nostalgia, esta deambular como de Odiseo buscando su Itaca? Primero pareciera ser el resultado de un amor contrariado, el culto a una Beatriz fabricada por la imaginación del poeta y destinada a la desintegración al contacto con la realidad.

## CRÍTICA

Pero, poco a poco, el rechazo, la nostalgia, parecieran apuntar a problemas más arduos, señalar una duda sobre el camino elegido por el hombre, una meditación sobre la condición humana o, mejor, sobre la naturaleza, ser humano, entendido como creatura, caída en su materialidad, destinado a más altos destinos que los necesariamente frustros de la aventura terrena.

En la primera parte se dice de Adán: "Y él se quedó allí saboreando su vergüenza, su remordimiento inútil, su ira contra sí mismo por haberse dejado enredar otra vez en el famoso truco de la Naturaleza [salvo, veyte Schopenhauer!]. ¡Claro! La natura especulaba con el deshonrar del pobre, no quería que, destinado en su origen a la beatitud paradisiaca, se había venido encasillando al suelo y se chamuscaba, como los insectos nocturnos, en cualquier vislumbre o simulacro de su felicidad primigenia." (Lo cuento habiendo leído, en los discursos exteriores, como Rosa de Lima).

El posterior desarrollo del relato será la explicación de esta actitud, la explicitación en actos y pensamientos de esta declaración. Así, Adán mostrará un diálogo con el filósofo Samuel Tesedecido, escindidor del mundo en dos comarcas absolutamente divididas, buscador del absoluto y cultor de juegos lógicos, pero sobre todo, dueño de una ironía suficiente que impregna de gracia y humor los diálogos en que interviene y que expresa la que tal vez sea la divisa de Marchal: "reírse dramáticamente del prójimo y llorarlo cómicamente, he ahí dos aspectos iguales de la compasión".

El segundo libro describe el barrio de Villa Crespo, traza las figuras de algunos de los protagonistas de la calle. Pero nada más lejos de la pluma de Marchal que cualquier dibujo de realismo, que cualquiera afirmación de un naturalismo. El Marchal fuerza las palabras, moldea situaciones, edifica complicadas fraldas de tensa arquitectura, alude a elementos culturales, juega con estilos y semejanzas y elabora símbolos y prototipos más que personajes en sentido estricto. El primero que llama la atención en este vasto libro publicado en 1948 y soleyado por gran parte de la crítica, es la utilización del lenguaje. Curiosa mezcla de salmodia y portenismo, de clasicismo lunfardo de ensañado y de y claudicación filosófica, de monólogo grandilocuente y diálogo intencionado, su estilo busca reminiscencias arcaicas y exaltaciones heroicas, sabiamente contrasta-

das por un fondo de ironía corrosiva y valores de verdadera validez poética. Cualquiera fuere el juicio que en definitiva se formule sobre la totalidad y direcciones de su obra, es indudable en Marchal la calidad de auténtico escritor, para quien su oficio no es una realización. De ahí que el lenguaje utilizado por Marchal sea en mucho favorecido para la interpretación cabal de su actitud ante la literatura y el mundo, su medio de exploración de lo real, pero sobre todo, su toma con distancia, su apartamiento, su reclusión dentro de un orbe cerrado en el que nada de lo externo entra ni se es abstraccionado, convertido en símbolo, utilizado como un elemento de un juego intelectual, vano, generalizado, desencamado de la sustancia real de la vida y la muerte. Y así como se basa en ideas preteritas y envejecidas, en imposibles retornos, esta voluntaria huida de la historia, esta alejarse de la aventura del hombre en su existencia, se realiza a través de un verbo cadencioso y ceremonial que, como las pinturas de Egipto, nunca abandona la educación y el ritual cortésano, siempre piensa en las convenciones de una etiqueta rígida, una frialdad que a veces, a veces, cobra un esfuerzo que traiciona perspectivas, traba la fluidez, coacciona la vida.

Y evidentemente, el lenguaje de Marchal es, por completo coherente con los ideas. Ideas que presuponen en el hombre, la mezcla de carne y espíritu, cuerpo y alma, de carro tirado alternativamente (el siempre mencionado y al parecer siempre Platón) por un caballo celeste y un caballo terrenal. Ideas que ven en la muerte más un objeto de reflexión, que un fin; un sujeto existente, que se emplean en burlesca de toda teoría (por otra parte, burda e intencionadamente presentada) materialista o revolucionaria, que rechazan el orbe de la sensibilidad corrupto y relativo, que comprenden al hombre como un ser caído, perpetuo precursor de absolutos y necesitado de la penitencia, de la gracia y finalmente, de la salvación, que añoran una sociedad pre burguesa, de reminiscencias feudales y difusas, que abomoran de la rigidez de la cultura y condenan a las heloides infernales a todos aquellos que, de una u otra manera, representan el proceso de cambio, la movilidad, la realidad.

En una discusión Adán declara su ideología que a juzgar por todos los contextos, podemos licitamente atribuirle a su autor: "No pudiendo solidarizarse con la realidad que hay vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que refiere a los países. En cuanto a la materia, la cosa varía: al llegar a esta tierra mis abuelos

Esto significa que en toda auténtica obra de arte no hay otro contenido que el concretado por la forma, que la forma es el contenido y que éste surge en toda su riqueza y complejidad a través del lenguaje que se utiliza. De ahí que el lenguaje utilizado por Marchal sea en mucho favorecido para la interpretación cabal de su actitud ante la literatura y el mundo, su medio de exploración de lo real, pero sobre todo, su toma con distancia, su apartamiento, su reclusión dentro de un orbe cerrado en el que nada de lo externo entra ni se es abstraccionado, convertido en símbolo, utilizado como un elemento de un juego intelectual, vano, generalizado, desencamado de la sustancia real de la vida y la muerte. Y así como se basa en ideas preteritas y envejecidas, en imposibles retornos, esta voluntaria huida de la historia, esta alejarse de la aventura del hombre en su existencia, se realiza a través de un verbo cadencioso y ceremonial que, como las pinturas de Egipto, nunca abandona la educación y el ritual cortésano, siempre piensa en las convenciones de una etiqueta rígida, una frialdad que a veces, a veces, cobra un esfuerzo que traiciona perspectivas, traba la fluidez, coacciona la vida.

Y evidentemente, el lenguaje de Marchal es, por completo coherente con los ideas. Ideas que presuponen en el hombre, la mezcla de carne y espíritu, cuerpo y alma, de carro tirado alternativamente (el siempre mencionado y al parecer siempre Platón) por un caballo celeste y un caballo terrenal. Ideas que ven en la muerte más un objeto de reflexión, que un fin; un sujeto existente, que se emplean en burlesca de toda teoría (por otra parte, burda e intencionadamente presentada) materialista o revolucionaria, que rechazan el orbe de la sensibilidad corrupto y relativo, que comprenden al hombre como un ser caído, perpetuo precursor de absolutos y necesitado de la penitencia, de la gracia y finalmente, de la salvación, que añoran una sociedad pre burguesa, de reminiscencias feudales y difusas, que abomoran de la rigidez de la cultura y condenan a las heloides infernales a todos aquellos que, de una u otra manera, representan el proceso de cambio, la movilidad, la realidad.

En una discusión Adán declara su ideología que a juzgar por todos los contextos, podemos licitamente atribuirle a su autor: "No pudiendo solidarizarse con la realidad que hay vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que refiere a los países. En cuanto a la materia, la cosa varía: al llegar a esta tierra mis abuelos

## CRÍTICA

contaron el hilo de su tradición y destruyeron su tabla de valores a mi medida reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá un futuro espiritual".

Ya no nos queda imaginar cuál es la forma espiritual que Marchal afirma. Parece ser una mezcla de estado teórico-policial-paútesco, un rosismo enriquecido por las técnicas modernas. Evidentemente, estamos en el plano de la reacción a todo marchal, de la búsqueda de un muy particular parámetro, perdido, pensamos nosotros, que para bien.

"El banquete" es una obra subyugante. Si algo está fuera de toda duda es que Marchal sabe cumplir el primer requisito de la novela: entretener, interesar, atrapar la atención de quienes lo acompañen a través de las páginas. El mismo dominio idiomático descrito a propósito de "Adán" — está aquí realizado por una construcción más ágil, rápida y densa, más cenicienta, también sostenida de una manera mayor por los hilos de una trama que se adueña del lector. En este sentido, la obra puede ser leída — como toda creación novelesca, como simple entretenimiento. Pero ya dijimos que esta actitud nos resulta insuficiente, que entendemos toda obra como una provocación, una mención que en sus contenidos y problemas nos hunde de una manera tan profunda que nos obliga a un cambio que es la realidad. De ahí esta atención vigilante en torno a la literatura argentina, nuestra literatura. Un obstinarse en encontrar caminos, huecos, los elementos válidos en los que se afirma una comprensión de lo que somos, historia y permanencia, presente y proyección. Estamos en una región en la que la multiplicidad, con frecuencia apabullante, de datos, comienza por adquirir un sentido, por discurrir en sus elementos, por constituirse en la que se advierten direcciones, constantes, un orden racional controlado por el hombre. Y esta atención que también es un fervor, tiene tanto que relacionarse con una necesidad de ver claro en nuestra situación, como con el este oficio de palabras que se busca integrar en la yo hecho; y tal vez, casi seguramente, ambos propósitos sean aspectos de una misma empresa. Y si una pregunta por Macedonio Fernández — por González Tuñero, o por sobre Arlt y Borges, sobre Sábato y Vinas, si se remonta a Cambaceres, Horacio Quiroga o Sarmiento, no está ha-

ciendo otra cosa que acercarse a hombres que sintieron con lucidez la fascinación de este mundo, quisieron dar cuenta de una manera de vivir, entendiese mejor entendido su tiempo, este país con tradición hispánica e imbricación, con fracturas permanentes, con dependencias, claudicaciones, esparzos, subdesarrollos y ambigüedades, canchales de fútbol y despoladas bibliotecas, huelgas de maestros y abundancia

limitándose a ser el relato de su complicadísimo y a veces arbitraria organización.

En el epílogo, Marchal — en boca de Lisandro Fariás: "...yo le di los datos las hipótesis del teorema, sin omitir elementos alguno, conducente a su demostración". Por cierto, este es válido para todo lector y que indudablemente, motivará innumerables interpretaciones, minuciosas aclaraciones (e invenciones) de símbolos que complicarían aún más el sentido del relato de este banquete patagónico, monstruoso, mezcla de génesis y apocalipsis (¿para Marchal ambos extremos se tocan? ¿El Alfa es una contrafigura complementaria de Omega?), combinación de farsa y tragedia (el sentido trágico cómico de toda existencial de aventura y discurso, de indagación honda y superchería. El teorema tiene innumerables hipótesis, múltiples incógnitas, ocultas contradicciones. Para Tomás Eloy Martínez, es "un fresco que incluye todos las aventuras metafísicas de la criatura humana". Esto puede ser cierto y también lo contrario, ya que la obra abunda en alusiones, deja en suspenso toda determinación, prodiga referencias, desista símbolos.

En primer lugar, pareciera ser una gigantesca protesta contra la vida común, contra la existencia no asumida, contra los estragos de la rutina. Esto es tanto una idea declarada en el inicio del libro ("Más tarde, a favor de las aventuras metafísicas de la criatura humana"). Esto puede ser cierto y también lo contrario, ya que la obra abunda en alusiones, deja en suspenso toda determinación, prodiga referencias, desista símbolos.

En primer lugar, pareciera ser una gigantesca protesta contra la vida común, contra la existencia no asumida, contra los estragos de la rutina. Esto es tanto una idea declarada en el inicio del libro ("Más tarde, a favor de las aventuras metafísicas de la criatura humana"). Esto puede ser cierto y también lo contrario, ya que la obra abunda en alusiones, deja en suspenso toda determinación, prodiga referencias, desista símbolos.

En primer lugar, pareciera ser una gigantesca protesta contra la vida común, contra la existencia no asumida, contra los estragos de la rutina. Esto es tanto una idea declarada en el inicio del libro ("Más tarde, a favor de las aventuras metafísicas de la criatura humana"). Esto puede ser cierto y también lo contrario, ya que la obra abunda en alusiones, deja en suspenso toda determinación, prodiga referencias, desista símbolos.

## CRÍTICA

veces a pesar de quien la hace— un concepto y un juicio sobre esa realidad de la ficción. Toda obra es un híbrido de lo real, pero al mismo tiempo un mundo a retomo anticipado y en los términos de su fuga y de ese reencuentro encontramos una postulación del mundo, la apuesta hacia un sentido. Y en la medida en que una ficción goza de la libertad de disponer los elementos de acuerdo con un plan voluntario en el que predomina de una manera preponderante la imaginación, que no está ligada a las exigencias de la verificabilidad y que esos elementos densifican determinados hechos y situaciones, existen entre las tantas posibles y encadenadas según un plan, se constituye en una declaración de intereses y propósitos, de sentimientos e ideas, de obsesiones y determinaciones que revelan —tal vez más claramente que en la vida— totalmente que en un ensayo— una posición ante la vida.

Y esa posición en el caso de Marechal implica un rechazo de la realidad circundante, del contorno social y psicológico, de las formas de vida del momento común en procura de hallar y rescatar otro realidad más valiosa, subyacente y profunda, difícil, intemporal y precedera. Por eso quienes llegan a la quinta de San Isidro en que se prepara el banquete son gente que al irse la ida despojando del sucesivo y dolorosamente de sus ataduras cotidianas, desubicados de la existencia, aspirantes de un sentido total. El caso de Lisandro Fariás es en este aspecto ejemplificativo; luego de la muerte de "la señora Cora" partir se da a un proceso de "demolición" que culmina en el instante en que pretende matarse con una antigua y seguramente inservible arma, instante en el cual recibe la visita de "la Enviada", portadora del "Mensaje" que lo conducirá a los preparativos del Banquete. Y su llegada al lugar está envuelta en el juego de absurdos, un inteligente disloque, una corrosiva ironía e intencionado humor que es una de las constantes del libro y que responde a la necesidad señalada por el profesor Bermúdez de uno de los tantos instantes claves:

"Sólo sé que en los trances más dramáticos o solemnes de mi vida siento una furia interior, poética y a la vez destructora, que me impulsa al pronto a una liberación por el absurdo."

Todo el libro participa de esta necesidad y tal vez sea consecuencia de ella. Y en este aspecto deben ubicarse también a Goy y Magón, los dos clowns

que constituyen la oposición escéptica al Banquete y a cuyo cargo están algunos de los pasajes más chispeantes de la obra.

Pero no se trata aquí de intentar una descripción reiterativa del libro, tarea de miopía intelectual que en mucho país y que se contenta con repetir con palabras deficientes lo que en mejor lenguaje ya fue formulado en la obra, sino de hallar el sentido, la dirección a que apunta esta compleja novela, esta obra de arteficio verbal que "se desenvuelve según un plan exacto como el álgebra". Porque como en la matemática, la claridad de la disposición de los símbolos esconde intrincados problemas, andares indómitos cuyo desenvolvimiento exige por igual lucidez y conocimiento. Estamos en el reino de lo estético, de un lenguaje que exige actitud de iniciado, participación activa en el complejo juego propuesto por la novela que fragmenta un cielo azulado de la tierra del hombre. Marechal, como los cultores de la cábola, parece pensar que la palabra tiene poder sobre el ser y que el Verbo no puede ser pronunciado sin profanarlo. Y más allá de lo de la ironía que a veces abunda, todo refiere a los mitos, a los mitos encontrados en Génesis y al Apocalipsis, al Evangelio según Juan, a la Divina Comedia, a la divinidad, la redención y la deshumanización de la sociedad, a la gracia y la carnis, al psicoanálisis y a lo gaudesco. Mal reñido podría declarar que sus complejidades metafóricas lo son en relación de los temas, de la profundidad de los mismos, de la necesidad de arquitecturar mediante partes un sentido total, un significado general, o la meta, instancia, es otro que el declarado por el Vulcano en Pantufas cuando se define ante su permanente escucha Impagione como El Gran Retrágrado.

frente, del hombre ante las enormidades de embudo del espacio y del tiempo. Todo el libro sostiene que el hombre es una criatura acuciada por enormidades y coronada por la rutina. Y el primer objeto del Banquete es destruir la indiferencia, retomar a la conciencia; suerte de ejercicio espiritual igno- giano en el que la conciencia de final y el terror del infierno actúan como estímulos para el ascenso. Como señala el ya citado Tomás Eloy Martínez, se trataría de hacer del hombre Alguien en medio de la Nada.

• Pero ya se sabe que la empresa del hombre está aquí, en esta Tierra común donde transcurran sus días y que su destino sea el de la historia, en la situación. Y si bien puede ser lícita una preocupación religiosa (pensamos en Graham Greene), creemos que un retroceso al ámbito escolástico es un voluntario error que el autor, rasgo común del hombre contemporáneo, que tanto desafiora idealización no es otra cosa que una impotencia, una fuga ante lo real. Marechal, como tantos otros escritores argentinos, se niega a apostar el ser a asumir con lucidez su caso, su opuslante aventura concreta y se refugia, como diría Borges, en las aventuras del orden, un orden que en su caso es un apelar al absoluto, un renegar del existir para sostener el ser, un combiar hacia atrás, decidirse contra la historia. Su apología del remordimiento, el castigo, la penitencia, su juego maniqueo de bien y mal, su rechazo de los contenidos concretos que conforman la vida, dan a esta novela un sentido que, en última instancia, es otro que el declarado por el Vulcano en Pantufas cuando se define ante su permanente escucha Impagione como El Gran Retrágrado.

Jorge Vázquez Rossi

### RULFO (viene de pág. 8)

constituye como novela por medio de una "proyección mítica fantástica". La forma narrativa, la estructura, los signos del sentido total de la obra: es en esta forma, y sólo en ella, que la anécdota adquiere el máximo de expresividad y fuerza necesarias para transmitir su carga significativa. Hay integración y coherencia entre todos los elementos del relato y como consecuencia, entre la estructura total de la obra y su representación. En esta estructura los elementos fantásticos apuntalan y constituyen el mito, pero este mito no nos remite a interpretaciones escotológicas, sino a nuestros propios

interrogantes reales. En tal sentido se podría tal vez aventurar la hipótesis de que Rulfo apunta hacia un nuevo tipo de novela hispanoamericana, incorporando nuevos procedimientos narrativos y un personal manejo del lenguaje; en el caso de Pedro Páramo, profesor de elementos fantásticos, concluyen para representar la existencia de conflictos y pasiones en seres concretos y situados que, justamente en esas formas, logran trascender su mediocritad y conectarse con un sentido humano general.

María Teresa Gramuglio.

## CRÍTICA

JULIO CORTÁZAR: Todos los fuegos el fuego, Sudamericana, Bs. As., 1966.

### norma desinano

Este conjunto de cuentos de Cortázar aparece casi un año después de la publicación de *Rayuela*, su último novela, y es fácil establecer una relación entre ambas obras que no signifique simplemente balance, rastreo y valoración de elementos comunes y no comunes; sino reconocimiento de caracteres básicos y fundamentales. Las narraciones, que aparecen publicadas bajo el título común de *Todos los fuegos el fuego* —nombre de uno de los cuentos— presentan además rasgos comunes con otras series de cuentos publicados antes por el autor, rasgos comunes que van más allá de lo simple lineo temático y las características formales. Los problemas de incomprensión y soledad entre los hombres, la impotencia frustrante del mundo real, los elementos fantásticos que por un relieve con claridad posamos los caracteres más complejos de la realidad; son algunos, muy pocos de esos rasgos similares.

Los cuentos acusan circunstancias argumentales muy distintas entre sí. En resumen los elementos fantásticos,

problemas de relación afectiva ante la proximidad de la muerte. También se da la acumulación de connotaciones reales y objetivas apoyadas en una simple circunstancia absurda que, por sí misma, otorga validez de símbolo a todo el contexto, como en *La autopista del Sur*. Contrapuesto a esto aparece la simple simplicidad, surge la rebuscada distorsión espacio-temporal que sustenta a *Todos los fuegos el fuego* o, más precisamente, a *El otro cielo*. Pero el cúmulo de simples circunstancias que prestan fisonomía tangible a los cuentos, cae como una vestimenta para dejar paso a un mismo esqueleto firme y sólido, que se entreve sólo aquí o allá, pero que está siempre presente. Todos los cuentos muestran relaciones afectivas múltiples, en variado grado, de la amistad al amor, de la camaradería a la solidaridad; y se hace evidente una unidad de orientación no advertida en otros obras del autor. Sin embargo, el señalado no es sino un elemento de la doble caracterización común que tienen estas narraciones. El segundo aspecto es el papel desempeñado por la muerte como circunstancia catalizadora de todas esas experiencias afectivas. No se trata de la muerte como elemento necesario que deba poner fin a la línea argumental en todas las narraciones; sino la muerte que aparece como una circunstancia más, y es imprevisita, pero destinada siempre a impactar a los personajes para

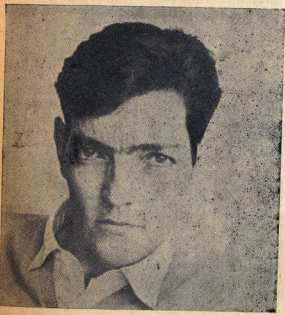
del Luis de Reunión, por ejemplo—. Pero pronto se hace evidente que la muerte no es interrupción o agotamiento de toda relación afectiva —como parece querer demostrarlo *La señora Cora*— sino que se transforma en una instancia límite a través de la cual aparecen los demás elementos se reacomoda como los fichos de un juego, se intensifica o se diluyen; pero, de diversos maneras, se transforman más allá de la humana posibilidad de ocultamiento y de engaño.

Si dijo antes que esa unicidad de rasgos no era señalada entre las series de cuentos de Cortázar, por lo menos en un sentido más amplio que las particularidades de estos de *Bestiario*, por ejemplo; y en este caso se demuestra una real voluntad del autor por ahondar una vertiente determinada tanto como no la había hecho en otras oportunidades.

Al considerar con una perspectiva globalizadora toda la producción anterior de Cortázar, se advierte que los aspectos señalados son un elemento común que tienen estas narraciones. El segundo aspecto es el papel desempeñado por la muerte como circunstancia catalizadora de todas esas experiencias afectivas. No se trata de la muerte como elemento necesario que deba poner fin a la línea argumental en todas las narraciones; sino la muerte que aparece como una circunstancia más, y es imprevisita, pero destinada siempre a impactar a los personajes para

*Rayuela*, y por último *Todos los fuegos el fuego*. *Rayuela* no es sólo la más importante de los dos novelas sino que también constituye por sí misma un hito dentro de ese conjunto. Con un criterio acumulativo puede decirse que en esa obra fundamental se constituyen en conjunto heterogéneo todos los temas, los motivos, los elementos más importantes que el autor había manejado en forma aislada en las obras anteriores; paralelamente y como una necesidad lógica, se utiliza una gran variedad de recursos de tipo formal que convierten en conjunto en una unidad orgánica.

*Rayuela* es también una especie de experiencia límite para el autor. En ella Cortázar muestra su cosmovisión y sus conflictos como hombre y como intelectual frente a la realidad. La novela se transforma entonces en una especie de complejo balance de posibilidades luego del cual sólo parecen caer el silencio o una nueva búsqueda de cero. El silencio resulta poco probable en un hombre que se pretende a veces renegar de la literatura que es su medio de comunicación y enlce con la realidad; luego, sería lógico suponer que Cortázar está dispuesto a intentar nuevas experiencias.



Julio Cortázar

tan cerca a Cortázar, desaparecen completamente para transformar la narraciones en una crónica del desembarco en Sierra Maestra del Che Guevarra; en la novela *La autopista del Sur* —la muerte es nada más que un aspecto tangencial, al que se une, a veces, la simple visita a un lugar de lo que ocurre frente a una muerte posible —a

Si los cuentos de **Todos los fuegos el fuego** no son efectivamente anteriores a **Rayuela**, puede desaharse sin más la primera de las posibilidades señaladas; pero si así no fue, fue al menos en el momento en que el futuro se mostraría todavía con mayor vigor: el autor, luego de esa experiencia de importancia fundamental, publica sólo aquello que escribiera antes de su obra par de las suscripciones y atenerse al dato real: la aparición de los cuentos es posterior a **Rayuela** y no hay elementos que permitan fundamentar otra conjetura. Ante este hecho es dudoso preguntarse si Cortázar lo ha dado un nuevo camino, una nueva búsqueda, o si mantiene las mismas premisas que dieron lugar a **Rayuela**. A pesar de los datos distintivos que se señalan en **Todos los fuegos el fuego**, no se da en estos cuentos un trazado que implique una modificación de perspectivas que cambie de manera notoria el planteo general que el escritor ha desarrollado en sus obras anteriores. Quizás deba señalarse una profundización, una concentración de contenidos los rasgos comunes indicados en los cuentos así permiten afirmar— que no se daba de manera apreciable en la producción anterior. Pero se trata de un bucear moroso en una profundidad ya conocida y valorada, una variación que entusiasmó al tema, pero replegándose en última instancia. **Todos los fuegos el fuego** se propone como una continuidad con respecto a la producción anterior, pero esa continuidad lo implica otros descubrimientos sino que se limita a hacer nuevas relaciones de amor y de rechazo dentro de una perspectiva de la que han desaparecido por completo los elementos fantásticos; de la cotidiana realidad doméstica de **Corles**. **Rosa o Pape** al contrario donde el **Core** hace diferencias de intensidad pero los problemas vitales que se componen con motivos diversos son los mismos ante la presencia de la muerte. En el final de **La salud de los enfermos** aparece, en una circunstancia argumental, la mecánica interna de uno de los resortes que Cortázar utiliza con más frecuencia, según se ha señalado en otras oportunidades: El autogénesis—la conjugación de **Papa** que comprende haber pensado la muerte se había transformado en su propia realidad—se presenta como un elemento que, en sus otros consecuencias lleva a lo absurdo y a lo fantástico. Es un primer paso que muestra, a nivel de la génesis de personajes, el juego abstrac-

lógico, verosímil-inverosímil que Cortázar emplea no ya para confundir sino en un afán esclarecedor de la realidad. Quizás el menos típico de estos nuevos cuentos de Cortázar sea **Reunión**: el tema, la estrecha relación con circunstancias históricas y políticas, fácilmente determinables a través del texto, y el apego a los datos concretos y objetivos sin mayores apoyaturas fantásticas, lo transforman en un elemento peculiar: Cortázar no se había manejado antes en un terreno como éste. Es evidente que la circunstancia histórica ocupa un lugar secundario en el desarrollo de la acción y por ello no puede argumentarse que este cuento represente una etapa diferente en la narrativa de Cortázar. En este cuento juegan otros problemas fundamentales; entre ellos la asunción de un liderazgo determinado y los problemas psicológicos que plantea, la espera angustiada de la muerte, por ejemplo. Se trata, en suma, de conflictos de índole universal que poco difieren de otros que el autor había desarrollado ya en distintas oportunidades, concretando en este cuento lo que la narración cobra una fuerza diferente enfrentada a la incoherencia laberíntica de **El otro cielo**, por ejemplo; donde un protagonista desarraigado vago por múltiples galaxias en distintos tiempos, en ciudades distantes, tropezando con un hombre enigmático, con un poeta que podría ser la clave de su extraña fantasía.

Cierta crítica ha querido ver, justamente en este último cuento —**el otro cielo**, que se cierra el volumen— una **salud de los enfermos**, una especie de explicación de las narraciones que lo preceden. Un sucinto análisis de las unidades que componen la obra muestra con bastante claridad que no existen dificultades graves para la interpretación de los cuentos tomados en forma aislada: **El otro cielo** no aporta ningún dato de interés real, que modifique sustancialmente los presupuestos básicos que involucra la comprensión del resto de la obra. Puede afirmarse, sí, que los lazos que unen a los cuentos de **Todos los fuegos el fuego** con **El otro cielo** son los mismos que los conectan a toda la obra anterior de Cortázar; y esta relación intrínseca no constituye un síntoma de independencia crítica que el autor ha procurado se produzca en su público. En cambio, y tal como parece demostrar su última novela, **Gracias por el fuego**, le ha sido negada la capacidad de interpretar vastos conjuntos histórico-sociales sin recurrir a la alegoría y al esquematismo.

La novela que comentamos en el re-

sultado del interjeo de aquella opulencia y esta corencia, lo que conviene en una obra despareja, con elementos no integrados entre sí, lo que ocurrió en su novela anterior **La troque**, Alfa, 1963. En la que Benedetti se limitaba a plantear un problema de índole individual, con notable eficacia literaria. El primer capítulo, sin duda el más flojo del libro, es particularmente infortunado en su desarrollo. Se trató de una vez de uruguayos, en el que se encuentran encarnados los defectos nacionales, tema obsesivo en la producción de Benedetti. Este capítulo es tan perfecto como desajustado del texto, que el hecho se destaca tipográficamente, y su evidente intención alegórica está disminuida en sus alcances por un irritante didactismo y una falta de matización que afecta incluso al humor, muy bien manejado por el novelista en otras ocasiones. También el último capítulo, que alude al título de la novela, tiene una intención alegórica: el "fuego" encendido por los cuentos muertos que lleva a la amante de su padre, identificado con "lo peor que tiene el país" a abandonarlo. La novela se estructura en base a la oposición generacional del protagonista Ramón Budrío, su padre y su hijo. En el manejo de estos tres personajes se observa palpablemente lo que señalamos. Mientras Ramón se nos muestra exhaustivamente y adquiere una corporeidad imengable —a pesar de las limitaciones que señalamos— a su padre y a su hijo se les asigna una mera representatividad general, que los convierte en arquetipos. Así, el padre es identificado, como ya dijimos, con el peor del Uruguay: dueño de una fábrica y de un diario, profesor de Derecho Civil y "uno de los cinco hombres más importantes del país", está complicado en negocios ilícitos a los que debe su fortuna, tergiversa la verdad desde las columnas de su diario y propicia disturbios provocados por "nifios bien". Del hijo de Ramón, personaje prácticamente inexistente, sólo sabemos que es marxista incipiente. El esquema de interpretación manejado por Benedetti, es sintetizado por Edouard cuando dice a su nieto: "... Tu bisabuelo hablaba de Patria, tu papito habla de Nacionalismo, vos habláis de Revolución. Yo te hablo de mi, botija" (pág. 111).

Entendase que lo que cuestionamos no es la validez de una caracterización generacional, sino la utilización mecánica de ciertos supuestos que son

condicionado de enfoques dentro de la línea general que había sido ya caracterizada; este hecho permite comprobar, una vez más, la amplísima variedad de recursos que maneja el escritor. Un estudio más profundo y detallado de los cuentos muestra que las mismas conclusiones positivas que la crítica en general ha manifestado acerca de la producción de Cortázar, para el lector de **Todos los fuegos el fuego** —y se dijo— no habrá sorpresas, encontrará el mismo fruto que había saboreado en **Rayuela** y en las obras anteriores y ese fruto estará también en el mismo punto de sazón.

NORMA B. DESINANO

MARIO BENEDETTI: Gracias por el fuego, Alfa, Montevideo, 1965.

mireya bottone

Benedetti es un autor preocupado fundamentalmente por problemas éticos. Sus obras demuestran, sean ensayos, novelas o poemas, que "el ser humano tiene una línea de conducta imperativa moral ineludible. Es también un escritor particularmente dotado para la descripción psicológica y sus personajes novelescos provocan en el lector una identificación simpática, que no excluye la distancia crítica que el autor ha procurado se produzca en su público. En cambio, y tal como parece demostrar su última novela, **Gracias por el fuego**, le ha sido negada la capacidad de interpretar vastos conjuntos histórico-sociales sin recurrir a la alegoría y al esquematismo. La novela que comentamos en el re-

sultado del interjeo de aquella opulencia y esta corencia, lo que conviene en una obra despareja, con elementos no integrados entre sí, lo que ocurrió en su novela anterior **La troque**, Alfa, 1963. En la que Benedetti se limitaba a plantear un problema de índole individual, con notable eficacia literaria. El primer capítulo, sin duda el más flojo del libro, es particularmente infortunado en su desarrollo. Se trató de una vez de uruguayos, en el que se encuentran encarnados los defectos nacionales, tema obsesivo en la producción de Benedetti. Este capítulo es tan perfecto como desajustado del texto, que el hecho se destaca tipográficamente, y su evidente intención alegórica está disminuida en sus alcances por un irritante didactismo y una falta de matización que afecta incluso al humor, muy bien manejado por el novelista en otras ocasiones. También el último capítulo, que alude al título de la novela, tiene una intención alegórica: el "fuego" encendido por los cuentos muertos que lleva a la amante de su padre, identificado con "lo peor que tiene el país" a abandonarlo. La novela se estructura en base a la oposición generacional del protagonista Ramón Budrío, su padre y su hijo. En el manejo de estos tres personajes se observa palpablemente lo que señalamos. Mientras Ramón se nos muestra exhaustivamente y adquiere una corporeidad imengable —a pesar de las limitaciones que señalamos— a su padre y a su hijo se les asigna una mera representatividad general, que los convierte en arquetipos. Así, el padre es identificado, como ya dijimos, con el peor del Uruguay: dueño de una fábrica y de un diario, profesor de Derecho Civil y "uno de los cinco hombres más importantes del país", está complicado en negocios ilícitos a los que debe su fortuna, tergiversa la verdad desde las columnas de su diario y propicia disturbios provocados por "nifios bien". Del hijo de Ramón, personaje prácticamente inexistente, sólo sabemos que es marxista incipiente. El esquema de interpretación manejado por Benedetti, es sintetizado por Edouard cuando dice a su nieto: "... Tu bisabuelo hablaba de Patria, tu papito habla de Nacionalismo, vos habláis de Revolución. Yo te hablo de mi, botija" (pág. 111).

Entendase que lo que cuestionamos no es la validez de una caracterización generacional, sino la utilización mecánica de ciertos supuestos que son

impostados sobre personajes creados con ese único fin. En contraposición a la importancia asignada a la sucesión de los generacionales, sólo se alude tangencialmente a la clase social a la que pertenecen los personajes de la novela. Generalmente se la menciona única a otros conceptos: los de generación y país, por ejemplo (págs. 279 y 296).

No se señalan los condicionamientos de clase que han influido sobre el protagonista, o no ser su asistencia a una escuela privada alemana, la ayuda económica que recibió de su padre, la holgura —casi lo lujo— material con que vive. Ni sus amigos, ni su mujer, ni su padre, ni el mismo, están insertos en un contexto social acabadamente caracterizado, lo que limita muy seriamente la versión que Benedetti pretende darnos de la realidad de su país. Pero hemos dicho al comienzo que su cuento novelesquista más fíltz es el de la intimidad psicológica. Tal vez el éxito de público del escritor radice justamente en que sus intereses apuntan a los de la mayoría de los lectores de clase media, y en que brinda una versión de lo cotidiano abundantemente empapado de emoción y de ternura contenida. El protagonista, Ramón Budrío, se nos muestra en su casi totalidad. No desconocemos de él ni sus angustias, ni sus dudas, ni sus deseos. El psicoanálisis brinda a Benedetti elementos perfectamente funcionalizados en la novela. Ninguna motivación queda oculta. Los temas que se desarrollan en relación a él: constelación familiar; infancia; sexo; amor; religión; poli-

## SELECCIÓN DE CUENTOS

Schork  
Gordischer  
Luganos  
Bignami  
Martini  
Battista  
Pozzoli  
otros

Cooperativa Editorial  
HOY EN LA CULTURA

## CRITICA

tica; muerte, tratados con una dosis mínima de intelectualismo y con la necesaria cantidad de pasión, señalan los momentos culminantes de la novela.

Un dato que podría confirmar lo que venimos diciendo es que Ramón

con Gloria, su amante, con frecuentes aclaraciones y descripciones en tercera persona, efectuadas por alguien que no es Gloria, pero que casi parece concapítulos, desarrollados en trececientas páginas.

Benedetti, como se ve, no se concierte en autor omnisciente, que maneja a sus personajes, sino que procu-



M. Benedetti

Budño, dispuesto ya a matar a su padre, busca primero una resolución de su situación sentimental, que en caso de ser favorable, podría invalidar lo que se presentó como su problema fundamental: la liquidación de lo que su padre representa para su país y para él mismo.

Es evidente el entrecruzamiento de los planos individual y social, y el rol decisivo que juega el primero. Analizaremos ahora la estructura de la obra. Esta comienza en estilo periodístico e impersonal narrando el episodio o que aludimos como totalmente ajeno al texto. Se suceden luego cinco capítulos relatados en primera persona por el protagonista, que son inter-ruptos por uno en tercera persona (distinta de la del autor) y otro capítulo dialogado. Los capítulos nueve, diez y once son también narrados por el protagonista en primera persona, pero el capítulo doce constituye un paréntesis no empleado hasta ahora: alguien, presuntamente el autor, relata en tercera persona un episodio de la vida presente del personaje principal.

El capítulo trece, en primera persona, tal vez el que más está técnicamente al novelista, relata la decisión y la consumación del suicidio de Ramón Budño. Por último, en el capítulo siguiente, la mujer que Budño amaba reflexiona en primera persona acerca de este hecho, y en el último capítulo de la novela su padre dialoga

ra ubicarse en su interior y dejarlos obrar —y, sobre todo, pensar— según su lógica interna.

Pero es evidente una cierta proyección del autor en los personajes que emplean la primera persona (presunción que por otra parte se confirma con la lectura de la obra total de Benedetti) y si tenemos en cuenta que éstos piensan mucho más de lo que actúan, comprendemos que esta novela está entranablemente unida a la propia —y bien definida— concepción de la realidad que tiene el novelista.

No hay distintas interpretaciones de los hechos, no hay diversos contenidos de conciencia, no hay dudas. Tampoco hoy, es cierto, un narrador que sea un observador externo a la acción, pero la imagen final que obtenemos resulta excesivamente simplificada. En cuanto al estilo, valgan las observaciones que nos mereció el capítulo dos.

Este capítulo tiene cuatro subdivisiones, marcadas por un espacio que las separa. En la primera de ellas se nos indica quién habla. Comienza así: "La ventana se abre a la calma chicha. Allí abajo los plátanos...". De repente y después de punto y seguido emplea la primera persona: "Traspiro como un condenado". Los pensamientos del que habla nos informan de que está a punto de realizar algo decisivo y que ha pasado por momentos de desesperación (esta situación, con algunos variatos, se repite en

el capítulo trece, unos meses después, y entonces sí los hechos se precipitarán). Y nuevamente se abre un paréntesis: "Cuan las primeras gotas... en esta ventana del noveno piso, los recto antes que los inocentes peatonales de la principal Avenida. Por una vez le ganó a alguien...". Esta reflexión lleva al que habla —que es Budño— a saberse su llama Ramón Budño— a meditar acerca de lo que será asunto capital de la novela: su padre, Edmundo Budño, es un hombre fuerte, cuya personalidad ha anulado al resto de la familia. El hijo de Ramón, Gustavo, que tiene diecisiete años se, ilusiona falsamente pensando que será un personaje importante, y no sabe que tiene ya la botalla perdida.

Mientras piensa en esto, una paloma bajo la lluvia distrae su atención, pero inmediatamente vuelve a obsesionarse infantil de la época en que aún quería y admiraba a su padre.

Para actualizar el pasado, Benedetti emplea un procedimiento que se repite muchas veces a lo largo de la novela: escribiendo un verbo en el pasado su correspondiente presente. Así, por ejemplo: "... Alcé lentamente los ojos...". Había, hay un hombre detrás del mostrador...".

La figura del perro, todavía amable, es recordado minuciosamente en sus palabras y actitudes.

Se produce una nueva interrupción en el curso de esos recuerdos: "Ya no llueve más, pero refrescó". E inmediatamente se piensa en el hijo, que vacilante, y se plantean las diferencias entre las tres generaciones.

Como se ve, Benedetti, para reconstruir el pasado de su protagonista utiliza los recuerdos, que a veces son despertados por un motivo casual; pero la conciencia de qué no se mueve a partir de allí con entera libertad, ni en forma cónica, sino que es dirigido por el autor hacia los procesos que le interesa destacar, con lo que el libro se convierte en un comentario. Santa Fe, 1965) muestran un nivel de calidad como elemento sobresaliente por encima de sus desvíos.

El lenguaje de Angélica Gorodischer es, por lo general, gélido, exacto; el uso de diálogos, inteligente. El dominio de la síntesis se destaca, sobre todo en algunos casos: "Había nacido en Castilla alrededor del año 1550, el día de San Cleto papa y mártir, en una tar- mada oscura y fría, y en el verano de 1614 estaba a orillas del Yabobini mirando cómo entraban al Padre Director bajo las nubes de la Iglesia blan-

Benedetti incorpora a la novela diálogos en inglés y un fragmento en alemán, utilizando en ocasiones el dic-

## CRITICA

logo se inserta sintácticamente dentro de un párrafo diseñado al recuerdo, sin ningún signo gráfico que lo señale, lo que le confiere una agilidad especial.

El lenguaje es llano, corriente, y se respetan todas las peculiaridades del habla rioplatense (incluido el uruguayo) vacilación entre el verbo y el tú. Está manejado sin inhibiciones y con seguridad. Esto contribuye a la sensación de inmediatez que producen las obras de Benedetti, aunque puede reprochársele en algunos momentos una tendencia marcada hacia el discursivo, relacionada con la óptica casi exclusivamente ética con la que se manejan los personajes.

El realismo de Benedetti no es por otra parte un realismo interesado en una imposible objetividad, que no comprometa al escritor con lo que narra. El entiende que muchas cosas deben ser cambiadas, y precisamente su afán discursivo, su didacticismo, provienen de esa convicción.

### ANGÉLICA GORODISCHER: Cuentos con soldados, Santa Fe, 1965.

#### juan carlos martini

**Cuentos con soldados**, de Angélica Gorodischer, es un libro con perceptibles desvíos, pero presenta, sin lugar a dudas, a una escritora hábil, concocedora de su oficio, que domina inteligentemente las condiciones del cuento; que desbordó los límites de esas condiciones con su capacidad de recreación fiel, intensa, vívida; que —al igual de Cortázar— no tiene prejuicios laicistas ni étnicos ni populistas. Los siete cuentos de este volumen (selección entre 21 obras para el Premio Edición del concurso de cuentos organizado por el Club del Orden, Santa Fe, 1965) muestran un nivel de calidad como elemento sobresaliente por encima de sus desvíos.

El lenguaje de Angélica Gorodischer es, por lo general, gélido, exacto; el uso de diálogos, inteligente. El dominio de la síntesis se destaca, sobre todo en algunos casos: "Había nacido en Castilla alrededor del año 1550, el día de San Cleto papa y mártir, en una tar- mada oscura y fría, y en el verano de 1614 estaba a orillas del Yabobini mirando cómo entraban al Padre Director bajo las nubes de la Iglesia blan-

quedo con taboingho. Había sido el tercer de seis hijos, cuatro varones y dos hembras, y su familia ya había entrado, cuando él nació, en tratos con Santiago Medina, que acababa de conseguir el uso de Don antepuesto a su nombre. Fue serio, piadoso, y sobrio, atormentado. Hizo ejercicios espirituales, odió los herejes, sóo admirado

con el orden de un mundo de las sombras y de la luz, de abajo y arriba. Fue jesuita y lo trajo a América la disciplina." ("El Jesuita", págs. 73). En este mismo fragmento, es posible advertir alguna influencia de Borges, especialmente en la adjectivación. No es fácil, sin embargo, descubrir esta influencia como elemento constante de su prosa, como tampoco lo de Faulkner, aunque a veces surge con evidencia: "Pero entonces contó un gallo y rompió el equilibrio silencio-oscuidad-opresión, y como, si todas las presencias, conocidas desde un día que yacía inerte, se sintió apasionadamente inmerso en una noche inabismable, y movió uno mano." ("Esa hora", pág. 100).

En otro sentido, junto a párrafos brillantes, como puede ser el citado en primer término, Angélica Gorodischer se permite juegos de palabras que no los beneficios: "El Capitán Fernández de Corbera tiene sus nostalgias y sus miedos, y se refugió en su nostalgia para olvidar su miedo: era un hombre valiente." (Pág. 77).

Técnicamente, es posible dividir el libro en dos partes, agrupada en una: "El Jesuita", "Saqueo" y "El mercado, el héroe y la pecera"; y en otra: "El potrero bajo las hojas de bronce", "Los Bantúes", "Esa hora" y "Cuando los perros tienen hambre". El orden



en que he nombrado los cuentos dentro de cada grupo, responde, además, a un criterio de valoración que considero el más acertado.

Entre los primeros, se destaca "El Jesuita", cuento que desarrolla su temática en el pasado colonial; el protagonista, un sacerdote de esa orden. Es el más consistente del grupo porque, de alguna forma, pretende romper con los límites temporales impuestos ("a priori") para actualizar mediante una crítica a la hipocresía de un sacerdote católico, era que se balancean sus aspiraciones y anhelos religiosos con sus mezquindades y pretensiones de carácter francamente humano. Lo cierto es que, en este caso, la autora no logra superar las limitaciones de la anécdota, y el cuento, entonces, resulta convincente, correcto, con un final sorpresivo y adecuado, pero nada más.

En "Saqueo", la acción se desarrolla en el Renacimiento italiano. La trama revela la influencia de la novela policial, especialidad de la que Angélica Gorodischer es admiradora y a la que se ha dedicado (2º Premio del concurso de cuentos policiales de la revista "Vea y Lea", 1964). La época en la que transcurren los hechos produce —por su falta de vigencia— una fractura en la relación con el lector que se hace difícil de superar.

"El mercader, el héroe y la pecera" es, sin lugar a dudas, el cuento más desamparado del libro. La crítica que pretendo hacer a las condiciones de vida de la mujer dentro de la sociedad contemporánea, resulta ingenua, pobremente ineffecta.

En el segundo grupo está el más importante, lo más valioso del libro: "Cuando los perros tienen hambre", el relato de una fecundación inevitable de un individuo perteneciente a la burguesía. Es válido considerar errónea, en esta oportunidad, la elección de los recursos estéticos de los que se vale Angélica Gorodischer para relatar esa decadencia. La evasión por el recuerdo de las pretendidas glorias patrióticas de un antepasado, la negación a desprenderse de los objetos recibidos en herencia, la debilidad, el homosexualismo, el lenguaje utilizado, constituyen ya lugares comunes en la literatura argentina actual; recursos que trivializan y terminan por especializar la crítica prosaica.

"Esa hora" es un intento ponderable, concurre durante la revolución de setiembre de 1955, en la que un oficial argentino no acepta rendirse junto con sus compañeros y elige escapar. Está herido y se refugia en una estación de ferrocarril abandonada. El cuento relata el estado de delirio de este oficial, atormentado por la fiebre, la

soledad, los recuerdos, el hombre, la sed y la intuición (creo estar en lo cierto) de la trascendencia que tiene la derrota. Porque ese hombre, ese oficial perteneciente a los "leales", ese hombre peronista, dice: "¿Ustedes saben lo que se le hace a los vencidos? Se pone a toda la tropa en semicírculo y aquí en el medio a los que perdieron, a nosotros. Esos mismos resplandores ignorantes que mandábamos a lavar el auto y a cortar el césped, nos van a arrancar las insignias y los botones. Y va a sonar un tambor y vamos a desfilar en escuadra. A los vencidos no se les corta la cabeza porque eso es fácil. El soldado Ponce está muerto, pero los vencidos no están muertos aunque estén muertos." (Pág. 104). Creo que este razonamiento no es sólo el de un militar derrotado en acción de guerra. Creo que Angélica Gorodischer va más allá del delirio de ese hombre, de su situación momentánea y concreta, para lanzarlo —tímidamente, es verdad— a una toma de conciencia mucho más profunda, íntimamente relacionada con la persecución y avasallamiento que sufrió la masa peronista, de manera especial durante los primeros años posteriores a la revolución del '55. En este sentido, sería posible interpretar con el mismo criterio otras escenas (la última, por ejemplo), pero resultaría aventurado, lo tal vez sin fundamento, porque las sugerencias son débiles, se confunden con la oscuridad en que por momentos se sumerge el relato. Pero entiendo que la interpretación indicada anteriormente es acertada, es más, que es la única posible, porque para contar el delirio de ese hombre la autora eligió, precisamente, esta circunstancia.

"Los Bañantes" y "El potrero bajo las hojas de bronce" son los mejores cuentos del libro. Dice Cortázar: "Un cuento es significativo cuando quebra su propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina-bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anecdota que cuenta...". Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentero". Estos dos cuentos son significativos. Relacionados sutilmente por similitudes temáticas, parten de asuntos simples y desarrollan situaciones, actos y conversaciones que pueden resultar, en el mejor de los casos, triviales. Pero la tremenda fuerza intrínseca que tiene ese desarrollo los convierte, indudablemente, en cuentos excepcionales.

En "Los Bañantes", un industrial y un conscripto quedan aislados por un derrumbe, a oscuras, en un ámbito re-

ducido. El soldado, Evaristo Delio Moreira, es de Entre Ríos, nacido en San José de Feliciano, donde trabaja el campo junto a su familia; llegó hasta tener grado y le hubiera gustado saber más. Ricardo Lowell es un ejecutivo, pulcero, "self made man". El concepto que tiene del trabajo y de la familia es limitado, pequeño-burgués, consecuencia de su origen familiar, de sus condiciones de vida, de su progreso económico que ha logrado ("empezoando de abajo"): "Un obrero que trabaja descontento, en un lugar con poca luz, o destartado, o insalubre, es un obrero que rinde la mitad porque está descontento. Pierde tiempo en hablar mal de las maquinas, se deja ganar por las malas influencias, se hace tipo de sindicatos, y vienen las huelgas. Pero uno se gasta unos pesos, les da comodidades, y ahí tiene: es una buena inversión." (Pág. 20). "Yo soy un hombre ocupado pero nunca he abandonado a mi familia. A la una menos cuarto y a las nueve estoy en mi casa pase lo que pase y lo menos que puedo pedir es que los míos me acompañen." (Pág. 29). Estos dos hombres se encuentran, en una situación extrema, elegida con inteligencia por la autora. Reaccionarán, por supuesto, de maneras muy diferentes. Los dos tienen miedo. Lowell, en apariencia, se mantiene tranquilo e inicia una larga charla (un monólogo, en todo caso) en la que paulatinamente va cubriendo dimensiones su frustración, su soledad, su vivir sin sentido. Moreira, acostumbrado a callar ("En el cuartel, cuando menos se hablaba, mejor. Y allí, en el campo, para qué?", pág. 24), está confundido por la actividad, el movimiento de Lowell, y comienza a sentirse incómodo. A medida que transcurre el tiempo, a Lowell se le hace imperioso establecer algún contacto y lo sintetiza con un gesto: una mano en la rodilla del soldado.

Cuando Lowell repite el gesto, la incomodidad de Moreira se vuelve apogio. Su incapacidad para entender lo que le ocurre al otro se transforma en vergüenza, se canaliza físicamente, en una impostergable necesidad de orinar. Por supuesto, la comunicación no se produce. La relación no se establece de hombre a hombre, sino mediatizada. Cada uno vale por lo que representa, por lo que tiene, y las diferencias son claras. Lowell tutea a Moreira y se hace llamar Don Ricardo. Lowell compara a Moreira con su hijo, pero no lo cambiaría por su hijo. Lowell pretende un acercamiento con Moreira, pero en todo momento se supone superior: es un pequeño administrador de posibilidades de vida, y lo sabe y se hace valer por eso. El cuento se resuelve cuando son rescatados. Automáticamente, Moreira pier-

de su individualidad ante Lowell; la situación se normaliza: "Ledesma, te vas a mi escritorio, y del cajón de la izquierda me traés dos paquetes de Pall Mall" y se los repartió el soldado ese que quedó encerrado conmigo. Le voy a dar unos pesos también, esperate y te llevas todo junto.", dice Lowell (pág. 33). Es la retribución por un servicio, por un miedo compartido. Moreira, aún confundido —se preguntó— evita contar lo hablado con Lowell. Dice: "Tengo ganas de orinar", y sus compañeros se ríen.

Cuando Peralta, uno de los protagonistas de "El potrero bajo las hojas de bronce", dice: "Vos siempre estás diciendo vení" (Pág. 140), sintetiza, efectivamente, el resentimiento de ese muchacho que proviene de una familia obrera, que tiene una casa humilde y de madera en el barrio Soldado, que a su madre la llama "vieja". Sintetiza un trío de Peralta sobre Justo Achával, producto de la burguesía terrateniente, con departamento en Boulevard Oroño, personal de servicio, desayunos complicados, piedras que se llaman Sardónicas (palabra técnica de la cual existe una madre a la que llama por su nombre: "Compañero de un año desdichado. Despersonalizadamente, como allá, te diré que es el soldado Peralta. Yo soy el soldado Achával. Y esto es Eugenio." (Pág. 135), dice Achával, presentando a su madre. Peralta no está cómodo en esa casa, no sabe cómo comer, cómo moverse, qué decir, y lo asombra la desevolución, la frivolidad de Eugenia que alcanza a la relación con su hijo: "Por qué es tan informal el ejército argentino?—preguntó—. Nunca te esperamos cuando llegás y nunca llegás cuando te esperamos —y pasó una mano por la cara de Achával." (Pág. 135). "Esa me viene muy bien. Los llevo yo. Vos como soy un poco la madre del soldado?" (Pág. 136). Acá, tampoco, existe ningún acercamiento verdadero, cierto. La relación entre Achával y Peralta es, exclusivamente, circunstancial.

Si Peralta —ya de vuelta en el regimiento— decide subir a la torre de agua, es porque necesita de una reivindicación; porque, íntimamente, se siente humillado. Y sube a pesar del miedo y del peligro (uno de los momentos más intensos del libro, págs. 127-140), y se confirma con ese acto en su hombría, en su superioridad física con respecto a Achával, y le inflige, de esta forma, una especie de derrota, que se completa cuando le dice: "No hace falta que subas ahí" (Pág. 140). El círculo está cerrado, y el intento que hace Achával de subir la pesar de su vértigo) no tiene valor. Angélica Gorodischer

(continúa en pág. 11)

## LIBROS QUE HACEN ESCUELA!

Imprescindibles para todo educador

### LA ESCUELA RURAL UNITARIA

Prof. Luis F. Iglesias

Obra didáctica básica. Contempla todos los aspectos de la enseñanza en escuelas rurales y de maestro único. Encuadrada, con sobrecubierta.

Precio: \$ 1.200.-

### LOS PIZZURNO

Prof. Esteban Félix Cichero

Maestros de maestros. Los hermanos Pablo, Juan y Carlos Pizzurno reflejados en su vida y obra, que es guía para educadores.

Precio: \$ 360.-

### AVENTURAS DE CHIKI CHIKI Y CAPACHITO

por Graciela Amanda Alborno

El folklore y la geografía de los Andes patagónicos a través de interesantes relatos ilustrados, para niños y adolescentes.

Precio: \$ 350.-

**EDITORIAL STILCOGRAF**

Gril Manuel A. Rodríguez 2548  
Buenos Aires  
T. 56-2115

"...ven, amigo, mira lo que fué, y lo que es, y cuenta..."



## LA SONRISA DE HIROSHIMA

por Eugen Jelebeanu

Todo lo que podía el hombre de Hiroshima lo perdió... todo, menos la esperanza. Esta es una poesía de nuestro tiempo, una poesía para todos los hombres.

**ILUSTRACIONES DE:**  
Carlos Alonso • Lucario • Raúl Soldi • Demetrio Urruchúa • Elsa Pérez Vicente.

**PROLOGO:**  
Miguel Ángel Asturias  
Precio: \$ 350.-

...Y OTRAS DOS OBRAS MUY DE NUESTRO TIEMPO!

### FUEGO GRANDE

Cesare Pavese • Bianca Garufi  
Obra de clima tenso y honda dramaticidad, escrita en colaboración por los dos grandes novelistas italianos. Primera edición en castellano.

### CONSTELACION

por Luis Franco  
Antología General

## EDITORIAL STILCOGRAF

Gril Manuel A. Rodríguez 2548  
Capital - Tel. 56-2115

**EDITORIAL  
BIBLIOTECA  
POPULAR  
CONSTANCIO  
C. VIGIL**

Alem 3078  
Rosario

Delegación Santa Fe  
San Jerónimo 3473

**EN VENTA:**

**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)

**COLECCION MOLINILLO**

**El niño azul**, María Granata.  
Ilustraciones: Helena Homs.

**El rey que prohibió los globos**, Syria Poletti.  
Ilustraciones: Martha Greiner.

**PROXIMA APARICION:**

**COLECCION ARTES VISUALES**

**Cronología del arte en Rosario**, Isidoro Stullitel.

**COLECCION ENSAYOS**

**Arte y poesía**, Edgar Bayley.

**COLECCION PROSISTAS  
ARGENTINOS**

**La vuelta completa**, Juan José Saer.

**COLECCION ALFA**

**Poemas (1956-1964)**, Rubén Sevlever.

**El vicio absoluto**, Oscar Ielpi.

