

9

SETECIENTOS MONOS

**SALINGER / VIÑAS
HARSS / GORODISCHER / IELPI / SAER
LITERATURA HOY: BARTHES
REVOLUCION SEXUAL**

revista literaria
rmpi 829.011

SETECIENTOSMONOS

año IV / n.º 9 / junio 1967 / \$ 100.-
santa fe 1047 / alvear 696 / t.e. 45959
rosario república argentina

DIRECCION

mario gesé / juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork

COLABORADORES

mele bruniard / norma desinano / angélica gorodischer / maria
teresa gramuglio / rafael jimeno / aldo rozin / rubén sevlever

TAPA

rodolfo elizalde

—¿Puede decirnos cuáles son actualmente los problemas que le preocupan y en qué medida éstos interesan a la literatura?

—Yo me he sentido interesado por lo que podríamos llamar la responsabilidad de las formas. Pero es solamente en la parte final de "Mitologías" que pensé que era necesario plantear este problema en términos de significación, y desde entonces la significación es mi preocupación esencial. La significación, es decir: la unión de lo que significa y de lo que es significado; más todavía: ni las formas ni los contenidos, sino el proceso que va de los unos a los otros. Dicho de otra manera: desde el epílogo de "Mitolo-

moda escrita no es sino una literatura especial y sin embargo ejemplar, puesto que al describir un vestido le confiere un sentido (de moda) que no es el sentido literal de la frase. ¿No es casi la definición misma de la literatura? La analogía va más lejos todavía: moda y literatura son, tal vez, lo que yo llamaría sistemas homeostáticos, es decir sistemas cuya función no es comunicar un significado objetivo, exterior y preexistente al sistema sino de crear un equilibrio de funcionamiento, una significación en movimiento, pues la moda no es otra cosa que lo que se dice de ella, y el sentido segundo de un texto literario es, tal vez, evanescente, "vacío", aunque ese texto no deje de funcionar como el sig-

literatura hoy

gias", las ideas, los temas, me interesan menos que la manera en que la sociedad se apodera de ellos para elaborar la substancia de cierto número de sistemas significantes. Esto no quiere decir que esta substancia sea indiferente, sino que no se puede aprehenderla, manejarla, juzgarla, hacerla materia de explicaciones filosóficas, sociológicas y políticas sin haber descrito y comprendido primeramente el sistema de significaciones del cual ella es sólo un término; y como este sistema es formal, me he visto comprometido en una serie de análisis estructurales que intentan definir un cierto número de "lenguajes" extralingüísticos: tantos lenguajes, es verdad, como objetos culturales existan, (cualquiera sea su origen real), que la sociedad ha dotado de un poder de significación. Por ejemplo, el alimento sirve para comer, pero sirve también para significar (condiciones, circunstancias, gustos); el alimento es, entonces, un sistema signifiante y será necesario algún día describirlo como tal. Como sistemas significantes (excepto la lengua propiamente dicha) se pueden citar: el alimento, el vestido, las imágenes, el cine, la moda, la literatura. Naturalmente estos sistemas no tienen la misma estructura. Podemos prever que los sistemas más interesantes, o los más complejos, son aquellos que derivan, a su vez, de sistemas ya significantes. Es por ejemplo el caso de la literatura que deriva del sistema signifiante por excelencia: la lengua. Es también el caso de la moda, por lo menos de aquella de la que hablan las revistas de modas. Es por eso que sin volcarme directamente a la literatura, sistema formidable y excepcional por su riqueza de valores históricos, he emprendido recientemente la descripción del sistema de significación constituido por la vestimenta femenina, tal como aparece descrita por los periódicos especializados. Esta palabra "descripción" dice ya, sin lugar a dudas, que preocupándome por la moda me he instalado en la literatura. En resumen: la

nificante de ese sentido vacío. La moda y la literatura significan agudamente, sutilmente, con todos los vericuetos de un arte extremo, pero, si se quiere, ambas no significan "nada", pues su ser está en la significación y no en sus significados.

Si es verdad que moda y literatura son sistemas significantes en los que lo significativo es, por principio, desvalorizado, esto obliga fatalmente a revisar las ideas que hubieran podido tenerse sobre la historia de la moda (de la cual felizmente no se han ocupado mucho) y aquellas que se han expresado efectivamente sobre la historia de la literatura. Ambas son como la nave de Argos: las piezas, las substancias, las materias del objeto cambian al punto que el objeto es sucesivamente nuevo, mientras que el nombre, es decir el ser de ese objeto, es siempre el mismo. Se trata por lo tanto más de sistemas que de objetos: su ser está en la forma, no en el contenido ni en la función; hay, en consecuencia, una historia formal de esos sistemas que agota quizá, mucho más de lo que se cree, su historia total, en la medida en que esa historia es modificada, anulada o simplemente dominada por un devenir endógeno de las formas. Esto es evidente, en el caso de la moda, donde la rotación de las formas se produce regularmente, sea año tras año al nivel de una microdiacronía, sea secularmente al nivel de una larga duración. Para la literatura, el problema es, evidentemente, mucho más complejo en la medida en que ésta es consumida por una sociedad más amplia, más integrada que la sociedad de la moda; en la medida, sobre todo, en que la literatura, purificada del mito de la futilidad, propio de la moda, ha pasado a constituir, por decirlo de alguna manera, un valor históricamente natural. En efecto, la historia de la literatura como sistema signifiante no ha sido hecha jamás; durante mucho tiempo se ha hecho la historia de los géneros (lo que tiene una relación mínima con la

historia de las formas significantes) y esta historia es la que todavía predomina en los manuales escolares y, más estrictamente, en los panoramas de la literatura contemporánea. Posteriormente, bajo la influencia de Taine o de Marx, se ha emprendido una historia de los significados literarios. La empresa más notable en este campo es la de Goldmann. Goldmann ha ido bastante lejos en su intento de relacionar una forma (la tragedia) a un contenido (la visión de una clase política). Pero, en mi opinión, la explicación es incompleta en la medida en que la relación misma, es decir la significación, no ha sido pensada; entre dos términos, uno histórico, otro literario, se postula una relación analógica (la decepción trágica de Pascal y Racine "reproduce" como una copia la decepción política del ala derechista del jansenismo) de manera que la **significación** en la que se apoya con mucha intuición Goldmann sigue siendo un determinismo enmascarado. Lo que sería necesario hacer —es fácil decirlo, pero muy difícil hacerlo— es, no tanto recrear la historia de los significados literarios sino la historia de las significaciones, es decir la historia de las técnicas semánticas gracias a las cuales la literatura impone un sentido (aunque éste fuera "vacío") a lo que ella dice. En resumen, tener el coraje de entrar en la "cocina del sentido".

—Ud. ha escrito: "Cada escritor que nace reabre en sí mismo el proceso a la literatura..." Este incansable, este necesario cuestionamiento no ejercerá, en el porvenir, una lamentable influencia sobre ciertos escritores para quienes este "cuestionamiento" no sería sino un nuevo "ritual" literario sin futuro. ¿No piensa Ud., por otra parte, que la noción de "fracaso" necesario para el logro profundo de una obra ha terminado por convertirse, también, en algo demasiado deliberado?

—Hay dos formas de fracaso: el fracaso histórico de una literatura que no puede responder a los interrogantes del mundo sin alterar el carácter ilusorio del sistema significant que constituye, sin embargo, su forma más adulta: la literatura, hoy día, está reducida a presentar interrogantes al mundo, mientras que el mundo actual, alienado, tiene necesidad de respuestas; y el fracaso mundano de la obra frente a un público que la rechaza. El primer fracaso puede ser vivido por cada autor, si es lúcido, como el fracaso existencial de su proyecto de escribir; nada puede decirse sobre esto, no puede someterse a una moral, mucho menos a una simple higiene: ¿qué decir a una conciencia desdichada y que tiene una razón histórica para serlo? Esta forma de fracaso pertenece a esa "doctrina interior que es necesario no comunicar jamás" (Stendhal). En cuanto al fracaso mundano no pueden interesar (fuera del autor mismo, claro está) sino a los sociólogos o historiadores que se esforzarán por reconocer en el rechazo del público el índice de una actitud social o histórica. Sobre este punto es necesario hacer notar que nuestra sociedad rechaza muy pocas obras y que la "aculturación" de las obras malditas, (muy raras, por otra parte, no conformistas o ascéticas, de aquello que se podía llamar la vanguardia, es particularmente rápida. No se observa por ninguna parte ese cultivo del fracaso del que Uds. hablan: ni en el público, ni en las editoriales, ni en los autores jóvenes, que parecen, en su mayoría, muy seguros de lo que hacen.

—En "El Grado Cero de la Escritura" y en la parte final de "Mitologías" Ud. dice que es necesario buscar una "reconciliación de lo real y de los hombres, de la descripción y de la explicación, del objeto y del saber". ¿Esta reconciliación retoma la posición de los surrealistas para quienes la **fractura** entre el mundo y el espíritu humano no es incurable? ¿Cómo concilia Ud. esta opinión con su apología del "compromiso frustrado" (kafkiano) del escritor? ¿Podría precisar este último concepto?

—Para el surrealismo, y a pesar de las tentaciones políticas del movimiento, la coincidencia de lo real y del espíritu humano era posible **inmediatamente**, es decir fuera de toda mediación, inclusive la revolucionaria, (y acaso pueda de-

finirse el surrealismo como una técnica de inmediatez). Pero desde el momento en que se piensa que la sociedad no puede desalienarse fuera de un proceso político o, más ampliamente histórico, esta misma coincidencia (o reconciliación), sin dejar de ser creíble, pasa al plano de la utopía. Desde entonces hay una visión utópica (y mediata) y una visión realista (e inmediata) de la literatura; estas dos visiones no son contradictorias sino complementarias. Naturalmente, la visión realista e inmediata, refiriéndose a una realidad alienada, no puede ser de ninguna manera una "apología": en una sociedad alienada la literatura está alienada; no hay pues ninguna literatura real (aún la de Kafka) de la cual pueda hacerse la "apología": no es la literatura lo que va a liberar al mundo. Sin embargo, en este estado "reducido" donde nos ubica hoy día la historia, hay varias maneras de hacer literatura: hay una elección posible y, en consecuencia, si no una moral por lo menos una responsabilidad del escritor. Se puede hacer de la literatura un valor **afirmativo**, ya sea en la plenitud, acordándola a los valores conservadores de la sociedad, o en la tensión, haciéndola el instrumento de un combate de liberación; a la inversa, se puede acordar a la literatura un valor esencialmente **interrogativo**; la literatura deviene entonces el signo (y tal vez el único signo posible) de esta opacidad histórica en la que vivimos subjetivamente; admirablemente servido por ese sistema significante ilusorio que, en mi opinión, constituye la literatura, el escritor puede comprometer su obra en el mundo, en los problemas del mundo, y, a la vez, suspender ese compromiso precisamente en el momento en que las doctrinas, los partidos, los grupos y las culturas le soplan una respuesta. El interrogante de la literatura es, entonces, en un solo y mismo movimiento, ínfimo (en relación a las necesidades del mundo) y esencial (puesto que este interrogante la constituye). Este interrogante no es ¿cuál es el sentido del mundo?, ni siquiera: ¿el mundo tiene un sentido?, sino solamente: he aquí el mundo; ¿hay sentido en él? La literatura es, pues, verdad, pero la verdad de la literatura es, al mismo tiempo, esta impotencia misma para responder a las cuestiones que el mundo se propone sobre sus problemas, y ese poder de presentar cuestiones reales, cuestiones totales, cuyas respuestas no estén presupuestas, de una u otra manera, en la forma misma de la pregunta: empresa que, quizá, ninguna filosofía ha logrado y que pertenecerá verdaderamente a la literatura.

—¿Cree Ud. que existe un criterio de calidad de una obra literaria? ¿Si fuese así, no sería aquello que debería establecerse más urgentemente? ¿Estima que es conveniente no establecer ese criterio a priori y dejarlo, si fuese posible, desprenderse solo de una elección empírica?

—El recurso del empirismo es tal vez una actitud del creador, no puede ser nunca una actitud crítica; si se "mira" la literatura, la obra es siempre el cumplimiento de un proyecto que ha sido deliberado por el autor a un cierto nivel (ese nivel no es forzosamente el del intelecto puro) y se recordará que Valéry proponía fundar toda crítica sobre la evaluación de la distancia que separa la obra de ese proyecto; se podría definir efectivamente la "calidad" de una obra como la distancia más corta que la separa de la idea que le ha dado nacimiento, pero como esta idea es inaprehensible puesto que precisamente el autor está condenado a comunicarla sólo a través de la obra, es decir a través de la mediación misma que se interroga, no se puede definir la "calidad literaria" sino de una manera indirecta: es una impresión de rigor, es el sentimiento con que el autor se somete persistentemente a un solo y determinado valor; este valor imperativo, que da unidad a la obra, puede variar según las épocas. Se puede observar, por ejemplo, que en la novela tradicional, la descripción no está sometida a ninguna técnica rigurosa: el novelista mezcla inocentemente lo que ve, lo que sabe, con aquella que su personaje ve o sabe; una página de Stendhal (pienso en la descripción de Carville, en "Lamuel") implica varias conciencias narrativas; el sistema de visión de la novela tradicional era impuro, sin

duda porque la "calidad" estaba absorbida por otros valores y que la familiaridad del novelista con su lector no ofrecía problemas. Este desorden ha sido tratado por primera vez por Proust, en quien el narrador dispone, si así puede decirse, de una sola voz y varias conciencias; ésto quiere decir que la racionalidad tradicional es sustituida por una racionalidad propiamente novelística, pero, por el mismo motivo, es toda la novela clásica la que va a derruirse; actualmente tenemos (para abreviar esta historia) novelas de una sola mirada; la calidad de la obra está constituida, entonces, por el rigor y la continuidad de la visión; en "La Celosía", en "La Modificación", en todas las obras de la nueva novela, la visión es inaugurada sobre un postulado preciso y continuada en ese plano sin la intervención de esas conciencias parásitas que permitan a la subjetividad del novelista intervenir **declarativamente** en su obra. (Esta es una apreciación general: no se puede asegurar que esta visión sea mantenida rigurosamente; sería necesario comprobarlo mediante explicaciones de texto). Dicho de otra manera: el mundo es relatado desde un solo punto de vista, lo que modifica considerablemente los "roles" respectivos del personaje y del novelista. La calidad de la obra es, entonces, el rigor del proyecto, la pureza de una visión **que dura** y que, sin embargo está sometida a todas las contingencias de la anécdota. La anécdota, la "historia", es el primer enemigo de la mirada, es por ésto, tal vez, que estas novelas de **calidad** son tan poco anecdóticas; he aquí, por otra parte, un conflicto a resolver: declarar sin validez la anécdota (pero, entonces, ¿cómo interesar?) o incorporarla a un sistema de visión en el que la pureza reduzca considerablemente el **haber** del lector.

—Ud. ha expresado: "Se sabe cuán a menudo la literatura es mítica (aunque más no sea como grosero mito del realismo) y cuánto la literatura irrealista tiene el mérito de serlo tan poco". ¿Puede distinguir concretamente ese tipo de obras dando su definición de un verdadero realismo literario?

—Hasta el presente el realismo ha sido definido mucho más por su contenido que por su técnica; lo **real** ha sido primeramente lo prosaico, lo trivial, lo bajo; luego, genéricamente, la supuesta infraestructura de la sociedad despojada de sus sublimaciones y coartadas; no se ponía en duda que la literatura **copiase** simplemente alguna cosa; según el nivel de esa cosa, la obra era realista o irrealista.

Sin embargo qué es lo **real**? No se lo conoce nunca sino bajo la forma de efectos (mundo físico), de funciones (mundo social) o de fantasmas (mundo cultural); en resumen, lo **real** no es en sí mismo más que una inferencia; cuando se declara copiar lo real, se quiere decir que se ha elegido tal inferencia y no otra: el realismo, en su origen mismo, está sometido a la responsabilidad de una elección; tenemos aquí un equívoco básico, propio de todas las artes realistas, desde el momento que se les supone una verdad más evidente e indiscutible que la de las otras artes, llamadas de interpretación. Hay otro equívoco, propio de la literatura, y que contribuye a mitificar aún más el realismo literario; la literatura no es sino lenguaje; el lenguaje es ya, anteriormente a todo tratamiento literario, un sistema de significaciones: antes de ser literatura implica particularidad de substancias (las palabras), discontinuidad, relación, categorización, lógica especial. Yo estoy en mi habitación, yo **veo** mi habitación, pero ¿es qué **ver** mi habitación no es relacionarla? Y aunque no fuese así, desde el momento que **veo** ¿qué es lo que quiero decir? ¿Una cama, una ventana, un color? En el instante mismo procedo a la desintegración de ese continuo que está delante de mí. Y más todavía, esas simples palabras son por sí mismas valores, tienen un pasado, un entorno, su sentido nace tal vez menos de su relación con los objetos que significan que de su relación con las otras palabras, a la vez, cercanas y diferentes; y es precisamente en esta zona de sobresignificación, de significación segunda, que va a ubicarse y desarrollarse la literatura. Dicho de otra manera, en relación a los objetos mismos, la literatura es

fundamentalmente, constitutivamente irrealista; la literatura es lo irreal; o más exactamente, lejos de ser una copia analógica de lo real, la **literatura es, al contrario, la conciencia misma de lo irreal del lenguaje**. La literatura más verdadera es aquella que se sabe más irreal, en la medida en que ella se sabe esencialmente lenguaje; es esta búsqueda de un estado intermedio entre las cosas y las palabras, esta tensión de una conciencia que está, al mismo tiempo, sostenida y limitada por las palabras y que dispone a través de ellas de un poder absoluto e improbable a la vez. Aquí el realismo no puede ser la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje; la obra más realista no será aquella que "pinta" la realidad sino aquella que, sirviéndose del mundo como contenido (ese contenido, es por otra parte, extraño a su estructura, es decir, a su ser), explorará lo más profundamente posible la **realidad irreal** del lenguaje. ¿Ejemplos concretos? Lo concreto, cuesta caro, y en este caso sería necesario reconstruir toda una historia de la literatura desde este punto de vista. Creo que lo que se puede decir es que la exploración del lenguaje está en su comienzo y que constituye una reserva de creación infinitamente rica, pues no es necesario creer que esta exploración es un privilegio poético puesto que se ha sostenido que la poesía se ocupa de las palabras y la novela de lo "real".

Toda la literatura es problemática del lenguaje. Por ejemplo, la literatura clásica ha sido, a mi entender, la exploración genial de una cierta **racionalidad arbitraria** del lenguaje, la poesía moderna de una cierta irracionalidad, la "nueva novela" de una cierta **densidad**, etc. Desde este punto de vista, todas las subversiones del lenguaje no son más que experiencias muy rudimentarias, no van casi nunca muy lejos; lo nuevo, lo desconocido, lo infinitamente rico de la literatura se lo encontrará del lado de las **falsas racionalidades del lenguaje**.

—¿Qué piensa Ud. de la literatura inmediatamente contemporánea? ¿Qué puede esperarse de ella? ¿Cree Ud. que tiene un sentido?

—Se podría contestar la pregunta con otra pregunta exigiéndoles a Uds. que definan qué entienden por **literatura inmediatamente contemporánea** y creo que no saldrían bien parados. Pues si se hace una lista de autores se encontrarán profundas diferencias y habría que explicarse sobre cada caso en particular, y si se establece un cuerpo de doctrina, se referiría a una literatura utópica pues cada autor real se definiría por su exclusión en relación a esa doctrina. La imposibilidad de una síntesis no es contingente, expresa la dificultad en que estamos nosotros mismos de captar el sentido histórico del tiempo y de la sociedad en que vivimos.

Más allá del sentimiento que pueda tenerse de una cierta afinidad entre las obras de la "Nueva Novela", por ejemplo, se puede dudar en ver en este movimiento otra cosa que un fenómeno sociológico, un mito literario cuyas fuentes y su función pueden ser claramente situadas; una comunidad de amistades, de vías de difusión, de mesas redondas no autorizan una verdadera síntesis de las obras. ¿Es posible esta síntesis? Tal vez un día sea posible, pero creo que actualmente es más justo y fructífero interrogarse sobre cada obra en particular, considerarla precisamente como una obra solitaria, es decir, como un objeto que no ha reducido la tensión entre el sujeto y la historia y que está, en tanto obra acabada y sin embargo inclasificada, constituida por esa tensión. Valdría más interrogarse sobre el sentido de la obra de Robbe-Grillet o de Butor que sobre el sentido de la "Nueva Novela"; explicando la "Nueva Novela", tal como se da, se puede explicar una pequeña fracción de nuestra sociedad, pero explicando a Robbe-Grillet o a Butor tal como ellos se hacen, se tiene la oportunidad, más allá de la propia opacidad histórica, de alcanzar algo de la historia profunda de nuestro tiempo: ¿la literatura no es ese lenguaje particular que hace del "sujeto" el signo de la historia?

Traducción: NICOLAS ROSA

El criterio de unidad de los factores socio-culturales que posibilitan los procesos del cambio social son una adquisición indiscutible de la sociología contemporánea. Esto obliga necesariamente a un enfoque interdisciplinario hacia el cual tiende cada vez más la ciencia social. Sociólogos, antropólogos y psicólogos sociales han realizado aportes de magnitud variable pero significativamente adscriptos todos a una nueva concepción estructuralista. Los estudios parciales no pierden de vista este supuesto básico y tienden a resumir sus hipótesis y conclusiones dentro de un marco unitario que configura las categorías hombre-sociedad y la dialéctica de sus relaciones. El análisis parcial de ciertas superestructuras —ideologías, comportamiento social, mentalidad de clase, etc.— no escapa a este enfoque estructural posibilitado por una clara revisión metodológica y un estudio específico y gradual de las mediaciones que las insertan dentro del proceso general del cambio. Un estudio —empírico o teórico— del comportamiento sexual de una comunidad determinada rebasa los límites de la simple compulsión estadística para convertirse en una apreciación total de la conducta humana.

Es, al mismo tiempo, una teoría del hombre y una exégesis cuidadosa de su encarnación en la praxis. Exige compulsivamente una clara definición del concepto de sexualidad —lo que lleva al estudioso a una rigurosa apreciación de los datos aportados por la biología, la genética, la antropología, etc.— y una óptica científica en el análisis de las pautas que modelan el comportamiento de la sociedad a estudiar. La aparición de un libro como el de Julio Mafud, con un título tan diáfano pero tan comprometedor como el de "La Revolución Sexual Argentina", era un llamado a la expectación del estudioso de la realidad nacional, a menos que se hubiese pretendido jugar con elementos tan oscuros y deleznable como la curiosidad morbosa y el sensacionalismo. Dejando solamente apuntada esta última posibilidad, es un hecho real que la aparición de este estudio está basada en un equívoco —tal vez una complicidad— del que sólo puede responsabilizarse a su autor. "La Revolución Sexual Argentina" es un libro que sólo cobra sentido —y un vigoroso sentido— si se conocen las obras anteriores de Mafud: "El desarraigo Argentino", "Psicología de la Viveza Criolla". No queremos decir con esto que, como es habitual, es necesario leer otras obras de un mismo autor para estar informados de su visión total sobre un problema o sobre una disciplina, sino sencillamente que Julio Mafud —y de ahí la singularidad única del autor— ha escamoteado toda una clara concepción del hombre argentino, esbozada en sus libros anteriores, para ofrecernos un esqueleto de obra donde la responsabili-

mafud: una mitología sexual argentina

nicolás rosa

dad aumenta en proporción directa a la calidad y al tono de las afirmaciones que en ella se incluyen. Por lo tanto proceder a un análisis de esta obra exige; descubrir cuáles son las claves de esta concepción no suficientemente explicitadas en la obra misma y tratar de establecer una correspondencia de las mismas con las obras anteriores de Mafud, para intentar luego una configuración total de sus teorías. Esto en cuanto a un posible rigor metodológico que aclararía el pensamiento de Mafud sin que ello implique el menor reconocimiento de una probable claridad dentro de ese mismo pensamiento. En suma, el escamoteo es doble: una falta de unidad en la estructura de la obra que nos reenvía solapadamente a sus otras obras; una ausencia total de claridad que ilumine el contexto general de sus ideas. Nada más natural; cuando el camino se elige voluntariamente a oscuras es porque se pretende ocultar sombras con más sombras.

Aclaremos: el pensamiento de Mafud no es oscuro, todo lo contrario. Se desarrolla demasiado rectilíneamente, a través de dos o tres claves demasiado brillantes, por la mediación de un mecanismo demasiado aceitado. Resumiendo: lo acusamos de querer hechar sombras mediante la iluminación imprevista. El procedimiento es común: lo brillante no ilumina, engeñeque. Es un conocimiento por revelación o por identificación que encubre la irracionalidad o el dogmatismo.

La sexualidad es un signo visible de la conducta humana. Como tal se remite a la totalidad del hombre por un lado, y a las presiones del medio, por el otro. Es una respuesta universal, pero no invariable, a las sollicitaciones del mundo; refleja el intercambio entre el mundo y la profundidad. Por lo tanto es un

síntoma de las variaciones del hombre y de las variaciones del medio, y al mismo tiempo, un condicionante-condicionado expreso del circuito social. Pero establecer una relación sumariamente automática entre la conducta sexual y las condiciones socio-económicas transforma un proceso dialéctico en una simple instancia de causalidad. Un sistema progresivo-regresivo, como sugiere Sartre para el análisis de las totalizaciones parciales, es imprescindible, sin olvidar que la sexualidad real, sujeta a la presión biológica y neurofísica, se trasmuta en una sexualidad virtual, una suerte de "patterns" cultural que impregna toda la vida psíquica del individuo. Vivir una sexualidad significa encarnar en lo concreto particular un modelo que nos propone un sistema cultural determinado y, paralelamente, una respuesta individual a ese modelo. Es posible, sin lugar a dudas, analizar la evolución de estos "modelos de conducta" en sus variaciones personales —el psicoanálisis puede hacerlo— y en sus variaciones grupales como lo intenta la sociología del sexo. Mafud, a través de una amplia e indiscriminada bibliografía, ha podido captar esta posibilidad sin llegar a realizarla por una incapacidad metodológica substancial a su sistema de pensamiento. Pero, todo método, aún la falta de método, evidencia una toma de posición. Y esta posición es lo que interesa destacar.

"La Revolución Sexual Argentina" es, en primer lugar, un supuesto estudio de la emancipación femenina. No es del todo erróneo otorgar, en una revolución sexual, un papel preponderante a la mujer; o más concretamente, al proceso de liberación de la mujer. Esto es lo que hace Mafud. Pero significa una flagrante esquematización, acentuar la preponderancia de ese papel de tal manera que sólo podamos concluir que la



"metafísicamente" por una abundante herencia literaria. La sociología improvisa de Mafud (valga el término por los frecuentes y despampanantes neologismos de la jerga mafusiana; hombreidad, extranjería, asunción, etc.) no tiene reparos en lanzarse sobre los viejos y pequeños mitos que versan sobre el hombre argentino y aclimatarlos en una difusa selva bibliográfica donde conviven el anarcosocialismo de Luigi de Marchi, el neofreudismo de Karen Horney y el misticismo político de Simone Weil. Entiéndase: todos los autores pueden citarse pero dentro de un contexto válido y con un mínimo de actitud crítica.

Binarismo y Sexualidad

emancipación femenina —en sus dos aspectos, económico y sexual— es el motor fundamental de toda revolución sexual. Aún aceptando la limitación cronológica —sería en la moderna sociedad argentina donde la mujer juega ese papel— es imposible desconocer las relaciones que deben establecerse entre la participación femenina en el proceso y la aceptación masculina del mismo. Mafud, confundido por un binarismo que preside su mentalidad, y a pesar de todas sus buenas intenciones totalizantes, no hace más que tomar una línea del proceso para desarrollar por oposición a la otra, con lo cual, se facilita voluntariamente la tarea pero nos ofrece un esquema de tal fragilidad que se desmorona apenas se lo desmonta. ¿Por qué su insistencia en la línea femenina del proceso, llámémosla así? ¿Es que Mafud entiende que la sociedad argentina como la norteamericana se convierte, paulatinamente, en un matriarcado? Nada de esto: su rigurosa polarización no nace de una visión del futuro sino de una excesiva observancia del pasado. Si hoy la mujer argentina vive su emancipación sexual, como reflejo o parte de un proceso más complejo de liberación, es porque debe liberarse de la concepción "machista" del sexo propia del hombre argentino. En una irreflexiva imposición de categorías, circunstanciales en categorías absolutas, Mafud decide, como lo ha sostenido en sus obras anteriores, que el "machismo" es un mal argentino. Ernesto Sábato había procedido con más cautela; "El machismo es un fenómeno muy peculiar del **porteño**, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de esas ni siquiera lo consideren macho a la primera potencia". Como se ve nada nuevo. Un viejo mito sostenido sentimentalmente por el tango y apoyado

de Mafud por sexualidad, encontramos que vagamente remite los conceptos de lo femenino y lo masculino a dos categorías claves: lo masculino es lo posesivo (el machismo argentino), lo femenino es lo pasivo (la constancial sumisión de la mujer argentina). Los conceptos son claros, tienen una validez reconocida pero importaba más saber hasta qué punto responden a una realidad manifiesta dentro de la evolución social argentina. ¿Qué entiende Mafud por machismo?

"Toda la conducta sexual del hombre machista se centraliza en la erección", dice. Luego caracteriza el acto sexual "machista" por su brutalidad y sadismo. Con esta simple caracterización se lanza a divagar sobre las técnicas sexuales del hombre argentino para concluir que la rebelión femenina —pasando por una previsible etapa de masculinización de la mujer— alcanzará su equilibrio definitivo en una coparticipación sexual realizada en un mismo pie de igualdad. En este terreno de las vaguedades más sorprendentes uno se pregunta de dónde proviene esta "alegoría" de la evolución sexual de los argentinos. Mafud nos remite a su "Psicología de la Viveza Criolla". No es deseable, sin embargo, preguntar ¿de qué hombre argentino nos está hablando? Hay demasiadas respuestas, ¿porteño? ¿ciudadano?, ¿campesino?, ¿proletario?, ¿clase media? Nunca llegaremos a saberlo. O más bien sí: hay un hombre argentino esencial: el mismo que elabora Estrada, unido a una limitada variedad de rasgos psicológicos gracias al aporte de Ortega y Gasset. Mafud pretende enmascarar —¿consciente o subconscientemente?— la procedencia pasatista, irracional y mística de su visión del hombre argentino mediante una maquinaria instrumental extraída de la sociología contemporánea.

El "machismo" es un producto histórico. Mediante un análisis histórico-genético desde la época de la conquista hasta nuestros días, Mafud nos precisa cuáles son los acontecimientos que contribuyeron a conformar la psicología "machista", no olvidando constatar que "machismo" y "viveza criolla" son el anverso y reverso de una misma moneda. La sumisión, la mancebía de indígenas y blancas, la ausencia de la mujer en la literatura gauchesca, un concepto de la amistad híbrida y asexuada extraído directamente de Scalabrini Ortiz y nacido del desprecio y la indiferencia hacia la mujer, el aluvión inmigratorio predominantemente masculino, la creación de prostíbulos y casas de tolerancia para satisfacer una creciente demanda, la correlativa interiorización de la vida doméstica para preservar a la mujer "honesta", parecieran ser las causas más importantes que motivaron la psicología "machista" del argentino. Advirtamos dos

Julio Mafud, que pretende caracterizar la sexualidad argentina contemporánea, recurre ingenuamente a la dicotomía femineidad-masculinidad sin someter estos conceptos a la menor evaluación crítica. Es curioso que citando muy superficialmente a Jacques Lacan —hecho que nos confirma en nuestra sospecha de que la bibliografía ha sido manejada con una contundente irresponsabilidad— no haya percibido las consecuencias de su rígida polarización. No habiendo podido comprobar qué entien-

rasgos bastante notables: primero, el movimiento pendular —oposición de contrarios— que da sentido a la enumeración: la fuerza de la rebelión femenina actual se desarrolla en proporción directa a la ausencia y depredación de la mujer argentina del pasado, lo que a primera vista pareciera tener un valor de prueba pero no hace sino esquematizar la oposición. Segundo: la total ausencia de los factores económicos y políticos que han intervenido en el proceso. Es cierto que Mafud apunta, de vez en cuando, algunas relaciones de orden económico, como pueden ser la influencia de la creciente industrialización y el trabajo de la mujer, pero hay una ausencia que se impone brutalmente: el proceso político que significó el peronismo donde como nunca la mujer tuvo una activa participación y todo lo que ésto significó como impacto psicológico y modificación de pautas de conducta, no es ni siquiera mencionado. Por otra parte, en el sistema binario de Mafud los procesos sociales parecen seguir un limpio orden lineal: no hay interacción de fuerzas, ni mucho menos reacciones y resistencias positivas. Todo se reduce a una suma de elementos.

“La mujer de hoy no puede siempre medirse en sus actos libres; compromete excesivamente su libertad con su sexo. Porque siempre sus peores cadenas han estado ahorrando su intimidad sexual. Toda la vieja educación —familiar y social— la ha llevado a enajenarse de su cuerpo y de su sensibilidad específicamente femenina”. Dejando de lado la extraña configuración lingüística de Mafud —¿qué o ¿iere decir “compromete excesivamente”? Todo compromiso es total, ¿o es que Mafud cree haber ido demasiado lejos? ¿Qué significa: enajenarse de su cuerpo (sic) y de su “sensibilidad específicamente femenina”? ¿O es que Mafud admite, entonces, una esencia de la condición femenina?—, importa destacar la causa apuntada: la vieja educación familiar y social. ¿Cuál es o ha sido esa educación? Es significativo que Mafud no mencione nunca dentro de las pautas tradicionales a una religión que como la católica ha elaborado una precisa mitología sexual, heredada de la civilización judeo-cristiana, que es el elemento más importante dentro de la moral sexual argentina. ¿O es que Mafud cree, sinceramente, que la “ausencia de la mujer” en la conquista es la causa primigenia de ese desprecio y rebajamiento de la mujer que es la parte más substancial de su machismo criollo? Afirmar rigidamente como lo hace Mafud: “el temor al sexo que embargaba hasta hace poco a la mujer argentina se debía de un modo singular a la prepotencia del hombre” es invertir, deshonestamente, las relaciones causales y nadar en dos aguas igualmen-



te peligrosas: el psicologismo y el sociologismo. ¿Por qué afirmar aparatadamente que el sexo es una conducta de inspiración netamente social para luego concluir que una conducta manifiestamente privada condiciona un comportamiento social? Su obligación para con Margaret Mead lo llevaba a una descripción fenomenológica de esa supuesta prepotencia machista, a un análisis de sus elementos constitutivos, y posteriormente a una regulada investigación sobre la posible influencia en la respuesta sexual femenina. Pero esto sería negar en su integridad la mecánica de la reflexión mafusiana que avanza totalitariamente de afirmación en afirmación hasta el inflexible y equivoco paradigma: “El hombre a través de su trabajo no se libera de nada ni de nadie”. Nos permitimos disentir con Julio Mafud, apoyados en Hegel y en Marx, quienes consideraron siempre el trabajo como el acto por el cual el hombre se produce a sí mismo y se crea: el trabajo es la actualización de posibilidades humanas. Es posible que Mafud no haya querido decir otra cosa pero, en su abierta hostilidad por una comprensión verdaderamente social de los procesos humanos elude hablar de la alienación en los procesos concretos de las relaciones de la producción y el trabajo históricamente condicionados y se refugia en las caracterizaciones generales que no dicen nada pretendiendo decirlo todo.—Una manera de escamotear la realidad histórica refugiándose en la abstracta universalidad, por cuanto “el amor es una forma de adhesión, de fusión. Biológicamente, es la transmisión de la vida. La ansiedad más íntima de prolongación. La fijación y la eternidad”.

La resurrección de los viejos mitos

La aparición del Mal en la teratología mafusiana tiene una causa eficiente: es la pérdida de las raíces, la rotura del eje vital: el desarraigo, inficionado por los sueños medievalistas de Simone Weil. Una vejación del presente por el soberbio predominio del pasado. Cuando, como Simone Weil, se insiste en la recuperación del pasado para remediar los males presentes se desmembra insensiblemente el futuro: se coagula el presente, se solidifica la intención y el proyecto. Los sueños evocadores del primitivismo obrero, del campesino arcádico, de la entusiasta camaradería, no son sino veladuras sofisticadas que ocultan un sentido último: la suresión de la condición proletaria. Nunca está suficientemente claro qué se entiende por **arraigo** sino cuando Simone Weil declara: “La necesidad de arraigo en los campesinos toma, ante todo, la forma de sed de propiedad. Es verdaderamente una sed en ellos, una sed sana y natural”. Como sed se conecta a un proceso fisiológico que como tal es permanente. La sed se amengua pero no se apaga nunca. Es “sana y natural”, por lo tanto propia de la condición humana: inalterable y perpetua.

En este mundo de los universales abstractos se mueve Mafud para recrear sus categorías místicas del arraigo-desarraigo argentino. Uno de los elementos que prueban este desarraigo es la característica, que para Mafud es peculiar y sintomática, de la literatura argentina contemporánea que “ha creado un lenguaje como sustituto y compensación de la imposibilidad de crear y buscar su propia alma”. Si es verdad que las palabras traicionan en el sentido que pudiera ofrecer una interpretación analítica del lenguaje, es palpable que Mafud se traiciona abundantemente. Una afirmación como la precedente es significativa para interpretar la real cualidad del pensamiento de Mafud oculto tras un aparente barniz científico y progresista, y, al mismo tiempo, es imprecisamente abusiva. Oponer creación del lenguaje a búsqueda de su propia esencia —que es con evidencia lo que aquí quiere decir este término tan inclasificable e incómodo de “alma”— demuestra una total incompreensión de la literatura como fenómeno estético y, paralelamente, ahonda un poco más las fisuras que el pensamiento pendular de Mafud trata de imponer a la realidad. La creación de un lenguaje es el índice más valioso que puede ostentar una literatura auténtica. Esta afirmación vale mucho más por lo que oculta que por lo que dice expresamente. Niega la realidad del lenguaje como fenómeno específico, lo reduce a una mera instrumentación especular de la realidad, limita la creación literaria a una función meramente descriptiva y no hace

más que encubrir el concepto substantialista con que Mafud pretende coaccionar al lenguaje. La oposición binaria hace su aparición como una constante que preside todos los razonamientos: "los maestros elaboradores de vocabulario: Lugones, Larreta, Borges y hasta Mallée; literatura de hombres y de lenguaje, y no de conjunto y de vitalidad". Obviando, nuevamente, la irritación que nos produce la inclusión de un mero recreador del lenguaje arcaico como Larreta junto a la potente creación lingüística de un Borges, interesa señalar la insostenible y primitiva oposición vida-lenguaje que nos confirma en nuestra creencia de que Mafud otorga a la literatura una pasiva función de refractante de la realidad a la manera del realismo ingenuo del siglo XIX.

No es casual la insistencia en señalar la ausencia del paisaje en nuestra literatura, es decir la falta de contorno físico en que se mueven los héroes de las novelas argentinas. Mafud dice: "El paisaje literario es el resultante de una actitud del hombre frente a la Naturaleza. Una fusión o una simbiosis. Inmerso el hombre en la naturaleza, ésta lo penetra, lo posee". Lo "natural" aparece aquí como una categoría última: una hipótesis sagrada de la naturaleza. Lo que Mafud predica es una vieja y renovada variante de asunción mística de lo natural, un retorno al mundo paradisiaco y al ingenuismo rousseauniano. La Naturaleza se revela como un resorte activo dentro del proceso simbiótico y reserva al hombre una pasividad receptora y ahística. "Mientras no exista esta mancomunidad todo intento será fugaz. La naturaleza y el hombre constituirán dos mundos independientes. El hombre estará solo. El paisaje será convencional. Nunca vivo, reprocreado como quería J. J. Rousseau, y sobre todo, Bernardin de Saint-Pierre, su pintor genial (sic)". Este sentimiento pánico y estático de la naturaleza engendra una antropología quietista y adventicia del hombre argentino y demuestra que la involución ha seguido un acelerado proceso: ya no se trata de la relación automática y mecanicista entre la naturaleza-paisaje y el héroe literario que la novela americana había establecido con Rómulo Gallegos y Rivera, sino de la comunión mística del romanticismo francés; ni siquiera la naturaleza vindicadora sino el mundo arcaico y feliz de la novela romántica. Según Mafud la novela argentina precontemporánea no revela sensibilidad al paisaje y cita a Borges, Arlt, Marechal, cuyas obras ignoran el espacio físico y variabilidad meteorológica. Un mundo sin concreciones espaciales, "todo sucede en el mismo lugar; un mundo sin raíces, sin ubicación ni arraigo". No podía ser de otra manera, sólo se echan raíces en la tierra. Aquí tocamos fondo en la concepción del argentino desarra-

gado: su falta de ubicación en la tierra vitalicia que nutre y amamenta: el gran mito elaborado por el romanticismo alemán (Herder) y el nacionalismo francés (Maurrás, Barres) alimenta a Mafud a través de otro gran profeta mosaico: Ezequiel Martínez Estrada.

Este desarraigo original, que como maldita herencia biológica heredan las generaciones de argentinos, también contaminan a los héroes literarios. Los personajes de la literatura argentina, en una sorprendente esquematización, desde Martín Fierro a Erdosain y Astier, son desarraigados, exilados, confinados: "su psicología es invariable". Lo que en el lenguaje criptográfico de Mafud quiere decir que el mundo es invariable.

"Si hay una constante dominante, absoluta, en la literatura argentina, es, sin dudas, y de un modo arquetípico, la imposibilidad de captar o de asir la realidad que nos circunvala". Mafud pasa por alto —¿o ignora?— el carácter necesariamente ambiguo y determinado a la vez que tiene toda obra literaria que alcance a ser tal, que vale tanto por lo que expresa como por las zonas de silencio que crea en su propio ámbito. Las obras de Arlt, pongamos por caso, han captado, como ningún otro documento, la realidad argentina de los años 30, en sus estructuras más profundas y complejas.

Si los héroes literarios están confinados en sus individualidades "todos las relaciones del habitante argentino conducen al individualismo. No se puede negar que, en el argentino, el espíritu de cooperación y la necesidad de arraigo social son débiles. Falta el espíritu de comunidad". El individualismo que Mafud pretende hacernos pasar por

mente que el argentino está viciado por falta de espíritu de cooperación cuya causa es el desarraigo. Pero ocurre que en la dialéctica circular de Mafud el desarraigo es la consecuencia de la falta del espíritu de comunidad que caracteriza nuestra herencia ancestral. ¿Es, entonces, causa o efecto? ¿El desarraigo nace de la falta del espíritu de comunidad o el espíritu de comunidad produce el desarraigo? Es aquí cuando el pensamiento de Mafud se muere su propia cola: el trazado horizontal de sus líneas de pensamiento se ha enroscado en su vacío original y no puede avanzar. Pero si puede retroceder o recuperarse por apelación a fórmulas milagrosas o salvacionistas. ¿Sobre qué base cree Mafud que puede lograrse ese espíritu de comunidad ausente? Nunca está muy claro, a través de sus largos ensayos, cuáles pueden ser los elementos amalgamantes. Tampoco cuáles son los factores precisos y concretos, contemporáneamente eficientes, que motivaron la segregación y el desajuste. Acepta, un poco desmañadamente y sin convicción, que la inadaptación interior proviene de las condiciones externas, pero no las precisa nunca y rehuye concientemente toda relación a los factores económicos que puedan haberla motivado. Desestima, ingenuamente, una funcionalidad biológica que ni siquiera Echeverría o Sarmiento se hubieran atrevido a mencionar puesto que las ciencias positivistas de la época ya la habían descartado, a pesar de las relaciones de causalidad extraídas del aparato de las ciencias naturales que todavía se aplicaban al funcionamiento de los organismos sociales. Pero obligado a ofrecernos una descripción real nos remite a una conversión del fenómeno económico-social en una hipótesis vagamente sociologizante, con un duro y precipitado lenguaje metafísico: "Es ante todo y sobre todo, una actitud y una conducta de defensa frente a un mundo social incomprensible y ajeno". Las causas son "evidentes", pero "remotas". En la prehistoria argentina es donde comienza la escenificación de un fabuloso auto sacramental cuya representación alegórica más alta es el desarraigo; en el escenario inamovible de la metahistoria se juzga el valor de las culpas y de los méritos. Una condena, que ya Martínez Estrada había arrojado, con su profética elocuencia, sobre el argentino esencial, retoma su lugar en el empirio de los acontecimientos sustanciales: "la nación argentina nació astillada esqueléticamente". Un "pecado original" que contaminaba toda la vida del argentino. "Todo concurría para conformar su ser con un material de rupturas e incoherencias; la urgencia del conquistador, la orfandad del indígena, el caos institucional, el desalojo gaucho, el aluvión inmigratorio. Los hechos se confabulaban contra su unidad". Estamos ya en



una culpa, y no por sus reales carencias, no es sino egóismo. Mafud no quiere hacernos ver su jerga de moralista y la encubre, aunque muy débilmente, con desplazamientos de orden semántico.

Decir que el argentino es egoísta, ¿qué quiere decir para Mafud? Simple-

plena justificación moral de la historia: las leyes históricas y sociales, los grandes y pequeños circuitos de la historia, su propio sentido immanente, se reducen nada menos que a una "confabulación". El suceder histórico no es tal sino una escatología profana donde los sucesos se confabulan para producir catástrofes.

¿Cómo llenar el vacío que roe la vida de los argentinos? El amor, el amor social, un nuevo producto, híbrido mitológico cuya paternidad hay que apuntar a Erich Fromm y a Simone Weil, puede redimir la incomunicación y la tristeza congénita de los argentinos. "La sociedad le permite (al hombre) satisfacer todas sus necesidades fisiológicas. Pero ante todo y sobre todo sus necesidades psicológicas: su relación humana, su ansiedad de comunicación, su necesidad de amar. Estas necesidades pueden ser, desde un punto de vista humano, más importantes que las fisiológicas. Los alimentos podrían encontrarse en la Pampa o en la ciudad (sic), pero no siempre ocurre así con el calor humano, la comunicación o el amor". La salvación por el amor social recurre a la total irrealidad —en el sentido integral de inauténtico y falso— de los mitos utopistas y románticos que conforman la visión de Mafud, agudizada aquí por su medieval división de "funciones fisiológicas" (¿o es que el de la fisiología no es un punto de vista humano?) y "funciones psicológicas" que no tiene antecedentes positivos en la psicología contemporánea sino que, por el contrario, muestra la procedencia teológica de su persistente binarismo.

Alma y cuerpo son en la escena medieval los protagonistas de un combate donde se juega el más alto de los trofeos: la salvación eterna. Mafud ha procedido a desplazar esa lucha y a reubicarla en el terreno más tangible de la historia argentina. El hombre argentino purga actualmente la pena máxima de su desarraigo, de su incomunicación, de su tristeza, en suma, de "una soledad" tan metafísica como lo pretende Ernesto Sábato. Pero en el toma y daca de la economía socioreligiosa de Mafud la balanza es, cumpliendo una ley general del pensamiento escindido de la derecha, una economía compensatoria. A tantos años de purgatorio nos corresponde la promesa de la "unidad nacional", que es más que eso, una unidad trascendente y providencial que confundir nuestros propios destinos con la realización de los designios divinos. "Nosotros debemos pagar esa culpa, asumirla y "hacernos cargo". Sin cobardía ni fuga. Aquí y ahora. Urgentemente. Para que todos nuestros hermanos puedan entrar en el "Reino de Dios" y podamos vivir todos unidos en la búsqueda de un destino común". San Agustín no sostuvo otra cosa.

Método y Dogmatismo

Si "La Revolución Sexual Argentina" no posee, en apariencia, método ni sustento teórico alguno, debemos buscarlo, sin embargo, en el fundamento metodológico con que Mafud precediera su "Psicología de la Viveza Criolla".

Su intento de caracterizar el ser nacional a través de las pautas de conducta del argentino toma en cuenta dos aportes ya clásicos de la sociología norteamericana: las teorías de la personalidad básica de Kardiner y del carácter social de Erich Fromm y apunta a una configuración total a través del concepto de sociedad global según lo ha expuesto G. Gurvitch, concepto que Mafud identifica automáticamente con Nación. Mafud no podía ignorar los antecedentes que lo precedían en este intento de aprehensión del ser nacional y sus errores. Ninguno de ellos, desde Scalabrini Ortiz a Martínez Estrada pasando por Mallea, pudo superar la realidad de hecho de un país geográficamente cuantioso y diverso, sus tipologías regionales y los subsecuentes grados de caracterización psicológica que se imponían. Scalabrini creyó superar el problema negándolo, Mallea postuló una división mágica de la realidad y Martínez Estrada se refugió en un telurismo fatalista. Ninguno de ellos intuitivo —y nos referimos a una intuición prelógica pero conciente— la existencia de las mentalidades de clase como producto de una relación económica en continua dialéctica. Mafud intenta sobrepasar la diversidad territorial y las variaciones psicosociales mediante una petición de principios que encubre un acto de fuerza: la unidad nacional por la que clama comienza siendo un supuesto del que inicia la partida. Si reconocía a priori la ausencia de esta unidad debía partir de un pluralismo más cauto y no de un concepto unitario como el de sociedad global. Mafud evade la presentación real del problema cuando señala: "este concepto de sociedad global puede aplicarse para excluir toda idea de generalización que pueda llegar a la simpleza de suponer que los países no tienen diferencias peculiares y específicas en sus caracteres, en sus destinos, en sus crisis y en sus conflictos". Es precisamente esa simpleza lo que le reprochamos: haber ignorado las diferencias peculiares, haber descartado el conflicto. Una concepción de este tipo exigía un largo y delicado proceso de mediaciones que permitiera insertar los hechos particulares —totalidades parciales— en las líneas generales de los fenómenos más complejos hasta señalar las causas del proceso social. Un procedimiento que recuperara, al mismo tiempo, los distintos niveles en los que se sitúa un hecho, un suceso, un grupo, sus diversos

significados particulares y su inserción dentro de un proceso de totalización dialéctica. Es decir, salvarse de la vaguedad abstractizante, del dogmatismo generalizador. No bastaba con citar a Wright Mills: "Lo que es específicamente sociológico en el estudio de cualquier rasgo particular de una sociedad total es el incesante esfuerzo para relacionar aquel rasgo con otros, a fin de formarnos un concepto del conjunto". Este esfuerzo es la ausencia más palpable en las obras de Mafud y en particular de "La Revolución Sexual Argentina". Apoyarse en Gurvitch interpretando erróneamente su pensamiento, para desestimar la lucha de clases, en todos sus niveles, como resorte histórico, es un grave error metodológico y una depredación ideológica abusiva. Gurvitch señala simplemente el hecho, que por otra parte Sartre ha restablecido positivamente, de que la heurística marxista tiene un vacío difícil de llenar al no haber elaborado una verdadera psicología colectiva de las clases. Afirmación que no implica negar la existencia de estas psicologías. Mafud desplaza esta crítica de método al plano ideológico y suprime llanamente la existencia de una simultaneidad de clase. Con lo que se ahorra una larga tarea pero se enrolla inequívocamente en una sociología despojada de todo contenido real y concreto.

Enmascarar esta debilidad con las teorías de Kardiner no hace sino referendarla y agudizarla, pues agrega al defecto de la abstracción el del estatismo. Kardiner sitúa su personalidad de base "a mitad de camino entre las instituciones primarias (que expresan la acción del medio sobre el individuo) y secundarias (que expresan la reacción del individuo sobre el medio)" estableciendo una circularidad estática y envoltiva. Si la "personalidad básica" es una realidad objetiva que se impone a los hombres de un grupo social, aunque más no sea a título de formación básica, no tenemos sino un nuevo fetichismo: es poner al hombre antes del hombre, como dice Sartre. Y restablecer los vínculos de causalidad en una universalidad abstracta y apriorística. El estatismo, del cual no puede desprenderse Mafud en ningún momento, aparece encubierto por un proceso histórico-genético que invalida toda dialéctica y revela una actitud sociológica que puede, también ella, ser caracterizada históricamente: colocar al sociólogo fuera del campo experimental como una "manera objetiva" de conocer el proceso de cambio. Este "objetivismo" es falso, pues remite a categoría absoluta un instante de la dialéctica entre subjetividad y objetividad. (No está de más recordar que la verdad objetiva de lo subjetivo objetivado es la única verdad de lo subjetivo).

Cuando Mafud afirma: "Para el con-

movimiento —del carácter nacional— se pueden obtener elementos de distintas fuentes. La observación directa de las pautas que han permanecido constantes en el desarrollo nacional; insatisfacción efectiva, culto del coraje, culto de la amistad, desarraigo social. Los cambios de pauta por efecto del nuevo estilo: viveza criolla, ansiedad económica, miedo al ridículo, el no te metás" reincidente en su versión horizontal y escindida del proceso en el que las leyes de persistencia prevalecen sobre las leyes de cambio. El carácter configuracional, extraído también del neoculturalismo norteamericano, y que apuntaba a un estructuralismo aparente, no es sino un estructuralismo estático a la manera de Lewin, quien es citado abundantemente, pues Mafud transforma el momento real de una unidad que se está haciendo dialécticamente en un estudio "funcional" y "dinámico" de una unidad ya hecha: en suma, una fetichización de la totalidad estática como producto de una síntesis realizada desde el exterior.

Esta doble visión en la que se mueve el autor de "La Revolución Sexual Argentina", constituida por dos planos de movilidad y estatismo que no alcanza a resolver nunca en una síntesis coherente, reenvía a un sustento teórico binario que traduce la fractura de su propia ideología. De ahí sus errores metodológicos que concretan esta disposición dual: de términos groseros e ingenuos, falta de constatación de los datos de la ciencia económica —cuando éstos existen aparecen yuxtapuestos a vagas generalizaciones—, encuestas personales confeccionadas sin ningún rigor e interpretadas linealmente que ni siquiera tienen un valor cuantitativo, un todo que termina por ser explicado por un sociologismo causal y simplista o por un psicologismo originario y genético, y una insistencia en las causas del pasado remoto como explicación de los "males" presentes, desdeñando los conflictos económicos y políticos creados por la industrialización, la política internacional y la lucha de clases.

El aparato técnico empleado debía resultar, previamente, endebles, confuso y falto de orientación. En la búsqueda de sistemas de significaciones como el vestido, o las técnicas sexuales, por ejemplo, los datos no están interpretados según un punto de vista determinado, en consecuencia los juicios varían no tanto por la diversidad objetiva de los significantes como por la variación subjetiva del propio investigador. La modificación del vestido femenino es tomada como signo visible de la transformación de la mujer pero para nada se hace intervenir a la mujer misma en esa variación. La "moda" aparece también como una imposición masculina, lo que previene en su contra; o Mafud nos prueba que las modas femeninas están impuestas por los hombres en to-

das sus mediaciones o sospechamos que Mafud permanece dentro del campo exploratorio como un elemento más del juicio masculino sobre la moda femenina. Que la tradicional pasividad femenina sea un producto de las "sociedades masculinas" no ofrece discusión, pero ¿ha desterrado Mafud, sociólogo, la categoría pasividad de su mentalidad? ¿o la impone abruptamente en su interpretación del proceso? Este "oscurecimiento científico" es abundante y difícil de extirpar; conseguir una visión crítica de la propia ubicación como investigador es una actitud que generalmente está ausente. Puede conducir a esquemas y apreciaciones brillantes, pero no consigue sino crear verdaderos "fantasmas" de interpretación. Cuando Mafud, siguiendo las líneas de su fraccionado pensamiento, afirma refiriéndose al proceso de liberación de la mujer: "que el lenguaje también se masculinizó. Usa la mujer en sus expresiones, ahora más que nunca, vocabularios directos y violentos", no es desdeñable preguntarse si las simples categorías masculino-femenino alcanzan para la comprensión total del problema. Si no sería más conveniente afirmar, que dentro del proceso, el lenguaje femenino (1) está siguiendo un proceso de desmitificación que lo acerca más y más a la realidad.

La falta de sincronía de los elementos-pruebas —(que era la única forma de probar la asincronía del cambio)— que aporta Mafud determina otra grave irregularidad: expresiones como "hombre tradicional" y "hombre moderno" que no adscribe, por lo menos expresamente, a ninguna disciplina sociológica determinada, ni a ningún campo sociológico específico y ni siquiera son particularizadas cronológicamente, le permiten ser tan vago como prefiere, al mismo tiempo que inserta nuevos elementos diacrónicos dentro de sus vagos y difusos esquemas (2). La "mujer argentina moderna" puede ser un precipitado social a partir de 1958 o 60, pues el impacto sicosocial que significó el peronismo no es siquiera mencionado. O, si el caso le conviene, provenir de los años 30 de acuerdo a ciertas caracterizaciones de la moda que advierte y señala.

Agreguemos a esta indefinición temporal, la técnica del trasplante. La "técnica del trasplante" consiste, sencillamente, en coleccionar dos o tres afirmaciones más o menos contundentes

—y posiblemente valiosas dentro de su contexto— sobre el comportamiento social extraídas de diversos autores y luego postular una conclusión general sobre las pautas de conducta del argentino. Mafud no inventa, claro está, este original y osado método; es un mal endémico de nuestros presuntos sociólogos, pero nunca, como en este caso, el espíritu crítico está ausente y la esquematización alcanza caracteres alarmantes de ingenuidad y abstracción. Pongamos un caso: una cita del Informe Kinsey y otra de Wilhen Stekel le permiten, sin más, afirmar: "esto da la pauta para medir la desproporción del ritmo sexual entre el hombre y la mujer argentina". Es verdad, como lo hemos mencionado, que el autor no se preocupa en ningún momento por comprobar la especificidad del hecho sexual, su inserción dentro de una comunidad determinada, ni los condicionamientos de clase que de una u otra manera Sebrelli había apuntado, por lo que se ve obligado a usar expresiones tales como: "cierto adolescente argentino", que luego identifica con el "muchacho argentino" para luego hablar de "conducta adolescente suburbana", e inmediatamente: "cierto tipo de adolescente ar-

(sigue en pág. 18)



(1) El lenguaje femenino, inexistente como superestructura real, es sólo verificable en la práctica de la lengua actuante: no hay un lenguaje femenino: hay una actitud femenina que impregna el lenguaje. La lengua como "modelo" es neutra.

(2) El "corpus" debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos; debe coincidir con un estado del sistema, un "corpe" de la historia. (Éléments de Sémiologie. ROLAND BARTHES).

j. j. saer: después de la vuelta completa

A partir de 1960, y muy regularmente, han ido apareciendo los dos volúmenes de cuentos y las dos novelas de Juan José Saer. Primero los cuentos de **En la zona** (1), luego **Responso** (2), una novela breve; nuevamente cuentos en **Palo y hueso** (3); y, en 1966, **La vuelta completa** (4), otra novela. La crítica literaria se ha ocupado poco y muy circunstancialmente de la obra de este escritor, aunque su personalidad y, más que nada, su posición iconoclasta, dieron alas a los chismes de los corrillos en el Congreso de Escritores Argentinos de 1964. Sin embargo, el conjunto de sus obras, la persistencia e intensidad de su labor literaria debieron despertar mayor interés en la crítica; por lo menos el suficiente para no ignorar algunos valores nada desdeñables en el panorama de nuestra literatura actual. No se trata aquí de subsanar ese olvido, voluntario o no, de otros, sino de cumplir con una necesidad, la de la crítica, que se impone por sí misma, con la misma naturalidad que la existencia del escritor y de su obra.

Una actitud francamente comprometida, en equilibrio entre la humilde justificación y el desafío soberbio, da el tono al prólogo de **En la zona**: "postergar etapas para publicar en ese instante inalcanzable—el de la presunta perfección del escritor—sería en nuestro país y dadas las condiciones de nuestra cultura, un alarde canallasco". La declaración es valedera. Todo aquel que pretenda "reservarse" para dar a luz, en algún futuro improbable, la Palabra consagratória, peca por vanidad y, además de perder el aval que otorga la experiencia, carece de fundamentos para probar su propio valor. Es legítima en Saer su urgencia por obrar, su desdén hacia la esterilidad complaciente; pero todo eso lo obliga, más que a nadie, a dejarse arrastrar por la invencible "prepotencia de trabajo" que ha descubierto como única solución posible. Hasta aquí ha sido obstinadamente fiel a sus principios; Saer es escritor y la tarea de escribir constituye su oficio; su producción es continua y puede detectarse a través de ella una constante búsqueda, a veces exitosa, pero que de hecho constituye, por sí misma, un valor positivo e innegable.

A pesar de estos propósitos y de los resultados concretos—es decir la simple aparición de las obras—nada queda claro en el campo de lo más es-

trictamente literario: el valor estético podría estar presente o no en esas obras. La mera intencionalidad no asume por sí misma, aquí como en ninguna otra parte, el rol de elemento efectivo; su validez es provisoria y puede verse desvirtuada a cada paso en la realización concreta.

En boca de uno u otro de los personajes de Saer, a través de casi todas sus obras, aparecen con regularidad y precisión las críticas fundamentales a la narrativa tradicional argentina; esas declaraciones incitan la expectativa del lector que se ve compelido a establecer diferencias entre los elementos que el escritor desecha en el campo teórico y los que utiliza en su propia obra. Un largo monólogo, o por lo menos diálogo a medias, de **La vuelta completa** es quizás el pasaje más ilustrativo acerca de las negatividades que Saer encuentra en la narrativa argentina; la crítica se dirige contra ciertas novelas psicológicas, los relatos policiales, camperos y otros "subgéneros", como el autor los llama. Si se confronta esta enumeración con los tipos de narraciones escritas por Saer, se advertirá inmediatamente que se ha mantenido fiel a su crítica; no aparecen en su obra ni los temas ni las construcciones que el autor detesta, por lo menos no con la fisnomía o el sentido con que se dan en las obras tradicionales que él pone en tela de juicio. Justamente aquí se presenta el nudo de la cuestión: Saer se propone "inventar" una nueva literatura que haga tabla rasa con la narrativa argentina anterior? Nada tan lejos, ni tan cerca, de lo que parece ser su intención. El autor se limita a ilustrar su propia concepción de la literatura y lo hace con éxito variable, pero siempre con afán de lograr riqueza expresiva y validez estética.

Uno de los personajes de **En la zona** afirma que la literatura es una digresión permanente; es posible que la opinión

norma desinano

del autor no se aleje mucho de la que expresa su personaje. Por digresión se entiende un recurso oratorio que puede transformarse en vicio si no está motivado por el discurso mismo. La literatura no es, evidentemente, la realidad, pero debe estar "motivada" por ésta para no convertirse en un vicio, una superficial efusión verbosísima. El análisis de las obras de Saer muestra cómo la aseveración del personaje manifiesta la posición del escritor: lo ficticio es una iluminación indirecta de la realidad. Cada elemento tratado es nimio dentro del conjunto de las cosas reales; pero su mostración microscópica permite advertir su organización interna, que funciona con la misma perfección caótica que la realidad. Esta relación entre lo singular y lo general aparece también en el juego de los detalles menores dentro de cada obra; todos actúan iluminando el conjunto, así como cada obra es la representación magnificada de una ínfima célula de la realidad. Esta búsqueda, descubrimiento y elaboración continua de diferentes aspectos de lo real—dentro de una determinada coherencia lógica—constituyen una muestra del realismo en la literatura. Y así parece reconociendo el autor que alguna vez llamó al suyo realismo mágico.

La ficción pretende aquí convertirse en una metáfora de la realidad; metáfora constituida por elementos pretendidamente tan concretos como los que forman la realidad misma. Son justamente los elementos concretos, las cosas, las que sustentan el peso principal de la metáfora, las que constituyen su núcleo significativo. Un poder secreto parece emerger de las cosas—dice un personaje de **Responso**—que lo hacen ascender a una esfera mágica; estas palabras pueden aclarar un poco la connotación de mágico que Saer agrega a su realismo. Es posible que esa esfera mágica no sea sino la aprehensión de cierto orden cósmico, a través de la

cosificación, del estatismo deliberado de determinados elementos. Estos constituyen hitos o remansos en medio del continuo fluir y permiten establecer un hilo conductor a través del Gran Desorden. La magia consistiría justamente en esa posibilidad de establecer una coherencia lógica, racional, por medio de la exaltación de lo material y concreto. En las narraciones de Saer los personajes captan la realidad sensorialmente, en aprehensión directa, empírica; pero lo realmente importante es lo que se oculta detrás de ese planteo, o sea la capacidad absolutamente racional del escritor de comprender ese mecanismo y utilizarlo para darle validez estética. Cada objeto se constituye en una especie de receptáculo provisorio de una inquietud, de un proceso psicológico; actúa como un agente catalizador de lo subjetivo.

Estas premisas acerca de la creación literaria están constantemente presentes en todas las obras de Saer y el autor parece ir las confrontando con la creación misma. Su búsqueda, además, se dirige cada vez a distintos planos de la labor creadora, aunque el resultado sea siempre unitario. En realidad la obra entera de Saer está centrada de tal manera por la existencia de determinados motivos que se repiten y se exponen hasta la exacerbación, que compone un conjunto unitario perfectamente delimitado. Dentro de la totalidad de la obra pueden establecerse una serie de elementos que constituyen un núcleo centralizador. La médula de ese núcleo es la **zona**, o, mejor todavía, la **ciudad**: Santa Fe. "La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días son la regresión a la objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de la conciencia" —como dice un personaje de Saer—. De inmediato se advierte la similitud de este planteo con la concepción de realismo que se indicara poco antes; la ciudad se transforma en el asidero concreto, la sustancialización y, a la vez, universalización de un fluir subjetivo y falto de concreción material. Santa Fe, la zona del puerto, el centro, la zona costera, podrían constituir un escenario en el que se desarrollaran determinados acontecimientos; pero la obra de Saer no intenta limitar ese escenario a una función meramente decorativa, sino que insiste en otorgarle una existencia autónoma que está más allá de la vida de los personajes que la habitan. Estos constituyen otro de los ejes de la obra de Saer; gran parte de ellos se repite en las diferentes obras y sus problemas se van desarrollando, enriqueciéndose la perspectiva que de ellos ofrece el escritor. Generalmente, ellos conforman individualidades absolutas que apuntan a una investigación de los problemas humanos universales, tanto más afortunada cuanto más se aleja el autor de

los arquetipos que pueblan los primeros cuentos de **En la zona**. El tercer elemento centralizador sería el continuo juicio de valores, de los valores reconocidos por determinados grupos sociales, su desestimación y el deseo de hallar otros nuevos para reemplazarlos. Así aparecen distintas interpretaciones de la vida, de los problemas propios de nuestro país y del mundo entero; y, fundamentalmente, la inserción de los conflictos individuales en el complejo de la realidad. De todo ello parece desprenderse la convicción de que los problemas individuales son causados siempre por la organización social en que el hombre vive y las posibilidades de cambiar ese esquema son prácticamente nulas, a menos que el cambio se produzca causando deliberadamente el daño o la problematización de otros seres, en una cadena inacabable.

Es motivo general que se señalara con el nombre de la zona o la ciudad comprende dos esquemas estrechamente unidos, pero con características distintas de contenido, y hasta de tratamiento. Existe un esquema mayor: la zona, que abarca, geográficamente, un radio más amplio. Este centro de interés es el eje de la primera parte de **En la zona** y del cuento **Palo y hueso**. Como en toda la obra de Saer, es necesario decirlo ya, se dan aquí profundos altibajos en lo que se refiere a calidad artística, a valor estético. Todos los primeros cuentos de **En la zona** se caracterizan por un denominador común: la influencia de Borges, del Borges de la década del 20, enamorado del suburbio y de sus personajes más o menos típicos. Esta influencia no debe interpretarse simplemente como una repetición de motivos, de tono narrativo o aún de estilo, puesto que varios de esos cuentos están bien narrados y se mueven con cierta independencia de todo "maestro", más o menos oculto. Sin embargo, existe un nexo que no puede olvidarse fácilmente y cuya principal negatividad no es la falta de elementos originales, como podría suponerse, sino el hecho de que el escritor, que demuestra en otros casos posibilidades narrativas superiores, se mantenga dentro de un determinado marco que no ha elegido por sí mismo y que restringe el libre juego de su propia creación literaria. Esa restricción se hace notoria en algunos aspectos de las narraciones, por ejemplo en el perfil de los personajes. Un análisis detallado de éstos permite afirmar que, en su mayoría, se trata de arquetipos, de sumas de características que constituyen entes particulares pero carecen en absoluto de la flexibilidad necesaria para llevar en su interior lo universal. Esa rigidez, resultado directo de la elección de los recursos estéticos, conduce a crear un grupo de seres que responden casi maníáticamente a leyes generales, en muy pocas oportunidades a los resortes úni-

cos y auténticos del individuo. Paralelamente se advierte la misma falta de flexibilidad ideológica en los juicios y en las observaciones acerca de los motivos que impulsan a los personajes a actuar; se abusa de cierto esquematismo y simplicidad, cuando el escritor puede y sabe utilizar otros medios más ricos estéticamente y más coherentes desde el punto de vista ideológico. La certeza de estos juicios se afirma aún más si se tiene en cuenta que Saer no vuelve a retomar este tipo de cuentos, de situaciones, de personajes; como si se tratara de una etapa felizmente superada.

En cambio, **Palo y hueso** —otro de los cuentos que se sitúa en la zona, no en el centro de la ciudad como las novelas y la mayoría de los cuentos— tiene características diferentes. Ya no se trata de estereotipos, de personajes o situaciones prefijadas por tal o cual esquema. Se da aquí un conjunto de individualidades con motivaciones claras y precisas, expresadas en un lenguaje y con recursos que cobran fuerza y significación; en suma, se trata de una narración independiente de cualquier influencia, con una jerarquía propia que puede juzgarse de una u otra manera, pero siempre como un núcleo que no remite, en última instancia, sino a sí mismo. Algo puede, además, señalarse en beneficio de un juicio favorable: **Palo y Hueso** es, posiblemente, la antítesis de esos relatos camperos que publica La Prensa y que envían a **Pancho Expósito**. Si Saer se siente, en algún momento, tentado de aceptar un poco gratuitamente el mito del suburbio, no le ocurre lo mismo con el del hombre de campo; aquí el escritor avizora el peligro con más facilidad y lo evita sin hesitar. La mesura de recursos, la tensión dramática y la concentración de elementos permiten superar la barrera del buen narrador que puede seducir, pero no vencer.

La ciudad o, más exactamente, el centro de la ciudad se constituye en esquema menor dentro del panorama que el escritor estudia. No se trata tampoco en este caso de un escenario donde se desarrollan las acciones de los relatos; la ciudad es parte de los conflictos; los crea y es su reflejo; es el plasma insustituible que envuelve cálidamente al núcleo humano. Un sentimiento de pertenencia, de reconocimiento de piel, se advierte a través de este nudo de la producción de Saer; no hay una búsqueda temática, sino un aparentemente espontáneo desarrollo de las motivaciones muy íntimas y comunes al autor y a los personajes. Es este un simple detalle que puede carecer de importancia en la valoración estricta de la obra, pero que le otorga una riqueza de tonos que da sólo el propio apasionamiento.

Este esquema menor está disgregado en una serie de cuentos —desde en la

zona— y en las dos novelas; pero existe entre todos ellos un fuerte lazo de unión que, en algunos casos, es sólo el clima de la ciudad o el estatus de los personajes y, en otros, es la continuación de la anécdota y la similitud de los protagonistas. Estas dos formas de reiteración de elementos tiene un sentido muy claro dentro de la producción de Saer. Existe el propósito cierto del escritor de configurar, con la mayor riqueza de medios de la que pueda echar mano, un núcleo, un microcosmos con valor propio, pero a la vez representativo de grupos mayores. Saer parece crear circunferencias concéntricas, que ocupan diferentes planos de profundidad y que sirven de órbita al transcurrir de la vida de los personajes. Estos van perfilando un mundillo, de la misma manera que los personajes orilleros lo formaban en la primera parte de **En la zona**; pero ya no se trata de tipos, ni siquiera de arquetipos, porque ninguno de ellos pretende abiertamente más que mostrarse a sí mismo, a su propia individualidad. Ese complejo de singularidades apunta a constituir células humanas diferenciadas y representativas de lo universal, no a pesar sino porque son individuos.

La ciudad y, especialmente, el reducido ámbito que rodea a la estación de ómnibus, el correo, la plazoleta cercana y apenas una cuadra por San Martín —la calle principal— presentan otro conjunto homogéneo en continuo contrapunto con la acción. Existe un complejo sentimiento de amor y rechazo hacia la ciudad y las limitaciones que ésta representa para muchos de sus habitantes. Esa ciudad con su clima, su historia, su puente, su río, constituye una presencia que va llenando los intersticios que deja la anécdota y completa la imagen de los personajes. Se trata de un barniz que lo cubre todo, prestándole su brillo, pero sin agotar sus colores propios. Nuevamente la presencia de los objetos, en este caso la ciudad, actúa como elemento esclarecedor. La ciudad, con su propia fisonomía y valor autónomo dentro de la narración, se transforma, desde otro punto de vista, en un instrumento que utiliza el escritor para completar, aclarar o resumir por lo menos algunas de las características generales de un grupo humano; quizás la ciudad sea, en estas narraciones, una especie de conciencia, ya no individual sino del grupo, conciencia objetivada o, si se quiere, materializada.

El asesino. Algo se aproxima. Por la vuelta, algo de El taximetrista, y La vuelta completa son el grupo de narraciones que tienen entre sí un contacto mayor; son las etapas de desarrollo de un mismo núcleo narrativo. Cada una de las tres primeras narraciones presenta nuevos personajes, los dota de una cualidad humana, sumamente valiosa

para la novela posterior; esa cualidad es el recuerdo. Aunque se trata solamente de un pantallazo, de un instante brevísimo y de importancia relativa en la vida de los protagonistas, cada episodio constituye su presentación, tanto y tan poco como una muestra de su existencia.

Si se han leído las obras de Saer a medida que han ido apareciendo, no se tiene conciencia muy cierta acerca de la significación de esa continuidad; pero, si se toma como punto de vista **La vuelta completa** y, desde allí, se vuelve a considerar esa serie de cuentos anteriores, se descubre una línea ininterrumpida, una sucesión de eslabones articulados, un cauce único en el que van confluyendo diferentes elementos para dar mayor fuerza y riqueza al caudal. Además, cada una de las narraciones aporta una clave que va a desentrañarse en **La vuelta completa**; la situación de **Pancho Expósito** en **Por la vuelta** o el triángulo entre los dos amigos y **Clara** en **El asesino**, son los casos más importantes. Estos elementos, considerados como supuestos básicos en la comprensión de la obra de Saer, son ciertamente positivos; pero existen otras circunstancias que no poseen esas mismas cualidades. Paralelamente el acceso a un clima anecdótico y a la profundización de los personajes, se produce también una mayor acumulación de elementos que atentan contra la claridad y validez del planteo de la obra. Ya aparecen en los cuentos algunas digresiones innecesarias o largas peroratas, en que algún personaje, erigido en **magister**, alecciona sobre determinados temas; pero en **La vuelta completa** estas características se acumulan en forma inmoderada; hay verdaderos desbordes verborrágicos y a eso se añade una flagrante aselección de motivos y situaciones novelísticas que no existía en los cuentos, posiblemente por las características propias del género.

Respuesta tiene un significado propio dentro del esquema menor encerrado dentro de la ciudad. Se puede definir como una especie de cabo suelto dentro del conjunto de personajes y anécdotas, pero se trata en realidad de un nuevo círculo relacionado en este caso por la simple tangencialidad. La ciudad actúa aquí también como eje y, aunque los personajes no sean los mismos y la anécdota no se relacione con las anteriores, el clima frustrante y agotador es el mismo. Las diferencias se dan posiblemente a nivel generacional; el protagonista de **Respuesta** es prácticamente diez años mayor que los hombres y mujeres que aparecen en las demás narraciones; por lo tanto el conflicto hombre-realidad se da en este caso desde otra perspectiva; la que otorga la experiencia de un pasado más rico o por lo menos más amplio. **Respuesta** es un ciclo cerrado, que sólo comenzará para repetirse, en cambio **La vuelta completa** es una es-

tructura abierta, en lo que a posibilidad de futuro se refiere, porque a ella le llevan las características mismas de los personajes.

El mismo autor ha dicho de **Respuesta** que en ella ha tratado de construir una novela clásica. Novela clásica es, en este caso, una narración que sigue un desarrollo lineal en el tiempo, salvo en el episodio sobre el desenlace del período peronista que el personaje principal rememora en un momento determinado de la historia y que es imprescindible para la comprensión y valoración del resto del relato. La estructura de la novela sigue los cánones tradicionales, está dividida en capítulos cuyo título resume un poco el contenido de aquellos. Podrían encontrarse posiblemente otras similitudes más o menos significativas entre **Respuesta** y las novelas clásicas —si es lícito considerar que existen como generalización pura— pero lo que cuenta realmente en este caso son los caracteres peculiares y diferenciadores que se captan en esta novela particular. Es posible que puedan señalarse varios de estos elementos —el tratamiento de la psicología de los personajes o el tipo de selección de situaciones y coyunturas— pero uno solo basta para marcar la diferencia fundamental que media entre el tipo de novela que se considera clásica y **Respuesta**, sin tomar en cuenta los valores estéticos ni la similitud de estructuras. Un recurso de la técnica cinematográfica en el paso inicial de ese carácter diferenciador: la toma en primer plano de determinados objetos que parecen detener y fijar la acción, corporizando muchas veces un proceso mental del individuo. En la novela se pone en juego un recurso similar: el escritor elige determinados objetos de la realidad y los desmonta detalle por detalle en un proceso descriptivo que parece agotar al objeto. Esa mostración lleva una carga subjetiva tan grande que las cosas se convierten en verdaderos pseudopodas del individuo —en este caso del personaje— y son su prolongación. Pero, cuando se ha cumplido ese proceso de reconocimiento, se advierte que los objetos quedan allí, vacíos, sin sustancia. Todo el proceso comienza con una falsa objetivación, en la que cobra importancia el tipo de narrador elegido —la tercera persona— destinado aparentemente a limitar la carga subjetiva. Los objetos se constituyen como tales con todo su valor dentro de la realidad y a la vez son el muro donde golpea lo subjetivo, cobra conciencia de tal y, en movimientos inverso retorna al sujeto. No se trata de un juego de reflejos, ni tampoco de cargar lo objetivo de elementos subjetivos, sino de conformar una imagen de objetos con valor autónomo dentro de un estricto materialismo, pero de dotarlos a la vez de una cierta posibilidad que les permita subsumir en su mate-

ria lo subjetivo, sin transformarlo y sin transformarse por ello. Este lenguaje de las cosas se manifiesta como una aprehensión sensorial pura, que deviene eje de la coherencia racional. Allí se evidencia la habilidad del escritor para proponer la captación de la realidad a través de un proceso "mágico" del que ya se hablaba.

Responso es el mejor exponente del empleo de este procedimiento por parte del escritor, pero adolece de otras fallas que limitan este acierto parcial. Una de esas fallas es el insertar una larga digresión, poco significativa dentro del núcleo de la novela: es la historia del taximetrista. En una obra de mayor envergadura hubiera quizás parecido menos gratuita la aparición de este episodio irrelevante; pero, aunque la novela tradicionalmente considerada como clásica la admita, esta transgresión de la economía narrativa atenta en este caso contra la unidad de la obra. En otro plano, aunque ocasionando los mismos o parecidos defectos, aparecen las continuas explicaciones del narrador acerca de ciertas actitudes de los personajes, actitudes que son suficientemente claras o expresivas por sí mismas para no necesitar ningún tipo de aclaración posterior; o bien la constante intercalación, entre paréntesis, de las reflexiones de los personajes.

La **vuelta completa** se presenta como el círculo mayor de esa serie de círculos concéntricos que constituye el esquema menor en que se enmarcan algunas de las obras de Saer. Sin caer en apreciaciones sin fundamento puede asegurarse que en ese esquema menor están contenidos los mayores valores dentro de la producción del escritor; pero, al mismo tiempo, y de ello es testigo elocuente **La vuelta completa**, se dan allí las negatividades mayores. En esta novela Saer no elige ya ninguna estructura característica a la cual ceñir el desenvolvimiento de la narración. El relato adquiere una conformación propia que tiende a cumplir con un aspecto determinado dentro de la unidad necesaria en la creación. El autor elige también, como en **Responso**, una concentración temporal. Esa concentración es todavía más notoria porque ya no tiene necesidad de crear un pasado dentro de la misma novela; ese pasado, esos antecedentes existen en otra parte de la producción. En cambio, el número de personajes se amplía, se trazan las coordenadas que van a relacionar en el tiempo y en el espacio a todos aquellos a quienes se viera actuar en forma casi independiente en las otras narraciones; se trata de recordar uno de esos puntos de confluencia, en que los acontecimientos se aglomeran y hacia el que los protagonistas corren locamente. Ese núcleo temporo-espacial imprevisible empieza a cobrar significado a partir de esa conjunción y no antes. La novela

comprende dos partes, la primera plantea el climax de la relación **Rey-Clara-Marcos**, pero el desenlace se conoce con certeza sólo al final de la historia; la segunda parte narra una nueva, quizás definitiva, crisis de **Pancho Expósito**. Los hechos de ambas partes se suceden al mismo tiempo durante dos días, y las acciones respectivas parecen seguir el surco marcado por dos espirales, algunas de cuyas volutas se intersecan por un momento para separarse al instante siguiente y coincidir en la instancia del aquí y del ahora que les pone fin. Esta búsqueda de la simultaneidad tiene dos aspectos positivos, por lo menos, en lo que se refiere a la configuración de un realismo literario: la repetición de una circunstancia real —la simultaneidad de los acontecimientos en la realidad— y la doble o múltiple interpretación y valoración que distintos espectadores ofrecen de objetos, hechos o personas. La estructura organizada por Saer ofrece todas las garantías para lograr estos fines. La narración se da nuevamente en tercera persona, que parece ser la predilecta del autor; pero han desaparecido, afortunadamente, las intromisiones de ese narrador para reiterar los elementos que ya están dados por el relato mismo. Sin embargo, con esta breve enumeración acaban prácticamente los elementos positivos que aporta esta obra a la producción de Saer; el resto de las que, en otras narraciones, habían sido características positivas, ven aquí tergiversada su significación y están transformadas en lastres innecesarios.

La narración, la mera enunciación de acontecimientos, es muy limitada en **La vuelta completa** y, en cambio, cobra una importancia capital el diálogo, tal como había sucedido en **Algo se aproxima**. Saer maneja el diálogo con gran fluidez, las palabras se cargan de una serie de significados que no les son propios habitualmente y se da una gradación tonal y afectiva nada común; las conversaciones totalmente intrascendentes son tan reveladoras como no podría serlo una larga explicación sobre el tema preciso que se vislumbra a través del diálogo. Pero todos estos elementos que habían sido manejados con absoluta validez en **Por la vuelta**, por ejemplo, están desvirtuados totalmente en **La vuelta completa**. Aquí las larguísimas digresiones innecesarias, el afán discursivo de los personajes que pretenden convencer al lector, transforman a éste en el interlocutor real, porque el de la ficción se anula y desaparece en ese desborde de razones y sinrazones. La novela se ve entonces fragmentada por los parlamentos y también por el relato secundario dentro de la narración, tanto menos significativo cuanto que ni siquiera tiene una relación real con aquella, como ocurre con la historia del tigre. No existe un motivo valedero para esta nueva digresión, porque aunque el relato

posea un encanto particular como unidad narrativa, esto no es suficiente como para decidir su intercalación en la novela; el cuento se transforma en un meandro seco e inútil del río principal.

La silueta de los personajes de **La vuelta completa** está netamente dibujada; se completa con los pantallazos que aparecían en los cuentos anteriores y también con una serie de imponderables con que el autor matiza la simple enunciación de los hechos o las apreciaciones de los protagonistas. Así como el manejo del lenguaje en el diálogo es uno de los aciertos del escritor, también lo es la acumulación de pequeños detalles que completan la personalidad de los individuos: algunos tipos, determinados giros en el léxico, aún el tipo y la calidad de la ropa que usan. Los detalles observados y su posterior transformación en recursos valiosos estéticamente —que se daba ya en las narraciones anteriores del autor— están, sin embargo, invalidados en **La vuelta completa** por el simple abuso que se hace de ellos. Algunos detalles —el color verdoso de la cara de los personajes, ocasionado por la barba, por ejemplo— se repiten una y otra vez, hasta producir una saturación en el lector. Este puede llegar a predecir, con absoluta certeza, en qué momento el autor repetirá determinadas frases hechas, ciertos clichés. Lo mismo ocurre con los elementos descriptivos que caracterizan a la ciudad; se había dicho que ésta



constituye una presencia viva dentro del relato y de hecho es también víctima de ese afán reiterativo que parece haber tomado posesión del autor. Un solo detalle, el de la lluvia en las calles, se repite varias veces, sin añadir nada nuevo a la imagen primera, sobrecargando innecesariamente el conjunto.

Es posible, evidentemente, resumir los elementos que atentan contra la validez estética de **La vuelta completa** en uno solo: la carencia de un criterio

(sigue en pág. 18)

Durante cinco mañanas de sábados seguidas, Ginnie Mannox había jugado al tenis, en las canchas del East Side, con Selena Graff, una condiscípula en las clases de Miss Basehoar. Era evidente que Ginnie consideraba a Selena como a la baby más grande de la escuela de Miss Basehoar, donde abundaban las babyes de regular tamaño, pero al mismo tiempo, no conocía a nadie que igualara a Selena en eso de traer nuevos envases de pelotas de tenis. El padre de Selena las fabricaba, o algo por el estilo. (Una noche, durante la cena, y para diversión de toda la familia Mannox, Ginnie había conjurado una visión de la cena en casa de los Graff; incluía un sirviente que se acercaba a

A veces Ginnie tenía deseos de matar a Selena. —Tu padre las **fabrica** o algo por el estilo —observó—. A tí no te cuestan nada. Yo tengo que pagar por cada... —Está bien, está bien —dijo Selena, en voz alta y tono terminante, como para tener la última palabra. Demostrando fastidio, revisó los bolsillos de su abrigo—. No tengo más que treinta y cinco centavos —dijo—. ¿Basta con eso?

—No. Lo siento, pero me debes un dólar con sesenta y cinco. He llevado cuenta de todos...

—Tendré que subir a pedirselos a mi madre. ¿No puedes esperar hasta el **lunes**? Podría llevarlo al gimnasio, si eso te satisface.

La actitud de Selena ahuyentaba toda clemencia.

—No —dijo Ginnie—. Esta noche tengo que ir al cine y lo necesito.

En un silencio hostil, las muchachas fijaron las miradas en ventanillas opuestas, hasta que el taxi se detuvo frente a la casa de departamentos donde vivía Selena. Entonces ésta, que estaba sentada del lado de la acera, bajó. Dejando apenas entreabierta la portezuela, entró en el edificio.

poco antes de comenzar la guerra con los esquimales

todos por la izquierda para servirles, en lugar de un vaso de jugo de tomates, una lata de pelotas de tenis). Perc aquél asunto de dejar a Selena en su casa, después del tenis, y entonces clavarse, sin fallar una vez, con todo el importe del viaje del taxi, estaba afectando los nervios de Ginnie. Después de todo, volver a casa en taxi desde la cancha, en vez de tomar el ómnibus, había sido idea de Selena. De cualquier manera, el quinto sábado, cuando el taxi tomaba hacia el norte por la avenida York, Ginnie dijo súbitamente:

—Eh, Selena...

—¿Qué? —preguntó Selena, que estaba ocupada tanteando el piso del taxi. No encuentro la funda de mi raqueta —gimió.

Pese al clima cálido de mayo, las dos muchachas usaban abrigos sobre sus shorts.

—Te la guardaste en el bolsillo —dijo Ginnie. Oye...

—¡Oh, Dios! ¡Me salvaste la vida!

—Escucha —dijo Ginnie, que no quería para nada la gratitud de Selena.

—¿Qué?

Ginnie decidió decirlo directamente. El taxi ya llegaba a la calle donde vivía Selena.

—No tengo ganas de clavarme otra vez con el taxi —dijo—. Ya sabes que no soy ninguna millonaria.

Selena se mostró primero asombrada, luego ofendida.

—¿No pago siempre la mitad? —preguntó con inocencia.

—No —respondió Ginnie, sin rodeos—. Pague la mitad el **primer** sábado, allá por los comienzos del primer mes. Y ni una sola vez desde entonces. No quiero ser mezuquina, pero la verdad es que estoy **sobreviviendo** con cuatro cincuenta por semana. Y con eso tengo que...

—Siempre llevo yo las pelotas de tenis, ¿no? —preguntó Selena de mala manera.

cio con la vivacidad e indiferencia de una estrella de Hollywood que va de visita. Ginnie, con la cara ardiente, pagó el viaje. Después recogió sus pertrechos de tenis —raqueta, toalla de mano y sombrero de sol— y siguió a Selena. A los quince años, Ginnie medía unos cinco pies nueve con zapatos de tenis 9-B, y al entrar en el vestíbulo, su timidez y torpeza, con suelas de goma, le otorgaban una peligrosa categoría amateur. Eso hizo que Selena prefiriera conservar el cuadrante indicador, encima del ascensor.

—Con esto, me debes un dólar con noventa —dijo Ginnie, acercándose a zancadas.

Selena se volvió.

—Puede que te interese saber que mi madre está muy enferma —declaró.

—¿Qué le pasa?

—Virtualmente tiene pulmonía, y si te parece que me va a gustar molestarla solamente por dinero... —Selena pronunció esta frase incompleta con todo el aplomo posible.

En realidad, fuese cual fuera su grado de verdad, Ginnie quedó levemente desconcertada por esta información, aunque no hasta el punto de la sentimentalidad.

—Yo no se la contagié —dijo al entrar en el ascensor siguiendo a Selena.

Cuando Selena llamó a la puerta de su departamento, las muchachas fueron recibidas —o mejor dicho, la puerta fue dejada entreabierta— por una doncella de color, con quien al parecer Selena no se hablaba. Ginnie dejó sus pertrechos de tenis sobre una silla de la sala, y siguió a Selena. En el living-room Selena se volvió para preguntarle:

—¿Tienes inconvenientes en esperarme aquí? Quizás tenga que despertar a mamá, y qué se yo.

—Okey. —dijo Ginnie, dejándose caer en el sofá.

—Jamas en mi vida habría supuesto que podrías llegar a ser tan poca cosa por nada —dijo Selena, que estaba bastante furiosa como para emplear el término "poca cosa".

pero no era tan audaz como para darle énfasis.

—Pues ahora lo sabes —repuso, y abrió ante la cara un ejemplar de *Vogue*, que mantuvo en esa posición hasta que Selena salió de la habitación, para luego volver a dejarlo sobre la radio. Miró a u alrededor, recondicionando mentalmente el mobiliario, descartando lámparas de mesa, eliminando flores artificiales. En su opinión, la pieza era bastante horrible; costosa, pero de mal gusto.

Súbitamente, una voz masculina gritó desde otra parte del departamento:

—Eric, ¿eres tú?

Ginnie supuso que sería el hermano de Selena, a quien jamás había visto. Cruzó las largas piernas, se acomodó el abrigo de pelo sobre las rodillas, y esperó.

Un joven con anteojos y pijama y sin zapatillas, se precipitó en la sala con la boca abierta.

—Oh, Cristo, creí que era Eric —dijo. Sin detenerse, y en una postura sumamente torpe, siguió cruzando la pieza acunando algo junto a su angosto pecho, hasta sentarse en el extremo desocupado del sofá—. Acabo de cortarme el maldito dedo —dijo con aire desesperado, y miró a Selena como si hubiera esperado verla sentada allí—. ¿Alguna vez se cortó el dedo? ¿Hasta el mismísimo hueso y todo? —preguntó. En su voz había una verdadera súplica, como si Ginnie, por su respuesta, pudiera salvarlo de alguna experiencia particularmente solitaria.

Ginnie lo miró con extrañeza.

—Bueno, hasta el mismísimo hueso, no —dijo—, pero me he cortado.

Era el muchacho más divertido, o el hombre, difícil determinar cuál, que había visto en su vida. Estaba despeinado, recién salido de la cama, y tenía una barba escasa y rubia, de un par de días. Y su aspecto era... atolondrado, digamos.

—¿Cómo se lo cortó? —le preguntó ella.

El estaba contemplándose el dedo herido, con la boca floja y abierta.

—¿Qué? —dijo.

—¿Cómo se lo cortó?

—Maldito si lo sé —dijo, sugiriendo con su tono que la respuesta a esa pregunta era irremediablemente oscura—. Buscaba algo en el maldito cesto de los papeles y estaba lleno de hojas de afeitar...

—¿Es el hermano de Selena? —preguntó Ginnie.

—Sí... Cristo, me estoy desangrando. Quédense por aquí, puede que haga falta una maldita transfusión.

—¿Se puso algo?

El hermano de Selena apartó levemente su herida del pecho, que reveló para beneficio de Ginnie.

—Nada más que un poco de maldito papel higiénico —dijo—. Así se para la hemorragia. Como cuando uno se corta al afeitarse —volvió a mirarla—. ¿Quién es usted?

—preguntó. ¿Una amiga de la loca?

—Estamos en la misma clase.

—¿Ah, sí? ¿Cómo se llama?

—Virginia Mannox.

—¿Usted es Ginnie? —preguntó él, bizqueando al mirarla a través de sus anteojos—. ¿Ginnie Mannox?

—Sí —dijo Ginnie, descruzando las piernas.

El hermano de Selena volvió a su dedo, que evidentemente era para él el único y verdadero punto focal de aquella habitación.

—Conozco a su hermana —dijo desapasionadamente. Una maldita snob.

Ginnie arqueó la espalda.

—¿Quién?

—Ya me oyó.

—¡No es ninguna snob!

—¡Al diablo si no! —dijo el hermano de Selena.

—¡No lo es!

—¡Al diablo si no! Es la reina, Reina de los malditos snobs.

Ginnie lo observó mientras levantaba y atistaba debajo

de los gruesos pliegues de papel higiénico que le envolvían el dedo.

—Ni siquiera conoce a mi hermana.

—¡Al diablo si no!

—¿Cómo se llama? ¿Cómo es su nombre de pila?

—preguntó Ginnie.

—Joan... Joan la snob.

Ginnie guardó silencio.

—¿Cómo es? —preguntó súbitamente.

No hubo respuesta.

—¿Cómo es? —repitió Ginnie.

—Si fuera tan linda como supone ser, tendría mucha suerte —dijo el hermano de Selena.

En la opinión secreta de Ginnie, esto tenía las características de una respuesta interesante.

—Nunca oí que lo mencionara a usted —dijo.

—Eso me preocupa... Eso me preocupa muchísimo.

—De cualquier manera, está comprometida —dijo Ginnie, vigiéndolo—. Se casará el mes que viene.

—¿Con quién? —preguntó él, levantando la vista.

Ginnie aprovechó la ventaja lograda al haberle hecho levantar la vista.

—Nadie que usted conozca.

El siguió tireando de su propia obra de primeros auxilios.

—Lo compadezco —dijo.

Ginnie resopló.

—Sigue sangrando como loco... ¿Le parece que debería ponerle algo? ¿Qué es bueno para ponerle? ¿El mercurcromo sirve para algo?

—La tintura de yodo es mejor —dijo Ginnie. Luego, considerando que su respuesta era demasiado cortés, dadas las circunstancias, agregó: —El mercurcromo no sirve para nada en este caso.

—¿Por qué no? ¿Qué tiene de malo?

—Que no sirve para nada en este caso, nada más. Le hace falta tintura de yodo.

El la miró.

—Pero arde una barbaridad, ¿no? ¿No arde una barbaridad?

—Arde —admitió Ginnie—, pero no lo matará ni nada por el estilo.

Sin resentirse, al parecer, por el tono de Ginnie, el hermano de Selena volvió a su lado.

—No me gusta que arda —dijo.

—A nadie le gusta.

El asintió con la cabeza.

—Sí, —dijo.

Ginnie lo observó por espacio de un momento.

—Deje de tocarlo —dijo súbitamente.

Como en respuesta a una corriente eléctrica, el hermano de Selena retiró la mano lastimada. Se sentó un poco más erguido, o mejor dicho, se encorvó un poco menos. Miró algún objeto del otro lado de la sala, y una expresión casi soñadora cubrió sus rasgos desordenados. Introdujo la uña de su índice no lastimado en la hendidura entre dos dientes delanteros, y retirando una partícula de alimento, se volvió hacia Ginnie.

—¿Ya comió?

—¿Qué?

—¿Ya comió su merienda?

Ginnie sacudió la cabeza.

—Comeré cuando vuelva a casa —dijo—. Mi madre siempre me tiene la merienda lista cuando llego.

—En mi pieza tengo medio sandwich de pollo. ¿Lo quiere? No lo toqué ni nada.

—No, gracias. De veras.

—Cristo Santo, recién acaba de jugar al tennis, ¿No tiene hambre?

—No es eso —dijo Ginnie, cruzando las piernas—. Sólo que mi madre siempre tiene la merienda lista cuando llego a casa. Quiero decir que si no tengo apetito, se enloquece.

El hermano de Selena pareció aceptar esta explicación. Por lo menos, asintió y apartó la mirada. Pero súbitamente se volvió otra vez.

—¿Qué le parece un vaso de leche? —dijo.

—No gracias... Gracias, sin embargo.

Con aire ausente, se inclinó para rascarse el tobillo desnudo.

—¿Cómo se llama ese tipo con quien se casa?

—¿Se refiere a Joan? —preguntó Ginny—. Dick Heffner.

El hermano de Selena siguió rascándose el tobillo.

—El teniente comandante de la Armada —dijo Ginny.

—Gran cosa.

Ginny lanzó una risita. Observó cómo él se rascaba el tobillo hasta dejarlo enrojecido. Cuando empezó a rascarse con la uña una leve erupción de la piel, sobre la pantorrilla, dejó de observarlo.

—¿De dónde conoce a Joan? —preguntó—. Nunca lo vi en casa ni nada.

—Nunca estuve en su maldita casa.

Ginny aguardó, pero no surgió nada de esta declaración.

—Entonces, ¿dónde la conoció? —preguntó.

—En una fiesta —dijo él.

—¿En una fiesta? ¿Cuándo?

—Qué se yo... En la navidad del cuarenta y dos.

—Con dos dedos, sacó del bolsillo superior de su pijama un cigarrillo aplastado, como si hubiese dormido encima de él. —¿Qué le parece si me tira esos fósforos? —pidió.

Ginny le pasó una caja de fósforos que estaba a su lado, sobre la mesa. El encendió el cigarrillo sin enderezarlo; después volvió a guardar el fósforo usado en la caja. Echó atrás la cabeza, y soltó con lentitud, por la boca, una enorme cantidad de humo que aspiró por las fosas nasales. Siguió fumando en ese estilo "inhalación francesa". Muy probablemente, no era parte del espectáculo ofrecido por un jactancioso, sino más bien, la hazaña privada, públicamente expuesta, de un joven que en una y otra época debía haber intentado afeitarse con la mano izquierda.

—¿Por qué Joan es una snob? —preguntó Ginny.

—¿Por qué? Porque sí. ¿Cómo diablo voy a saber por qué?

—Sí, pero quiero decir, ¿por qué dice que lo es?

El se encará con ella, fastidiado.

—Míre, le escribí ocho malditas cartas. Ocho. No contestó ni a una.

Ginny vaciló.

—Bueno, quizás haya estado ocupada.

—Ah, sí. Ocupada con una maldita ardilla.

—¿Tiene que maldecir tanto?

—Claro que sí, maldita sea.

Ginny rió.

—Al fin y al cabo, ¿durante cuánto tiempo la conoció?

—preguntó.

—Bastante.

—Bueno, quiero decir, ¿alguna vez la llamó por teléfono o algo así? Quiero decir, ¿nunca la llamó o algo así?

—Nooo...

—Bueno, qué carajo. Si nunca la llamó ni...

—¡No podía, Cristo!

—¿Por qué no? —preguntó Ginny.

—No estaba en Nueva York.

—¡Oh! ¿Y dónde estaba?

—¿Yo? En Ohio.

—Oh, ¿estaba en la Facultad?

—No. Abandoné.

—Oh, ¿estaba en el ejército?

—No —con la mano del cigarrillo se tocó el lado derecho del pecho— El aparato —dijo.

—¿Quiere decir, ¿su corazón? —preguntó Ginny—. ¿Qué le pasa?

—Qué se yo qué diablos le pasa. Cuando era chico tuve fiebre reumática. Maldita molestia de...

Bueno, ¿y no tendría que dejar de fumar? Quiero de-

cir, ¿no se supone que no debe fumar y todo? El maldito dijo a mí...

—Aaah, dicen tantas cosas —dijo él.

Ginny mantuvo una tregua durante un momento muy breve.

—¿Qué estaba haciendo en Ohio? —preguntó.

—¿Yo? Trabajaba en una maldita fábrica de aviones.

—¿Ah, sí? ¿Y le gustó?

—¿Le gustó? —se burló él—. Me encantó. Sencillamente adoro los aviones. Son tan monos.

Ginny ya estaba demasiado interesada para sentirse ofendida.

—¿Cuánto tiempo trabajó allá? En la fábrica de aviones.

—Qué se yo, Cristo santo... treinta y siete meses.

—Se puso de pie y se acercó a la ventana. Mirando la calle, se rascó el espinazo con el pulgar. —Mírelos —dijo—. Muchos ditos papanatas.

—¿Quiénes? —preguntó Ginny.

—Qué sé yo. Cualquiera.

—El dedo le va a sangrar más si lo sostiene así para abajo —le dijo Ginny.

El la oyó. Puso el pie izquierdo sobre el descanso de la ventana y apoyó la mano herida en el muslo horizontal. Siguió mirando la calle.

—Todos van a la maldita oficina de reclutamiento —dijo—. Pronto vamos a pelear contra los esquimales. ¿Lo sabía?

—¿Los qué? —dijo Ginny.

—Los esquimales... Abra las orejas, Cristo.

—¿Por qué los esquimales?

—¿Qué se yo por qué? Cómo diablos voy a saberlo. Este vez irán todos los viejos. Los que tienen como sesenta años. Nadie podrá ir, a menos que tenga alrededor de sesenta. —dijo—. Lo único que hace falta es darles horarios más cortos. Gran cosa.

—De todos modos, usted no tendría que ir —dijo Ginny, sin querer decir otra cosa que la verdad, aunque antes de completar la frase comprendió que decía algo indebido.

—Ya sé —dijo él con rapidez, y bajó el pie del asiento. Levantó un poco la ventana para echar afuera el cigarrillo. Después se volvió, sin hacer más caso de la ventana—. Oiga. Hágame un favor. Cuando venga ese tipo, dígame que estaré listo dentro de un par de segundos. Tengo que afeitarme, nomás. ¿Okey?

Ginny asintió.

—¿Quiere que apure a Selena o algo? ¿Sabe que está aquí?

—Oh, ella sabe que estoy —dijo Ginny—. No tengo prisa. Gracias.

El hermano de Selena asintió. Luego echó una última mirada larga a su dedo lastimado, como para comprobar si estaba en condiciones de efectuar el viaje de regreso a su pieza.

—Por qué no le pone una curita encima? ¿No tiene ninguna curita ni nada?

—Nooo —dijo él—. Bueno. Tómelo con calma —se alejó de la pieza.

Pocos segundos después volvía, trayendo la mitad del sandwich.

—Cómoselo —dijo—. Es bueno.

—De veras, no tengo nada de...

—Agárrelo, Cristo santo. No lo envenené ni nada.

Ginny aceptó la mitad del sandwich.

—Bueno, muchas gracias, —dijo.

—Es pollo —dijo él, observándola de pie a su lado—. Compré anoche en una maldita rotisería.

—Parece muy bueno.

—Pues cómoselo, entonces.

Ginny lo mordió.

—Bueno, ¿eh?

Ginny tragó con dificultad.

—Mucho, —dijo.

El hermano de Selena asintió. Con aire ausente, miró

a su alrededor, rascándose el hueco del pecho...

—Bueno, conviene que me vista... ¡Jesús! el Timbre.
¡Con calma, ahora!

Y desapareció.

Una vez sola, Ginnie miró a su alrededor sin levantarse, en busca de un sitio donde arrojar y ocultar el sandwich. Oyó que alguien venía por el salón de entrada y guardó el sandwich en el bolsillo de su abrigo de pelo.

Un joven de poco más de treinta años, ni bajo ni alto, entró en la habitación. Sus rasgos regulares, su cabello corto, el corte de su traje, el diseño de su corbata de foulard, no revelaban ninguna información definitiva. Podía formar parte de la redacción de una revista de noticias, o estar tratando de entrar en ella. También podría haber participado en una pieza teatral cuya representación concluía en Filadelfia. Podía trabajar en una firma jurídica.

—Hola —dijo cordialmente a Ginnie.

—Hola.

—¿Vio a Franklin?

—Se está afeitando. Me dijo que le dijera que lo espere. Enseguida viene.

—**Afeitándose.** ¡Cielos! —el joven miró su reloj pulsera. Después se sentó en un sillón de damasco rojo, cruzó las piernas y se llevó las manos a la cara. Como si estuviera fatigado en general, o acabara de someter sus ojos a alguna clase de esfuerzo, se frotó los ojos cerrados con las puntas de los dedos tendidos—. Esta ha sido la mañana más horrible de mi vida entera— dijo, apartando las manos de la cara. Hablaba exclusivamente desde la laringe, como si estuviera demasiado cansado para poner en sus palabras algún aliento del diafragma.

—¿Qué pasó? —preguntó Ginnie, mirándolo.

—Oh... Es demasiado largo de contar. Nunca aburro a quienes no he conocido desde hace por lo menos mil años —lanzó una mirada vaga e insatisfecha en dirección a las ventanas—. Pero nunca más volveré a considerarme ni siquiera el más remoto juez de la naturaleza humana... Puedo citar mis palabras al respecto sin miramientos.

—¿Qué pasó? —repitió Ginnie.

—Oh, Dios. Esta persona que ha estado compartiendo mi departamento durante meses y meses y meses... si siquiera quiero hablar de él... Este **escritor** —agregó con satisfacción, recordando probablemente un anatema favorito de una novela de Hemingway.

—¿Qué hizo?

—**Francamente**, preferiría no entrar en detalles —dijo el joven. Sacó un cigarrillo de su propio paquete, sin hacer caso de su cigarrera transparente sobre la mesa, y lo encendió con su propio encendedor. Sus manos eran grandes. No parecían ni fuertes, ni competentes, ni sensitivas. Sin embargo, las utilizaba como si poseyeran algún impulso estético propio, no fácilmente controlable. He decidido no pensar siquiera en ello. Pero es que estoy tan furioso —dijo. Quiero decir, viene este horrible sujeto de Altoona, Pennsylvania... o **alguno** de esos sitios. Aparentemente **muriéndose** de hambre. Yo tengo la bondad y la **decencia** porque soy el Buen Samaritano en persona... de **llevarlo** a mi departamento, este departamento absolutamente microscópico, donde apenas si puedo moverme yo solo. Lo presento a **todos** mis amigos. Lo dejo atiborrar **todo** el departamento con sus horribles manuscritos, y collitas de cigarrillos, y rábanos, y qué sé yo. Lo **presento** a todos los productores teatrales de Nueva York. **Cargo** sus camisas mugrientas ida y vuelta al lavadero. Y para colmo... —el joven se interrumpió—. Y el resultado de toda mi bondad y decencia —continuó—, es que abandono mi casa a las cinco o seis de la mañana... si siquiera dejar una **nota** llevándose todo lo que pudo tomar con sus manos mugrientas y sucias —hizo una pausa para aspirar su cigarrillo, y exhaló el humo por la boca, en un chorro fino y silbante—. No quiero hablar de esto, de veras —miró a Ginnie—. Me encanta su abrigo —dijo, abandonando ya su sillón. Se acercó y tomó entre los dedos las

solapas del abrigo de Ginnie. Es maravilloso. Es la primera piel de camello realmente buena que he visto desde la guerra. ¿Puedo preguntarle dónde la consiguió?

—Mi madre la trajo de Nassau.

El joven asintió, pensativo, y retrocedió hasta un sillón.

—Es uno de los pocos sitios donde se puede conseguir pelo de camello realmente **bueno** —se sentó—. ¿Estuvo mucho tiempo allí?

—¿Qué? —preguntó Ginnie.

—Su madre estuvo allí mucho tiempo? Se lo pregunto porque **mi** madre estuvo en diciembre. Y parte de enero. Por lo general voy con ella, pero este año ha sido tan enredado, que sencillamente no pude viajar.

—Estuvo en febrero —dijo Ginnie.

—Magnífico. ¿Dónde se alojó? ¿Lo sabe?

—Con mi tía.

El asintió con la cabeza.

—¿Puedo preguntarle su nombre? Deduzco que es una amiga de la hermana de Franklin.

—Estamos en la misma clase —dijo Ginnie, respondiendo solamente a la segunda pregunta.

—No será la famosa **Maxime** de quien habla Selena, ¿no?

—No, —dijo Ginnie.

—Súbitamente, el joven se puso a frotarse la botamanga del pantalón con la palma de la mano.

—Estoy lleno de **pelos de perro** de pies a cabeza —dijo. Mamá fue a pasar el fin de semana a Washington y depositó su bestia en mi departamento. En realidad es muy simpático. Pero qué costumbres asquerosas. ¿Tiene perro?

—A decir verdad, pienso que es cruel tenerlos en la ciudad —dejó de cepillarse, se inclinó y volvió a consultar su reloj pulsera—. Ese muchacho **jamás** ha llegado a horario, que yo sepa. Vamos a ver "La Bella y la Bestia", de Cocteau, y es precisamente una película donde se **debe** llegar a tiempo. Quiero decir que si no, se pierde todo el **encanto**. ¿La vio usted?

—No.

—¡Oh, debe hacerlo! Yo la he visto ocho veces. Es una obra de genio absoluto —dijo—. Hace meses que trato de que Franklin la vea —sacudió la cabeza, con aire desvalído. Qué gustos... Durante la guerra, los dos trabajamos en el mismo lugar horrible, y ese muchacho insistía en arrastrarme a ver las películas más imposibles del mundo. Vimos películas de gangsters, de vaqueros, musicales...

—¿Usted también trabajó en la fábrica de aviones? —preguntó Ginnie.

—Dios mío, sí. Durante años y años y años. No hablemos de eso, por favor.

—¿Usted también tiene el corazón enfermo?

—Cielos, no. Toco madera —golpeó dos veces el brazo de su sillón—. Tengo el físico de un...

Cuando Selena entró en la pieza, Ginnie se puso de pie para salir a su encuentro a mitad de camino. Selena se había cambiado los shorts para ponerse un vestido, hecho que por lo común habría fastidiado a Ginnie.

—Lamento haberte hecho esperar —dijo Selena sin ninguna sinceridad—, pero tuve que esperar a que mamá despertara... Hola, Eric.

—¡Hola, hola!

—Al fin y al cabo, no quiero ese dinero —dijo Ginnie, manteniendo baja la voz, de modo que solamente Selena la oyera.

—¿Cómo?

—Estuve pensando. Quiero decir que tú siempre traes las pelotas de tenis y todo. Me olvidaba de eso.

—Pero tú dijiste que como yo no tenía que pagarlas...

—Acompañame hasta la puerta —pidió Ginnie, que se adelantó sin despedirse de Eric.

—¡Pero creí oírte decir que ibas al cine esta noche y que te hacía falta la plata y todo eso! —dijo Selena, en el vestíbulo.

—Estoy demasiado cansada —respondió Ginnie, que se inclinó para recoger sus pertrechos de tenis—. Escucha. Te llamaré después de la cena, ¿piensas hacer algo especial esta noche? Quizás pueda venir.

Selena la miró extrañada y contestó:

—Okey...

Ginnie abrió la puerta principal y se dirigió al ascensor. Apretó el botón.

—Conoció a tu hermano —dijo.

—¿Ah, sí? Qué personaje, ¿eh?.

—¿Qué hace, al fin y al cabo? —preguntó Ginnie como al descuido—. ¿Trabaja o algo?

—Abandonó, no más. Papá quiere que vuelva al colegio, pero él no quiere.

—¿Y por qué?

—Yo no sé. El dice que es demasiado viejo y todo eso.

—¿Qué edad tiene?

—Yo no sé. Veinticuatro.

Se abrieron las puertas del ascensor.

—¡Te llamaré luego! —dijo Ginnie.

Al salir del edificio, echó a andar hacia el oeste, rumbo a Lexington, para tomar el ómnibus. Entre Terence y Lexington, llevó la mano al bolsillo de la chaqueta en busca de su monedero, y encontró el medio sandwich. Lo sacó y empezó a bajar el brazo para arrojar el sandwich a la calle, pero en cambio volvió a guardarlo en el bolsillo. Algunos años antes, había tardado tres días en deshacerse del pollito de Pascuas que había hallado muerto sobre el aserrín, en el fondo de su cesto de los papeles.

Traducción: ARIEL BIGNAMI

SAER... (viene de pág. 13)

y de una capacidad selectiva aplicada a lograr la valoración adecuada y la concentración del material narrativo. Esa falla fundamental marca de manera definitiva toda la obra, restándole calidad en su conjunto y descalificando los logros parciales. Las expectativas que, seguramente, la aparición de esta novela pudo despertar, sufrieron una suerte de derrumbe ante estos aparentes rasgos de involución; pero es necesario no perder de vista el panorama de conjunto que ofrece la obra de Saer. Si **La vuelta completa** no agrega nada nuevo a la producción anterior, si puede ser juzgada como un conjunto heterogéneo de elementos negativos que agobian los hallazgos felices hasta anularlos, no es menos cierto que algo valioso está allí, semioculto por la hojarasca. Faltó el principio organizador, la mano dura capaz de suprimir lo superfluo sin dañar el resto; pero existe ese resto y no es desdenable.

Nuevas obras satisfarán, quizás, nuevas expectativas; hasta aquí todos los juicios son primarios y están sujetos a

cambio, ya que la actividad futura modificará la significación del conjunto. Valga, sin embargo, la interpretación de hoy como un esfuerzo esclarecedor y crítico de carácter parcial y provisorio.

- (1) Juan José Saer, **En la zona**, Santa Fe, Castelví, 1960.
- (2) Idem, **Responso**, Bs. As., Jorge Alvarez Editor, 1964.
- (3) Idem, **Palo y hueso**, Bs. As., Camarita Junior Editores, 1965.
- (4) Idem, **La vuelta completa**, Rosario, Biblioteca Popular Constantino C. Vigil, 1960.

MAFUD... (viene de pág. 9)

gentino". O, por ejemplo, incluso **cierta** agricultura inmigratoria que daba **cierto** acceso a la mujer era dominada por la presencia absoluta del hombre", donde la contundencia aparente del juicio oculta su fragilidad científica. O, para seguir: "Casi siempre los amantes en Argentina tienden a reñir. En muchos casos se hostilizan, Y, en otros, llegan

a golpearse. Pero casi nunca pueden vivir separados", donde uno se pregunta no ya la validez sino la pertinencia de juicios tan absolutos, imprecisos e "inocentes" que repiten, sin examinarlos críticamente, los lugares comunes del tango, al que Mafud recurre inevitablemente como fuente de sus taxonomías. Y más: "se puede citar una cantidad innumerable de esposos y esposas argentinos que siguen siendo novias o novios...". La vaguedad deja de ser alarmante para convertirse en irrisoria.

Binarismo, discontinuidad, esquematización, estalismo, abstracción son las claves del pensamiento de Mafud. A través de ellas trata de mostrar, analizar y comprender las modificaciones de las pautas de conducta sexual en nuestro país. El resultado es menos un fracaso que una demostración de impotencia, tanto más significativa, pues sus claves se nos aparecen como símbolos vacíos de contenido, puros modelos del pensamiento arcaico, "figuras" de un contexto histórico perimido. Su equivocado diagnóstico no es sino producto de un método falaz.

grupo — organización de arte

fue integrada el día 27 de julio de 1965.

objetivos: "tenderá a producir y realizar sus propios films de corto y largo metraje como

organización independiente.

con el mismo criterio:

—llevará a cabo montajes teatrales.

—promoverá espectáculos de alta calidad artística.

—asesorará sobre arte cinematográfico y teatral.

—realizará investigaciones en el terreno audiovisual y en arte experimental.

—editaré ensayos, obras teatrales y guiones cinematográficos.

forma de asociarse:

solicite los Informes y fichas en "librería aries" en días hábiles.

cuota mensual: \$ 100.—

secretaría: av. Pellegrini 2622 - t. e. 64269.

Llegué a Venecia a las seis de la mañana, con una luz blanco-dorada por encima mío, por encima de las molduras y del agua. Pensaba volverme enseguida, esa misma noche o al otro día. Llevaba un bolso de viaje, tenía frío, el cielo seguía blanco-dorado, y peleando con la nocturna difcultad para moverme que todavía me desbordaba, lamenté tener que ir efectivamente a alguna parte. Detrás de la iglesia de San Giovanni Grisostomo hay un pasaje que tuerce oscuro hacia la izquierda y termina en la puerta barnizada de la casa de la signora Scardi. Allí, en el tercer piso, tomé una pieza que daba a un patio interno con humedad y palomas: la sombra lo cortaba en dos triángulos, y ante mi ventana colgaba una cortina de estera. La signora usaba vestidos flotantes, con volados en el cuello. Me di una ducha en un baño brillante y nuevo: el baño tenía una puerta sobre una terraza, y la terraza daba al pasaje oscuro. A las siete de la mañana me paré junto a la baranda de hierro forjado y miré los techos de Venecia la roja y la torre de San Giovanni Grisostomo. Al día siguiente hice lo mismo; y al otro. En una de esas mañanas saqué una foto con la máquina apuntando hacia abajo. Sabía que no había luz suficiente

cuento de angélica gorodischer

A pesar mío

—Gabriella Fiori —la signora cruzó las manos sobre el pecho.

dije que era hermosa. Eugenia dormiría junto a Montani, cubierta con una frazada, el borde de una sábana blanca doblado bajo la barbilla. Las ventanas estarían abiertas sobre el canal.

A la mañana siguiente, cuando yo salía a la calle, él doblaba la curva del pasaje.

—Ciao —me dijo sonriendo—. Bueno, que hacés?

No lo saludé. Le dije que había ido a hablar con ellos. Montani me miraba; tenía las manos metidas en los bolsi-

septembriólica

como para que se viera el pasaje, pero cuando me entregaron las fotos en Roma, vi un santo de yeso parado en una de las cornisas, entre los cables de la luz. No era más que el sol pobre de la mañana, bruñido sobre unos sillares trabajados y las flores blancas en el alféizar de una ventana. Colgué la foto en mi cuarto: pensaba en viejas estatuas carcomidas y vedadas, en jardines inexistentes domésticamente relegados por los que Eugenia pasearía en las horas dramáticas del atardecer. Félix siempre creyó que en el pasaje había un santo encaramado en una cornisa.

Dormí un rato. No me molestaron los ruidos de la casa que despertaba, pero di vueltas en la cama demasiado blanda, y me dije que todavía tenía tiempo. A mediodía fui al albergo Alex y pedí hablar con Montani. No estaban. Dejé mi nombre, la dirección y el teléfono; me fui al mercado y compré una bolsa de papel marrón llena de ciruelas. Las comí bajo el sol, escupiendo los carozos en el agua. Ese día dormí la siesta, y a la tarde me quedé en la pensión, esperando que Montani llamara o apareciera. A la noche comí con la signora Scardi y con el signor Scardi. En el respaldo de una silla de madera, en el pasillo al que daba mi cuarto, colgaban una chaqueta verde oliva con cuello alto y cordones plateados, y una gorra con letras doradas: Grand Hotel Argiria. Me senté frente al televisor hasta las once, tomando un trago de café cada vez que recordaba que tenía la taza sobre el brazo del sillón. El último trago fue tibio, dulcemente espeso. Por las ventanas entraba el viento nocturno de Venecia sin estruendos, una cantante abría la boca desmesurada: la cámara se alejaba de ella y la empujaba contra un fondo blanco y los violines de la orquesta. Sujeto a esas cosas desechables —mañana vería a Montani y tal vez a Eugenia— le pregunté a la signora cómo se llamaba la cantante, y si todavía quedaban muchos turistas en Venecia.

los del pantalón y yo bajé los ojos hasta su cuello donde veía latir una vena; conté los latidos mientras él hablaba. Me decía que no quería que yo hablara con Eugenia; solamente con él.

—Con los dos —le dije; seguíamos parados en el mismo sitio—. En primer lugar...

—No me enumerés argumentos, Einstein.

Empezamos a caminar. Me dijo que él no creía que yo tuviera nada que decir; y él, estaba seguro, no tenía por qué hablar conmigo. Le contesté que yo tenía derecho a ir a Venecia y a hacer lo que quisiera.

Nos sentamos a la mesa de un café, debajo de una sombra. Un enrejado de madera verde sostenía un seto vivo plantado en maceteros rectangulares y en medio de la piazzetta había una fuente seca, con un brocal gris y poroso. Pedimos cerveza; la pidió Montani.

Le pregunté por qué habían ido a Venecia, defendiéndome todavía, y él me dijo que la amaba, que le gustaba, que le dolía la ciudad infecta y muerta.

—Infecta y muerta —volvió a decirme—. Con eso no te digo nada. Vos pensás en lo pintoresco y yo pienso en una Venecia que vos no ves.

Quise saber dónde estaba Eugenia, pero él me dijo que había estado pensando en guardar a Venecia bajo el sol, en matar a los dueños de los vaporetos y de los bares americanos.

—Vestíros —me dijo— con los mantos de los dogos, usar sandalias enojadas, teñir con sangre los canales, poner tapices contra las ventanas, acostarnos con mujeres distantes y hermosas en medio de las noches calientes, con una copa de oro tallada llena de vino sobre la mesa y una esclava negra vigilando pasos del otro lado de los cortinados.

Se tomó de un trago el resto de la cerveza y golpeó el vaso contra la tabla:

—Te gusta?

Le dije que eso me sonaba a uno de sus poemas. Se rió de mí:

—Vamos! Y vos? No sabés que a una ciudad como ésta les está prohibida la entrada a los matemáticos?

Le sonreí, creo, y agarré mi vaso lleno todavía, pero él habló antes. Movía sus manos grandes, morenas, separando los dedos, y me decía que a Venecia podían entrar los poetas, los pintores aunque fueran malos, los turistas porque son imbéciles, y los locos y los traidores.

Se quedó callado y me miró. Una de sus manos fue a dar al respaldo de mi silla. Le dije que Félix había querido impedirme que fuera.

—Félix —le dije— trató de convencerme para que no viniera, sabés?

—Yo sé que Félix quiere que le devuelva a su mujer —me contestó.

Y agregó que Félix creía en el valor de los adjetivos, y me recordó que los ladrones también podían entrar a Venecia. Después me preguntó qué hacía Félix.

—Nada —le contesté—.

Retiró la mano de mi silla y enderezó la suya, a la que había mantenido balanceando sobre las patas de atrás.

—Eso —dijo—: estará jugando a estafarse con los recuerdos, o a esperar. Andate de vuelta y decíle que no.

Le dije entonces que quería saber por qué se había ido con Eugenia, capitulé. Me preguntó si yo era el muchacho de los por qué.

—Cameriere! —llamó— Ancora un'altra birra per il giovanotto dei per ché!

No toqué el vaso. Montani empezó a hablar: ya me había explicado por qué a Venecia.

—Por qué me vine con la mujer de Félix?

Decía la mujer de Félix, y no Eugenia, o tu hermana.

—Porque me enamoré de ella. Por qué me enamoré de ella? Porque sí. Porque me acosté con ella y no estoy tan solo.

Me dije que todo eso tenía mucho que ver con la sangre y los locos y el vino en la copa tallada; tanto que desde que habían decidido irse juntos, él no había vuelto a poseerla hasta no estar en Venecia.

—Te dice algo todo esto?

Y llamé al mozo y pedí un helado. Mi vaso seguía lleno, yo iba a tener que buscar a Eugenia y hablar con ella. Montani comía rápidamente: la cucharita se hundía en la pulpa fría y pegaba contra el fondo de vidrio.

Me volví contra él. Le dije que él tenía cincuenta y seis años y Eugenia veintiseite.

—Comprendés? —me inclinó hacia él.

Me dije que no comprendía porque él tenía cincuenta y seis años y yo veintitrés.

—Decime —me preguntó—, te atormenta tanto todo esto?

Rodeado por las voces coloidales de una ciudad sin ruidos en septiembre, trasapé a Montani hasta Eugenia, y se me borrarón Félix y el santo blanco que yo todavía no había visto encaramado sobre la cornisa. Dos veces reboté contra ella envuelta en noches maternales, en piruetas, en llamadas

—Y se terminó —dijo Montani.

en mortajas. Fui una vez más la víctima de la ilusión óptica de mujeres ineficaces como no fuera en la oscuridad y convenciéndome de que eran Eugenia.

—Vos hacés esto por amor a las grandes palabras, ahora yo te pregunto por qué, o porque querés mucho a tu hermana y no querés separarte de ella y no te conviene separarte de Félix que es tu maestro?

Recuerdo que detrás de cada viente

—Está bien —levantó otra vez las manos con los dedos separados, un cuenco en las palmas, los pulgares curvados hacia adentro.

en medio de jardines inexistentes, no era Montani el que decía esto, bajo apariencias de normalidad que escondían doce sueños en torno a Eugenia, yo me trasponía hacia un

descanso precario.

—Y estás en Venecia, hombre! Vení, vamos a la calle de Cecca Marina.

Se levantó. Le dije:

—Qué hay en la calle de Cecca Marina?

Me dijo que había sol. Que las casitas tenían puertas con dinteles muy bajos, que la ropa lavada colgaba de pared a pared y que abajo, sentadas en sillas de mimbre, las viejas enhebraban cuentas para hacer collares, pero al otro día le senté frente al albergue Alex, en un café, y esperé hasta verla llegar sola. Tenía un vestido verde y se había cortado el pelo. La alcancé antes que entrara. Se quedó parada en los escalones, mirándome. Me dijo que acababa de comprarse un caballito de mar y que no volvería con Félix, algo de los corales, y de las cosas que se sacan del mar para comer.

Yo la miraba desde abajo; ella estaba más arriba, sobre los escalones.

—Hasta he pensado que podría vivir muy bien con los dos, así, los tres juntos en la misma casa, si no fuera porque todos somos tan estúpidos —me estaba diciendo—. No le repitas nada de esto a Félix, yo no debería decirte nada, así vos podés elegir las palabras para decirle que no, que no vuelvo.

—Me encargó que te dijera, si te veía...

—No quiero, no quiero!

Se tapó los oídos con las palmas de las manos, haciendo que no, que no, con la cabeza. Después bajó las manos y me dijo que no me oiría, que tendría que dejar que la tendieran para morir en la piazzetta dei Leoni, que a la madrugada llegarían dos monjes descalzos para llevar su cuerpo bajo los techos dorados y rezar una misa por ella.

—Vendrás? —me preguntó—.

Apoyó una mano en mi brazo y me dijo adiós; terminó de subir, corriendo, y se perdió adentro.

Me quedé tres días más en Venecia, pero no los volví a ver. Me levantaba muy temprano y recorría las calles y los bordes de los canales. Almorzaba con los Scardi, dormía la siesta y volvía a salir. Repetí todos los itinerarios de los turistas. Fui al palacio de los dogos, subí al campanile, crucé al Lido. Conocí a una muchachita danesa, con las que nos entendíamos en un inglés incierto, y que me convenció para que la acompañara hasta Murano; compré seis copas verdes de cristal opaco, y me ofreció una de regalo. Yo elegí una que tenía un defecto, una gota transparente cerca del borde. El último día salimos a pasear en góndola, me dió su nombre y su dirección anotados en una tarjeta de su hotel, y empezó a contarme algo en inglés, pero terminó sin darse cuenta hablando en su idioma. Yo no la entendía, pero no le dije nada. Recordé al coronel lisiado que en Venecia pedía una botella de Valpolicella y se tendía en el fondo de una góndola tapado por una manta en una noche de invierno. Al otro día me volví a Roma; hacía calor, casi parecía un día de verano y no de septiembre en Venecia.

librería y editorial la médica

lo actual en literatura, arte, sicología, medicina,
ciencias económicas y derecho

córdoba 2901 / t. e. 397858

la actitud testimonial en david viñas

maría teresa gramuglio



La totalidad de la obra de David Viñas muestra inequívocamente que lo testimonial, como actitud, es una constante en su literatura; intentaremos analizar las relaciones de esta actitud con los procedimientos narrativos manejados por el autor y con el tipo de estructuración fundamental que ella impone a su obra.

Para llevar a cabo este propósito es necesario precisar algunos aspectos de lo que se entiende por testimonio en literatura. No se trata aquí solamente de esa cualidad testimonial que de un modo indirecto adquiere todo producto de la cultura por el simple hecho de serlo. Utilizamos la palabra con una acepción más restringida: nos referimos a los casos en que el autor intenta deliberadamente mostrar uno o más aspectos de la realidad, y para ello se erige a sí mismo en testigo de los hechos. La elección de esos aspectos estará siempre subordinada a la percepción que el autor tenga de la realidad, según su ideología y su situación concreta, pero lo cierto es que al mostrar las cosas "como las ve", el autor (si no es conscientemente deshonesto) cree estar mostrando la verdad. Las consecuencias son inmediatas: si es necesario mostrar una verdad, es porque ella está oculta, y porque se cree importante denunciar ese ocultamiento; de ahí que todo testimonio implique un llamado a la acción, y que la obra testimonial aspire a no agotarse en la mostración, a ser un toque de atención para que algo se modifique o se valore. La obra testimonial es un llamado al lector: al presentarle una versión del suceso, le exige una apreciación de su validez y un obrar en consecuencia. Se puede aceptar o rechazar la versión; en ambos casos el autor está apelando a una contingencia futura que deberá revertirse sobre la realidad.

La literatura testimonial, por su misma índole, requiere el manejo de datos veraces; tiempo y espacio caracterizados y reconocibles, acontecimientos y detalles verificables, un contexto preciso. El autor recurre en este caso a la documentación, a su experiencia personal sobre los acontecimientos que va a narrar, o a ambas cosas a la vez. Esto le plantea una doble exigencia: por un lado, es claro que le está vedada la utilización directa del material documental y empírico, al que debe organizar en formas estructuradas de modo estético para alcanzar una verdadera **representación** del proceso, y adquirir así las máximas posibilidades de significación y eficacia. Lo segundo es que en el manejo de su experiencia concreta, el autor debe evitar cautelosamente los deslices de la parcialidad, y mantener una actitud que signifique una rigurosa voluntad objetiva.¹

Es, pues, característica de la novela testimonial el partir de un proceso real y elaborarlo en el plano de la ficción, respetando sus aspectos esenciales y sus nudos problemáticos; también se mantiene el marco histórico concreto, y, en términos generales, es éste el que clarifica y sitúa la anécdota. La mayor parte de las obras que la crítica ha considerado como testimoniales se refieren a problemas insertados en un contexto histórico-político en torno al cual gira la acción, y en nuestra literatura la lista podría hacerse bastante extensa en este sentido. Pero otros aspectos de la realidad pueden también convertirse en el tema que nutra a la novela testimonial; así, por ejemplo, "Adán Buenosayres" es, en parte, un testimonio de la generación martinfierrista, donde, para la perspectiva del autor, interesan menos las referencias histórico-políticas concretas que los aspectos que configuran el clima "cultural" (en un sentido

amplio del término) del grupo del que se erige en testigo.

Puede ocurrir en muchos casos que el autor de la obra testimonial no haya vivido personalmente los sucesos que constituyen el fondo de la anécdota, y, sin embargo, debido a diversas circunstancias subjetivas, elija referirse a ellos. Dos de las obras en que se centrará este trabajo — "Cayó sobre su rostro", (1959), y "Los dueños de la tierra" (1959) — se refieren justamente a momentos históricos no vividos por el autor. A nuestro juicio, este hecho no quita su carácter testimonial a tales obras, pues, aunque transcurren en el pasado, se trata de un pasado demasiado cercano — no sólo desde el punto de vista cronológico, sino también por sus resonancias actuales — a la realidad contemporánea. Hay, además, una proximidad efectiva del autor, y un evidente intento de poner a foco conflictos plenos aún de sentido en su propia época.

Queda por aclarar ahora el por qué de esta elección recordada dentro de la producción total de Viñas. (En el momento de escribirse este artículo no había aparecido aún "En la semana trágica". La publicación de esta obra no agrega nada a los méritos de Viñas, aunque por su estilo y su carácter documental podría muy bien servir como elemento de trabajo). No se trata solamente de razones de calidad; es que las tres novelas se unifican en un proyecto literario declarado por el autor: "Quería hacer una suerte de trilogía familiar desarrollada en los tres momentos: Roca, Yrigoyen, Perón". Si bien "Dar la cara" (1962) no se ajusta estrictamente a la tercera parte del planteo, la continuidad en la línea generacional la vincula con las anteriores: **Antonio, Vicente y León Vera** representan la trayectoria familiar abuelo-padre-hijo que encarna tres momentos históricos, tres etapas políticas y tres maneras distintas de realización y fracaso.

La acción de "Cayó sobre su rostro" transcurre durante los últimos años del roquismo. La novela está estructurada a partir de una división externa en dos grupos de capítulos que se van alternando: "El día del juicio" y "Los años", ambos grupos confluyen en la figura del personaje central, **Antonio Vera**, pero se diferencian por el tipo de temporalidad que se maneja en uno y otro, ya indicada por el título mismo de los capítulos. En el primer grupo, "El día del juicio", se acentúa lo estrictamente individual y momentáneo, y la acción transcurre en un día, el último en la vida del protagonista; la concu-

rrencia de estos factores: hace que en estos capítulos la psicología del personaje se recorte nitidamente sobre los acontecimientos cotidianos, liberándose de los límites arquetípicos que adquiere en muchos pasajes del grupo "Los años". Este segundo grupo, en cambio, remite al pasado histórico que ha servido de sostén para el desarrollo del personaje, y va dando, como en sucesivos pantallazos cuidadosamente seleccionados, muchas circunstancias de su vida anterior que tienden a configurar una determinada imagen del político roquista de la campaña bonaerense. Son evidentes las connotaciones negativas del personaje, pero siempre a través de un relato descarnado, que no apela a la introducción de juicios explícitos ni moralejas. El narrador se ensaña minuciosamente, sin permitirse casi deslices hacia lo jocoso ni hacia lo irónico, ateniéndose a lo que es función específica —narrar— y evitando introducirse de manera visible en el relato. En "El día..." se presenta la acción de primer plano, pero la estructura misma de la novela nos remite continuamente a un segundo plano más vasto: el del tipo social y el conflicto político. En su alternancia y confluencia ambos grupos formulan una totalidad estéticamente armónica y coherente; la relación personaje-contexto se dinamiza, y, lejos de caer en un determinismo obvio, la trama devela al lector de qué manera lo que es hoy este personaje se inserta en un proceso como resultante dialéctica de lo que ha venido sucediendo a través de los años. Esta relación lograda da paso a su vez a una problemática de tipo más general, que excede tanto lo anecdótico individual como lo estrictamente histórico, para acceder a problemas valorativos.

La intención de Viñas en este primer momento de la trilogía es la de dar su testimonio del roquismo. Podemos suponer que posee versiones orales sobre el tema: el epígrafe de la novela alude a esa posible tradición oral. El hecho de que la obra forme parte de la "trilogía familiar", y que el personaje pueda ser identificado con el abuelo paterno del autor indican la relación afectiva que lo liga al tema. Pero esta proximidad afectiva no impide a Viñas en este caso manejar su material narrativo en forma clara y ordenada, manteniendo una actitud ceñida, una distancia novelística firme y constante, perfectamente acorde con el sentido de la obra y con su estructura total.

En "Los dueños de la tierra" nos encontramos con un conflicto personal encabalgado sobre un proceso político-social. El tema de la novela se funda sobre un hecho rigurosamente histórico —la huelga de los peones de la Patagonia— y remite a diversas instancias: una primera, que podríamos llamar política, expone las contradicciones y lí-

mites del yrigoyenismo; otra, social, testimonio de la indecisión de las clases medias en el proceso; y por último, una cuestión que excede el contorno preciso de la anécdota y apunta a un problema ético: la imposibilidad de ser ecuaníme, la necesidad constante de sumergirse en las cosas y tomar partido. Estas tres instancias se insertan en el decurso de la narración por medio de los conflictos del personaje central, **Vicente Vera**, quien debe enfrentarse con acontecimientos que precipitan un cambio de perspectiva en su actitud vital.

Nuevamente se da la proximidad afectiva del autor con el tema, ya que razones familiares han puesto en contacto al autor con abundante documentación sobre el hecho histórico que es eje de la novela. No interesa ahora conocer si se ha ajustado o no a los datos, sino señalar cómo se ha plasmado el testimonio desde el punto de vista literario. La novela comienza con tres breves capítulos fechados, cuyo objeto es puntualizar los presupuestos necesarios de ubicación histórica exacta y los antecedentes del conflicto; el relato es sobrio, crudamente objetivo y las elipsis temporales son salvadas por la reaparición de los mismos personajes: Brun, Gorbéa, Bianchi. Siguen luego los tres capítulos largos, donde se desarrolla la acción propiamente dicha. Esta acción es la que determina la estructura externa, que tiene algo de planteo dramático. La evolución del protagonista (en este aspecto se puede vincular a "Los dueños..."), con una novela de aprendizaje) tiene tres momentos definidos: exposición, intensificación y desenlace. Los dos motivos fundamentales que intervienen en el "aprendizaje" de **Vicente** —el problema político y la relación amorosa— se integran en el proceso de cambio que lo hace cuestionar todo el sistema de valores a que hasta entonces había adherido sin mayores vacilaciones.

La voluntad testimonial se manifiesta nuevamente en la intención del autor de mostrar desde su perspectiva el hecho histórico; a nivel estilístico diversos elementos subrayan esta intención: en primer lugar, las frecuentes intrusiones del narrador en el relato, para acotar, explicar y connotar; además, la construcción de los personajes, en los que se percibe una flagrante dicotomía entre el indeciso **Vicente Vera** y su amante, **Yuda**, que es quien oficia de conciencia lúcida, de acuerdo con cánones rigidamente prefijados a partir de su condición de mujer y de judía. Esta concepción de los personajes se relaciona con el manejo del diálogo, en los que es frecuente que **Yuda** inquiete a **Vicente** con preguntas insidiosas, o lo aleecciona con discursos lapidarios, tales características tornan menos fluido el manejo narrativo que en "Cayó sobre su rostro", y las pasiones y perspecti-

vas del autor se transparentan en forma tal que sobrepasan el estricto criterio de necesidad narrativa.

(En "Los dueños..." los momentos discursivos se integran todavía con naturalidad, pero hay ya redundancias y notas falsas; este defecto de construcción, en que la teoría de un planteo invade la trama narrativa, asfixiando todos los elementos que configuran la estructura, alcanza su grado máximo en la crónica "En la semana trágica", donde lo que en "Los dueños..." apenas molestaba, se torna de una rigidez y esquematismo objetables). Si la tercera persona elegida para conducir el relato —narrador omnisciente, en procedimiento narrativo del "ojo", en este caso— retacea, por su misma índole, la libertad del lector, los recursos mencionados la reducen aún más, aunque el autor logra con ellos acentuar los elementos que considera eficaces para subrayar su punto de vista.

En el proyecto de Viñas, el tercer momento de la trilogía sería el peronismo; sin embargo, la acción de "Dar la cara" transcurre bajo el gobierno de Frondizi. En otras obras —"Los años despidados", "Las malas costumbres"— Viñas ha abordado el peronismo, pero no ha logrado una visión totalizadora y decisiva de este momento histórico; tampoco estas obras alcanzan un buen nivel de calidad estética, y es posible que esas fallas se deban a la limitación de la perspectiva del autor, desde la cual resulta difícil enfocar con claridad un movimiento que por su proximidad y características complejas no ha sido aún verdaderamente elaborado como experiencia por los grupos de clase media. Tal vez por esos factores Viñas haya alterado su plan primitivo, situando la novela bajo el frondismo, ya que éste significó una verdadera experiencia para intelectuales que, como él mismo, se embarcaron en ese movimiento para canalizar sus tendencias políticas progresistas y aún de izquierda. En su sentido más inmediato "Dar la cara" es el testimonio de la frustración que esos grupos sufrieron con el frondismo, y esa frustración se traduce, en la ficción de la novela, en los fracasos concretos de los personajes frente a los proyectos cuya realización emprenden. Esta instancia no agota la novela, ya que la crítica política es en ella sólo un tema, entre otros muchos que configuran la trayectoria de los numerosos personajes. No todos ellos sufren decepciones en el plano político, y como sucedía en los casos analizados anteriormente, otros aspectos de la realidad, otros planos de la conducta y de los valores entran en el juego narrativo.

Nos encontramos ahora con un material que proviene de la experiencia directa del autor; esta proximidad hace que produzca a su vez una evidente proximidad entre narrador y autor. Si

bien se utiliza nuevamente la tercera persona, el autor no se oculta para nada en el relato, y es, "de facto", aunque no técnicamente, el verdadero narrador. De esta intrusión de la realidad bruta en la ficción proviene quizá el hecho de que la novela tiene "claves", y que acontecimientos y personajes puedan ser refutados. —Con mayor o menor facilidad— a hechos y personas reales. Nos encontramos también con que las reflexiones, y aún los diálogos, en muchos casos, de los personajes se producen en forma discursiva, y desarrollan tesis que, aunque conectadas con los conflictos que ellos viven, remiten directamente a las opiniones del autor sobre el tema. Este procedimiento se hace muy notorio porque se trata, en la mayoría de los casos, de reflexiones provenientes de los personajes que están más cerca de la perspectiva del autor (Pelusa, Bernardo, León) pero nunca se ofrecen versiones de este tipo con respecto a personajes alejados de esa perspectiva (Basilio Carbó, o Mendiburu, por ejemplo). Tal tratamiento esquematiza a los personajes y enriquece sus posibilidades de interacción en los conflictos.

La carga significativa de cada uno de los momentos de la novela hace que el lector se sienta continuamente urgido y atrapado por la versión que el autor ofrece, de modo tal que podríamos decir que nos enfrentamos con un procedimiento narrativo que no respeta los límites de distancia y objetividad con que el testimonio debe plasmarse. Resulta difícil a esta altura del planteo concluir en que esto sea una falla que debe achacarse al autor, ya que no parecería lícito enjuiciar su obra tomando como cartabón exigencias que no le son propias, y que tal vez no se ajustan a la intencionalidad con que fue construida. Lo que sí parece evidente es que la proximidad del autor con el material narrativo no aumenta la eficacia del testimonio, porque esa misma proximidad parece haberle impedido efectuar una selección ajustada de situaciones y personajes, e introducir una ordenación claramente estructurada. Por su naturaleza misma, el proceso épico admite las acumulaciones y el afán totalizador, siempre que cada uno de los componentes se integren en el relato siguiendo la lógica interna del mismo, demostrando su necesidad y su función dentro de la trama. Lo contrario conduce a las reiteraciones, a los motivos cegados, a la declamación de teorías no encarnadas, y algo de esto es lo que sucede en "Dar la cara". Por otra parte, la misma complejidad y multiplicidad del material hubieran requerido la búsqueda de técnicas narrativas variadas, con narradores también múltiples, que materializaran diversos tempos y distancias, y diversas perspectivas. La apelación al narrador omnisciente, sin ninguna ex-

cepción, para conducir el relato en forma visible, es una falla técnica que reduce las posibilidades de la novela y contradice su pretensión omnisciente. Posiblemente los continuos desplazamientos temáticos y espaciales sean un intento de contrarrestar esa monotonía, de reproducir la complejidad del acontecer temporal, pero no siempre logran articularse de manera eficaz. En suma, la proximidad del autor con el tema torna la obra en un testimonio apasionado, donde son visibles las tendencias, no siempre elaboradas estéticamente; la vastedad del contenido (ya que se trata, evidentemente, de la obra más ambiciosa y de mayor aliento de Viñas) no logra materializarse en una estructura clara, y el resultado es una obra despareja y, en parte, confusa.

Al comparar la estructura de las tres obras se percibe que en cada una de ellas predomina un criterio, un eje, que determina, pese a la aparente semejanza, una tipología distinta. En "Cayó sobre su rostro", la organización narrativa se centra en un personaje; hay psicología recortada sobre un fondo histórico y en interacción con él. "Los dueños de la tierra" es una obra centrada en torno a un acontecimiento, o, si se prefiere, la evolución de una conducta. Los dos personajes centrales viven una historia, se complementan y se oponen al grupo, tratando de influir en las fuerzas que mueven el fondo social. En "Dar la cara" todo se multiplica; los personajes y las acciones son diversos, numerosos, y no se anudan con proflijidad; la construcción es de tipo espacial, abierta a numerosas contingencias, pero la polifonía no se une a esta característica para ajustar con precisión la forma.

Se han dado como características de la actitud testimonial la intención de transmitir una versión de sucesos reales, basada en datos veraces, y, junto con eso, la exigencia de una toma de posición del lector frente a esa versión. La obra de Viñas se ajusta, indiscutiblemente, a estas características, y en ese sentido sus preocupaciones se refieren a nuestro país, enfocado no sólo en su dinámica histórica, sino también en su presente inmediato. Viñas intenta realizar una "mostración desmitificadora"; busca impactar al lector con una imagen del país que contradiga las cómodas imágenes habituales; "Se trata de mostrar el revés de la trama de una Argentina convencional, académica, mistificada y anodina...; había que dialectalizar la imagen del país, mostrarlo en sus contradicciones, en sus visceras y en sus infamias... Advertirse que "Dar la cara" reitera lo que podría ser visto como una voluntad de constancia en una idea: mostrar, revelar, develar, eliminar intermediarios y mediaciones y capas

de grasa y protección".

La obra de Viñas pretende hurgar en todos los aspectos de la realidad argentina con la conciencia permanentemente alerta para no caer en el engaño, única forma de lograr un testimonio válido; en un pasaje de "Dar la cara", León Vera, Mariano Carbó y Meyer discuten acerca de su película; a lo largo de la discusión Vera apunta las siguientes ideas: "Vos leiste 'El Diablo Cojuelo' (...) Bueno, es un bicho que va levantando los techos de Madrid y muestra las casas por dentro... Nosotros tenemos que hacer algo igual (...) La película tiene que ser un gran ojo... Un enorme ojo un poco inocente... pero que se cierne sobre la ciudad. Un gigantesco ojo neutral, pero implacable, poderoso (...) No sé si juzga; todavía no lo sé, pero se mete en todas partes (...) Pero siempre la ciudad por dentro: eso es lo que ve el ojo y lo que tiene que ver el público: la ciudad vergonzosa, (...) Este es un cine despiadado, que quiere ver el mundo desde atrás, sin previo aviso, agarrando a las cosas por la espalda..."

Para materializar esta actitud en su narrativa, Viñas elige la construcción en tercera persona, que es la que más posibilidades ofrece al autor para manejar el relato según sus puntos de vista; le permite también introducir cualquier tipo de comentario por medio del narrador, y con esto precisar el sentido y los límites de la versión que propone. A medida que los temas se alejan en el tiempo, Viñas maneja esta técnica con mayor eficacia, permitiendo un juego más libre de personajes y situaciones por medio de una narración desprovista de intrusiones notorias. De este modo el autor enfrenta al lector con una ficción que le muestra cómo ve él la realidad, y cómo quiere que el lector la vea.

Si convenimos en que la actitud testimonial no se agota en la simple mostración, debemos reconocer que Viñas tampoco aspira a quedarse en eso. Sus procedimientos narrativos implican una concepción de la literatura que está también explicitada de varios modos en su obra y en sus declaraciones. Como escritor, pretende imponer al lector su versión, sin ambages ni concesiones, en un movimiento violento por el cual intenta seducirlo, penetrarlo y atraparlo. Recordemos con qué frecuencia aparecen imágenes de violación en su obra, para referirse a la comunicación intelectual y estética: tal actitud indica que en la concepción de Viñas la literatura es una forma de acción para el escritor que intenta introducir modificaciones en la realidad; en sus novelas, esta apelación se materializa en los valores que implica o explícitamente se afirman o se niegan, y en las propuestas concretas para superar la ambigüedad o el fracaso.

LUIS HARSS: Los nuestros,
Sudamericana, 1967

maría teresa gramuglio



Cuando, a fines del año pasado, la revista "Primera Plana" publicó un comentario sobre el libro de Harss, su tono elogioso nos preparó para recibir la palabra decisiva sobre la actual narrativa hispanoamericana. El libro llegó poco después a nuestras manos, y entonces fue forzoso reconocer que, pese a las indudables bondades de "Los nuestros", "Primera Plana" se había excedido. Quizá el tono justo sobre su obra lo dé el mismo Harss en el prólogo, al admitir: "... anotamos que no somos autoridades, expertos o especialistas en la materia, sino simplemente aficionados que se largaron por el camino de la aventura, dejándose guiar por el instinto y la reflexión, y fiándose en fin de cuentas en el gusto personal".

"Los nuestros" no es, efectivamente, el libro de un especialista, y si eso lo salva por un lado de la penosa (y vituperada) erudición, no alcanza para librarlo del desorden y de la falta de planteos de fondo. Comienza con un llamado "Prólogo arbitrario", en el que Harss hace una rápida incursión en la historia de la narrativa hispanoamericana, reseñando con relativa prolijidad los mojes fundamentales. Nihil novum... un manejo cómodo de la bibliografía habitual, dos o tres aforismos no desarrollados, bastante vaguedad en algunos juicios y pasajeros aciertos en otros. Harss señala sensibles carencias y fallas de nuestra narrativa tradicional; entiende que los diez autores estudiados por él son el síntoma de que algo nuevo se está gestando, de que el panorama apunta hacia rumbos mejores. Ya desde aquí asoman, junto a un manejo fluido, espontáneo, del lenguaje, dos de los defectos capitales que se percibirán en los ensayos que componen el libro: la tendencia a abundar en la descripción de las obras, en el argumento referido, y un cierto gusto por impactar al lector con una verba "irreverente".

Diez ensayos recomponen el periplo que Harss emprendiera en 1964; cada uno de ellos está dedicado a un autor por separado, y en el siguiente orden

generacional: Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. La elección de los autores nos parece incuestionable, y la forma de organización por capítulos o ensayos separados, apta para manejar con gran soltura, sin interferencias, el extraordinario material recogido en sus conversaciones con cada uno de los autores. Aquí reside, seguramente, lo más valioso de "Los nuestros", y es acierto y mérito indiscutible de Harss haber logrado reunir una casi increíble serie de testimonios. Pensemos que **los nuestros** son nuestros contemporáneos, los hombres acerca de quienes se escribirá en el futuro que **fueron** de tal o cual manera; pensemos también con qué encarnizamiento la crítica persigue los documentos inestimables, o procede a trabajos reconstrucciones cuando se ocupa de los autores del pasado; aquí **los nuestros** son, en vivo, y sus palabras, sus gestos, su figura, encandilan al lector curioso, siempre ávido de saber algo sobre aquellos de quienes le llegan ecos apenas audibles a través de la "desmesura americana". Lo que agrega encanto a "Los nuestros" es su absoluta contemporaneidad como técnica de trabajo: entrevista, reportaje, grabador, un material vivo y un inteligente conductor de programa.

Los comentarios y exégesis críticas de Harss, lamentablemente, no suelen estar a la altura de tan fascinante documentación, ya sea porque el brillo de ésta los oscurece, o bien porque parecen semiasfixiados entre los abrumadores relatos argumentales que el autor se empeña en acumular. El impacto de la obra se diluye, tal vez porque no existe una claridad suficiente en el planteo inicial. ¿A quién está dirigido "Los nuestros"? No, por supuesto, al lector especializado y erudito con exclusividad. Su destinatario virtual parecería ser el público ilustrado, lector de Asturias, buen gustador de Borges, que coquetea con sus últimas adquisiciones de Cortázar; pero para tal lector no se jus-

tifica, de ningún modo, la abusiva construcción de argumentos. El libro se hace entonces híbrido, a medio camino entre la originalidad de un brillante método quasi-periodístico y la descriptiva pesadez de manual que lo invade durante páginas enteras.

No parece oportuno, en una breve nota, entrar a discutir cada uno de los juicios críticos de Harss sobre sus autores. La lectura atenta de "Los nuestros" inducirá a coincidir, aceptar, dudar, o directamente rechazar muchas interpretaciones. Lo que interesa destacar ahora, en una apreciación de conjunto, es que la idea de acudir a las fuentes para hablar de la literatura hispanoamericana contemporánea es su principal acierto. El capítulo sobre Onetti podría ser una ilustración palpable de las ventajas de esta elección metodológica: la figura y la palabra de Onetti, tal como son presentadas por Harss, esclarecen su obra, añaden y confirman significaciones; el juicio crítico que Harss introduce se desprende de las palabras del autor, se apoya o se continúa en ellas, y el conjunto adquiere verdadera solidez. En otros casos, en cambio, todo el aparato desplegado no agrega nada a lo ya conocido: un ejemplo de ello es el ensayo sobre Borges. Cabe preguntarse si en este trabajo la falta de interés no resultará de que, como argentinos, tenemos un conocimiento detallado de la obra y la personalidad de Borges; esto llevaría a un cuestionamiento peligroso, por su reversibilidad: ¿no resultarán atractivos los otros ensayos por nuestro desconocimiento del **modus vivendi**, la personalidad, y parte de la obra, a veces, de los autores tratados?

El más entusiasta de los trabajos es, sin duda, el dedicado a Cortázar. Aunque otras personalidades también atraen grandemente a Harss, no oculta su preferencia y deslumbramiento por el autor que, de algún modo, lo metió en esta empresa. Lo que más celebra es su desafío a las normas tradicionales de la cultura, al **bien faire** literario, y por sobre todo, su humor y su afán de cazar en la subjetividad en un tono zumbón y aparentemente desenfadado. Harss valora debidamente el riesgo que implica el pirueteo de Cortázar; es lógico, pues, que en este caso insista con mayor cuidado en los aspectos formales, sobre todo en "Rayuela", y que persiga y acorrale a Cortázar sobre su propia obra, hasta lograr un estudio más equilibrado, una mejor dosificación de los aspectos descriptivos, anecdóticos y críticos con que arma cada uno de sus ensayos.

Tal dosificación no siempre es lograda. Los estudios que componen "Los nuestros" presentan varias facetas: biografía del autor, en un tono coloquial y periodístico, revestida de verdadero interés humano y de gran calidez; lo anecdótico invade mucho este aspecto, librándolo de caer en la información

CRITICA

rigida, mortuoria. Harss se ocupa de situar al autor en un contexto; sus gestos, su mirada, los seres y objetos que lo rodean son bosquejados con habilidad, y el resultado es ilustrativo y feliz. La obra de cada autor es reseñada en detalle, siguiendo un orden cronológico, a veces con ligeros saltos o elipsis desconcertantes que dejan temas truncos y cabos sueltos. Ambos aspectos (vida y obra) están basados en las palabras de los autores, transcritas con fidelidad. El atractivo es aquí doble. A la información se suma el hecho de recibirla de boca de los mismos autores, y resulta imposible sustraerse al placer de oír a Rulfo hablar de su infancia, a Carpentier clarificar sus intenciones literarias, a Vargas Llosa exponer sus ideas sobre la estructura. La palabra de **los nuestros** fluye espontánea, bien dirigida en cada página. Harss resulta un excelente maestro de ceremonias, y en las cuestiones hábilmente planteadas introduce sus juicios críticos, apoyados a veces en las afirmaciones del autor, refutándolas en otros casos.

La combinación de estos elementos se ve desequilibrada por el mismo Harss: sus intervenciones son a menudo prescindibles, quitan agilidad a los ensayos y hacen resaltar que, en lo que respecta a su aporte estrictamente personal, predomina lo descriptivo sobre el análisis y el juicio de valor. En este sentido es que aludimos a una dosificación despareja, y concluimos de ello que en "Los nuestros" Harss se muestra más como un interlocutor receptivo y sagaz que como crítico riguroso y metódico. El método es, justamente, una de las incógnitas de "Los nuestros": imposible desconocer el valor de lo que Harss exhibe en su obra, del varío y relevante

material recogido; pero un método no puede agotarse en eso. El método debe implicar un trabajo de elaboración e interpretación del material que lo supe y se imponga a él. En este caso interesa más el material que los resultados: prueba de que "Los nuestros", para usar las palabras de Harss, es "un perfil, una primera aproximación, una reseña". En realidad, una brillante reseña.

De este conjunto es posible, pese a su carácter fragmentado y minoritario, extraer juicios y prejuicios de Harss acerca de la literatura hispanoamericana. El mismo nos advierte de sus preferencias por la "interioridad en la novela". Reprocha a la novela hispanoamericana la carencia de verdaderos personajes, el quedarse en lo exterior, en el contorno, sin profundizar en el hombre. "De hecho, dice, es una literatura sin rostro, anónima. Su problema es que al suprimir al personaje debilita el drama, con lo que queda prácticamente excluido el lector". ¿No habrá detrás de esta preferencia la imagen de un tipo de novela como una etapa no cumplida en nuestra literatura? La falta de profundización psicológica en el personaje enlaza con una característica muy actual de la novela contemporánea: conductas exteriores, objetos, tiempo y espacio encierran los hechos entre los que el personaje se mueve sin ser explicado por el narrador. Tal vez lo que Harss señala como una carencia de la literatura hispanoamericana sea lo que hace a ésta quemar etapas en su evolución y acercarse a las formas que representan de modo más vívido el ser del hombre en el mundo. En este planteo Harss mezcla curiosamente el problema del tratamiento de los personajes con el de la técnica narrativa: la multiplicación de los puntos de vista es entendida como una multiplicación de subjetividades,

cuyo fin es alcanzar mayor objetividad. Esto último es válido, ciertamente, en una perspectiva, diríamos, cuantitativa, o, como diría Harss, tolstoyana, pero no es suficiente para sentar criterios normativos que descarten la perspectiva inmóvil y externa, u otros tipos de estructura.

Harss señala también la importancia del lenguaje como elemento fundante de la obra literaria; reconoce las búsquedas que nuestros escritores hacen en este sentido —uno de los méritos principales, a su juicio, de la narrativa actual— pero sin detenerse a explicitar demasiado ni a profundizar el aspecto teórico de la cuestión. Si convenimos en que la literatura es, por sobre todo, la palabra, sorprende notar que Harss inscuriona poco y nada en lo que es esencial en el análisis de obras: la estructura, y dentro de ella, el lenguaje. "Los nuestros", como bien se desprende de su título, es un libro sobre escritores más que sobre literatura. Como tal, se torna en un punto de partida insalvable para el futuro abordaje de cualquiera de los autores que trata. Sus hallazgos documentales iluminarán más de un enfoque, más de un estudio que intente salvar lo que "Los nuestros" no salva: el peligroso abismo entre el documento y la interpretación, el incuestionable hiato entre un autor y su obra lo más difícil, en suma; lo que va de la realidad al mundo de lo imaginario.

OSCAR R. IELPI: El vicio absoluto, Editorial C. C. Vigil, 1966.

luis m. castellanos

En tanto es su realización, todo poema supone la formulación de una poética. Pero sólo en algunos casos esa visión estética previa al acto creador, anterior al poema como concreción significativa, es el producto de un profundo análisis por el cual la realidad histórico-material que conforma el entorno en que el creador actúa, es asumida por éste no como simple dato inmanente sino como referencia conceptual a la que adecuara su tarea creadora.

Esta aceptación de lo material como dato previo sin cuyo soporte no es posible la elaboración de ningún objeto cultural que pretenda insertarse en el mundo para aclararlo y modificarlo, está básicamente divorciada del concepto galante que del quehacer cultural tiene la burguesía rosarina, siempre dispuesta a consumir en materia de arte y literatura los productos elaborados por el aparato comercial. Pero frente a esa actitud, a la que incluso son propensos



CRÍTICA

ciertos sectores no muy comprometidos de la izquierda, ha existido en nuestra ciudad un grupo de intelectuales que con real espíritu dialéctico se situó a la vanguardia de la creación y la crítica literaria, dejando muestras de ese quehacer en las páginas de las revistas **Pausa** y **El Arremangado Brazo**. Porque Rafael Oscar Ielpi, a cuyo primer libro de poemas, **El Vicio Absoluto**, nos referiremos en esta nota, formó parte activa de ese grupo, es por lo que creemos importante situarlo (antes de entrar a considerar el grado en que las pautas ideológicas de ese mismo grupo se evidenciaban en su obra) dentro del panorama literario y cultural de su época. Pero este intento (de carácter apenas aproximativo, por cuanto los vaivenes experimentados por la "cultura" argentina en el período que va desde el derrocamiento de Perón hasta el golpe militar de junio de 1966 son tantos que su sola descripción excedería las posibilidades de este trabajo) no supone necesariamente un propósito de análisis contentidista de su poesía. Por el contrario, lo que se pretende es no confundir los contenidos reales de esa poética con las tendencias de grupo a que su autor adhirió en su carácter de militante momentáneo en las filas de la izquierda nacional, y como codirector, junto a Romeo Medina y Aldo Oliva, de **El Arremangado Brazo** en el plano de la política cultural.

Nuestro propósito de ubicar a Ielpi como integrante circunstancial de ese grupo de intelectuales que pretenden la modificación de las estructuras que nuestro país soporta como consecuencia de su dependencia del imperialismo, no excluye en nuestro análisis la conciencia de sus profundas contradicciones, de las que precisamente su poesía es el reflejo más fiel. En efecto, consideramos que toda aproximación a la obra de Ielpi debe partir del reconocimiento de que en él coexiste, junto al adherente a veces fervoroso a las pautas ideológicas expresadas por su grupo, el individualista que ve su salida personal en la entrega total a la tarea literaria, a la que convierte en un absoluto. Esta existencia en el poeta de tendencias tan contradictorias, permite explicar su insistencia en aparecer como reflejo del fracaso de todo un grupo, actitud en la que se oculta un sentimiento de propia impotencia, de marginalidad voluntaria, y acaso una especie de oscura culpa con respecto a aquellos con quienes no compartió activamente otra lucha que la literaria. Esta íntima contradicción permite explicar también ese complejo culpable que el poeta elude mediante un análisis de la realidad en el que su fracaso aparece tratado como un problema

de tipo generacional, como veremos en algunos poemas: **Una noche de garufa, Sobre el nivel del mar**.

Para aclarar lo anotado, creemos necesario caracterizar la actitud del círculo cultural al que Ielpi perteneció y diferenciarlo, en sus posturas dialécticas, de los cenáculos literarios de Buenos Aires. Para ello creemos que debe recurrirse a la actitud asumida por algunos grupos y dirigentes estudiantiles que se opusieron, después de la caída del régimen peronista, a la cacería de brujas a la que se entregó la burguesía cultural, defensora de la línea política Mayo-Caseros y de los principios universitarios "reformistas". Estos grupos intelectuales fueron, a partir de entonces, los que asumieron (a pesar de los errores momentáneos y las variantes lógicas de los análisis para adecuarlos a la realidad histórica con verdadero espíritu marxista) con mayor lucidez su papel en la lucha de nuestro pueblo por lograr liberarse de su dependencia económica y política del imperialismo. Es posible que dentro de algunos años, cuando después de la conquista del poder el pueblo argentino pueda volver atrás la mirada para detectar los valores de una cultura, entonces si realmente nacional, se vea con claridad hasta qué punto algunos de los poemas aparecidos en **Pausa** indicaban el camino que nuestra poesía deberá seguir para lograr su madurez después de tantos años de influencias, "ismos" y balbuceos. Pero lo importante es destacar que, en tanto los círculos literarios de Buenos Aires, llamados de vanguardia, con la revista **Poesía Buenos Aires** a la cabeza, daban vueltas y se desentendían de un país que a causa precisamente de su fracaso en cuanto a intelectuales, se encontraba al borde de la guerra civil, los verdaderos intelectuales se ponían de parte de las reivindicaciones populares y luchaban por defender la claridad en medio de la tormenta de sangre desatada por los "libertadores" del 55.

Es cierto que esa joven generación intelectual conoció errores y fracasos, y creyendo vislumbrar perspectivas favorables para las causas populares fue engañada y debió comprender, a costa de la mayor traición de los últimos años de la vida política del país, hasta qué punto el "desarrollismo" de Frondizi (ahora nuevamente utilizado como caballo de batalla por ciertos sectores industriales) suponía el desarrollo de los monopolios al precio de la venta del país a los capitales extranjeros. Pero de los intelectuales de izquierda surgidos de la traición frondizista han nacido las nuevas respuestas políticas capaces de lograr la unificación de los distintos sectores de la vida del país en un frente de resistencia que se oponga, con criterio realmente nacionalista, al incesante avance del imperialismo en la Argentina.

Veamos en cambio, a través de la

lectura de fragmentos de una especie de editorial aparecido en **Poesía Buenos Aires** pocos meses después de la caída de Perón, de qué manera caracterizaba esos doce años de la vida del país la intelectualidad de los grupos vanguardistas bonaerenses: "Durante estos años de pesadilla, mientras en nuestra tierra proliferaban las más variadas especies del envilecimiento, algunos poetas escribían a oscuras, en la vergüenza y en la rabia de semejante subsuelo, sus líneas de belleza, esas líneas empentadas para siempre con el hombre".

"Con esas líneas —que nunca la desesperación les llevó a creer inútiles— resistían a la pérdida de su conciencia obstinadamente refractaria, de esa verdad ante la cual llegaron a creerse, por momentos, y como otros tantos, los únicos testigos".

"Durante ese tiempo de asfixia sostuvieron la gracia, el amor, la aventura, cuando ya no existían para los otros. No es necesario aclarar que esas líneas estaban teñidas de su dolor y de su angustia. Porque ya no era posible escribir sobre el muro. Era preciso derribarlo".

Raúl Gustavo Aguirre, a quien respetamos como poeta y como hombre, definía así, bajo el epígrafe de **Poesías del subsuelo** la actitud del hombre de letras durante ese período. En su visión, que fue también la de un amplio sector vacilante de la izquierda, que se vio así y a su pesar asimilado en la visión del pueblo al "gorilismo" oficial de entonces, se advierte una falacia fundamental. El poeta, preocupado por sobre todas las cosas por la "defensa de los reducidos de la poesía con la fuerza de su lucidez y su obstinación", manifiesta que "el absoluto moral" que sostenía era "el cráter mismo de la realidad", pero olvida reconocer dentro de esa realidad, salir de ese quemante cráter para comprenderse y comprender el momento que le tocaba vivir a su país. Perdido en sus subsuelos interiores, confunde a la Argentina de Perón con la Francia de la ocupación nazi; recuerda con nostalgia a René Char y es con sus palabras casi con las que expresa la necesidad de "seguir sosteniendo esa libertad sobre el terreno permanente de la vida, ahora que el muro ha sido derribado". Es cierto que el muro había caído y había desatado con su caída la represión antiobrera que culminaría con los fusilamientos, el encarcelamiento y la persecución para quienes se opusieran a la política entreguista del binomio Aramburu-Rojas, elaborada a través del plan Prebisch.

Pero debe repetirse una vez más que frente al error de esos intelectuales, hubo otros hombres políticos, otros literatos, para quienes la tan mentada "revolución" de 1955 no fue más que un nuevo freno opuesto por la oligarquía reaccionaria a la verdadera Revo-

CRITICA

lución que en nuestro país hará triunfar los intereses populares sobre los privilegios de las minorías que detentan, y hoy con renovada fuerza, el poder económico y el control del aparato de represión política.

Para estos hombres, algunos de los cuales conocen nuevamente la persecución y la asfixia económica en este nuevo momento de triunfo de la discriminación ideológica a todos los niveles, la acción política no excluye la posibilidad de creación de obras literarias, ya que ellas son ordenamientos que reflejan las conmociones que se producen en los niveles más hondos (históricos, sociales y políticos) de esa misma realidad a cuya transformación tiende todo acto político. Pero del mismo modo, la entrega a una tarea literaria, por lúcida que se la realice, no debe suponer la negativa a la acción práctica para el verdadero intelectual desearo de asumir su puesto en nuestra oprimente realidad económico-social, aún cuando esa acción no signifique otra cosa que la asunción de una postura crítica capaz de transformar ciertos sectores de la opinión.

Es porque creemos que en Rafael Oscar Ielpi, como en muchos de los intelectuales pertenecientes a ese estrato en permanente disolución que es en nuestro país la pequeña burguesía, se observan tales contradicciones, por lo que hemos querido esbozar un análisis de las posturas políticas del grupo al que en un momento perteneció. Pero el abandono de toda tarea común y la búsqueda de una soledad creadora son, en Ielpi, más el resultado de mecanismos íntimos y propias contradicciones ideológicas y vitales, que el de una experiencia grupal que en cada individuo tuvo resonancias distintas, expresándose a diferentes niveles de positividad. Esa experiencia del creador dentro de un grupo, y no la de un fracaso generacional, es la que debe evidenciar una atenta lectura de *El Vicio Absoluto*, algunos de cuyos poemas más significativos analizaremos a continuación.

Para iniciar dicha tarea, hemos elegido los doce primeros poemas, que forman un grupo unitario cuya temática general es la descripción del desasimiento del poeta frente a los elementos de la realidad, del paisaje que describe con una lamentosa prescindencia, con esa sensación de impotente desvalimiento que con variantes recorre todas las páginas de este primer libro.

Vemos en estos doce poemas que el mundo, el paisaje a cuya descripción se recurre para patentizar ese desamparo, está compuesto por elementos arquitectónicos, convencionalmente estáticos. Las nubes, "deslizan su parábola, / grises

como la ociosidad de esta tarde"; el verano "levanta su fugacidad / imantada sobre espinillos y agua, / siempre más cerca, más cerca de la imparable / de la fugaz también caducidad de las tardes"; la costa, a la que recurre en busca de "inhallables placeres" no ofrece matiz alguno de "hospitalidad ni caricia", finalmente "es como una mano negada, / vacía de todo reducto de amor". Esa insistencia retórica, ese reflejo que se busca en la realidad de la negación íntima del poeta a integrarse al mundo, a cuya contemplación "morosa" se entrega, alcanza tanto a "la pasividad de la costa" como a "la imposibilidad del crepúsculo", a los



pájaros, que "asientan su desorientada mirada ciega, buscando lo que no saben hallar" o a "las marejadas que no vendrán en felicidad en estos parajes costeros". Pero creemos que fundamentalmente, lo que surge de la lectura de estos cuidadosos, casi minuciosos primeros poemas del libro, es la existencia de un ocultamiento, la desaparición voluntaria del poeta que libera el juego de las imágenes y se escribe detrás de esos edificios formales, descreyendo en definitiva de aquello mismo que describe.

Es en el último poema de la serie: *Adiós a la costa*, donde se encuentra expresada la actitud más verídica del autor frente a los lugares descriptos, frente a esa costa que en realidad tiene poco que ver con su dinámica. Se abandona en ese poema la actitud distante y meramente contemplativa y se intenta dialogar con ese vago mundo de formas al que se presenta desnudo de efusiones retóricas. Es entonces cuando aparece la verdadera experiencia del poeta con respecto a esos paisajes, que asume su realidad concreta: "La noche de los alcoholes nos trajo / de vuelta, la desazón de ciudad. / Pasamos cerca de la rigurosa mañana de tu silencio, / vimos un río, restos de homenajes guardados / y volvimos a partir, ávidos / de la continuidad de la noche. / ¿Dónde iremos a parar?".

Es en la segunda parte del libro donde aparecen, a nuestro juicio, aquellos poemas en que se hace más evidente el conflicto básico del autor, es decir el sentimiento de autodestrucción, de invalidez frente a un mundo por el que se siente oprimido, pero al que al propio tiempo se siente incapaz de integrarse totalmente para modificarlo, quizás por un íntimo sentido de desamparo afectivo, que es el nudo central alrededor del cual gira toda su poesía.

En algunos casos ese sentido autodestructivo se concierta con el de una visión lúcida del proceso general de la historia, y busca apoyaturas referenciales concretas como en *Nerval*, en cuyo suicidio establece que "la saga fue lo más pequeño de todo", para identificarse después veladamente con ese acto de desaparición voluntaria al decir: "Nacimos del mismo modo / todos nosotros y ahora buscamos lo mismo / aún cuando cambien los métodos: / ahogo, cianuro, guerra".

En otros casos, como en *Fugitivo entre la maraña*, el sentido de la propia destrucción está expresado de manera más inmediata y totalizadora, excluyendo toda posibilidad de ocultamiento, ya sea en "la ardienta salvaje / purificación del impacientado sueño", o en "la paciencia que destruye / y a cuya sombra vanas sombras se tienden". Lo importante es huir de "este fragor donde tu sangre se consume", pero no para "escuchar tu latido, / no ese agotado mar que te sustenta" ni "para yacer pacificado / enredado en la mayor maraña del sueño". La imposibilidad de escapar a esa destrucción se acentúa frente a lo implacable del fuego de "cuya devastación" se siente cómplice, y "al incendio del cual" su "propia sombra no encontrará piedad" y es aceptada al fin como algo fatal: "Y en esa llama, el hundimiento / y en esa llama, la liberación / y lo que iluminará tu silencio, / arrojándote, entre tu destrucción y lo real, / al vacío".

De la lectura de poemas como éste o *El fénix*, ejemplo de síntesis conceptual y tal vez el más logrado de todo el libro, surge como conclusión que el cuidado formal excesivo con que Ielpi estructura su poesía, es solamente negativo cuando se transforma en un fin en sí mismo, pero sirve en cambio de eficaz vehículo significativo cuando el poeta lo utiliza para descubrir algunos de sus más íntimos y confusos nudos conflictuales.

Porque la poesía de Ielpi es, fundamentalmente, la obra de un individualista, de alguien en el que hasta las momentáneas adhesiones a las pautas político-ideológicas de un grupo (aun cuando aparezcan a veces como plenamente interiorizadas) son en realidad vuelcos afectivos que suponen una necesidad de seguridad, de apoyo, de pertenencia a un círculo que de alguna manera reem-

CRÍTICA

place al de la familia, cuyo centro es la madre, a la que se evoca en un poema que creamos es de los que más pueden ayudar a aclarar las raíces de su poesía.

En **Retrato de la madre** el nudo conflictivo, es decir la actitud antagónica y de rechazo frente a la figura del padre, aparece como conscientemente velado, como si el poeta procurara, a la vez que hacerlo explícito, ocultar el desgarramiento que le produce la falta de la madre, cuya imagen evoca en un momento único, es decir inevitablemente suyo, en que ella le pertenece con exclusividad, en "una tarde como ciertas tardes difíciles / en la que ella se reconcilió con la vida". Es precisamente en esa tarde única, esa tarde suya y desprendida del tiempo, en la que la imagen de la madre se transformará en intransferible y no podrá serle arrebatada, en la que quiere fijarla cuando dice: "De su más atenta condescendencia / (para con las cotidianas fatigas) / guardo una memoria que el tiempo disgrega / y que seguramente no sobrevivirá a su recuerdo". Es que esas "cotidianas fatigas" remiten inevitablemente a lo que se niega, al universo del otro, del padre cuyo nombre se omite celosamente para asimilar su figura a la de la madre como "el hombre que compartiera sus noches / con celosa, tal vez temerosa complicidad, / y que con ella partiera también, / después, mucho después de más engaños al azar", para hacerlo desaparecer por fin aún del mundo del recuerdo: "tampoco quedará conmigo, vacío junto a mí / en la indestructible morosidad / de una cita", especie de venganza que los años concedieron a la madre, y por su intermedio al mismo hijo-poeta. Veamos hasta qué punto las últimas líneas del poema logran sintetizar ese complicado conflicto de afectos y rechazos, de íntimas contradicciones, en imágenes que hacen de él uno de los mejores del libro: "Y ella sola, a veces sola y casi diría vengada / por los años, / mi corazón tenebroso confunde / en un abrazo que tiene lo perecedero del pasado, / mientras huye, huye después hacia el vacío / fragoroso, desnudo sobre la imperfección de los dos". Libre al fin de toda sobrecarga retórica, desprovisto de recursos artificiosos o culturanistas, el poeta se muestra en su íntima desnudez para evidenciar nos a rostro imperfecto, su corazón tenebroso en el perecedero abrazo, recuperado del olvido gracias al poema.

Creemos que **Retrato de la madre** y **Vicio absoluto** son los dos poemas que en mayor medida contribuyen a establecer las pautas según las cuales debe ser valorada la poesía de Ielpi, aunque por razones diferentes en ambos casos. En el primero, según hemos visto, se evi-

dencia la existencia de una ruptura, de una pérdida que es para el poeta la de la imagen materna, carencia que confiere a su poesía ese tono de permanente desasimiento, de doloroso desvalimiento e incapacidad para integrarse activamente a las cosas del mundo; en el segundo aparece la única salida que el poeta advierte para huir de esa incapacidad vital, es decir el incesante y compulsivo énfasis que se pone en la tarea literaria. Porque Ielpi, pese a lo engañoso que son a veces los contenidos de sus poemas, induce a la acción, pero solamente a la acción literaria, al hundimiento de ese **Vicio Absoluto** al que se entrega con delectación a la espera de encontrar en él la salvación. Es a la tarea de creación literaria, vicio en la medida en que sus pautas no son socialmente aceptadas, a la que quiere que nos entreguemos cuando dice: "Dancemos calles a la hora del goce / estético de esta avalancha de noche, / seamos selváticos como siempre, / cautos como nunca. Siempre creando, / nunca ociosos o contemplativos, / siempre yendo, nunca esperando / lo que no vendrá hasta la mesa". Esa actitud de entrega al trabajo literario sin el cual nada "viene a la mesa, / nada se detiene frente al caído estupor / para decir: ¡atrápame!" es fundamental en otros poemas de Ielpi como **A la mesa**, al que pertenece el trozo anterior y cuya descripción de la tarea del creador y de "la dificultad de saberse seguro" en ese campo, termina con la definición del poema como una "cueva, la más oscura de todas". En **Vicio absoluto**, en cambio, la concreción del poema se logra mediante un obstinado combate sin el cual nada se consigue pasivamente, ya que "ellos, los que perturbaban las horas / de la decencia, los capaces de todo / engaño en el momento más terso, / no descansan". Por último, en el llamado final del poema, se patentiza ese concepto según el cual la poesía es el absoluto capaz de salvarnos de nosotros mismos tanto como de los demás: "que nuestro vicio absoluto sea éste: la despiadada lucha sin tregua".

He aquí, aunque apenas esbozadas, algunas direcciones a seguir en la lectura de los poemas de Ielpi, en la medida en que en todos ellos (aunque con importantes diferencias de nivel) se ad-

vierte la elaboración de un mundo extrapolado de la realidad, de un universo compuesto de figuras y sentimientos exclusivamente literarios. Es también una fórmula literaria la descripción que, como ya anotáramos antes, se hace de una experiencia de grupo en poemas como **Una noche de garufa**, donde se describe toda una actitud pasiva frente a las cosas, a la noche: "esa tibia / madre mayor que nos poseyera y a veces / entre sus brazos (mayor condensa que el duelo / o la perfección de la muerte) / nos eleva hasta la consumación, va cayendo". Pero de esa descripción pasiva se nos quiere hacer cómplices cuando se habla de una "certidumbre feroz / ninguna sombra ni palabra sonando, / ninguna sangre que sublevar en nosotros".

Es llamado a una confesión colectiva de culpas, se hace más perentorio en **Sobre el nivel del mar**: "Ah amigos de sangrienta batalla: / Qué nos ha quedado en las manos / y de las manos qué convicción? / Es cierto: no hubo compasión con nosotros, / arrastrados por la venganza patriótica / y escarnecidos por propia decisión, / vinimos a dar en la noche / de los alcoholes, en la más negra de las noches". Pero ese llamado es para Ielpi un real prurito de honestidad, el reflejo de su intento analítico de las propias experiencias con vistas al logro, tal vez, de una más vital integración con la realidad. Es precisamente por eso por lo que su poesía logra momentos de verdadera síntesis conceptual y expresiva cuando postula la necesidad y la posibilidad de rescatar positivamente de esa, para él, frustrada experiencia de grupo: "Es hora de entrar ya, de entrar de nuevo, / en el café? / Es cierto: las puertas están abiertas / y sabemos que ellas ya no serán las del infierno".

Pero el hallazgo o no por parte del poeta de una puerta que le permita abandonar ese mundo de fantasmas y recuerdos para entregarse a una relación más adulta con el mundo, es algo que su poesía no permite predecir. Lo positivo es ya, creemos, que ella sea el reflejo de la intensidad de esa búsqueda y de la genuina avidez de un hombre por encontrarse a sí mismo, verdadero prisionero en la maraña de esas contradicciones de las que intenta huir.

librería aries

libros universitarios - revistas literarias - obras de arte
poesía grabada - novedades editoriales

entre ríos 687 / t. e. 41946 / rosario

opción

Puedo hablar de cualquier cosa, de plantas, de flores, de raíces ardidas; de inquietudes en la sangre, de laberintos en la arena, de ansiedades contenidas en lo profundo de las rocas; puedo hablar de animales, de seres, de universo; de deseos, de cólera, de abandono...

Prefiero detenerme en las palabras.

Son tan nuevas, tan jóvenes aún, que no saben expresar el ardor de ciertas tardes, ni la mirada de una mujer, ni la presencia de la mente recreándose entre las cosas.

guillermo harvey



**EDITORIAL
BIBLIOTECA
POPULAR
CONSTANCIO
C. VIGIL**

**Alem 3078 - T. E. 82435
Rosario**

**Delegación Santa Fe
San Gerónimo 3473**

**Delegación Córdoba
24 de Septiembre 731**

EN VENTA

Oda al Paraná - José Carlos Gallardo

Poemas - Rubén Sevlever

El Vicio Absoluto - Rafael Oscar Ielpi

La Vuelta Completa - Juan José Saer

Principio y Fin - Jorge Riestra

**De Criaturas Triviales y Antiguas
Guerras** - Miguel Brascó

**Realidad Interna y Función de la
Poesía** - Edgar M. Bayley

Caramba - Carlos A. Garramuño

Los Años de un Día - Alberto Lagunas

Tiempo Compartido - Lydia Alfonso

Poemas de la Flor - Alberto C. Vila Ortiz

El Niño Azul - María Granata

El Rey que Prohibió los Globos
Syria Poletti

PROXIMA APARICION

Cronologia del Arte en Rosario
Isidoro Stullitel

Grela - Ernesto B. Rodríguez

Aquí en este destierro - Raúl Doms

El destierro - Jorge Conti

Literatura y Subdesarrollo
Adolfo Prieto

Proposiciones (Novela Nueva)
Roger Plá

En el Aura del Sauce
(Obra completa) - Juan L. Ortiz

Obras Escogidas - José Pedroni

Del Otro Lado - Francisco Urendo

Los Terrors de la Suerte
Francisco Madariaga

**Enseñanza Moderna de la
Matemática** - Rosa W. de Ziperovich