

lecturas críticas

NUMERO 2
JULIO DE 1984

REVISTA DE
INVESTIGACION Y
TEORIA LITERARIAS

Los géneros menores

REFLEXIONES SOBRE UNA TRAYECTORIA MARGINAL
UN MODELO AUTOBIOGRAFICO (U. OCAMPO)
MANSILLA CONVERSADOR: ENTRE VOZ Y ESCRITURA
EL EPISTOLARIO DE MACEDONIO: ESCRIBIR CONTRA EL MERCADO
APENDICE: LA CARTA SEGUN DERRIDA

Entrevistas

JOSEFINA LUDMER
DAVID VIÑAS
ELVIO E. GANDOLFO

Ficción

"EN EL PUNTO INMOVIL"
ALAN PAULS

lecturas críticas

AÑO II - Número 2, marzo de 1984

CONSEJO DE REDACCION: Nora Domínguez, Alan Pauls, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo V. E. Rubione, Mónica Tamborenea.

COLABORAN EN ESTE NUMERO. Elvio Gandolfo, Josefina Ludmer, Jorge Panesi, María del Carmen Rodríguez, Alicia Viladoms y David Viñas.

Diagramación: Hernán Thomas

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

La reproducción de cualquiera de los artículos aquí publicados, puede hacerse a condición de citar la fuente y enviar un ejemplar a LECTURAS CRITICAS. Toda correspondencia debe enviarse a Rodríguez Peña 797 - 10 'D' - 1020, Buenos Aires.

IMPRESO EN ARGENTINA

INDICE

Una causa perdida, <i>Alan Pauls</i>	4
La carta contra el género, <i>Renata Rocco-Cuzzi y Mónica Tamborenea</i>	16
La pasión del modelo, <i>Nora Domínguez y Adriana Rodríguez Pérsico</i>	22
Reflexiones sobre una trayectoria marginal: los géneros menores, <i>Alfredo V.E. Rubione</i>	35
Un género es siempre un debate social, <i>Entrevista a Josefina Ludmer</i>	46
¿Menores? Un dictamen desde el estrado, <i>entrevista a Elvio E. Gandolfo</i>	52
La repercusión comunitaria de una faena, <i>entrevista a David Viñas</i>	55
Bibliografía sobre géneros	59
<i>Ficción:</i>	
En el punto inmóvil, <i>Alan Pauls</i>	52
<i>Apéndice:</i>	
Correspondencia en/con el psicoanálisis, <i>María del Carmen Rodríguez</i>	68
Reseñas bibliográficas	77
Breves	99

Sobre las causeries de Mansilla

UNA CAUSA PERDIDA

Alan Pauls



La conversación como huésped de la literatura

La causerie mansilleana no reivindica ninguna homogeneidad. Su dispositivo trabaja más bien en el pasaje de un género a otro, en el deslizamiento permanente entre registros distintos. Pero si esta

heterogeneidad podría constituir una carga, para Mansilla, en cambio, es una fuente de placer; de allí la gozosa sucesión de designaciones que recubren alternativamente su práctica: charla, confesión, folletín, apuntes. Texto coyuntural, en el sentido en que es posible leer en él la mayoría de las formaciones

literarias de la época, la causerie tiene una consistencia *híbrida* que se alimenta indiscriminadamente de una multiplicidad de discursos vecinos: el periodismo, el folletín, la autobiografía, el retrato, el relato de viajes. Pero su materia fundamental es la voz, y el espacio en el que ella se despliega: el circuito conversacional.

Cuando, en el caso de Mansilla, se habla de *conversación*, ¿sabemos de qué objeto estamos hablando? En sí misma, como manifestación asistemática del lenguaje, la conversación es un objeto huidizo. Esquiva a todo intento de delimitación, reacia a las formalizaciones, se diría que es su misma constitución como *objeto* la que está en juego. ¿Es posible establecer un corpus de conversaciones? ¿Por medio de qué artificios, de qué constricciones, mediante qué reducciones (o mejor: de qué violencias) la conversación podría figurar en la serie instituida de los objetos de la lingüística, la semiología, la antropología? ¿Cómo hacer para arrancar a la conversación de ese estatuto de práctica íntima, privada, incodificable? ¿Cómo absolverse de semejante condena epistemológica? La conversación propone su propia coartada: la literatura.

Especie de sustancia mediadora, el discurso literario *hace hablar* a la conversación: le da un espacio y una legalidad, un escenario y su modo de empleo. La conversación se convierte entonces en el *huésped* de la literatura. Pero esta hospitalidad no es gratuita; para gozar de los servicios de su anfitriona, la conversación debe pagar, y el precio es lo que el discurso literario le ofrece. Empeñada en salir de ese anonimato sombrío que la encierra (pero a la vez la protege), la

conversación debe *congraciarse* con la literatura. Esta condescendencia es, en verdad, un sacrificio: en el espacio de lo escrito, la conversación ya no es huésped sino inquilino. Favorecida por el derecho de habitar un espacio ajeno, está condenada sin embargo a respetar sus reglas y a pagar por su estadía. La causerie mansilleana es precisamente uno de los efectos de esta transacción.

El oyente gourmet y el lector glotón

Así, la causerie mansilleana nunca escapa al signo fatal de este contrato. Conversar, para Mansilla, sería un *arte táctico* que se articula alrededor de una serie de maniobras estratégicas: dónde ceder a la escritura, en qué punto dejarse vencer por ella para garantizarse la eficacia del contrataque, qué zonas dejar libradas al enemigo, cómo seducirlo mediante estas concesiones para aprovechar sus distracciones. Ejercicio constante de avances y retrocesos, la causerie mansilleana permanece siempre atrapada en el frágil equilibrio de un fuego cruzado. No se trata, en rigor, de dos ejércitos antagónicos; pero una vez reunidos en el campo de batalla, imposible evitar que se vuelva uno contra el otro, que intenten contaminarse e imponerse recíprocamente sus propios reglamentos. Para hacer oír su voz en medio del griterío informe de la escritura, Mansilla debe transar: la distancia íntima de la conversación por el contacto siempre diferido de la literatura; el cuerpo a cuerpo por la impersonalidad; el interlocutor disponible por el lector voraz; el tiempo indefinido y extensible de la escucha por ese "mal de época" que es la fiebre de leer; una

molice ociosa por una crispada perentoriedad. Este paradigma implacable tiene dos figuras representativas: el oyente gourmet y el lector glotón. El primero es un erudito de sabores; puesto que el hambre nunca importuna su voluntad de degustar, los veredictos que emite son del orden del hedonismo, nunca de la necesidad; dado que su placer es gratuito (no obedece a ninguna consigna, ningún imperativo fisiológico lo urge), el oyente gourmet es el destinatario predestinado a saborear la voz de Mansilla. El segundo, en cambio, es impaciente. Sus gustos (y sus disgustos, aunque por su ceguera casi no los tiene) se rigen por la voracidad y el desenfreno, no por la discriminación. Es crédulo: traga, pero sería incapaz de enunciar lo que devora. No mastica, señal de que el poder de seleccionar y rechazar le es ajeno (es absolutamente incapaz de establecer el repertorio de sus debilidades y sus repulsiones). No se toma su tiempo: quiere decir que su avidez tiene algo de bestial, de infrahumano. Antes que saborear, el lector glotón consume: "Aquí, y en todas partes, lo mismo en los tiempos antiguos que en los modernos, el público ha sido, es y será muy curioso. Su curiosidad es sólo comparable a su credulidad; de manera que el número de impresiones que necesita engullir debe computarse, en gran parte, por la suma de mentiras que tiene que digerir"¹.

Siempre que Mansilla hace una referencia explícita al campo de la escritura, la dos figuras del glotón y el gourmet presiden su enunciación. No las inscribe de entrada en dos territorios opuestos, como a los jefes de dos armadas irreconciliables. A menudo un mismo enunciado basta para ponerlas en juego simultáneamente; el enunciado es como el escenario de una *concordia ordinum* que

parece consumir la ilusión de la generalidad: Mansilla habla para todo el mundo: "Pero yo escribo para el tercer estado, para la gente llana, para los hombres de carne y hueso como yo, y estos me entenderán. A los otros los compadezco, como compadezco a todo aquel que no ha probado en su vida trufas con vino champagne ni crème à la vanille"². La alabanza inicial de la generalidad (demonio que acecha en las causeries) no tarda en revelar su precariedad. De hecho, sólo anticipa el gesto de la *distinción*, que pone en su lugar a los advenedizos, por una parte, y por otra a sus legítimos interlocutores. El sujeto de la enunciación distingue y se distingue: postulándose como gourmet, selecciona de entre el campo del público a quienes están en condiciones de compartir esa competencia.

Presa en la escritura, lo que la causerie mansilleana pierde es una *seguridad*. Está *expuesta*, como si la voz que le da origen hubiese sido sustraída de su hábitat natural y abandonada a un espacio hostil, plagado de trampas y celadas. Antes que ofrecerse al saboreo pausado de un paladar, la causerie se encuentra consagrada a la deglución de un aparato que no distingue lo que lo alimenta y le permite reproducirse ("Sí, pues: ustedes buscan la sensación en todo; pero la quieren al galope, instantánea, el vapor, la electricidad, a la *minute*, aunque les sirvan, como en las fondas, plato recalentado"³). Caído en la jaula de la escritura, a la que debe todas sus mutilaciones pero también las posibilidades de su supervivencia, el causeur es un chef desterritorializado; acostumbrado a ejercer sus artes para el placer desinteresado de algunos paladares elegidos ("Converso, lo repito, sin sujeción a reglas académicas, como si estu-

viera en un club social, departiendo y divagando, en torno de unos cuandos elegidos, de esos que entienden..."⁴), la arbitrariedad de la historia lo obliga a malgastarlos en la tentativa bastarda de saciar los estómagos indiscriminados de una masa de comensales anónimos (el horror, para el causeur-chef, no consiste tanto en que uno de sus platos sea rechazado, sino más bien en que su originalidad pase desapercibida: para agraviarlo no hay que manifestar un disgusto, señal de la competencia gastronómica de quien lo prueba, sino desconocer su estilo confundiendo en la indistinta contigüidad del menú).

Las insuficiencias de la escritura

Pero esta continua acechancia de la escritura y sus vicios no despierta el repliegue, sino la réplica. ¿Cómo contesta Mansilla-causeur estos atropellos? En primer lugar, menoscabando las virtudes de la escritura. Maniobra de degradación, esta primera estrategia consiste en delatar los *defectos* de lo escrito: enumera y condena no sólo sus patologías, sino también las *faltas* que constituyen su naturaleza misma. Lo escrito es entonces el campo de la insuficiencia radical (como se habla de la insuficiencia de un órgano del cuerpo): entre sus intenciones y sus resultados, ninguna correlación, ningún ajuste, sino un abismo que se abre, especie de línea de fuga por donde escapan los destellos de la palabra hablada. Este disfuncionamiento tiene, en Mansilla, una moral: si lo escrito no es capaz de hacerse cargo de lo que pretende (reproducir la voz, urdir la ficción de la oralidad), es porque todo lo que en el

camino se pierde (el *quasi sermo corporis*, la proxemia, las distancias entre los cuerpos que hablan, la significación de los gestos) nunca debería haber abandonado su lugar de origen. Mansilla-causeur aprovecha doblemente esta imposibilidad: por un lado, declara la deficiencia de la escritura, devalúa su elocuencia, pone al desnudo la vanidad que sostiene sus pretensiones; por otro, constituye de un modo paradójico el mito del circuito conversacional puro, donde lo que en la escritura es pérdida figura como presencia y como virtud: "De modo que allá va eso, Posse amigo, a manera de zarandajas históricas, sintiendo que la pluma deficiente no pueda, como pincel de artista manco, vivificar el cuadro, puesto que, no viéndonos las caras, en este momento, faltan la voz, el gesto y la acción, eso que el orador antiguo llamaba *quasi sermo corporis*"⁵.

Los dos cuerpos

En las causeries de Mansilla, el cuerpo es objeto y escenario de una lucha, y lo que activa el combate es precisamente su condición de cuerpo hablante, su capacidad de elocuencia. Puesto que se inscribe en la conversación pura como uno de sus componentes originarios, la escritura no se resigna a perderlo. Su estrategia es, pues, una estrategia de recuperación, pero también de expropiación: no se trata sólo de "integrarlo" en lo escrito, sino de arrancarlo de su espacio de origen, impedir que se consolide como el privilegio exclusivo de la conversación. Por obra de este enfrentamiento, el cuerpo recibe dos sentidos opuestos: al cuerpo vivo, sanguíneo, que regula la conversación y le presta su

retórica, Mansilla opone el cuerpo muerto y *exangüe* de lo escrito. El primero *habla*; su expresividad no está subordinada a ningún otro lenguaje: la conversación pura mantiene relaciones democráticas entre sus distintas fuentes de elocuencia (Miguel Ángel Cárcano sobre Mansilla-conversador: “Una cascada luminosa y sonora brotaba de sus labios, de su mirada, de sus manos, de su figura imponente; se le veía tanto como se le escuchaba”⁶). Este cuerpo es un cuerpo inmediato, *visible*; para que sus signos lleguen a destino no es preciso recurrir a ningún metalenguaje. No exige el comentario, sino el reconocimiento: glosarlo es marginarse del tipo de comunicación que propone. El cuerpo de lo escrito, en cambio, aparece siempre a la distancia; de allí su opacidad, esa palidez que borra todo matiz y reduce a la uniformidad lo que por naturaleza no es sino un conjunto sistemático de diferencias. Para hacer notar mejor esta operación de reducción, Mansilla recurre a una metáfora cromática: el habla es análoga al arte del claroscuro en la pintura, y el cuerpo que la encarna es concebido como un tejido de sutilezas, gradaciones, contrastes y transiciones. Frente a esta *riqueza* del cuerpo conversacional, ¿cómo reacciona la escritura? Aquí convergen dos tácticas. Por un lado, la expresividad del cuerpo es *traducida*. A lo largo de las causeries, la escritura la somete a una operación de lenguaje que tiende a extraerla de su mutismo y a eliminar eventualmente el peligro de sus ambigüedades (se trata sin duda de una *mala* traducción). Mediante una serie de equivalencias, cada gesto, cada *figura* del cuerpo (él también tiene su batería de tropos) corresponden con un determinado sintagma lingüístico (“Mi padre hizo una gesticulación de esas que

no pueden explicarse escribiendo: sale de la boca un *bem*, el labio inferior se arre-manga, los ojos brillan, y la cara toma esta expresión: ¡Mire usted qué ganas de... embromar!”⁷; “Mi padre frunció el entrecejo, como diciendo: ‘esto va mal’”⁸; “Yo lo miré con esa cara que dice: ya ve usted cómo me porto”⁹; “Pero esos modos estirando la mano —¿cómo está usted?—, que implican ‘nosotros nos conocemos’, ni son verdad, ni son cortesías...”¹⁰). Para pasar de uno a otro, estos dos registros tienen su propio *shifter*: es la *expresión* (como tropo de la retórica corporal, pero también como emisión lingüística). Así, si el cuerpo conversacional se ofrecía a la contemplación y al reconocimiento, su versión transcrita se da a *leer*. Por esta táctica, la escritura se empeña en enunciar el cuerpo; o mejor aún: enunciar su enunciación. La traducción es, pues, el instrumento para conjurar una ausencia.

La segunda táctica ensaya su efectividad en un terreno distinto. Si del interlocutor que participa del circuito conversacional sólo se pide un reconocimiento (la proximidad lo favorece: el espacio propio de la conversación es el “cara a cara”, el “silla a silla”), el cuerpo escrito reclama otro trabajo: la imaginación, y a veces incluso la adivinanza. Las dos operaciones comparten una misma función, y remiten así a la primera táctica: restituir una pérdida, la de ese *quasi sermo corporis* que sólo sale a la luz codificado por las tentativas de traducción.

Ahora bien: para llevar a cabo esta restitución, ¿dónde buscar el *quasi sermo corporis* si no es en el territorio ausente de la conversación pura, especie de Arcadia cuyas condiciones se intenta reconstruir? Mansilla no deja de *pedir* que

sus lectores imaginen, adivinen la fuerza expresiva de ese cuerpo que está detrás de la escritura, como caído en alguna parte. Pero para recuperarla y adueñarse de ella, lo escrito no tiene más remedio que situarse en el espacio mítico de la conversación, y someterse a sus reglas. Obstinate en apropiarse del cuerpo conversacional y de su elocuencia, la escritura es víctima de una curiosa paradoja: su propia táctica (la traducción, la adivinanza) consolida el imaginario cuya usurpación perseguía. Aparentemente amenazada, la conversación (con su voz y su cuerpo) reivindica triunfal su lugar: es el lugar de la utopía, escenario impermeable a toda uniformidad y a toda generalización (sobre todo las que impone la escritura), paraíso de proximidades y diferencias.

El dictado: entre la voz y la escritura

La causerie mansilleana es, pues, irreductible a toda transcripción que haría de la voz y de lo escrito dos registros intercambiables y equivalentes. Pensarla como traducción supone borrar los enfrentamientos que la hacen posible (y a los que debe gran parte de su hibridez) e ignorar la complejidad de su equilibrio, al precio de tomar por una relación de equivalencia (la voz y lo escrito serían dos modos de decir lo mismo) lo que en verdad es un combate entre dos regímenes de enunciación, dos tipos de condiciones de discurso. Aunque a menudo Mansilla formule esta relación en términos de *versión* (¿cómo *vertir* la voz, los gestos, todo el protocolo conversacional, en una escritura que los refleje?), las causeries no consiguen disimular las

heridas del combate que ponen en escena.

Pero entre la violencia de esta confrontación y la solución que propone la traducción, hay una figura intermedia a la que Mansilla recurre con frecuencia: es la figura del *dictado*. Verdadera escena mítica, la situación del dictado burla el paradigma inapelable de la voz y la escritura, y configura un tercer modo de enunciación que Mansilla exhibe en todo su proceso: desde sus condiciones “materiales” de posibilidad (“La mesa en que trabajamos es común, es grande, amplia, cómoda: él tiene, a diestra y siniestra, lo mismo que yo, todo cuanto puede necesitar. Ambos tomamos café y whisky (...). Decía que mi secretario está ahí, y no puedo decir que pluma en mano, porque *nosotros* no escribimos con pluma, ni de ganso, que es la más antigua, sino con lápiz”¹¹), sus coordenadas temporales (“Imagínense ustedes que son

las 7 de la mañana, en invierno; en verano es una hora antes, y que llega mi secretario, que es mi amigo, mi confidente, y mi censor, y mi *admirador* (...). Necesito dos buenas horas para dictar un folleto”¹²), la distribución del trabajo, e incluso las correcciones que lo escanden en su transcurso. La escena del dictado es en verdad una *puesta* (en el sentido teatral): tiene asignados su espacio, su iluminación (“la luz entra francamente por dos anchas ventanas; la luz meridional, que es la más bella de todas las luces”¹³), su decorado (“estoy rodeado de cuadros, pocos, pero buenos; y estoy, finalmente, rodeado de *bibelots*, artísticos, soy muy frívolo en esto, y de retratos...”¹⁴), su distribución corporal (mientras el secretario se ubica en el escritorio, Mansilla se pasea a su alrededor): toda la teatralidad de Mansilla debe rastrearse precisamente en esta minuciosa representación del escenario en

que tiene lugar la fórmula transaccional del dictado.

¿Qué función concederle al dictado en la economía de las causeries? Habría que decir: una función reguladora, incluso tranquilizadora. Situado en medio del duelo despiadado de la escritura y la voz, el dictado apacigua sus violencias, lima sus asperezas, contiene sus desbordes. Es conciliador frente al antagonismo; en vez de exacerbar la contradicción, opta por suavizarla hasta reducirla a una compatibilidad que hasta entonces parecía impensable. Por eso tranquiliza: disipa, por una parte, la "angustia" de una escritura que siempre resulta imperfecta y deficitaria respecto de la voz, pero por otra parte aplaca la desesperación de una voz que para manifestarse debe pasar necesariamente por los desfiladeros de lo escrito. En este sentido, el dictado es una construcción imaginaria: andamiaje que Mansilla propone para explicitar su práctica, a modo de revelación de una verdad oculta.

Hablar, escribir: la división del trabajo

Los personajes que actúan en esta escena son dos: Mansilla y su secretario. ¿Qué decir de este segundo personaje cuya presencia se deja sospechar, apenas Mansilla se digna revelar su existencia, en todas las causeries, pero siempre de un modo velado, un poco como esos actores que cada tanto irrumpen en escena emergiendo desde la oscuridad de las bambalinas? En principio, que se trata de un personaje *equivoco*. Mansilla se regodea ironizando acerca de la realidad de su existencia, delegando esta incertidumbre en la incredulidad que le atribuye

a su auditorio: "Yo sé lo que es el público, el lector, y estoy seguro de que quieren que les diga cómo se llama mi secretario. Pues vean ustedes: lo que es hoy, no lo he de decir. ¿Saben ustedes por qué? Porque ustedes no creen que yo tengo secretario"¹⁵. Sabemos, por un lado, que el secretario es Trinidad Sbarbi Osuna, hombre de confianza de Mansilla que contribuyó a la redacción de las causeries. Pero su existencia real, por otro lado, resulta insignificante en relación con la que le asigna Mansilla-causeur en el interior mismo del texto. Este secretario, encargado de poner por escrito la incontenible verbosidad de Mansilla, es el que encabeza el primer volumen de *Entre nos* con un prefacio que lleva su firma, especie de *suplemento* de la obra que no debería leerse fuera de ella, y que no hace sino evidenciar el carácter ambiguo de quien lo escribe (¿cómo leer este prefacio? ¿cómo pretender tomarlo por una "garantía" exterior del texto, cuando su autor figura luego como protagonista de las páginas que prologa? ¿qué estatuto concederle a quien le imprime su firma?). Pero si la figura del secretario es equívoca en cuanto a su existencia, su función dentro de la situación de dictado no admite vacilaciones: el secretario es el que *escribe*. El dictado como práctica presupone una división del trabajo: alguien (Mansilla) dicta; alguien (el secretario) escribe lo dictado. Imposible que estas dos funciones se superpongan en un mismo personaje. Por su misma naturaleza, el dictado es paradójico: por una parte implica la consumación simultánea (o casi simultánea) de ambos trabajos, el del habla y el de la transcripción; pero por otra exige como condición fundamental que dos sujetos diferenciados los lleven a cabo. La voz y la escritura son,

para el dictado, *necesarias*; pero también la diferenciación de los sujetos que se abocan a una o a la otra.

El secretario: una figura anfibia

¿En qué consiste el trabajo del secretario? Pieza clave de la máquina literaria que produce las causeries, en él recae la función de la *interrupción*. Sus intervenciones detienen el discurso de Mansilla, quiebran su fluencia, lo obligan a retroceder e incluso a volver sobre sí mismo, a desdecirse. Cada vez que Mansilla da un paso atrás sobre su propia enunciación, es preciso buscar el origen de este movimiento retrospectivo en una intervención de su secretario. Es él quien, al transcribir el dictado de Mansilla, pone de relieve sus incongruencias, subraya sus deslices, detecta sus sobrentendidos. A la espontaneidad de la enunciación mansilleana, el secretario opone una mirada crítica que escucha su voz para copiarla, pero sobre todo la *lee* para destacar sus fallas o el exceso de sus complicidades. Si, al hablar, Mansilla sólo tiene en vista el circuito reducido de sus auditores, el secretario se encarga de recordarle que el paso por la escritura expone su voz a un campo mucho más amplio en el que los presupuestos comunes no tienen ninguna garantía de éxito. Mientras Mansilla trabaja con categorías y operaciones del orden de lo implícito, su secretario le impone precisamente el trabajo opuesto: la exégesis y el esclarecimiento. En vez de apañar las insinuaciones que se filtran en el dictado, el secretario intercede para solicitar una explicación; encarnación de la *doxa*, esta parte de *Bartleby* del 80 parece empe-

cinado en poner en escena todas las restricciones que la voz rechaza por su misma naturaleza. Con la división del trabajo que instaura, el dictado asegura en Mansilla una impunidad, y delega la ingratitud de ciertas funciones (explicar, traducir, corregir) en el secretario, especie de guardián del discurso que vigila sus posibles desviaciones y adecua su tono y sus alcances al campo de lo escrito, poniéndolos a prueba frente al anonimato de su público. Pero por sobre todas las cosas, la función del secretario consiste en leer; Mansilla lo dice con todas las letras: *mi secretario es un lector anticipado*. Notable transacción que pone en relación un trabajo (la lectura) y una distancia. Si en más de un sentido la lectura es la operación contraria a la escucha, la escena del dictado muestra aquí su valor fundamental; la lectura supone la separación de aquel que emite el discurso y de quien lo recibe, y esta distancia figurada por el libro, objeto que testimonia un contacto y a la vez un abismo infranqueable; la escucha, en cambio, excluye todo intermediario y requiere una proximidad, el contacto de los cuerpos que intervienen en la conversación, la lectura implica siempre una incertidumbre (¿quién me va a leer? ¿en qué manos caerá este libro?), la conversación (y la escucha) se funda, al revés, en una certeza, aunque más no sea puramente imaginaria: tanto el que habla como el que escucha saben *quién es el otro*.

En el secretario, pues, varias funciones se entrecruzan, aboliendo las incompatibilidades y sustituyéndolas por una relación de complementariedad. Si antes leer y escuchar (como escribir y hablar) suponían operaciones, espacios, distancias y condiciones irreconciliables, ahora es el secretario quien las condensa, las asimila,

y les crea una coexistencia. Este personaje enigmático, especie de *deus ex machina* que irrumpe para impedir la radicalización del combate entre la voz y lo escrito, es una figura anfibia: participa, por una parte, del dictado: integra la máquina literaria de las causeries y la alimenta con sus observaciones, sus reparos, sus objeciones; pero por otra es, se podría decir, una suerte de delegado de público, un desprendimiento de esa instancia amorfa y genérica de la que Mansilla no disimula su recelo. En la medida en que su función es escribir, el secretario se deja regir por los dictados de Mansilla: ama, respeta sus arbitrariedades, se somete a sus intemperancias: termina rindiéndose al régimen de la voz. Pero en la medida en que escucha-lee lo que mansilla le dicta, su lugar se desplaza hacia el territorio del público, del que defiende los intereses ("Mi secretario [...] me observa que si no creo conveniente decir, para ahorrarle al lector el trabajo material de consultar diccionarios, qué significa, en este caso, esa alusión a los *mignons*. ¡Habrás visto colaborador más lleno de inconvenientes!"¹⁶).

La escena del dictado es, pues, una escena intermedia. Por sus personajes, y sobre todo por la particular distribución de sus funciones, restituye lo propio del circuito conversacional (la situación mítica de una interlocución sin obstáculos) pero imprimiéndole al mismo tiempo los límites característicos de la escritura (condiciones de recepción, necesidades de "claridad", etc.). Subordinado a la enunciación de Mansilla, pero encargado de transcribirla al papel, desprendido del público lector, pero homenajeado por el privilegio de escuchar un discurso antes de leerlo impreso, el secretario parece condenado a ocupar una posición doble-

mente metonímica. El régimen del dictado transgrede el paradigma de la voz y la escritura; si antes Mansilla podía decir que "no es lo mismo ser actor que espectador, lector que interlocutor"¹⁷, si en todo momento se obstinaba en tener en cuenta a su público, pero a condición de distinguirlo, segmentarlo y clasificarlo mediante la fuerza de su enunciación, si a la recepción incierta, despersonalizada y social de la lectura le oponía la escucha corpórea, inmediata y diferenciada de la conversación, era porque el lugar del secretario (y el teatro del dictado) aún brillaba por su ausencia. Y si el secretario está autorizado a operar como bisagra entre voz y escritura, escucha y lectura, es precisamente porque constituye, junto con Mansilla, una suerte de célula narcisística en la que aparece como *hombre de confianza, alter ego, confidente y amigo*¹⁸. ¿Acaso el secretario no es también el depósito donde los *secretos* de Mansilla no corren el riesgo de ser revelados?

Entre nos: la causerie como espectáculo

Entre nos: título y emblema de la enunciación mansilleana, esta expresión se multiplica a lo largo de las causeries. Mansilla se sirve de ella como de un paréntesis: es la consigna que le permite deslizar una infidencia o ser indiscreto. Contraseña que posee su propio tiempo y su oportunidad en el discurso, el *entre nos* anticipa un descenso pudoroso de la voz, inaugura una digresión, o abre el tiempo de una confidencia; pero sobre todo efectúa un cuidadoso recorte de sus interlocutores, convocando con esta señal a aquellos pocos cuya atención privilegiada solicita. Lo que se dice *entre nos*

constituye un discurso privado en el interior del discurso privado (más amplio) del sistema conversacional.

Se puede ver, en este giro, la alusión a un circuito, pero también la demarcación de sus límites y el diseño de su espacio: circuito que es a la vez discursivo y social. Discursivo, porque el *entre nos* designa una inflexión particular de la voz, un cambio temático (de lo "público" a lo "personal", de lo divulgable a lo que merece quedar como secreto entre quienes saben guardarlo), una modalidad de enunciación (de la descripción a la confesión, del relato al excursus autobiográfico), y también un tipo de relación singular entre quien habla y quienes escuchan (si la complicidad es lo que la funda, el sobrentendido es su operación decisiva).

Social, porque cada vez que esta contraseña aparece el auditorio sufre una discriminación; el *entre nos* sitúa, de un lado, a los que son *dignos* de escuchar determinadas revelaciones. Esta dignidad es, por cierto, señal de una *disposición* y una *competencia*: son dignos de participar en el escenario del *entre nos* aquellos que poseen la capacidad de leer los sobrentendidos y profesar un distinguido horror por las explicitaciones. En este sentido, las causeries de Mansilla instituyen el modelo para una ética de la escucha; su repertorio de buenos modales puede reducirse a este principio: saber escuchar esos semi-dichos sin exigir la garantía de una manifestación que los volvería *evidentes*. Del otro lado se agolpan aquellos oyentes desposeídos de tal dignidad, que se ven obligados a permanecer en los márgenes exteriores de esta interlocución selecta. Así, pues, lo que la irrupción del *entre nos* configura es una *clase* especial de discurso, pero

también, y simultáneamente, un discurso *de clase* que no disimula su condición.

Pero los pronombres, se sabe, son elementos de la lengua tramposos. Entidades vacías, para asignarles un contenido es preciso remitirlos siempre a una determinada situación de enunciación; sin un intercambio lingüístico, el poder significante de estos comodines de la lengua se ve reducido a la esterilidad. ¿Qué (¿a quiénes?) designa, entonces, este *nosotros* que preside las causeries? El mismo Mansilla parece develar el enigma: "Mi secretario no puede aguantar y se le escapa un *aprobatum est*; y yo... me quedo muy ancho; porque mi secretario no es el cerdo de la fábula... ni la mona, ni siquiera el cuervo, no: mi secretario y yo somos... *nosotros*"¹⁹. El subrayado, que pertenece al autor, reenvía a la causerie *¿Si dicto o escribo?*, en la que Mansilla desmenuza su máquina literaria y presenta la escena del dictado como un *espectáculo* ofrecido a la contemplación de su auditorio: "Asistan ustedes con el pensamiento a esta escena"²⁰. Como se ha visto antes, este espectáculo representa una distribución del trabajo literario, y la descripción de su proceso "material": "Decía que mi secretario está ahí, y no puedo decir que pluma en mano, porque *nosotros* no escribimos con pluma, ni de ganso, que es la más antigua, sino con lápiz". *Nosotros* designa aquí a los dos protagonistas del espectáculo, Mansilla y su secretario, a los que la causerie identificará luego asignándole a cada uno un papel diferenciado en la representación. Mansilla piensa, luego dicta; el secretario escribe, corrige, objeta. Este reparto de funciones encuentra su analogía en esta profesión de fe literaria que Mansilla pronuncia en la misma causerie: "No es posible escribir mediocrementemente siquiera,

sin tener algunas ideas propias. Bueno, pues: yo tengo las mías. Ahora, si las formulo con cierta propiedad y gracia o sin ninguna, es decir, si escribo bien o mal, eso, aquí *inter nos*, yo no lo sé a derechas”²¹.

Por un lado las ideas, por otro la escritura (pero en los dos casos la *propiedad* es lo que está en juego): para que estos dos campos se vinculen entre sí, es preciso el trabajo del dictado y la transcripción; o para decirlo con Mansilla: “*tourner l’omelette*, dar vuelta la tortilla”²². Pero el *inter nos* de la cita recibe el refuerzo del *aquí*, adverbio que comparte con los pronombres esa propiedad errática y versátil. Si en esta *causerie* hay un *aquí*, ese lugar no puede ser otro que el espacio en el que tiene lugar la representación del dictado. Y si el *inter nos* que lo sucede despierta aún alguna ambigüedad, o parece designar a ese conjunto de interlocutores prolijamente delineados del que hablábamos más

arriba, su presencia en este fragmento consigue dibujar su verdadero “contenido”. ¿Acaso este *inter nos* no está aquí en el lugar del dictado? ¿No señala sus personajes y la puesta en escena en la que la *causerie* es engendrada? *Entre nos*: espacio cerrado, pero también pasaje, movimiento que fluctúa entre uno (Mansilla) y el otro (el secretario), produciendo en ese vaivén este género híbrido que recibe el nombre de *causerie*. Allí la metáfora teatral, que planea a menudo sobre estos textos, recobra todo su vigor; el espectáculo no es otro que el de Mansilla construyendo sus *causeries* contra las amenazas de la escritura. Esta lucha, que la escena del dictado se esfuerza por disimular a toda costa, produce un reencuentro: el de la *causerie* con su etimología. *Causar* es, en efecto, defender una causa (*causari*: es un alegato, en el sentido jurídico del término): la causa de la conversación, discurso *puro* (y por eso mítico) que no se resigna a perder sus últimos afluentes en la literatura.

OCTUBRE 1982

NOTAS

¹ Lucio Victorio Mansilla, *Entre-nos, Causeries del jueves*, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1963, p. 47.

² Mansilla, *op. cit.*, p. 495. Otro ejemplo de este gesto de distinción puede encontrarse en la página 471: “Yo escribo, pues, para mi público argentino, y me importa un bledo que los críticos del orbe entero encuentren que lo que voy diciendo es *plat*, como dicen los franceses —trivial, común, *comp* se dice en la lengua que nosotros hablamos, lengua que yo escribo, como ustedes ven, de propósito deliberado a la americana; porque de otro modo, *non possumus*, y por aquello de “*le mot enflévré, qui n’est pas français, a excité la plus vive indignation parmi les puritains littéraires; je ne conseille à aucun galant homme de s’en servir, mais Monsieur Figaro...*”.

³ Mansilla, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁴ Mansilla, *op. cit.*, p. 248

⁵ Mansilla, *op. cit.*, p. 87.

⁶ Miguel Angel Cárcano, *El estilo de vida argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 1969, p. 6.

⁷ Mansilla, *op. cit.*, p. 45.

⁸ Mansilla, *op. cit.*, p. 71.

⁹ Mansilla, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Mansilla, *op. cit.*, p. 325.

¹¹ Mansilla, *op. cit.*, p. 317.

¹² Mansilla, *Op. cit.*, p. 316 y 319

¹³ Mansilla, *op. cit.*, p. 318.

¹⁴ Mansilla, *op. cit.*, p. 318.

¹⁵ Mansilla, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶ Mansilla, *op. cit.*, p. 337.

¹⁷ Mansilla, *op. cit.*, p. 629.

¹⁸ Mansilla, *op. cit.*, *¿Si dicto o escribo?*, pp. 314-322.

¹⁹ Mansilla, *op. cit.*, pp. 332-333.

²⁰ Mansilla, *op. cit.*, p. 316.

²¹ Mansilla, *op. cit.*, pp. 314-315.

²² Mansilla, *op. cit.*, p. 318.

El epistolario de Macedonio Fernández

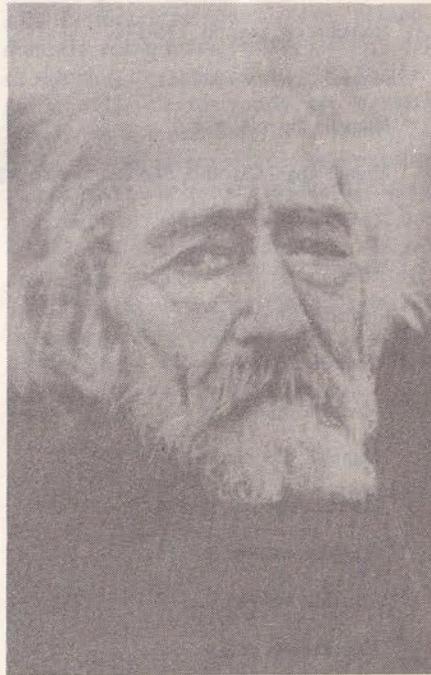
LA CARTA CONTRA EL GENERO

Renata Rocco-Cuzzi Mónica Tamborenea

La irrupción del yo —fenómeno tardío en la historia de la narrativa— es el resultado de los reacomodamientos que a partir del siglo XVIII empiezan a legitimar el discurrir sobre la propia interioridad y a privilegiar el diálogo con los iguales por sobre el mantenido hasta entonces con Dios o las jerarquías sociales. Esta nueva vertiente que se abre en el campo de lo literario con el reconocimiento de la subjetividad es, en la literatura argentina, un hecho estrechamente vinculado con la cristalización del proyecto hegemónico de una clase que, a través de autobiografías, memorias y relatos de viajes ofrece pruebas de la validez de su accionar en la vida pública.

Dentro de este espectro de géneros, el gesto epistolar es el que lleva a los límites extremos la mostración de la individualidad. Quizás más cercana a lo confesional, al diario, la carta se construye a partir de la convención de no conceder espacio a la emergencia de elementos ficcionales. Así, más que las otras formas mencionadas, se postula como el lugar por excelencia de la verdad. ¿Qué busca un lector de cartas sino espiar, inmiscuirse, recopilar testimonios fidedignos de alguien cuya intimidad le interesa?

Rastrear las marcas del yo en un texto donde interviene la ficción demanda un trabajo exhaustivo, innecesario en el caso de la lectura de cartas en las que, visible y manifiestamente, aparece ex-



puesto. Porque, justamente, esa exposición constituye uno de los rasgos específicos del género.

Pero hay otros elementos que separan a la carta de los géneros con los que comparte ese relevamiento del yo.

Así, si en el siglo XIX la autobiografía tenía como función el “hacerse un nombre”, en la carta, el problema del

nombre va a funcionar como elemento fundante, o mejor, como pasaje de ese texto desde el ámbito de lo cotidiano, de la vida, al terreno de la literatura.

Ya no se trata de hacerse un nombre, es el nombre ya hecho el que se constituye en condición suficiente para la inclusión de una carta entre los hechos literarios, su sola presencia en el mercado justifica la aparición y garantiza la circulación literaria de ese texto.

El peso del nombre de un consagrado es decisivo en el caso de la carta porque transforma en literario al que —en tanto la única condición indispensable para escribir una carta es no ser analfabeto— es el menos literario de los géneros.

Esta legalidad otorgada a la carta por el nombre se verifica más plenamente cuando deja de ser un texto aislado y pasa a integrar uno mayor, producto de la agrupación de varios. Surge así el epistolario: espacio ambiguo de la literatura en lo que hace a su clasificación en géneros. Texto que recorre líneas que lo vinculan con los géneros menores pero en el que podríamos marcar cierto movimiento oscilante, que lo acerca, en el otro extremo, a los llamados géneros mayores. En el pasaje de la carta al epistolario se da también el pasaje de lo privado al mercado, de lo no literario a lo literario, de género menor a una especial situación de la carta como género menor dentro de los géneros consagrados.

Mediatizada por la publicación, la carta, que aislada es un hecho de la vida social cuya función dominante es la de comunicar algo a otro, inserta en un epistolario asiste a la desnaturalización de sus elementos constitutivos. Un fenómeno análogo de desnaturalización es el que se produce en la novela epistolar, género consagrado durante el siglo XVIII que se estructura sobre la ficción de que los textos (cartas) conservan su finalidad comunicativa, se mantienen dentro del ámbito de lo privado. Aquí, la carta

ha sido transformada en mero procedimiento narrativo.

¿Pero qué grado de desnaturalización es el que se opera con la publicación de una carta de algún prestigiado o con el agrupamiento de la mayor parte de su correspondencia en la forma de un libro que se identifica como su epistolario? Evidentemente es menor que el que posibilitó la producción de una novela estructurada exclusivamente alrededor de cartas.

Esta peculiar manera de conservar algunos de los rasgos específicos del género es lo que instaura la ambigüedad antes mencionada. Una carta o un epistolario de un consagrado ocupa un lugar menor respecto del resto de la producción literaria de un autor, pero ese lugar no puede ser homologado al que ocupan los géneros menores dentro del marco de la producción general en un momento determinado de su evolución.

En principio, podría decirse que la tensión existente entre un epistolario (o una carta) de un escritor que goza de determinada notoriedad y sus otros textos, se deriva de que la función comunicativa dominante en unos es desplazada por la función estética dominante en los segundos. Esto es válido incluso si aceptamos que probablemente la alternativa del pasaje de lo privado a lo público está presente aún en los actos más insignificantes de escritura de un autor consagrado.

En la categorización de la literatura en géneros mayores y menores, el público desempeña un papel decisivo. Ser leído por un público diferente es uno de los elementos que define a las “literaturas menores”. La aplicación de este presupuesto resulta insuficiente en el caso del epistolario o reedita, al menos, la imposibilidad de hacer reducible su ubicación en una de esas dos grandes líneas —mayor o menor—. La lectura de un epistolario no está motivada por el

interés de un público distinto sino por otro interés del mismo público.

La seducción del público

"La terapéutica es el monstruo que nació de los 'callicidas', como la literatura nació de las cartas del pariente que anda en viaje"

(en carta dirigida a Adolfo Fernández)

"Aunque cueste figurarse que se escribe para uno mismo, decir que los numerosos cuadernos de anotaciones prácticamente cotidianas de Macedonio Fernández no fueron escritos para publicarse se ajusta a la verdad. No cuesta creerlo si se piensa que hasta lo que escribiera para ser publicado apenas salió de la penumbra y por su propia voluntad es posible que en vida no hubiera llegado a aparecer uno solo de sus libros. Los cuadernos de Macedonio se fueron acumulando durante más de 50 años sin ser nunca releídos, y por generosa que hubiera sido la existencia de Macedonio Fernández creo que nunca hubiera llegado a tanto como para que se decidiera a revisarlos"¹. El relegamiento de la publicación y el espontaneísmo de la escritura sobre la que no se vuelve, los dos temas en los que se insiste en esta cita de Adolfo de Obieta no son más que la repetición de las afirmaciones más frecuentes y ya, parte de lo que podríamos considerar el consenso de lo que se opina sobre la escritura de Macedonio. Sin embargo, ¿qué validez adjudicarle a estos "lugares comunes", cuando la lectura de textos aparentemente tan poco literarios como sus cartas parecerían demostrar justamente lo contrario, cuando una y otra aseveración resultarán desdichas en ejemplos que se acumulan? Podría

concederse cierto crédito a la afirmación de Obieta si se la refiere, como lo está, a toda su producción excepto a las cartas. E incluso, invirtiendo y extremando el razonamiento, podría argumentarse que su correspondencia ocupaba un lugar tan privilegiado en su escritura que era lo único que corregía.

Pero si otorgar un espacio de privilegio a la correspondencia fundado en el cuidado de la escritura y la corrección entra dentro del terreno de la exageración, nos parece lícito, sin embargo, pensar que el estudio de esta flexión de su escritura en uno de sus rasgos más excéntricos —las cartas no enviadas— se perfila como una ajustada línea de reflexión para el tema que nos ocupa. Tradicionalmente, las cartas no enviadas de Macedonio han sido uno de los tantos elementos que han convergido en la configuración de un mito del campo literario argentino que relegó a segundo plano su escritura en favor de gestos, singularidades, anécdotas típicas de su peculiar situación dentro de la flamante vanguardia de los años veinte. Paradójicamente, las cartas no enviadas y sin embargo no por casualidad conservadas y preservadas de la destrucción, pueden ser leídas como el espacio en el que más claramente se desmiente la extendida teoría de que Macedonio restaba total validez a la posibilidad de publicar lo que escribía.

Frente a una carta no enviada, cabe preguntarse en favor de qué se relega al destinatario natural (un otro a quien va dirigida) y una función dominante (la de comunicar algo). En el caso de Macedonio, la respuesta podría encontrarse en una carta dirigida a Alberto Hidalgo: "A punto de irme mañana al campo y preparando una inminente segunda edición de *Papeles de Recienvenido*, en la que figurarán algunas cartas dirigidas a usted pero quedadas conmigo por diligente oposición de mi pereza, o más bien por entusiasta desaprobación de mi autocrí-

tica...". ¿Por qué no pensar que, como en este caso, en todo el resto de las cartas no enviadas el circuito recorrido ha sido el mismo: desplazar al destinatario único porque, en definitiva, la finalidad es sustituirlo por otro más amplio, el público?

El mismo razonamiento resultaría válido para los múltiples casos de cartas sí enviadas y publicadas casi simultáneamente (a Ricardo Victorica, agosto de 1939, publicada en "Gaceta del Foro", septiembre de 1939; a Francisco Luis Fernández, mayo de 1929, publicada en "Libra", invierno de 1929; a Alberto Prebich, noviembre de 1937, publicada en "Columna" en diciembre de 1937). La corta distancia que media entre el momento del envío y el de la publicación permite pensar que la realidad de ésta no estaba ausente en el momento de la escritura. Y esta presunción aparece directamente explicitada en cartas como la dirigida a Ulises Petit de Murat (5 de diciembre de 1931) en la que hay dos postdatas, la última de las cuales aclara: "si dispone leer esto públicamente, suprima el grosero chiste inicial: estoy pasadito en estos días".

Y si la tesis es válida —la de que en todos los actos de escritura de Macedonio está presente la alternativa de la publicación— fácilmente se organiza una secuencia estructurada por tres de sus cartas: la que dirige a León Naboulet (25 de abril de 1949) y las dos versiones de la misma carta a Alberto Prebich (9 de noviembre de 1949). El "improvisado ésta" con el que comienza la de Naboulet alcanza pleno significado cuando se lo completa con las dos escrituras de un mismo texto. Si hace falta aclarar lo de la improvisación es porque el gesto es excepcional, lo habitual es no improvisar.

Negación del estilo azaroso, la corrección —contrariamente a lo que sostiene Obieta en la cita inicial— es reivindicada por Macedonio como elemento funda-

mental en el resultado final del trabajo literario. En las antípodas de una teoría romántica del arte, la postura de Macedonio alinea correlativamente términos como "arte consciente", "novela buena", "corrección" y los enfrenta con "talento innato", "novela mala", "no revisión". Esta ideología del arte expuesta en sus teorizaciones, aparece claramente enunciada en la carta de Naboulet que ya mencionamos: "Ya que no tiene facilidades para publicar aproveche la postergación para corregir; hasta diré: el talento es algo de innato y mucho de corregir".

"No se debe cesar de corregir", parecería haber sido el principio rector que explica que, agrupadas en el epistolario aparezcan dos versiones de la carta dirigida a Alberto Prebich. Cotejando las dos copias, se advierte que las variaciones de una y otra no son más que de estilo, que los procedimientos empleados son aquellos propios de la corrección: supresión, interpolación, cambios en el léxico. Es visible que el trabajo de reescritura estaba motivado exclusivamente por una cuestión estética; vale decir por la intención de que el destinatario (un público lector) recibiera un texto impecablemente escrito.

Una coartada vanguardista

El rechazo de la publicación y la preocupación por una lectura que se vislumbra mucho más amplia que la del destinatario individual de una carta, manejados hasta ahora como los dos términos antagónicos de una contradicción, no deberían entenderse, sin embargo, más que como los dos gestos en los que se traduce la posición de escritor vanguardista de Macedonio, y que Edoardo Sanguinetti describiera para toda vanguardia como "momento heroico patético (sustraerse a las leyes del mercado) y momento cínico (triunfar sobre las leyes del mercado)"².

El desdén por un mercado en el que los textos literarios circulen como mercancías (realidad esta última que tradicionalmente las vanguardias se han preocupado por disolver) es uno de los gestos básicos con los que los escritores de la generación martinfierrista tratan de diferenciarse de los escritores de Boedo a los que acusan de practicar una estética sometida a los requerimientos de la demanda, actitud que para ellos implicaba aceptar un dictado económico sobre la producción artística.

En este marco, Macedonio es el que lleva adelante la propuesta más radicalmente transformadora, instaurando una práctica estética que niega total validez a cualquiera de los horizontes de espera reconocibles y proponiendo una modificación total de los gustos en boga. Dividir y no ampliar el público³ es la propuesta con la que se confirma, nuevamente, como escritor vanguardista. Propuesta en la que, sin embargo, como veíamos antes, en el anverso del gesto desdeñoso por lo que puede implicar una claudicación a las leyes del lucro existe una clara conciencia de la presencia de un público virtual al que se pretende "ganar" tributándole un producto estético en el que la corrección sistemática resulta la prueba más irrefutable de que se trata de una apuesta a la que el escritor no renuncia. Un segmento privilegiado de los contemporáneos o de los lectores futuros resultarán los destinatarios incuestionables de esa escritura.

Pero, ¿esa corrección estaba orientada a producir una perfecta pieza epistolar? ¿un texto que diera pruebas de su pericia estilística aún en el menos literario de los géneros en el que pudiera incursionar? ¿Se postulaba también como un incuestionable escritor de cartas?

Si así fuera, al enfrentarse con el resto del corpus, el lector percibiría la diferencia. Se vería en la obligación de implementar otro código de lectura.

Verifica, en cambio, que no se requiere ningún desplazamiento. Muchas de las cartas incluidas en el epistolario reaparecen en otros de sus textos, las temáticas se reiteran, se repiten los procedimientos lingüísticos, el planteamiento de problemas estéticos y metafísicos prolifera indistintamente en toda la producción. Podría identificársela entonces, como una literatura de circulación interna, porque a medida que Macedonio radicaliza su posición vanguardista, lo que se construye es un texto compuesto por piezas intercambiables, un corpus no posible de ser abordado desde la categorización en géneros, y en donde la fragmentariedad —reconocida como uno de sus rasgos específicos— resulta coartada eficaz para eludir el camino de los géneros.

La ausencia de lo previsible: que las cartas de Macedonio testimonien sobre las especificidades de este género dice, en realidad, de su más extremo rasgo vanguardista: producir una literatura que subvierta todos los géneros.

Pero si como ya señaláramos, el traslado de una carta a un epistolario produce un efecto de desnaturalización, en el de Macedonio, ese efecto se duplica por el particular tratamiento de la materia literaria que ha caracterizado a este autor. En su alejamiento de las formas tradicionales, en su propuesta de disolución de los géneros, el resultado es que ni una novela es lo que se lee como novela, ni un ensayo es exactamente un ensayo, ni una carta es, estrictamente, una carta.

AGOSTO 1983

NOTAS

¹ Adolfo de Obieta, *Inéditos de Macedonio*, en Hispamérica 1, julio 1972.

² Sanguinetti, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

³ Para ampliar conceptos sobre las vanguardias argentinas de los 20 ver: *Vanguardia y Criollismo: La aventura de Martín Fierro* en Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Las nuevas propuestas 30, CEDAL, 1983.

Autobiografía de Victoria Ocampo

LA PASION DEL MODELO

Nora Domínguez

Adriana Rodríguez Pérsico

Nuestra literatura durante casi todo el siglo XIX estuvo marcada por la función política, por la intención cívica. Esta afirmación, que es desde ya un lugar común, resulta necesaria porque compete estrechamente al presente trabajo. La autobiografía se ligó absolutamente a esa intención y se constituyó durante el siglo pasado en el gesto dominante, a través del cual la mayor parte de los hombres vinculados al quehacer político justificaron su actuación, construyeron un nombre. La lista sería interminable: Saavedra, Belgrano, Pueyrredón, José M. Paz, V. F. López, Sarmiento, Alberdi, Mansilla, Cané, Guido Spano, Cárcano, Calzadilla, J. V. González.

Si bien el género autobiográfico presenta normas comunes a los que todos estos casos se han ajustado, cada uno de ellos ha variado en relación con los distintos momentos históricos.

Adolfo Prieto en *La literatura autobiográfica argentina* apunta que en los años de la Revolución, la opinión pública era el elemento máximo de sanción a que se sometían esos hombres. La justificación política lo tiñe todo, los recuerdos se seleccionan siempre bajo esa perspectiva, lo que determina que la intimidad sea un plano casi inaccesible. Con el transcurrir del siglo esa tendencia se va atemperando



y se construye una zona por donde los recuerdos personales pueden infiltrarse. El objetivo de las memorias sigue siendo la defensa personal pero surgen elementos nuevos; la opinión pública se ha vuelto menos inflexible.

En el 80, los recuerdos intimistas se incorporan como material de la autobiografía al mismo nivel que otro tipo de recuerdos. Los escritores tienen concien-

cia de ser parte de una élite que condensa la historia nacional. Ciertos rastros revelan la ideología compartida: tono conversacional (entre "nos" opuesto a los "otros"), apelación a un público con el que mantienen iguales pautas culturales y creencias, fragmentarismo, cosmopolitismo, diletantismo.

En nuestro siglo, la irrupción de sectores populares en la vida política determina un repliegue de la oligarquía en los estamentos más visibles del poder, enmascarándose pero pronta a resurgir cuando el momento lo propicie (1930 ó 1955). El proyecto liberal se desmorona, las viejas estructuras chocan con los nuevos grupos de presión. El desajuste alcanza a todas las esferas: en el campo literario, la profesionalización del escritor, el ejercicio de la literatura por parte de otros sectores sociales, empiezan a modelar un sistema distinto. Los escritores intentarán no ya la justificación de una vida, sino la de su obra. Buscarán, en última instancia, la reputación literaria, tarea desvinculada, separada del gesto orgulloso de pertenecer a una élite.

La literatura de este siglo elabora otras pautas, son otras las condiciones de producción, las inserciones sociales. La arrogancia de una élite y su defensa a través de la función literaria ya no encuentran terreno posible o justificable. El país ha cambiado, la literatura también.

La autobiografía como práctica extendida desaparece para dar lugar a la irrupción de otras formas. Podría ser éste un ejemplo de una forma que ha perdido su función o se tratará, quizás de un desplazamiento de la función originaria: en lugar de justificación de un nombre político, la construcción de un nombre literario.

No obstante, dos rasgos, la codifica-

ción y el carácter secundario de la escritura permanecen en la evolución del género. Acerca del primero, dice Elizabeth Bruss: "...cuando el género se convierte en un tipo de actividad literaria claramente diferenciada, los elementos de un texto se tornan más "analíticos" y las señales que sirven para indicar la función genérica se vuelven cada vez menos numerosas y cada vez más aisladas"¹. Así la autobiografía a pesar de las distintas inflexiones posee al menos ciertas reglas básicas de las que no puede desprenderse: identidad narrador-personaje-autor, narrativa y temporalidad. Dichos elementos conforman un código mínimo; su fuerza contiene las desviaciones insertando (a pesar de ellas) a los textos que se apartan en el interior mismo del género y permiten, al mismo tiempo, leer un texto determinado como autobiográfico.

El valor relativo del testimonio se afirma permanentemente a través del uso extendido del yo; el lector da su confianza a esa primera persona, testigo y protagonista. El movimiento que realiza el lector oscilará entre la convalidación o la descalificación de la imagen. Las autobiografías, las memorias, los testimonios reiteran un modo de lectura: el discurso situado en el borde impreciso entre lo literario y lo extra literario.

Por otra parte el carácter secundario de la escritura remite al concepto de "espacio autobiográfico"²: el conjunto de textos previos que avalan y soportan al nuevo texto autobiográfico. A pesar de los vaivenes de jerarquización, siempre mantiene ese lugar. En esto nuestra literatura presenta un fenómeno particular: en ausencia de avales literarios, la función pública, la actividad política operan como sustitutos y permiten la constitución de ese espacio. El referente de estos textos

es el sujeto histórico. Se privilegia la función política, informativa, apologética en desmedro de la literaria.

Señala Prieto hacia el final de su libro: "Con la obra de Ibarguren, se detiene nuestro análisis del material autobiográfico ofrecido por hombres nacidos con antelación a 1900 porque el conjunto de los datos aportados por **La historia que he vivido** cierra coherentemente la visión del mundo de una clase social, confirmando conclusiones de análisis anteriores, y porque abre la perspectiva de una nueva realidad social, de un nuevo mundo, vislumbrados por el autor en una que otra circunstancia de su larga vida".³

Sin embargo, Victoria Ocampo (1890-1979) que comienza a escribir su autobiografía a partir de 1952 (su publicación será póstuma) aparece como emergente anacrónico en tanto reitera los tópicos de las autobiografías anteriores: el orgullo del árbol genealógico, la relación estrecha de su familia con la historia, la pertenencia a la clase dirigente del país, la justificación de una vida, la contradicción entre actitudes liberales y resabios de la sociedad colonial, la educación, los viajes, la posesión de la tierra.⁴

El ámbito privilegiado no será ya el político sino el que corresponde a las mujeres de su grupo y de su tiempo: el de la **cultura**: "Dentro de otra esfera, en condiciones muy diferentes, yo también he tratado de negociar un reconocimiento. Tal vez habré fracasado, como fracasó don Manuel Hermenegildo en su misión diplomática (no en la otra). Pero como él y con él puedo repetir: no pido una limosna sino un acto de justicia. Y como don Manuel Hermenegildo se trajo de Norteamérica el Horacio y el Curriaco, y armas que le costaron tantos dolores de cabeza, yo soñé con traer otros

veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar".⁵

La carencia de referencias personales, propia de las primeras autobiografías de nuestra literatura, fue perdiendo peso, como dijimos anteriormente, hasta crisparse en el desborde intimista, síntesis capital de la autobiografía de V.O. A pesar de la voluntad de no apartarse de un pasado que percibe como más feliz, la reflexión acerca de la elección de recuerdos que se imponen y otros que se ocultan, revelan una desviación respecto de sus antecesores y la afiliación con su tiempo: "La interpretación de mis primeros recuerdos depende, desde luego, de lo que yo creo ver en ellos. Pero los recuerdos en sí no dependen de mi voluntad, no han sido deliberadamente seleccionados. Mi memoria me los impone. Sobre este punto no puede haber duda posible".⁶ La presión del inconsciente se torna ineludible aún para V.O.

Los "Puntos de Apoyo" de la autobiografía

Toda autobiografía tiene por objeto la narración de una vida. En este enunciado se manifiestan dos términos claves: "narración" y "vida". Entre éste que fue el que es ahora se instala la narración transformando el yo en objeto narrado y en narrador. Entre ambos y apoderándose de ellos está el lenguaje. Cómo cuenta el autobiógrafo sus recuerdos, cómo construye y verbaliza todo el proceso es una de las preguntas a responder. El lenguaje:

espacio a través del cual se deslizan los errores, las distorsiones, las ambigüedades que descalifican el poder omnímodo pretendido por el autobiógrafo. Objeto y sujeto de su narración, título y autor del texto impreso, firma estampada y a veces fotografías que apuntalan también ese poder, el lenguaje es un arma de doble filo pero también es la única que posee. Ese sujeto (invasor e invadido) se convierte en soporte común y constante del texto en sus instancias temporales, pero, aunque aparentemente todopoderoso, en el terreno de la escritura cae víctima del poder restringido que ésta tiene; la imposibilidad de dar cuenta de la totalidad de esa vida: límite inevitable de la escritura. El proyecto autobiográfico se valdrá de otras restricciones que servirán a un propósito particular. El procedimiento de selección opera como instrumento de peso para el escritor. Su memoria censurada le dicta recuerdos que resisten tenazmente a la tentación de decirlo todo. Es el adulto el que ejerce las mayores presiones sobre las imágenes que afloran del niño y del adolescente que fue. Es el escritor que desde su "espacio autobiográfico" ya constituido elabora su proyecto: la imagen que tiene de sí mismo se impone y a ella ajustará toda la narración. Creará un modelo y utilizará para completarlo determinados "puntos de apoyo". A partir del hecho de que la vida contada está mediatizada por el inconciente (o el conciente) del escritor y por el lenguaje, lo que aparece no es el hombre sino el modelo.

El autobiógrafo perfila explícita o implícitamente una hipótesis que va a regir la construcción del texto. La autobiografía será la demostración de dicho postulado, convincente para el escritor, dudoso o verdadero para el lector. En todo caso,

siempre verosímil. Contribuyen a ello la elección del material que integra la escritura; estos son los "puntos de apoyo" de los que se vale para acercarse al modelo autopropuesto.

En el tomo segundo, V.O. se refiere a unas cartas de Ortega y Drieu la Rochelle calificándolas de "puntos de apoyo" para estas "memorias" o "documento" y le resta importancia al asunto: "Sólo como puntos de apoyo las utilizaré. Pero todo aquello pertenece a otras avenidas de mi ser".⁷ Sin embargo este concepto puede ampliarse a la totalidad del material: los recuerdos seleccionados, las cartas, las citas literarias, los testimonios. Estos elementos constituyen las "presencias" que convalidarán el modelo. Las "ausencias", lo inconfesado y omitido se vuelven "puntos de apoyo" para el lector que postula la conhipótesis. Las ausencias en el texto "hablan" tan claramente como las presencias.

El teatro como vocación y su desplazamiento hacia la escritura

Una sensación básica de irrealidad se apropia del lector de la **Autobiografía** al llegar a sus páginas finales: el vivir cotidiano, la muerte, las peleas, el dinero, el contexto político están aludidos brevemente o flagrantemente elididos. Los recuerdos elegidos señalan un estilo de vida impregnado por la idealización. De ello resulta que el mundo ordinario (en el sentido estricto de la palabra) roza sutilmente a los Ocampo y encarna en otros personajes (servidores, profesores, institutrices) que rodean a la familia como comparsa.

En este espacio desrealizado Victoria "marcada" de manera inexorable por el nombre, ocupa el centro. Desde ya quien escribe una autobiografía se elige y erige como héroe de una historia digna de ser escuchada, de ser presenciada. Aquí surgen dos términos claves: escuchar, presenciar. La pequeña Ocampo escucha desde la más tierna infancia largas tiradas del teatro clásico francés o inglés de boca de las institutrices extranjeras. Pasados unos años ella misma interpretará siguiendo los cánones de la época, poesías o fragmentos de piezas teatrales. Cita reiteradas veces la opinión —de peso— de su profesora Marguerite Moreno sobre su talento para el escenario y en numerosas oportunidades añora su vocación de actriz, frustrada por cuestiones sociales. Esta pasión describe un ciclo que comienza a germinar en los juegos infantiles (espectadores, los Ocampo), se desarrolla en las representaciones en casas de familia y culmina en la lucha titánica de la Victoria joven tratando de gozar su gran pasión con J. "contra viento y marea".

El teatro (el tradicional, al menos) se constituye en espacio ambiguo donde ficción y realidad se imbrican, se confunden pero no estallan. Lugar donde todo es posible y donde no se pone en juego la propia individualidad ya que se "vive" la identidad del personaje; "viviendo a" se evita el riesgo del propio cuerpo, la intimidad queda a salvo. Lugar de elección, elección de la máscara que más conviene, máscara que oculta y descubre con una mueca ambigua al ser humano que el personaje pretende sofocar. Así no resulta casual el papel que juega la estética y el teatro en la *Autobiografía*. El espíritu clásico de V.O. plasma en la presentación idealizada de "su" mundo y en los papeles que elige para interpretar.

Cuando el lector avanza en las páginas del tomo tercero y lee párrafos como: "que yo también estaba dispuesta a apagar la antorcha señal, 'así' fuera la antorcha de mi vida" o "Yo creía que cuando lo supiera todo me quedaría en paz, o que por lo menos me quemaría menos esa llama" o aún "Yo tenía hambre y sed de justicia"⁸ desanda su tiempo, se instala en el siglo XVII, atraído por el uso del lenguaje tipificado del teatro raciniano.

"La rama de Salsburgo" se inicia con un epígrafe de Stendhal, pero en realidad el intertexto es Racine y la autobiografía puede leerse como la historia de una heroína clásica. El amor-pasión que trata de definir, dar vueltas y justificar hasta el cansancio, es un concepto del teatro raciniano, ahí está el auténtico "punto de apoyo". Ahí se inserta Hermiona, personaje principal de Andrómaca, ya que ella será el resorte de la tragedia. El vocabulario metafórico, la queja elegiaca, el registro lírico mezclado al registro épico remedian (en forma degradada) el tono del autor admirado. El héroe raciniano desgarrado por el conflicto deber-pasión es arrastrado al siglo XX de la mano de una mujer. Victoria libra su agonía en varios planos: se rebela contra la ley paterna, contra la prohibición, lleva a cabo una lucha solitaria para ocupar un lugar, ¿cuál es su pecado de hybris?: el ansia infinita de libertad y los sentimientos desbordados.

Como en el mundo clásico la belleza irradia una luz enceguecedora y la atrapa enajenando su voluntad. Esa cualidad que poseen sólo los elegidos se expande y, por contacto alcanza a algunos que no pertenecen a la misma esfera: Rita (una de las mucamas) se parece a "La Belle au Bois Dormant".

La visión esteticista modela y construye, califica y determina un universo cerrado y perfecto donde "refugiarse y ocuparlo". La casa paterna condensa la metáfora: poder, tradición, progreso, armonía y significa el pago chico donde asienta y germina la buena simiente. El límite queda delineado por las rejas, fuera de ellas el peligro acecha. La búsqueda del "cuarto propio" canaliza en la fundación de "Sur" (curiosamente las oficinas se instalan en su casa).

La heroína resiste a la castración que suponen las convenciones sociales y familiares, pero, y ahí encuentra la derrota, para no ser aniquilada, transa. Su justificación: el amor hacia los padres. Este es el obstáculo exterior imposible de vencer y entonces se debate entre las contradicciones clásicas: violencia-debilidad, lucidez-ceguera, orgullo-humillación. No obstante queda resguardado el principio inquebrantable de mantener la dignidad exterior, la majestad inherente al mundo aristocrático. "Gemir, pleurer, prier est également lâche. Puis apres, comme moi, souffre et meurs sans parler".⁹ Las palabras de de Vigny cierran el tomo tercero, revelando en las cartas lo que el texto no dice: la fortaleza, el estoicismo sellan el origen de una clase.

La palabra mediatizadora

"Ciertamente, toda literatura supone la pérdida del objeto y su reemplazamiento (no digo su representación) por alguna clase de palabra."

Jean Starobinski¹⁰

Cuando no se puede poseer el objeto deseado o cuando ese objeto se nos presenta como peligroso, el vacío se llena

con la palabra, forma de posesión y a la vez manera de distanciar el objeto inquietante. La escritura aparece también como respuesta a una situación conflictiva, es decir, con una función catártica. La palabra, la literatura adoptan este doble carácter.

La recurrencia a la literatura consagrada engloba varias funciones: constata una opinión propia, pronunciada bajo la égida de la autoridad, manifiesta su saber o mediatiza una experiencia dolorosa. De las tres, la más interesante, a nuestro juicio, es la última. El tomo primero se cierra con una experiencia de "muerte literaria", la de Steerforth, personaje de David Copperfield. La descripción ocupa un amplio espacio, reducida drásticamente cuando habla de las muertes reales. La literatura mediatiza otras experiencias desagradables: el hambre, el abandono, la miseria y frente a ello Villa Ocampo emerge como el refugio seguro.

Los personajes con los que la escritora se identifica son numerosos y significativos: en un mismo círculo se mueven Hermiona, Titania, el Aguilucho, Francesca, Tristán e Isolda (desplazamiento de la pareja Victoria/Julián), Mme. de Stael, Ana Karenina y los dioses de la mitología griega. Los poemas, los pensamientos, los fragmentos de piezas teatrales, la ópera, ofrecen la materia con la que explicará y justificará su vida. ¿Cómo ejerce la apropiación de la palabra ajena? Las citas inauguran o cierran el recuerdo. Ambos procedimientos conducen al mismo objetivo: la ficción no genera ficción, sino identificación, la ficción como producto imaginario se sustituye por una visión ficcionalizada de su vida y se convierte así en historia novelada.

En el tomo tercero el espacio dedicado a las citas se reduce notablemente. Pare-

cería que el "yo" disperso a lo largo de las páginas de los volúmenes anteriores aglutina sus fragmentos y, acto seguido se constituye la individualidad. La búsqueda de la identidad encuentra dos soportes: el descubrimiento del amor-pasión ("el hombre siempre fue mi patria") y el nacimiento a la vida literaria: **De Francesca a Beatrice**. Estos dos puntales le sirven para reconstruir un fragmento de su vida estructurado casi como una conflictiva y clandestina historia de amor. Narra el nacimiento, desarrollo y extinción de esa pasión en la que Victoria es el centro indiscutido e indiscutible. Aquí se inserta la lucha de la heroína trágica, aquí debe leerse la escritura raciniana que da al texto la matriz y el anacronismo.

La historia de Africa, Francia e Inglaterra le atrae más que la propia, está llena de aventuras, de héroes que son casi semidioses y de heroínas mártires. Despierta a la historia americana a través de un poema de segunda categoría que establece vínculos con su sensibilidad. "El poema (en francés) bastó para encender mi admiración por el genovés de nuestras playas"¹¹. Nuevamente, la ficción desplaza a la verdad histórica: las guerras, los conflictos sociales, los pueblos que pelean contra los opresores, se reducen a historias tralucidas o misteriosas, brillantes y seductoras donde prima la anécdota y no la investigación de las causas. La verdad histórica no resulta personaje válido en el mundo cerrado de la sensibilidad.

Podríamos ensayar una teoría que justificara este "desinterés": ¿no sería tautológico desentrañar, inmiscuirse con la historia, desde el momento en que los Ocampo, son la historia? Sirva como apoyatura la genealogía que vincula a la familia con

los orígenes, y los roles desempeñados por los distintos miembros, las amistades, incluso la ubicación física de la casa: "La cosa había ocurrido en casa, o en la de al lado; o en la casa de enfrente (...). Todos eran parientes o amigos". Las palabras de Adelaida Gigli refrendan lo dicho: "No hará literatura sino V.O. Una vez más no elige por la ficción sino por la propia vida, más interesante, más rica y más significativa que cualquier anécdota"¹².

Otros puntos de apoyo

Testigos de hechos, sentimientos, actitudes, las cartas incluidas en los apéndices o incorporadas al texto funcionan como elementos que completan lo que la autobiografía omite o delinean características psicológicas. Al usar la palabra propia, el autor muestra su pasado, lo expone ante sus lectores. Como los riesgos son múltiples, actúa la censura para revelar sólo ciertos aspectos. Las cartas a Delfina Bunge traslucen la "superabundancia de sentimientos", inconformismo, rebeldía, talento. Frente al modelo de equilibrio y serenidad (Delfina), el otro (Victoria): el "torbellino de pasiones" tan válido como el primero. Posteriormente escribe: "Y nunca o casi nunca asoma en ellas... la muchacha alegre, amiga de reír y de reír de tonterías, que fui. Alegre y mischievous en grado sumo."¹³. La elección dista de ser fortuita, implica privilegiar una modalidad sobre otra.¹⁴

Las dos cartas incluidas en el apéndice del tomo primero forman un sistema de vasos comunicantes con la genealogía inicial y así el texto se abre y se cierra con la **historia** del origen propio que coincide con la del **continente**, no ya con

la del país. Ambas declaran la urdimbre sobre la que se asentarán los Ocampo. La de Ibarguren se relaciona con la tierra: los conquistadores y los indios (el "espíritu" de América), la de Mrs. Chadwick la inserta a V.O. en el círculo de la cultura (hondas raíces europeas) y de la imaginación fértil.

Las relaciones con la historia se expanden en el tomo segundo: de las diecisiete cartas, sólo una cuenta el crimen pasional de Enrique Ocampo; el resto pertenece a los amigos y parientes ilustres de la familia: Sarmiento, Venancio Flores, C. Pellegrini, N. Avellaneda. Todas conservan el tono coloquial, la nota cotidiana, la narración de menudencias. En síntesis, los próceres bajan del mármol porque están hablando con sus iguales. Es de particular interés la dirigida por Sarmiento a Alejandro Ocampo en la cual agradece el envío de libros para la formación de una biblioteca: los Ocampo abren a otros el circuito de la cultura.

Las palabras de un español endiosado contribuyen a redondear la imagen de empuje y creatividad que la autora elabora. El espacio dedicado a la transcripción de la carta de Ortega se justifica en la creación de una mujer mito, unión perfecta de Europa y América que condensa en el apelativo dado por el filósofo: la "Gloconda de la Pampa".¹⁵

El material no escrito, las fotografías, insisten en el mismo gesto. La nobleza de los rostros, la gracilidad de los cuerpos se homologa con la nobleza de la sangre. Asombra confrontar estas fotografías con las de María Rosa Oliver. La bella Victoria retratada por Dagnan Bouveret contrasta violentamente con la vejez en silla de ruedas de su amiga en *Mi fe es el hombre*. A partir de ellas se entiende la opción y la ideología bifurcada de dos

integrantes de la misma clase.¹⁶

El recuerdo que pertenece al pasado y se reconstruye a través del presente de la escritura funciona como un testimonio para las generaciones futuras, testimonio "para el diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir". La autobiografía sigue un desarrollo cronológico, sin embargo el recuerdo obra como un instrumento para cristalizar el tiempo. Como en cámara detenida, surgen imágenes yuxtapuestas del modelo que el lector tendrá que armar. Faltan datos, períodos, aspectos: la duda se acomoda en esos espacios en blanco, resquicios desde donde habla el inconciente.

La elección tiende a la aproximación al modelo, sintetizado en el lema "En mi comienzo está mi fin", inversión de las palabras de María Estuardo. Dicho lema se extiende y estructura la autobiografía, destinada a demostrar la coherencia de un pensamiento primero "emotivo", luego "articulado". La indignación, la ternura, el interés, el miedo, el frenesí, el deleite marcan los primeros recuerdos. La concepción hiperbólica de su vida, separan a Victoria del resto de los mortales, "sometidos" a sentimientos mediocres.

Los recuerdos apuntan en general a destacar su belleza, su talento, o traducir un estilo de vida; diseñados en círculos concéntricos van ciñendo la historia del continente, pasan a través de la historia de la patria, su familia y convergen en la historia personal. Retoman los lugares comunes de la oligarquía: la tradición, la historia incorporada a la familia, los Ocampo como ciudadanos del mundo, salto constante entre Europa y América, la herencia, los valores universales de la cultura, la distinción. Reflejan, entonces, la nobleza, en la acepción lata del

término y la intención de que los "otros" la reconozcan. Los recuerdos fijan y, de este modo pretenden eternizar pautas sociales y culturales de su clase.

Los grandes ausentes

La *Autobiografía* de V.O. muestra varias zonas oscuras, casi negadas: el trabajo, el dinero, el afecto de los padres, los hechos políticos contemporáneos a la narración, la literatura argentina.

El **trabajo** lo realizan quienes sirven a la familia: servidumbre, institutrices, modistas a los que se "trata bien" y "se respeta". Son también parte de la propiedad, forma sutil de la esclavitud y de la herencia. El paternalismo ocupa el lugar del conflicto ausente.

Al elidirse el trabajo en el texto afloran sólo las relaciones familiares y sociales. La profesión del padre, ingeniero, se reduce a una mención en la que prevalece el título universitario y no el trabajo como tal. De los trabajos de los demás (marido, amante) tampoco hay huellas, no parecen dedicados al quehacer político como lo hacían generaciones anteriores o como los hombres del mundo de Ma. Rosa Oliver que participan en política y ocupan cargos públicos.

Junto a la ausencia del trabajo, se patentiza en forma más marcada la del **dinero**, corporizado en mansiones, quintas, estancias, viajes, grandes hoteles, joyas, sirvientes, pero el dinero no pasa por las manos. Un solo recuerdo infantil se refiere a él. Unos pesos "domingueros" que le daba un tío y que transformaba en libros o guardaba en la alcancía. Más allá de esta anécdota fugaz, el dinero casi no existe. Otros recuerdos lo retoman, manteniendo su prescindencia en tanto

papel ajado y por lo tanto vulgar, pero convertido en objetos.

En el tomo tercero, una medallona de brillantes viste y corona a la jovencita criolla admirada en las "cortes" aristocráticas europeas. Posteriormente relata: "Yo usaba una medallona de brillantes (que transformé en viajes de escritores a Bs. As.)"¹⁷. La transacción es clara: brillantes por viajes de escritores, pesos domingueros por libros. La joven de veinte años que pasea su cabeza engalanada por Europa, con los años, traslada la corte a Bs. As., transformándola en corte cultural. En ambas prima la idea del mundo cerrado en cuyo centro se ubica la misma mujer espléndida, cubierta la cabeza por la luminosidad de los diamantes o por el halo de la cultura. En el tomo cuarto la conversión joyas-dinero-cultura se cumple y, gracias a ello, Tagore es huésped privilegiado. En los tres tomos de la autobiografía de Ma. Rosa Oliver el dinero toma otra inflexión y, está ligado no ya a la transformación sino a la pérdida y al trabajo.

Estas mujeres que comparten la inserción en un mismo grupo social, un mismo interés por la cultura, que llevan a cabo proyectos juntas y mantienen una gran amistad, ponen al descubierto otras diferencias, por ejemplo a través de las imágenes paternas. Los padres de Ma. Rosa Oliver están siempre cerca de los hijos, son, por lo tanto, seres absolutamente personalizados y corpóreos. Es del padre, figura revalorizada y de su abuelo de quien hereda su preocupación por la historia, la política y las cuestiones sociales del país. El padre juega el doble rol de marcarle el camino intelectual y constituirse en presencia afectiva recurrente. Los padres de V.O. se diluyen en lo afectivo, plano que recogen las tías y las

hermanas, incluso las institutrices. La presencia paterna adopta la forma de la prohibición en tanto califica y constriñe las lecturas, las conversaciones y aún las vocaciones. El casamiento se constituye en vía de escape pero su fracaso reimplanta el peso de la ley porque obliga a depositar el verdadero amor en una relación clandestina. Contra esta ley paterna, represora, inflexible, V.O. lucha, consciente de que sólo puede transgredirla parcialmente y, sufre por esta imposición que la ubica en el mundo de lo no confesado.

La opinión pública (su grupo social) impone reglas que con gesto ambiguo rechaza y acepta. Para no quedar excluida del círculo declara que prefiere sufrir, identificándose con sus heroínas, y no hacer sufrir a sus padres. Las transgresiones quedan veladas para esa sociedad que será, no obstante la receptora de sus triunfos y la productora de los aplausos; en última instancia, juez supremo.

El mundo de los afectos incondicionales se instala en otras figuras: su tía abuela Vitola y J., su amante. El personaje de Vitola adquiere a través de todos los momentos en que es recordada, la dimensión de un afecto férreo e indeleble. Para fundar este afecto V.O. se vale básicamente de un solo recuerdo del cual genera tres versiones: dos en el primer tomo; la segunda, expansión de la primera, constituye uno de los tantos fragmentos en los que la autora trata de reconstruir el recuerdo a través del uso del presente, esforzándose por remedar el lenguaje infantil. En el tercer tomo vuelve a narrarlo pero desde la perspectiva del adulto.

La muerte de Vitola, expresada en muy pocas palabras: "no la vi morir. . ." remite a otra muerte, la de J., no presen-

ciada, alejada del momento de la relación, pero referida en términos que la acercan al mundo de los amantes trágicos: "Cada parte de ese cuerpo a pesar de la ausencia y del tiempo que nos separó, no serán cenizas sino en mis cenizas"¹⁸. Dos cartas finales a modo de apéndice la certifican.

El tono del relato de las dos muertes, la de Vitola, más escueta y silenciada; la de J., trágica y mediatizada por la literatura sellan el mundo afectivo dentro del cual comparten otro rasgo: la sumisión: "...entre cinco abuelas en casa de quienes pasaba los días enteros, una sola me inspiraba obediencia: Vitola (Victoria), mi preferida"¹⁹.

El sometimiento nace y se justifica sólo a partir del afecto. La relación con J. está asociada al amor pasión, a la posesión amorosa, a los celos, a la importancia de la mirada. Ese amor-pasión la convierte en "limalla de hierro que obedece a un imán" y le parece intolerable y delicioso. Los adjetivos construyen un oxímoron en el que lo detestado por incontrollable se torna placentero. En otro momento J. le da una cachetada y V.O. cuenta: "Yo pensaba, sin decírselo: "A cada uno le toca su turno. Estoy segura que nunca le pegaste a una mujer. Me debías esa virginidad."²⁰. Con este gesto acepta la humillación, rechazada de plano en el episodio en que su madre le menciona la inscripción de una pulsera de su abuela "encadenada y contenta". El oxímoron adquiere ahora sentido por la propia vivencia.

Rebeldía y sumisión conviven en forma de "pliegues" y según los casos se acentuará una u otra (en el caso del marido será pudo rechazo y rebeldía), o producirá distintas significaciones (en la relación con los padres se ocultará la

rebeldía y la obediencia tendrá la marca del sufrimiento).

La historia argentina

El recorte de la historia argentina concierne al tiempo y a los hechos. Elige el siglo XIX, período de gestación del país y las relaciones de su familia con los hombres que participaron como primeras figuras; las luchas permanecen silenciadas y los sucesos políticos contemporáneos, obturados. Los festejos del Centenario, las huelgas obreras, los manifiestos anarquistas no interfirieron en los desbordes de su sensibilidad, sordos a otro tipo de excesos.

Explícitamente declara: "Las vicisitudes de la politiquería criolla me tenían sin cuidado... y mi opinión sobre esos problemas no le importaba a nadie"²¹ pero, sin embargo, inmediatamente relata una anécdota en la que se cubre con un gorro frío y se erige en la República Argentina. Ella misma construye el símbolo o se complace cuando otros lo hacen ("Gioconda de la Pampa").

Si bien los acontecimientos históricos parecen no haberla alterado, hubo un fenómeno posterior a lo narrado que sí logró hacerlo: el peronismo. Frente a este movimiento el desinterés anterior se borra y toma partido: "En mi país me avergüenza comprobarlo, los hombres son hijos del rigor, y las mujeres mansas prefieren no disgustarlos. Sólo el día en que una humillada los humilló, los llevó por delante brutalmente (y merecidamente, en ese particular) cedieron y hasta se arrodillaron. Me refiero a Eva Duarte. Intencionalmente digo Eva Duarte y no Eva Perón. Lo que era de veras el feminismo, lo que había sido, los sacrificios que

había costado, nunca lo supo."²² Descalifica los sacrificios de Eva Perón y los de las clases desposeídas, sólo cuentan los individuales: la imagen del poder otra vez, únicamente ella peleando contra el mundo que la acosa. Un ahogo muy particular.

El convidado de piedra: la literatura argentina

Fertilizantes de un terreno bien "abonado", la educación europeizante y sus agentes, no dejaron porción por donde se filtrara lo que se escribía en este país.

La literatura universal, venerada y consagrada, satura los cuatro tomos de su autobiografía. Su uso explícita una ideología que en un doble movimiento rescata a aquélla y desacredita la nacional. Descalificación que envuelve a la literatura hispanoamericana y a la española. Sus personajes, sus historias no entran en su mundo; sólo algunos autores: Ortega y Gasset, Güiraldes, Sarmiento, Lugones y Galvez logran un lugar fortuito en la mesa que preside V.O. "Ni rastro de dioses españoles" dice claramente y confirma ese gesto de endiosamiento hacia los otros. Estos escritores no interesan por sus obras sino por las relaciones sociales establecidas. Sarmiento y Lugones importan poco por su escritura, con el primero prevalecen los vínculos sociales que han mantenido sus ascendientes y la identificación con sus ideas acerca del rol de la mujer. A Lugones lo valora tardíamente y por la misma razón.

La conexión establecida con Sarmiento remite a lo expresado por Juan José Sebrelli: "V.O. no ha hecho sino continuar la mejor tradición cultural argentina que parte de Sarmiento, tan vituperado

hoy por los mismos que la vituperan a ella. V.O. no es sino la última representante de esa generación de intelectuales del siglo XIX de América Latina, Europa Oriental, Rusia y China para quienes el 'europeísmo' era el medio de salir del atraso cultural de sus países."²³

El criterio de selección para sentarse a su mesa se establece sobre la base de ciertas condiciones: origen europeo y ser portador de ideales inmutables. La literatura tiene entonces ese lugar excelso de los valores absolutos: la verdad y la belleza. Planteada en estos términos resulta difícil alcanzarla. V.O. no lo logra y en el camino olvida a la literatura de su país. Su propio desconocimiento la lleva a negarla y sólo más tarde la recuperará parcialmente.

La coherencia de su pensamiento resalta en el cuarto tomo: "Si hubiera vivido en París (y tenía los medios materiales para hacerlo), si me hubiera consagrado

en cuerpo y alma, si me hubiera limitado a escribir en francés, sin importarme un bledo de los demás, si hubiera aprovechado al máximo mis dones naturales, también hubiera logrado éxito en el campo de la literatura. A estas horas, quizás habría publicado un libro significativo, si no perfecto."²⁴ En este peregrino trayecto hasta la propia lengua resulta negada y la escritora se refugia en el espejismo del subjuntivo.

La prescindencia de estos temas, o el trato particular que se les ha dado, y la insistencia en otros promueven una discusión ilusoria entre el autobiógrafo y su lector. El primero postula su hipótesis, el último trata de descubrir los puntos débiles. Lo voluntariamente dicho y lo no dicho significan por sí mismos pero, a la vez, en esa relación entablada entre los dos términos, es posible leer la historia de una mujer de la oligarquía porteña.

JULIO 1983

NOTAS

¹ Bruss, Elizabeth: "L'autobiographie considérée comme acte littéraire". En *Poétique*, N° 17 París, 1974.

² Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. París, Editions du Seuil, 1975.

³ Prieto, Adolfo: *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1966.

⁴ En nuestro siglo las mujeres asumen la forma autobiográfica despojando a los hombres de la posesión exclusiva del discurso yoísta. Cuatro escritoras: Norah Lange, María Rosa Oliver, Silvana Bullrich y Victoria Ocampo publican sus recuerdos. De una u otra forma, tres de ellas muestran los cambios, los avatares de la clase a la que pertenecen. Los signos de la decadencia se manifiestan netos en *La vida cotidiana*, *Mis memorias* o *Cuadernos de infancia*. Cada una se acomoda en el nuevo tiempo: M. R. O. a través de la militancia política, N. L. ensaya su adhesión a las vanguardias poéticas, S. B. enuncia la lucha cotidiana por la defensa de "su" trabajo intelectual. Aclaremos que en estos casos las autobiografías están terminadas; con V.O. trabajamos con la mitad del corpus. De todas formas, la pauperización es prácticamente inexistente aunque en la realidad haya existido.

⁵ Ocampo, Victoria: *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires, Sur, 1980, p. 14-15.

⁶ Ocampo, Victoria: *Autobiografía I*. Op. cit. p. 66.

⁷ Ocampo, Victoria: *Autobiografía II. El imperio insular*. Buenos Aires, Sur, 1980, p. 54.

⁸ Ocampo, Victoria: *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Buenos Aires, Sur, 1981, p. 35, 46 y 56.

⁹ Ocampo, Victoria: *Autobiografía III*. Op. cit. p. 148.

¹⁰ Starobinski, Jean: "El progreso del intérprete". En *La relación crítica*. Madrid, Taurus, 1974.

¹¹ Ocampo, Victoria: *Autobiografía II*. Op. cit. p. 58.

¹² Gigli, Adelaida: Victoria Ocampo: V.O. En *Contorno*, número 3, Buenos Aires, setiembre, 1954. Es curiosa además la conjetura que desliza en otra parte del artículo, hoy, fácilmente comprobable: "...la ruda confesión, el rencor, la alegría, los términos molestos, etc., etc., no aparecen. Así nos defrauda una y otra vez... Pero calla; no sé si por avaricia, piedad o vergüenza. Quizás para anonadarnos algún día con algún diario desnudo y aterrador".

¹³ Ocampo, Victoria: *Autobiografía II*. Op. cit. p. 143.

¹⁴ La transcripción de cartas de otros sirven para devolverle(s) —previa selección— la imagen deseada. Ellas resultan eficaces por su fuerza testimonial. De esta manera, el modelo no se construye sólo con la palabra propia sino también a través de las voces de otros. En el tomo cuarto, la inclusión de este material se exagera: las cartas de Rabindranath Tagore y de Ernest Ansermet sustituyen el discurso de V.O.

¹⁵ La llegada de Ortega a Bs. As. fue un acontecimiento social más que cultural o literario. M. Rosa Oliver refiere en *La vida cotidiana*: "Me fue fácil al conocerlo adivinar las causas de la ascendencia que había ejercido, pero no tardé en saber que aunque la frecuentara más, sobre mí no tendría ninguna: por ciertos giros entre confidenciales y floreados de su conversación y por cierto ponerse a tono con el ambiente moderno, me resultaba demasiado evidente que este filósofo salido de la burguesía de su país, como todos los intelectuales españoles notables, se hallaba más a sus anchas entre los descendientes de inmigrantes a los cuales la riqueza de la tierra les permitía llevar un tren de vida similar al de los actuales aristócratas de Madrid, que entre los universitarios y escritores porteños instalados, cómoda y naturalmente, en su clase media. ¿Buscaba un tono (el del grupo de mundanos que le hacía coro) o un marco (el del ambiente material refinado)? (p. 245). En V.O. este tipo de reflexiones acerca de Ortega son insospechadas.

¹⁶ Oliver, María Rosa; *Mundo, mi casa*. Buenos Aires, Falbo Librero Editor, 1965.

La vida cotidiana mi fe es el hombre, Bs. As., Carlos Lohlé, 1981.

¹⁸ Ocampo, Victoria: *Autobiografía III*. Op. cit. p. 123.

¹⁹ Ocampo, Victoria: *Autobiografía I*. Op. cit. p. 52.

²⁰ Ocampo, Victoria: *Autobiografía III*. Op. cit. p. 71.

²¹ Ocampo, Victoria: *Autobiografía II*. Op. cit. p. 180-181.

²² Ocampo, Victoria: *Autobiografía II*. Op. cit. p. 178-179.

²³ Sebrelli, Juan José: Victoria Ocampo. En *De Buenos Aires y su gente*. Buenos Aires, CEDAL, Capítulo N° 146, 1982.

²⁴ Ocampo, Victoria: *Autobiografía IV*. Viraje. Buenos Aires, Sur, 1982.

SOBRE UNA TRAYECTORIA MARGINAL :

Los géneros menores

Alfredo V.E. Rubione

Es habitual leer que para los estudios literarios la problemática de los géneros es fundamental. Una larga tradición crítica sostiene ese juicio. Cultivados por la retórica, vindicados por la preceptiva y por todos aquellos que explicaron textos según principios taxonómicos han sido, no obstante, progresivamente olvidados. Pero si bien la cuestión ya no suscita adhesiones fervorosas, tampoco inspira desdén.

Es cierto que nadie discute hoy por un madrigal o por la prosopopeya del mismo modo que en el siglo XVIII. Es claro que si alguna vez hubo contendientes exaltados, ahora gran parte de ellos, los escritores, se han retirado del campo de lucha. No les interesa combatir contra críticos, profesores e historiadores de literatura y mucho menos por un asunto al que juzgan inútil, anacrónico y lo que es peor contrario a la libertad.

De ahí proviene, en alguna medida, la condena que ese sector infringe a los investigadores del pasado literario: esos espeleólogos de la pasión petrificada, obstinados en hacer pasar por artísticas formas que no son otra cosa que baratijas o resabios de un fulgor que no tiene en cuenta ni contenidos ni épocas ni

clasificaciones. Ese resplandor, ese acontecimiento, ese destello, es la escritura.

Si la literatura como institución es sostenida por literatos, la escritura, su negativo, emerge en los escritores. La literatura apunta al juicio en tanto que la escritura al mero goce, a la mera fruición. Por eso la literatura es el resto de una pasión que solamente adviene en la escritura. Para esta línea teórica actual, la escritura, siempre textual, destroza las categorías, entre ellas las de género.

Es que los géneros, esas inscripciones que la historia social ejerce sobre la materia poética, parecieran no tener, en opinión de aquellos, nada que ver con la percepción, ni ésta con lo social. Pareciera que los géneros, por aquel camino, fuera de la escena, desplazados de las zonas de interés, ya no sirven, no orientan, ni tampoco iluminan.

Alguien preguntará qué ha sido de ellos. No faltará el que afirme que han dejado de interesar. Es más, agregará que desde el romanticismo es perceptible su ocaso y el de todos aquellos que como topógrafos o agrimensores delimitaron y aún pretenden amojonar el espacio poético.

Y de alguna manera es cierto, pues en

el democrático siglo XIX, comienza el desmigajamiento de los grandes géneros hasta que en los inicios de este siglo Benedetto Croce, niegue rotundamente validez a esas categorías. Es que Croce consideraba que toda conceptualización o aprehensión lógica efectuada sobre la obra de arte era impertinente, pues el conocimiento lógico (característico del saber científico) tiende a lo universal y apela a lo racional, mientras que la obra de arte es captada y producida por medio del conocimiento intuitivo que apunta, por medio de imágenes, a resaltar lo peculiar, lo singular. De la confusión de los dos tipos de conocimiento surge para Croce la doctrina de los géneros literarios. Lo importante para él, es la obra singular y no las generalidades, siempre fruto de clasificaciones que, propias de la ciencia, refieren sin dar cuenta del qué de una obra de arte.

Es importante señalar que en uno de sus últimos trabajos *Aesthetica in nuce* (1929) Croce, aunque retoma sus viejos argumentos sobre los géneros, introduce matices significativos. En esta oportunidad, como años atrás, rechaza a los géneros en su pretensión de convertirse en leyes estéticas. Piensa que si bien tienen un fundamento justificable: agrupar o clasificar a las obras con una finalidad utilitaria, no es correcto trasladar esas clasificaciones a tal punto que dictaminen sobre la composición. Croce se alegra de que no exista más la influencia sofocante de estas entidades nefastas tanto para quienes se dedican a la historiografía artística como para los artistas.

Nuestro tiempo, de tal modo, podría decir: muertos los géneros, todo está permitido. Con un agregado: desvinculada la literatura de su rémora más extenuante: la institución educativa, quedaría libre de su última atadura y por consiguiente soberana.

Desde la mirada de la historia, como hemos señalado, los géneros se agotan en el siglo diecinueve; desde cierta sociolo-

gía de la cultura se abroquelan aún en esos museos del saber que son las universidades, último reducto donde se discuten viejos temas escolásticos.

Otras posiciones, como veremos, son tan categóricas como las anteriores, pero otras, menos apodícticas, son matizadas y no tan excluyentes.

Si para algunos son meras etiquetas (resabio de una lejana disputa de la metafísica medieval: nominalistas contra realistas) para otros son herramientas conceptuales sobre las que todo investigador debe volver inevitablemente cada vez que trabaje sobre un conjunto importante de textos de un período literario cualquiera. Realidad esencial que permanece inmutable a través de los siglos o producto de convenciones, contrato celebrado entre lectores y escritores, horizonte sobre el cual se leen o se producen las obras, tendencia del espíritu o ámbito donde se libra una batalla ideológica, son algunas de las diversas perspectivas desde las que se ha considerado esta problemática.

Pensamos que, dada la complejidad de esta cuestión, es preciso efectuar algunos deslindes, ya anticipados cuando tratamos la posición de Croce, entre género como principio clasificatorio y el género como objeto de especulación. El primero, descriptivo, tiene un carácter instrumental, el segundo, teórico. Cabe otra discriminación: entre la preceptiva, investidura normativa de lo teórico y las formas, producciones textuales surgidas en formaciones sociales y literarias concretas.

Cada vez que se interroga por los géneros surgen respuestas que revelan el cuerpo teórico desde donde se intentó abordarlos. Una definición en uso dice simplemente que son clases de textos. Podemos inmediatamente suponer un marco conceptual cercano a la teoría de conjuntos. El inconveniente de esta definición es su circularidad, de modo tal que se podría concluir que toda clase de textos

constituye de por sí un género. Verdad de perogrullo que además de no discriminar ni matizar, deja de lado lo que interesa dilucidar: de qué modo se constituyen, qué lugar desempeñan en los hábitos perceptivos de los distintos niveles sociales de una formación cultural determinada, etc.

Una definición más cercana a nosotros en el tiempo es la que proporciona Todorov, en la que reelabora conceptos del Círculo de Praga. Dice que un género es una "institución", como tal existe como "horizonte de espera" para los lectores y como "modelo de escritura" para los escritores. Más formalista es otra del mismo escritor cuando afirma que aquellos son codificaciones de propiedades discursivas. Para Todorov, en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos en relación a la norma que se constituye con esa codificación.

El mismo autor concluye proponiendo una explicación de los géneros desde los actos de habla.¹ A cada género le correspondería un acto de habla o una multitud de ellos que cada sociedad elegiría y codificaría según su ideología. La literatura fantástica, por ejemplo, tiene a la hesitación como acto fundamental.

Lo que Todorov pone de manifiesto es su convicción en la existencia de los géneros, sustentados en lo que para él es su naturaleza legítima: el lenguaje humano.

Libros Sagrados

En los comienzos estaba Aristóteles y el libro sagrado de estas cuestiones es *La poética*. En la historia de sus interpretaciones puede leerse el intento, ya sea normativo, descriptivo o completo de resolver mediante aquella clasificación las nuevas formas que cada nuevo momento ofreció. Sin embargo, las distinciones hechas en *La poética* no fueron tan taxativas como las que, en definitiva, se creyó

leer en ellas. Si bien existía en Aristóteles consideración casi exclusiva hacia la tragedia y la epopeya (la lírica es apenas mencionada) y había una suerte de discriminación en relación al público, no eran juicios de los que pudiera inferirse fácilmente una preceptiva. Y sin embargo eso sucedió. En Roma, con la Retórica, no solo se describieron formas sino que además se dogmatizó a la par que se las cristalizaba.

El Renacimiento asistió a una proliferación de comentaristas de la obra del filósofo griego, los que aportaron muchos dogmas y pocas teorías. Lo mismo sucedió con las *Epístolas* de Horacio, ellas sí más directivas. En éstas, tal vez más aún que en Aristóteles se leyeron los consejos como órdenes, y las sugerencias como mandatos. De todos modos no está solo en el texto la propiedad de regular la lectura sino también en el ethos de la percepción. Es sabido que los niveles de lengua correspondían a una estratificación social de la que las obras daban cuenta ya sea porque reproducían lo existente o porque eran en acto un precepto realizado y por realizar.

Es necesario señalar que en el siglo XVIII, para referirse al aspecto estético de las obras se hablaba de poesía y muy raramente de literatura. Se privilegiaba así al verso y no a la prosa puesto que se la consideraba vulgar. Esto no fue simultáneo en todas las literaturas europeas sino que dependió del desarrollo propio de cada una de ellas pero marca una tendencia. Es significativo que en el siglo XVIII se promuevan todos los géneros "vulgares" como la novela, y todos aquellos en prosa que provienen del periodismo y del teatro. A comienzos del siglo diecinueve ya era necesario darles una denominación común a todas esas formas y se las designó literatura, palabra que conservaba su primitivo valor aristocrático pero que permitía un uso ampliamente inclusivo para todo lo que fueran creaciones del

espíritu. De todos modos, para cuando llegó ese momento fue previo, pareciera, que con Boileau la codificación se hiciera minuciosa y perfecta. Pero con él se precipitaría el estallido de las jerarquías.

Pero volvamos al presente. ¿Tiene sentido interrogarse hoy por los géneros, cuando parecieran estar perimidos? Tal vez sí, y en este punto justificamos nuestro interés por el objeto de estudio elegido: los géneros menores. Pensamos que la reflexión es pertinente en tanto y en cuanto ni la ley, ni la norma, ni la diferencia, ni la transgresión que acompañan a la literatura desde que ésta comenzara a adquirir su forma actual en el siglo XVIII han cesado. Esto aparece claro aún en los paroxismos de la vanguardia, donde por más revulsiva que una obra sea, no deja de rendir homenaje a la norma que impugna.

Si todo texto presupone una norma, en toda transgresión emerge la ley como garantía de legibilidad. Es a través de este movimiento de aceptación y rechazo, de incorporación y superación que algunos explican la aparición de nuevos géneros. Recordemos que para Tinianov la consideración de las vanguardias le permitió reflexionar sobre el cambio en literatura así como la constitución de nuevas formas. El cambio se produce no en forma evolutiva sino de saltos, desplazándose del centro a la periferia del sistema. Un género se descompone en ese traslado, en cambio se canoniza al colocarse en el centro del sistema. Un género nuevo es siempre la transformación de uno o más precedentes ya sea por inversión, por desplazamiento o por combinación.² Por inversión: la parodia (motor del cambio para Tinianov), por desplazamiento: la novela policial, por combinación: el western.

Históricamente la literatura siempre ha sido acompañada por discursos sobre los géneros. Esta comprobación empírica sugiere, una vez más, la íntima relación que hay entre literatura, normas, instituciones

y apreciación estéticas. De suerte tal que no existe literatura sin criterios de selección, jerarquía o agrupamiento, no hay porqué suponer que los géneros con su plus normativa han desaparecido. En todo caso, los que no se hallan más son los del pasado y los críticos y narradores de nuestro tiempo son aquellos que se niegan a reconocer las diferencias que, menos ostensibles, persisten en todo texto. Tal vez confunden lo deseable, con la pretensión de que algunos trabajos tienen de ser únicos, ingénitos e irrepetibles. Es que si a los preceptistas les horrorizaba la mezcla y preconizaban la intangibilidad y pureza de los géneros, nuestra época, por el contrario, se manifiesta proclive a fusión de materiales y a la homogeneización progresiva de todas las formas. Sutil y difusa la institución literaria sigue deslindando, no deja de normar y continúa confirmando distinciones.

Los géneros menores

Antes de continuar con el tratamiento de esta problemática nos parece oportuno, en este punto, aclarar que nuestra perspectiva de análisis de los géneros menores es coincidente con la efectuada por la sociología de la literatura. Pensamos que la pregunta por los géneros no es ajena a las que se les formula a otras categorías culturales, indiscernibles fuera del todo social. Una tradición crítica que deshistoriza los objetos culturales se impone como un obstáculo permanente a este abordaje. Un nudo importante, creemos, de la cuestión, reside en lo que cada conjunto social —supone acerca de lo que es literatura y de lo que no lo es. Suposición socialmente compartida, continuamente renovada y en conflicto con otras certidumbres sustentadas desde diferentes lugares sociales. Desde la línea teórica iniciada con los formalistas y en particular con la de Tinianov, el estudio de los géneros (su evolución) se efectúa

con la ayuda de conceptos como los de sistema y función. En *Sobre la evolución literaria* (1927) Tinianov piensa que para estudiar la evolución literaria es necesario concebir a la obra y a la literatura como sistemas. Estudiar la obra literaria es ponerla en correlación con otras series de la vida social. La existencia de un hecho como hecho literario depende de su función. La evolución literaria estaría dada por los cambios de la función literaria dominante o estética. En rigor, no hay tantas posibilidades de formas, lo que cambia son las funciones. La dominante supone la prioridad de un grupo de elementos y la deformación de otros; la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante.

Función, norma y valor estéticos como hechos sociales (1937) de Mukarovsky es una profundización de conceptos elaborados por los Formalistas. Para el teórico checo cualquier objeto o acontecimiento puede asumir una función estética. Las fronteras del arte y de lo que no es arte son fluctuantes, varían históricamente. La función estética, difiere en un mismo conjunto social (varía según grupos y clases sociales), del mismo modo que la norma, variable de época a época, es soportada por distintas personas agrupables según sexo, ocupación, edad, etc. La función estética en la obra de arte es dominante, pero puede estar subordinada a la función comunicativa o práctica. También la función estética, según la situación de un conjunto social determinado, se hace más incluyente o más excluyente, abarcando más o menos objetos artísticos.

A Mukarovsky le interesaba lo signico de la obra de arte a la que definía como una jerarquía de signos dominados por el valor artístico. Ese universo de signos que era la cultura, para este autor, preocupado por desarrollar el proyecto de una semiología lanzado por Saussure, posibilitó la comprensión de objetos desconsiderados por su irrelevancia o indigni-

dad en la estética tradicional. Al considerar a la obra de arte como una jerarquía de niveles interrelacionados con lo social Mukarovsky acrecentó las respuestas dadas por los formalistas a la compleja problemática de la mediación de la obra de arte con la vida social. Finalmente este autor concluyó sosteniendo que la obra de arte era un conjunto de valores no estéticos y nada más que un conjunto. Creemos importante la posición de este autor, más allá de las críticas legítimas que se le han hecho (y que no vienen al caso) por la concepción dinámica, interrelacionante, funcional, atenta a dar cuenta en su teoría de las variables sociohistóricas que están copresentes en todo producto cultural. Además es importante señalar que su tarea apuntaba a quitar a la obra de arte del cuerpo teórico que veía en las propiedades del objeto su esteticidad, y también la sacó del dominio de la subjetividad. Como dijo Mukarovsky: “la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo”.

Volviendo a la problemática inicial de los géneros menores (en realidad nos hemos alejado para volver más fuertes) sospechamos que lo importante no es tanto la determinación abstracta de leyes que rigen el sistema de relaciones de las propiedades de una obra de arte sino también (o fundamentalmente) la dilucidación de las condiciones culturales y materiales (en su contexto y en su momento) de formas que emergen, desde la cultura hegemónica, degradadas, marginadas o lisa y llanamente ignoradas.

Es importante determinar la legalidad de las propiedades del género fantástico, para poner un ejemplo (no menor en la actualidad). Pero su establecimiento no aclara la especificidad que adquiere en literaturas tan semejantes y tan disímiles como la del Uruguay y la de Argentina. Tampoco esas leyes universales explican por qué aparece, con tanta fuerza, el géne-

ro fantástico en el Río de la Plata, ni qué grupos o instituciones lo difunden ni cuál es el sentido de esa correlación, ni a qué hegemonía cultural obedece. Tampoco explica las diferencias de las propiedades que el género adquirió durante la generación del ochenta y en nuestro siglo durante la década del cuarenta. Es que el método deductivo con su ambición de construir un modelo universal de validez transhistórica es indudablemente valioso pero no alcanza a dar cuenta de elementos que intervienen decisivamente en la constitución de un género que sí son detectables mediante el análisis de una secuencia del campo cultural en todo el juego de interrelaciones e interpenetraciones de sus actores. Por el primer medio explicaríamos, por ejemplo, la legalidad del aforismo tal como lo ha intentado Greimas pero, y trasladando esta problemática a nuestra literatura, ¿cómo se comprende la proliferación de textos aforísticos en nuestra última década?

¿Por qué un texto de Porchia pasa de la periferia del sistema literario a ocupar un lugar central? Es más, se convierte en paradigma de otros volúmenes del mismo tipo. ¿Qué se leyó en ellos, quiénes lo leyeron, dónde, quiénes lo impusieron para quiénes se escribió, quiénes lo compraron? Preguntas necesarias que no solo refieren el proceso de producción, distribución y consumo sino que también aluden a la lucha en el campo cultural por el gusto y por la belleza.

Por eso aventuramos que de un método que se clausura en una obra o en un corpus para demostrar un modelo universal no saldrán los argumentos que den cuenta de porqué un grupo de obras son leídas en un momento como deleznable por un sector y simultáneamente por otro dignas de ser imitadas.

Por eso la necesidad de tomar en consideración factores que no siempre los trabajos de crítica o de investigación toman en cuenta: las condiciones culturales y

materiales de producción de las obras consideradas artísticas. Las condiciones culturales refieren al sistema literario, a las convenciones estéticas, a la estratificación del gusto, a la conformación de una tradición de textos, a la posición del escritor dentro del campo cultural, a su auto percepción dentro de él, a los mecanismos de selección, promoción o recorte de obras a través de mecanismos institucionales: escuela, universidad, academias, etc. Las condiciones materiales refieren a la obra como producto, a su valor comercial, a sus canales de distribución, promoción y venta, a las remuneraciones logradas por el editor y el artista, a la expansión o no de una industria de medios, a las marcas presentes en todo texto de ese proceso, etc.

Medios y géneros

Es sabido, por ejemplo, que la ciencia ficción se constituye en plena expansión de la Revolución industrial, es conocido que las ficciones de Verne no son ajenas al positivismo filosófico (Julio Verne se quejaba de que Wells fuera un inventor de argumentos incontrastables). Nadie ignora que los héroes solitarios de sus ficciones, sabios trashumantes, tematizan al viajero del siglo pasado: el explorador científico y el turista, nueva figura social. A su manera la literatura refleja las relaciones sociales y las condiciones que la hacen posible. Verne, para seguir con él, gozaba de la eficacia de un editor-promotor perspicaz que orientaba su producción y le sugería, según la demanda de los lectores, nuevos temas, posibles argumentos.

Es que Verne exhibe paradigmáticamente, cómo la literatura es escrita por los lectores. Y cómo un texto es fruto de transacciones entre un medio, un escritor y sus lectores.

Que un medio (gráfico, auditivo, etc.) desempeña un papel codeterminante en la

conformación de un género no caben dudas. Ya aludimos al que le cupo en la ciencia ficción: sin el crecimiento y desarrollo de la industria editorial y del público consumidor hubiera sido imposible. Aún más notorio aparece en el caso del folletín, que suscitó una técnica del relato: dilación y seducción incesantes. Originada en una necesidad de incrementar la venta, perfeccionó recursos como el suspenso y la multiplicación de las acciones. Esta técnica, surgida en una literatura menor, se halla en buena parte de la literatura mayor, sin que se ose decir su nombre.

También en la forma del cuento moderno es codeterminante el medio: no siempre se menciona que la tan manida tensión del cuento (desde Poe en adelante) proviene de las limitaciones espaciales (tipográficas) que el medio periodístico impuso a aquellas formas. A mayor espacio dado a la literatura menos avisos comerciales, a menor espacio dado al cuento, menor es la paga dada al autor. Horacio Quiroga sabía de esto.

Podemos agregar la copresencia en la constitución de géneros de la crítica. Nos referimos por ejemplo a los comentarios bibliográficos, a las reseñas críticas.

Los géneros de la crítica

Aceptemos que una bibliográfica es una forma menor de la crítica literaria. Convengamos que su lugar, distante de los trabajos mayores, es, no solo marginal y reducido sino también excéntrico. ¿Es una variante de gradada de un modelo prestigioso? ¿A qué se debe el lugar que ocupa? A la diestra del saber, en las postimerías de toda publicación especializada, la reseña se amontona con sus imprevisibles semejantes de manera tan tumultuosa como anómala. Si al comienzo se encuentran los artículos que, claros y distintos, exhiben un saber lleno de matices, hacia el final pareciera que el

conocimiento se angostara para dar lugar a un solo juicio, en definitiva, restallante y apodíctico. Toda publicación consta mínimamente de dos partes: la primera, la que está a la izquierda (la más importante), es la que ofrece los artículos; la segunda, menos valiosa pero imprescindible, es la que provee información y juicios más inmediatos y directos: esto es bueno, aquello es malo, compre éste, deje aquel otro.

Si la primera parte es menos (se supone) interesada y más alejada de lo real, la segunda apunta directamente al mercado. ¿Por qué extraña convención el saber está a la izquierda y lo económico a la derecha? Entonces si la reseña es la especie del artículo crítico o si es el género menor de una forma canónica, cuál es su especificidad? ¿Qué es para que se la halle en los confines de los suplementos culturales, muchas veces maltratada por un diagramador impiadoso que la troncha y la dispersa al azar de las columnas de la página y que a pesar de todo, y no obstante no deja jamás de encontrarse? Podemos decir provisoriamente: una reseña es una zona, un espacio en el que se habla para el mercado y a su vez es el lugar en el cual éste se hace patente. ¿Cómo no leer en una reseña una sutil recomendación, un llamamiento sofocado dirigido a otros medios, un agradecimiento personal, un gesto solidario, una retribución, una transacción entre el avisador y el medio, un mensaje de amor, una lejana revancha? ¿Por qué tanta impersonalidad, cuando toda reseña es un clamor?

Géneros menores II

Plurales son las denominaciones en uso para referirse a los conjuntos de obras aparentemente polimorfos, de muy variada procedencia, a las que se les niega "dignidad" literaria. Se los llama géneros menores, especies menores, géneros vulgares, contraliteraturas, literaturas marginales,

paraliteraturas, subliteraturas, etc. Los diversos nombres designan a la misma cantidad de objetos o hay denominaciones especiales para alguno de ellos? Son términos sinónimos? ¿Cuáles son esos objetos? Veamos.

Mencionemos algunos: la autobiografía, el reportaje, las memorias, la causerie, las aguafuertes, los prólogos, los aforismos, los graffitti, las libretas de notas, las consignas, los diarios íntimos, los diarios de viaje, las historietas, las fotonovelas, los folletines, el chiste, el rumor, los guiones cinematográficos, radiofónicos, televisivos, la literatura rosa, femenina, gótica, de cordel, policial de ciencia ficción, de ficción especulativa, la novela negra, etc.

Algún lector después de leer la enumeración anterior, absolutamente empírica, podría señalar que a muchos de los allí apuntados ya no correspondería, en sentido estricto, llamarlos menores. Además podría objetar que hay otras formas que no han sido incluídas. Finalmente, quizás, se negara lisa y llanamente, a aceptar la pertinencia de algunas y hasta la existencia misma de otras. Por ejemplo, la policial ya no es desdeñada, a tal punto que títulos y autores han sido incorporados a colecciones que años atrás, sólo estaban destinados a la gran literatura.

La lista además no incluye formas teatrales ni poéticas (porqué no incluir las charlas radiofónicas o los versos de las canciones populares). Por último, ¿qué justificaría la presencia de la historieta cuando no es de naturaleza verbal? ¿Hay alguna categoría especial para ellas?

Vayamos por partes. La historieta, relegada durante años de toda consideración artística, cuenta hoy con críticos, teóricos, historiadores, congresos, museos, bibliografía caudalosa, maestros, clásicos, (cómo se ve reproduce en sí todos los protocolos y la liturgia de la gran literatura). Es más: hay géneros mayores y menores. Se la ha incluido en historias de la literatura, ocupa un lugar cada vez más

destacado en los libros de texto.

Los guiones son quizás tan precarios como muchos textos dramáticos del Renacimiento, que no se pretendían perennes, y sin embargo hoy están cobijados por la literatura y son obras maestras. Tal vez ya esté ocurriendo y los guiones de Bergmann o de Antonionni o de Borges editados por casas prestigiosas es una prueba de ello.

Alguien podrá decir que son producciones menores de cineastas o de escritores, originando una nueva distinción: lo circunstancial o repentino dentro de una producción serena y pacientemente realizada. Sin embargo, esos pretendidos trabajos circunstanciales, menores dentro de una obra de mayor envergadura, tienen para muchos sectores tanto valor o prestigio como el resto de la obra.

Lo anteriormente apuntado, los ejemplos dados, parecen indicar que cualquier género, cualquier forma, puede aspirar a residir en la institución literaria, que ésta finalmente incorpora a cualquiera, sea quien fuere. Aún a las más impugnantes y bastardas. Ya veremos que de algún modo parece cierto. Pero, previamente, es bueno preguntarse acerca de qué es lo que define la condición literaria de un texto, rasgo siempre levantado a la hora de discriminar entre literaturas mayores y menores: ¿las destrezas de estilo, la conformidad con un público, con una norma dada por una clase social, el prestigio de un autor, la participación en una colección literaria, la adecuación con el gusto de un sector social? Es probable que todas ellas y alguna más.

Bernard Mouralis responde algunas de las preguntas anteriormente efectuadas. En primer término, para él (en su libro sobre las contraliteraturas) "todo texto que no se perciba y trasmita, en un momento dado de la historia, como formando parte de la 'literatura', es susceptible de entrar en el campo de las contraliteraturas". Esta definición tan global le permite

incluir formas tan poco habituales como titulares de diarios, catálogos, textos publicitarios, anuarios, folletos de todo tipo, etc.

Las razones que fundamentan su actitud son las siguientes: para él ningún criterio de los esgrimidos tradicionalmente sirve para definir el estatus de las contraliteraturas. Ni la *calidad* (moral o estética), ni la *forma* (las oposiciones serían: estructurado, no estructurado; obra, no obra, obra bien compuesta, obra mal compuesta; brevedad, verbosidad; expresión controlada, expresión libre; simple, complicada; verosímil, inverosímil) ni el *público* (élite, masa; ediciones reducidas, best-sellers, etc.) Para Mouralis el único criterio valedero es el estatus que la sociedad les acuerda, los demás son discutibles y no toman en consideración lo que para él es fundamental: la oposición, en nuestras sociedades, del campo literario del no literario. Oposición que tiene su explicación en la noción de estatus, en la noción de literatura como institución, sistema y valor, en el hecho de que la cultura artística y literaria constituya un código que permite que cada individuo distinga y sea distinguido. A una cultura dominante y otra dominada. Si la literatura es una herencia que posibilita un capital de distinción social, se entienden "los esfuerzos que unos realizan para poder mantener y reforzar el poder que ostentan en el plano de la iniciativa cultural y las reacciones de los otros frente a tales prerrogativas".³

En la perspectiva de este autor, las denominaciones que otorga el campo de la literatura, a las formas del otro ámbito son, teniendo en cuenta lo expuesto, homólogas. Poco importa que se las llame *contra* o *para* o *menores*, en definitiva son *lo otro*. Que son valiosas en tanto y en cuanto se apropien y reinterpreten los objetos destinados a las clases dominantes.

Es importante la distinción que esta-

blece en relación a la llamada literatura popular, que diferencia entre la que *produce* el pueblo y la que *éste recibe*. Literatura del pueblo y *sobre* el pueblo. Mouralis piensa que para que sea posible una literatura popular debieran estar presentes cuatro componentes: el de la *producción*, *temática*, *géneros*, *destinatarios*. Es que el *origen*, el *contenido*, las *formas* y el *destino* son los componentes definitivos y necesarios de la literatura popular. Pero muy pocas veces se dan en forma conjunta. Sucede que a veces tiene un *origen* y una *forma* popular pero un *destinatario* y un *contenido* ajenos y desnaturalizantes. Otras combinaciones son posibles, lo adecuado sería la conjunción de las cuatro variables.

Nos ha parecido interesante y necesaria la exposición de las reflexiones de Mouralis quien acierta, desde nuestra perspectiva, en su encuadre del problema, pero yerra al condenar en bloque y sin atenuantes todo lo que provenga del ámbito de la cultura dominante que tiene a la literatura como una de sus producciones más representativas. Esta posición tan inflexible no distingue niveles ni dentro del texto considerado como artístico, ni dentro de sectores más considerables desde el punto de vista ideológico del ámbito de la cultura dominante.

Muniz Sodré en su *Teoría da literatura de massa*⁴ comienza refutando el concepto de paraliteratura empleado por Jean Tortel, en su conocido artículo.⁵ Similar al que expusimos anteriormente, para Tortel todo lo que no es literatura culta es una paraliteratura. Desde el código civil hasta las letras de las canciones. Sodré señala que demasiado amplio, el concepto de paraliteratura pierde su vigor. Además se realiza desde un lugar, el de la literatura que no se precisa. Sodré prefiere el nombre de *literatura de masas* restringiendo el espectro para sólo abarcar

la narrativa novelesca de imaginación. Esta no constituye una subliteratura o una paraliteratura sino otra literatura, volcada primordialmente a la consolidación del sujeto, pero usando al mito como inductor ideológico. La literatura culta tiene como finalidad, por un lado resolver imaginariamente las contradicciones sociales, por otro, el de reestructurar y recombinar las prácticas lingüísticas corrientes en una sociedad determinada, con el propósito de interpelar, de una manera particular, al sujeto. Aquella recombinación es fruto de una política idiomática, articulada con las posiciones de la clase dirigente.

Sodré luego de analizar semiológicamente varios casos de literatura culta y de literatura de masas, concluye afirmando la monolítica capacidad interpelativa de la literatura de masas. Por el contrario la literatura culta, en la multiplicidad de niveles ideológicos que ofrece y en la compleja ambición de resolver imaginariamente problemas del mundo real posee una mayor ambigüedad que a Sodré le parece destacable y distintivo. La literatura de masas posee estrategias retóricas directas, su carácter es didáctico, pedagógico, y por ende condenable.

En el trabajo de Sodré hallamos el intento de pensar la literatura desde categorías ideológicas. En definitiva es preferible, dice una literatura culta que posibilite ser, por su multiplicidad de niveles, decodificada por un lector al que problematiza, y no una literatura de masas que consolida las certidumbres y el lugar social del mismo lector. Esta conclusión de Sodré, supone el intento, pensamos, de recuperar a la literatura culta del lugar marginal, paradójicamente, al que la había confinado una teoría que solo tomaba en cuenta la literatura popular. Invirtiendo los lugares se reintroducían las mismas características negativas de una en otra. Sodré se sale del círculo de hierro que significa considerar a los géneros o a los textos como buenos o malos en sí para diri-

girse a otra dimensión, en la cual sí es posible, desde una posición tomada, discriminar negativamente, o a favor.

La posición de Sodré matizada y compleja nos ha parecido adecuada para mostrar los esfuerzos que se llevan a cabo para evitar caer en las antinomias en las que siempre se incurre al tratar este problema. Sin embargo, pensamos que Sodré, por más que maneja otros presupuestos, no deja de evidenciar una orientación estática del problema. En última instancia todo producto masivo es malo, a causa de su origen industrial, de sus contenidos y de los efectos alienantes. Pero esto mismo es si se quiere, imputable en algunos casos a la llamada literatura culta, del mismo modo, es posible una literatura de masas con los atributos de ambigüedad que pretende Sodré.

Sostenemos que el problema de los géneros menores puede ser pensado desde diferentes lugares. Las distintas denominaciones indican, por ejemplo, en casi todos los casos, el extremo de una relación asimétrica, pues uno de sus términos es un lugar privilegiado. Ese ámbito desde donde se discrimina y se califica no es otro que el del campo intelectual, sistema de relaciones que incluye a las obras, a sus agentes y a las instituciones. Cada uno de ellos tiene su lugar en ese campo cuya lucha por la legitimación cultural está gobernada por la lógica de la competencia. ¿Hay enunciación desde lo no literario o la autonomización lograda del campo intelectual, regula, mediatiza o consagra toda enunciación, sea cuál fuere? Pensamos que buena parte de la producción cultural se valora, se califica dentro del campo intelectual. Aunque también creemos que en el campo cultural existen formas que, aunque sistemáticas, no han sido incorporadas por el campo intelectual, más aún cuando el campo no ha logrado, como en muchas sociedades, autonomizarse totalmente. La variabilidad histórica y social de la función estética puede ser otra razón.

El problema de los géneros menores puede ser planteado, entonces, tanto dentro de una cultura que presenta un campo intelectual autónomo en el que coexisten producciones de las clases elevadas y de las subalternas en una lucha por mantener una hegemonía y una contra hegemonía, como en una cultura donde el campo intelectual no se ha autonomizado. Si los géneros encarnan (como es evidente en la tragedia griega) las relaciones sociales, puede leerse en ellos, en los múltiples niveles de cada texto, los vaivenes de tal relación.

Es posible concebir que en el campo intelectual no solo hay relaciones posicionales sino también jerárquicas, (cada una

de ellas con su ethos perceptivo), estratificaciones que son el motor de la lucha por el capital simbólico. En uno de esos momentos del combate, en los que se asignan o arrebatan posiciones, en los que se distribuyen y se defienden lugares y se confieren valores centrales y periféricos. En ese desplazamiento se puede leer la problemática de los géneros menores. Menores desde un lugar, en algún nivel de sí mismo y en relación a otras obras y a otra cultura, mayores desde otro lugar, en otro lugar de sí mismo, y en relación a otras obras y a otra cultura. Contraliteraturas en un punto, oficiales en otro. Categorías renovables movilizadas por la actividad incesante de arrebatar hegemonías y de mantener privilegios culturales.

ENERO 1984

NOTAS

¹ Todorov, Tzvetan. "L'origine des genres"
En: *Les genres du discours*. Paris, Editions du Seuil, 1978.

² Idem anterior

³ Mouralis, Bernard. *Las contraliteraturas*, Buenos Aires, Librería El Ateneo, Editorial, 1978.

⁴ Sodré, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

⁵ Tortel, Jean. Qu'est ce que la para littérature. En: Lacassin, Francis. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris. Plon, 1970.

UN GENERO ES SIEMPRE UN DEBATE SOCIAL

Josefina Ludmer es crítica e investigadora de la literatura. Es docente en la UBA y fundamentalmente desarrolla una consecuente actividad en la enseñanza y coordinación de grupos parauniversitarios interesados en la problemática literaria. Publicó Cien años de soledad: una interpretación (1972) y Onetti, los procesos de construcción del relato (1977). La charla que mantuvimos con ella surgió del interés por conocer los ejes que estructuran sus actuales investigaciones sobre literatura gauchesca, género que en su peculiar recorrido puede esclarecer aspectos importantes del tema abordado en este número.

¿Qué entiende usted por género menor?

Género menor sería un concepto móvil que se definiría cada vez por el uso. En general los géneros menores (ya se usen en el sentido de Tynianov para analizar los procesos de cambio de función, o en el sentido militante de Deleuze: los de las minorías sociales y raciales en relación con mayorías hegemónicas) se refieren siempre a zonas sociales de las prácticas verbales que no habían sido incorporadas a la literatura, o bien que se sitúan en el límite, entre lo literario y lo no literario, o bien a las escrituras y registros desprestigiados desde el punto de vista de la literatura dominante. Pero el concepto de por sí no implica un enfrentamiento de

tipo político o social, salvo que se lo utilice en la oposición dominante, hegemónica, "alta" por un lado, y popular, "baja", menor por el otro. Por eso les decía que el concepto se define cada vez por su uso y por el tipo de oposición.

¿Entonces no son equivalentes "popular" y "menor"?

En principio no, salvo que a "menor" le des el sentido de opuesto a hegemónico y por esto entiendas literatura popular.

Cuando habla de popular ¿a qué se refiere: a folklórico, anónimo, con todas las categorías del relato popular?

Sí en mi caso, porque trabajo con lo popular campesino en la literatura gauchesca. La literatura popular actual, de la ciudad, es totalmente diferente y plantea

otros problemas.

¿Y cómo se define una literatura popular?

Yo diría que una literatura es popular cuando es apropiada o utilizada como propia por el pueblo o por ciertos grupos sociales y usada en contra, puesto que lo popular tiene sentido cuando se enfrenta con algo: es un concepto casi político. Lo fundamental sería entonces la apropiación, el uso, la reproducción (y también la producción) con un sentido de enfrentamiento: Gramsci es el gran teórico aquí, el único que lo pensó en sentido político.

Cuando uno trabaja tiene que decidir con qué criterios maneja lo hegemónico y contrahegemónico, dominante y popular: uno es la cantidad de ejemplares en circulación. Pero creo que si se usa "popular" con un sentido más militante o político, hay que decir que una cosa es la circulación sin apropiación o uso y otra (puesto que se transforma totalmente) la que deriva de la apropiación, transformación, uso y circulación (recirculación habría que decir) popular. Por ejemplo, el despojo del autor es un movimiento típico de apropiación popular: Hernández se transforma en Martín Fierro; otro ejemplo es la penetración de frases, expresiones, restos de la literatura popular en la lengua.

Entonces sí hay en esto algo deleuziano, en el sentido en que Deleuze define un género menor como el que no tiene sujeto de la enunciación sino una especie de dispositivo de enunciación anónimo o colectivo.

Exacto; él toma el criterio un poco del folklore y le añade un sentido político. Dice: hable de lo que hable un género menor, su enunciación es colectiva y su sentido político.

Esto pareciera estar dentro de la vieja y tradicional bipartición: géneros altos-clases altas, géneros menores-clases bajas, donde cada uno de los géneros correspondería a un estrato social.

De ningún modo; hay préstamos e intercambios permanentes entre lo que se

entendía como estratos separados: la literatura llamada "alta" se alimenta constantemente de lo popular y viceversa. Cualquier obra literaria, provenga de donde provenga, puede llegar a ser popular. El problema, que creo ha sido poco estudiado (incluso por Bajtín) es cómo se transforma el material popular al ser incorporado, trabajado y recontextualizado por la otra cultura. Y a la inversa: en la apropiación popular hay siempre cambio, transformación.

El problema de la literatura popular se agudiza hoy porque hay una reactualización de las teorías sobre géneros y comunicación de masas, y porque la literatura "culta" actual utiliza fuertemente todos los géneros llamados populares (literatura policial, de ciencia ficción, incluso cuentos folklóricos). Y la reflexión sobre este fenómeno (que algunos consideran típico de la etapa post vanguardista, que llaman postmoderna) lleva a una reconsideración de los géneros. Creo que el primer mérito de hablar de los géneros es el cambio de óptica: no se pueden estudiar con los mismos criterios con que se estudian los textos puesto que se trata de otro tipo de objeto, con otra forma de existencia y otro contexto. No es lo mismo el contexto de un texto que el contexto de un género.

¿Cuál sería el contexto de un género?

Un debate social; en un género se discute algo que no se percibe si uno permanece pegado al texto aislado. Algún problema que interesa especialmente a la sociedad y que no se debate, de ese modo, en ningún otro discurso o lugar: en el caso del género policial cuando surgió se debatía la relación entre razón (verdad) y delito. Este debate constituye el campo contextual del género.

Pero volviendo al problema anterior, yo diría que la diferencia interna que podría trazarse hoy entre la llamada literatura "culta" y la literatura "de masas" es

que esta última utilizaría uno o, cuanto más, dos géneros por vez en su textualidad, en cambio la culta se caracterizaría por hacer un uso excesivo y mezclado de los géneros, enfrentándolos entre sí. Diferencia entre lo que podría llamar adhesión al molde de un género o distancia e ironía respecto de los géneros, que dialogarían entre sí y se cuestionarían mutuamente.

A partir de este planteo ¿podría tomarse desde otra perspectiva el problema de los géneros menores?

Siempre ha existido la incorporación a la literatura de zonas discursivas del mundo cotidiano; esos géneros menores que Tynianov ve como conversaciones, cartas, biografías, diarios, crónicas de viaje, pueden aparecer con la marca de lo popular (porque son discursos más cercanos a la realidad cotidiana que a lo "literario") o con la marca de lo real. Por ejemplo: cuando el Himno Nacional dice "Oíd, mortales" fija un tipo de comunicación que evidentemente no es la comunicación cotidiana sino algo ritual, solemne, con un destinatario abstracto, absolutamente universal. En el mismo momento, Hidalgo enfrenta a los paisanos que se encuentran: "¿Cómo le va? ¿Qué novedades se cuentan de la patria?". Allí tenemos dos tipos de comunicación social totalmente enfrentados. La gauchesca sería la primera literatura que entre nosotros utilizaría los géneros menores (si usamos esa definición de género menor). Quiero marcar esto: desde el origen mismo de nuestra literatura existen los géneros menores y están puestos sintomáticamente en la literatura popular. La gauchesca los usa a todos y podría decirse que ellos constituyen la textura misma del género. Si a esto se le suma el modo de circulación, que es periodístico y no en forma de libro, se obtiene un cuadro de lo que podría ser una literatura popular, preparada para su apropiación-reproducción-recirculación.

¿La literatura hegemónica de ese momento no incluía los géneros menores?

No, y en ese sentido se podría decir que la literatura gauchesca es mucho más avanzada que la literatura culta en cuanto a la exploración de formas. Además es un género que puede incluir a su opuesto: la gauchesca habla de la literatura "culta" cuando cuenta cómo el gaucho va a la ciudad y oye las odas y "ver-serías" patrias, gesto que la literatura culta nunca realiza. Cuando en o desde un género se puede ver el conjunto de la literatura, pareciera que éste es más válido desde el punto de vista histórico.

¿Qué pasa con la gauchesca en el 80?

Cambia completamente: cuando se instala definitivamente el Estado y se unifica la nación todo cambia. En primer lugar porque lo político pasa a constituir una instancia autónoma y deja de impregnar el conjunto de la cultura. Hasta ese momento lo político, lo literario y lo cultural se superponen. Cuando la política encuentra su lugar, la literatura está en condiciones de pensar el suyo. No porque la literatura se autonomice, insisto, sino porque lo político se autonomiza. Los enfrentamientos de los distintos sectores en la lucha por la hegemonía hasta el 80 constituyen uno de los contextos fundamentales de la gauchesca. Lo que debate la gauchesca como género es qué lugar debe ocupar el gaucho en la distribución del trabajo, en el ejército, etc., y sobre todo qué relaciones y qué tipo de alianza debe tener con él el sector desde el cual se escribe. Pero la característica de ese debate es que en el género "habla" el gaucho; podría decirse que el debate es literario o se literaturiza porque las relaciones que se postulan aparecen como realizadas.

El género sería casi una instancia profética, en sentido de profano, anticipatorio, que estaría hablando de lo que no se habla.

La literatura siempre habla de lo que no se habla de ese modo. Y hablar de otro modo es, quizás, hablar de otra cosa. Por ejemplo, se discute qué hacer con el gaucho, se discute la ley de levas, etc., pero en ningún lugar se discute eso con la voz del gaucho, salvo en el género. El género postularía —y allí podría estar lo profético— un programa político y lo daría como realizado en su postulación. Y el que lo enuncia es el sujeto mismo para el cual o con el cual se postulan esas relaciones y ese lugar.

Entonces, cuando el objeto es un género hay que pensar cuál es su contexto.

De un modo diferente que el contexto de un texto, de un juego verbal, de una técnica. El problema del contexto es uno de los ejes de la teoría literaria: el positivismo por lo general lo concibe como el panorama político que rodea los textos que examina (o como la biografía del escritor, o como el clima cultural) y nunca se plantea qué tipo de relaciones son las contextuales y dónde se inscriben. El contexto no está dado sino que debe ser construido en relación con el objeto (texto, género, escuelas diversas). Los géneros menores tendrían sus contextos y contextualizarían lo social de un modo específico. En la gauchesca hay una serie de problemas de contextualización, descontextualización y recontextualización. Uno de los fenómenos que creo más importantes es que, al ser un uso letrado de la cultura popular, el género toma una serie de elementos de esa cultura y los recontextualiza dándoles otro sentido.

¿En qué sentido habla de recontextualización?

En Hidalgo hay dos momentos de apropiación que son fundantes para el género: Hidalgo toma de la cultura popular, además de la lengua, el verso y la situación comunicativa, dos entonaciones: el lamento y el desafío burlesco. A la "cargada" del otro, muy folklórica, le da un sentido militar: "Vení godo, que te

voy a dar jabón". Ese tipo de tratamiento horizontal, degradante del otro, es la representación de la guerra en los textos. Es un típico caso de entonación, de enunciación que se recontextualiza: se lexicaliza y se le da otro sentido. El lamento se usa por lo general contra el adversario; por ejemplo, se quejan de la situación de los gauchos y de que no hay justicia. El lamento folklórico se queja de que hay ricos y pobres, que es la división social en el campo popular, se queja de la fatalidad y del destino, tema y entonación que aparecen constantemente en *Martín Fierro*. Pero ese tono constituye, desde la fundación misma del género, el modo de criticar políticamente al adversario y así debe leerse. En el uso de esos tonos y en el proceso de recontextualización a que se los somete, se lee uno de los lugares que se asignan al gaucho en la alianza que se traba con él. En el momento de constitución del género, lo que se toma por lo general de la cultura popular es lo que se dirige contra el adversario. La parte positiva (el sentido de la lucha, la libertad, las nuevas leyes) la pone el escritor, el letrado. La lengua es nítidamente un arma y el gaucho el soldado. El género pasa después a otra etapa donde se hace más difícil distinguir la palabra culta de la popular. Pero si se define el género por ese debate y por el tipo de alianza que postula, se puede ver algo que creo fundamental: el género gauchesco —y ésta es su marca perdurable— ha politizado la cultura popular. Y esa politización de la cultura popular es una de las características de la cultura argentina.

¿No tiene siempre la cultura popular un germen contestatario?

Sí, por más conservadora (es decir, tradicional) que parezca siempre tiene un germen de protesta y de resistencia. Pero este germen es, de por sí, prepolítico; la gauchesca le da un sello político y a partir de allí, y hasta hoy, nuestra cultura nacional lleva esa marca.

Parece una pictografía de lo social: ¿se reproduciría la realidad en los textos?

Todo texto reproduce la realidad pero no de un modo puntual y directo. La alianza (de culturas, de clases, de oralidad y escritura, etc.) no está registrada en ningún libro de historia. Y no existe tal cual, está postulada.

¿Se podría decir que el género menor es un género que está a horcajadas entre lo no ficcionalizado y lo ficcionalizado?

En la gauchesca se ve claramente. Pero tenemos que pensar qué es lo ficticio, y desde el punto de vista técnico. El género en su totalidad podría ser considerado ficticio porque postula relaciones de alianza que no existen, e insisto: si las postula es porque no existen, allí no está representando lo real. Postula gauchos heroicos porque había una deserción brutal (esto no quiere decir que no hubiera gauchos heroicos). Además, uno de los primeros objetivos de la gauchesca es reformular las relaciones jurídicas: hablar del robo, la delincuencia, los derechos y deberes, etc. Esto no es un espejo de la realidad; la literatura postula lo que sería un deseo de realidad.

Por eso hablaste de utopía. Por eso es política. La condición de un discurso político ¿sería postular como real lo que es un proyecto o programa?

Eso es literatura, no necesariamente literatura política (que tendría además otras características); postular como real lo que no existe es literatura. La utopía puede ser el fundamento del discurso político pero también del filosófico, del literario...

Entonces, el análisis de los géneros menores solamente se puede hacer a partir de un análisis coyuntural y específico del sistema literario...

Yo tomaría distancias frente a Tynianov y al estructuralismo funcionalista. ¿Por qué pensar la literatura —o el campo intelectual— como un "sistema" con una serie de lugares más o menos fijos que

son "llenados" cada vez con diferentes contenidos y donde las relaciones y los intercambios son totalmente previsibles? Creo que el conjunto de la literatura implica procesos mucho más complejos que los que pueden entrar en el concepto de sistema, que por lo general neutraliza los enfrentamientos. Incluso diría: el concepto de "género menor" depende precisamente de esa concepción del sistema literario, donde siempre habría géneros mayores y menores que son cubiertos por textualidades diversas.

Algunos dicen que el concepto de género tampoco sirve, que solamente lo usan aquellos que hacen historia de la literatura porque es una taxonomía que ordena, es didáctico.

De acuerdo con el concepto de género en sentido taxonómico, ontológico, aristotélico, estructuralista, o definido con categorías lingüísticas (por ejemplo como actos lingüísticos) no sirve. Entraría un poco en ese universo clasificado en el cual también entra la idea de sistema y que pierde el movimiento, la práctica, las contradicciones, la densidad características de los fenómenos culturales. En el caso del género gauchesco se ve claramente la imposibilidad de esas definiciones.

¿Y qué función tienen finalmente los géneros menores incorporados al género gauchesco?

Son los moldes comunicativos y técnicas del género. El modo en que se comunicarían los protagonistas: el género es casi siempre dialógico, aun cuando aparezca monologado. La situación de enunciación y el hablante son ficticios; la escena del diálogo, la escritura de una carta por un gaucho, etc. Pero el enunciado, lo que se dice, refiere a lo real. Es decir, los géneros menores sirven de canal o medio de comunicación, porque lo que trata de hacer la gauchesca es incorporar al gaucho como ciudadano. Ese gesto está representado en los textos, ya que ponen una situación cotidiana, entre amigos, pero que hablan de lo público, político, histórico.

Allí se ligan entonces lo oral con lo escrito, lo ficticio con lo real, lo privado con lo público, lo familiar con lo social, politizando lo familiar, lo privado, lo oral, etc.

Ahora bien, habría que decir que en estos géneros ficticios, donde esta situación comunicativa se liga con un contenido que no es propio de la cultura popular sino que es un contenido político que viene puesto por el que escribe, habría como una discrepancia, una especie de roce. En realidad, el enunciado más acorde con la situación de comunicación popular en la gauchesca es el relato autobiográfico. Es decir, cuando a esa situación cotidiana se le añade no un enunciado oficial o político directo (o informativo o didáctico) sino un contenido autobiográfico: allí el género se realiza total-

mente como popular. La autobiografía popular es un tipo de autobiografía que cuenta las prácticas de resistencia frente al poder y la autoridad. Esto es Martín Fierro.

Pero al cerrarse la gauchesca comienza la era de la reproductibilidad gauchesca en infinidad de textos que continúan prácticamente hasta ahora.

Es cierto. Hablábamos de Gutiérrez, pero la novela implica otro universo totalmente diferente: no está contada en lengua gauchesca y se acercaría más al indigenismo: habla el narrador por un lado, y los personajes con su registro por el otro. La alianza ya no existe como alianza verbal. Concluye la gauchesca clásica. No digo con esto que después no haya gauchesca pero es de otro tipo: entramos en la novela y en el teatro. Otra historia.

SETIEMBRE 1983

Entrevista

¿MENORES? UN DICTAMEN DESDE EL ESTRADO

Elvio E. Gandolfo es un frecuente colaborador en revistas literarias. Desde la legendaria El lagrimal trifurca de la cual fuera su director hasta la reciente participación en Minotauro, revista de ficción especulativa, Gandolfo ha contribuido como traductor, prologuista, promotor de autores y textos poco conocidos y últimamente como narrador. Actividad que, como la de poeta, ha sido paralela y secreta respecto de sus múltiples tareas literarias. Nació en 1947 y vive en la capital de Buenos Aires: Montevideo. Recientemente publicó La Reina de las nieves, recopilación de relatos de diferentes épocas.

¿Qué entiende Ud. por género menor?
¿Hay para Ud. alguna diferencia entre éstos y paraliteratura, contraliteratura, literaturas marginales, literatura popular, literatura de masas? Sospechamos que provienen de distintos campos teóricos ¿concuerdan Ud. con esto o son simplemente denominaciones homologables?

La denominación géneros menores me desorienta. En mi nomenclatura personal, considero géneros lo que ustedes llaman géneros menores. Calculo que la denominación no es peyorativa, sino dispuesta para distinguirlos de la novela, la poesía o el ensayo, que tal vez fueran géneros mayores (más grandes). Para mí esas serían formas. El resto de las denominacio-

nes que dan me suena homologable, y discutible. Paraliteratura y contraliteratura suena a teórica de divulgación francesa; en cuanto a "literatura marginal" habría que determinar marginal con respecto a qué: desde muchos puntos de vista Mallarmé, el surrealismo o la novela indigenista son más marginales que Conan Doyle, la policial o la novela rosa: también son inciertos los términos "popular" o "masiva".

Ud. ha trabajado como traductor en géneros que tradicionalmente han sido considerados menores: ¿cómo ubicaría el objeto de su práctica, la novela policial, la ciencia ficción, dentro del campo total de la literatura? ¿Cuál es su experiencia

como traductor o como conocedor de la inserción de esos textos en la literatura argentina?

Acá la palabra menor ya aparece peyorativa (tradicionalmente considerados menores: la tradición se sube al estrado y dictamina). El término "literatura" es tan resbaladizo como el término géneros. Hay una especie de consenso bibliográfico, y a veces hasta ensayístico, que tiende a identificarlo lisa y llanamente con la novela, y hasta con la novela burguesa (del siglo XIX para acá) tácita o implícitamente. En ese sentido, creo que los géneros (básicamente la narración policial, fantástica y de ciencia ficción) ocupan o determinan una zona distinta de lo "literario", que toca o excita una parte distinta del cerebro o el aparato receptor total del lector, y privilegia factores muchas veces descuidados por la "literatura" limitada a la que me referí antes. Dentro del "campo total de la literatura" limitada a la que me referí antes. Dentro del "campo total de la literatura" al que ustedes se refieren, creo que hay múltiples puntos de contacto entre los géneros y la literatura o novela. En cuanto a la inserción de esos textos en la literatura argentina creo que operan más como formación que como producción: es decir, importan como el humus de lectura básico de esa época tan importante que es el caos de absorción de la infancia y adolescencia, antes de que uno ordene sus lecturas. En ese sentido agregaría como género narrativo importante la historieta. El modo de funcionamiento no se diferencia del de la literatura: encubierto, poco comprobable científicamente, pero importante en sus resultados finales. Para poner un ejemplo bruto, digno de un cuento del género menor de la ciencia: especulando sobre un Marx hipotético, el resultado final (la escritura del *Capital*, digamos) habría sido totalmente distinta (y también sus efectos históricos) en caso de que hubiese leído historietas cómicas

en vez de historietas de aventuras. Aplicado a Argentina creo que sobre todo la novela policial ha tenido importancia en la formación de escritores tan dispares como Borges, Rodolfo Walsh, Bioy Casares o Piglia. En cambio la producción del género menor como tal es de escasa importancia, no sólo dentro del campo total de la literatura sino dentro del campo particular de cada género menor, con una producción cuantitativamente mayor dentro del género policial. El relato fantástico es otro cantar, porque está con un pie en cada zona, es el más difícil de determinar como género menor y aquél que ha sido practicado casi sin excepciones por los escritores de "literatura".

¿Puede señalar algunos momentos importantes de emergencia de los géneros menores en la historia de nuestra literatura?

Se me ocurre que dentro de Argentina ha habido momentos importantes de emergencia de géneros menores propios, como los folletines gauchescos, el radioteatro o el teatro ambulante al estilo de los Podestá, pero aquí mi ignorancia sobre esos fenómenos me impide precisar la respuesta.

Nos interesaría conocer su opinión acerca de las relaciones que establecen los géneros menores por un lado con la literatura mayor, por otro con otras series como la historia, la economía, la cultura, etc, o bien si es posible... ¿es posible estudiarlos a partir de lo immanente?

Creo que los géneros menores cumplen un papel de refresco, de refuerzo de la literatura "mayor". Como en el género menor del western llegan con estruendo y brillo los clarines de la caballería en el preciso momento en que el lector en general está por morirse de aburrimiento, y aplican una inyección de vitalidad a factores como la construcción de la trama o el mero flujo narrativo, muchas veces abrumado bajo toneladas de psicología, descripción o sociologismo. Casi todo autor disruptor ha tenido un firme vínculo con géneros menores (Cervantes, Arlt,

Dostoievski, Balzac, Shakespeare); han tendido también a romper las leyes de una supuesta legalidad literaria (robaron temas, imitaron formas, se burlaron). Otro papel posible de los géneros menores tiende más a lo lírico, a una utilización sumamente consciente y *distinguida* de sus elementos típicos, casi siempre con una inclinación al solipsismo (Borges, en *nouveau roman*, Leñero, Lem). En este momento se me ocurre que tal vez el único país donde realmente hay una articulación a un mismo nivel de los géneros menores con la literatura sea el país que prácticamente los ha creado, Estados Unidos, y que los incorporó en distintos momentos a su literatura nacional (con la novela negra en los años cuarenta -Cain, Chandler, McCoy, Nathanael West y con la ciencia ficción hoy -Vonnegut, Pynchon, Dick).

Como no he profundizado en la terminología crítica me cuesta ver a la historia, la economía, la cultura, etc. como "series", como cosas lineales, y tiendo a verlas más como manchas que se superponen. En la literatura "mayor" suelen superponerse de modo muy ambiguo, en cambio los géneros menores tienden a expresar con mayor claridad (y con tanta

mayor claridad cuanto menor sea el valor "literario" de un relato) prejuicios, hábitos mentales, modos de vida, sueños y fantasmas de una época precisa; en ese sentido son un buen arsenal de conocimientos para una posible "historia de las mentalidades". También se los puede estudiar como mecanismos, sin salir de sus propios límites: la policial tiende a ser más abarcable la ciencia ficción un poco menos, y el relato fantástico, insisto una vez más, tiende a eludir una definición o una demarcación de fronteras.

¿Hay alguna frontera posible en el campo de la literatura menor? Es decir, ¿incluiría dentro de ella a la historieta, el guión

cinematográfico, el texto publicitario?

Por mi parte me inclinaría a poner como frontera simplemente el relato, la narración, la posibilidad de leer algo como una continuidad de acción. En ese sentido incluiría casi toda la historieta (con excepción de derivaciones contemporáneas -la escuela de *Métal Hurlant* en Francia- que hacen demasiado hincapié en lo gráfico y pierden la historia -menor, narrativa- por el camino). No en cambio el guión cinematográfico (sólo un fanático del cine puede someterse a la lectura de un guión técnico con cierto placer: hace falta la imagen) y mucho menos el texto publicitario, condenado a la hiperbrevedad y la mentira no narrativa.

¿La traducción de géneros menores supone alguna característica particular? ¿Qué lugar ocupan en los planes editoriales?

Las dificultades de los géneros menores para ser traducidos son idénticas a las de la gran literatura, a veces cuesta más serles fiel, por cierta aspereza que es necesario conservar (la vieja tentación de "corregir"). La industria editorial suele exigir mayor velocidad de entrega, pagar menos y comprar por paquetes, sin selección, aunque con la moda de los géneros menores (de la cual es un ejemplo este cuestionario) por suerte aparecieron varias colecciones encaradas con un criterio más responsable.

Habría tres modos de encarar el estudio de los géneros menores. Primero, realizar un análisis inmanente de ellos teniendo en cuenta sus especificidades; segundo, observar sus posibles relaciones con la literatura mayor; y tercero, considerar su vinculación con otras series culturales y/o históricas. ¿Daría usted mayor relevancia a uno de estos modos y por qué?

No daría relevancia a ninguno de esos modos. Todo objeto es estudiable desde múltiples ángulos, dependiendo de la formación del que estudia y de la estrategia del medio al que destina su trabajo.

Entrevista

LA REPERCUSION COMUNITARIA DE UNA FAENA

*Durante todos estos años la dictadura militar nos privó de muchas cosas. Entre ellas, de la presencia de un intelectual como David Viñas. En este caso se sumó el silencio respecto de su obra anterior y de los libros publicados en este período: **Cuerpo a cuerpo e Indios, ejército y frontera**. El punto de flexión que implica Contorno en la crítica argentina, su labor docente en la universidad (cuando pudo ejercerla) su aporte a la cinematografía, al teatro y a la narrativa, prácticas todas marcadas por la interpelación a la cultura oficial, hacen que el regreso de David Viñas al país sea valorado como una recuperación inestimable.*

Este número de nuestra revista está dedicado a los géneros menores, ¿podría señalar algunos hitos de esta problemática en la literatura argentina?

No entiendo demasiado bien esa alusión a una *minoridad* en la literatura. . . Quizá se trata de una nomenclatura más o menos institucional, académica quizá o excesivamente reciente para mí. . . ¡eventualmente provenga de cierta bibliografía más o menos confidencial o administrativa. Algo así como lo de Real Academia Española; y yo, francamente, ni con lo de Real ni con lo de Academia ni con lo de Español: no tengo demasiado que hacer. . . es que lo de "menor" o de "géne-

ros menores" me reenvía, de manera ineludible, a su opuesto y complementario: "mayoridad". . . No sé; no sé. . . Le diría que inexorablemente ese vocabulario me remite a algo así como a un tribunal; a un tribunal de menores o, peor aún, a un asilo de menores. . . Si lo miro de más cerca, a la idea implícita en la serie "adolescente"/adultos. . . Y no puedo menos de recordar que un adulto es un adolescente adulterado. . . De cualquier forma presumo que lo de "géneros menores" (*órdenes menores*, quizás? ¿franciscanos y jesuítas, acaso?) hace referencia a los versos de las cajas de fósforos, a los eslóganes, a las adivinanzas, a los textos de las solapas,

al sainete, quizá a los yingles, a los grafiti y refranes y, por ahí, a "La marcha de los muchachos peronistas" . . . Todos los cuales me parecen especialmente considerables. . . Respecto de los refranes recuerdo algunos acertados: "No hay que decir zús hasta que no pase el último gato" En el orden de los grafiti (tan susurrados como vehementes), recuerdo uno: "Puro bicho como cagada de lechuza". . . de intensa difusión, sobre todo, en la zona de Lobos, Monte, Saladillo y Navarro (presumo, por ahí, que en virtud de la memoria rosista tan arraigada en ese departamento de la provincia de Buenos Aires). . . En lo que hace al sainete, no solo releí empecinadamente el Pacheco de *Los disfrazados*, sino que lo admiré hasta el plagio. . . Para no extenderme en torno a Armando Discépolo con motivo del cual borronié un prólogo que resultó tan lúcido como ilegible. . . En cuanto a "Los muchachos peronistas", sin enterecerme demasiado con su referente, varias veces insistí en que se trataba del primer himno argentino que empleaba el vocativo "vos" (cuando precisamente en esos mismos años el inolvidable Codovila advertía el giro a la izquierda de esas bases partidarias y, a la vez, las exhortaba utilizando un *vosotros* digno del duque de Maura o de Castelar). . . Pero más allá de esta digresión, si cabe, y tal como ustedes me lo piden, correspondería recordar un trabajo de Lehmann-Nietzsche estimulado por grafitis, sainetes, versos de calendario, horóscopos rimados, poemas electorales. . . De toda esa franja borrosa e inquietante, me parece que también se ocupó en su momento el poeta Jorge Eduardo Bosco. Así como en los últimos años (digo, al menos para mí, antes del 76) León Benarós: *Memorioso* en materia de viejitas, rancheras, payadores, mingitorios, vacarezza y otros santuarios. . .

Usted ha trabajado como guionista ¿Es una práctica marginal del oficio literario? ¿Son "El jefe", "El candidato", "Dar la

cara" trabajos menores dentro de su producción?

Insisten ustedes en lo de "menores". Y en esta segunda respuesta —ya— la alusión me tira hacia el lado de las ropas: ¿menores? Digo, ¿un eslip, por ventura, carga con una dignidad 'menor' que un dorman de caballería? Ciertamente calzoncillo (para acercarme a lo que tengo un poco más cerca). ¿padece alguna *capitis deminutio* en relación con una sotana? . . . Confieso sentirme un poco perplejo. . . Empero, me empeñaré en ir respondiendo: ni "marginalidad" —repito— ni *menoridad* en los guiones de esas películas en las que trabajé. . . Porque creo que lo verdaderamente decisivo es el resultado estético (y la respuesta comunitaria) de toda esa faena (y de otras). . . Valdría recordar, me parece, la trascendencia de una serie de artículos periódicos (¿menores?) como los de John Reed con motivo de la revolución mexicana o de la rusa y confrontarlos —si fuera posible— con algunas muestras de "géneros mayores" como podrían ser (en esas mismas circunstancias) ciertas odas al benemérito Porfirio Díaz o varias óperas emitidas en celebración de la NEP. . .

¿La crítica es una tarea periférica o sucedánea de sus trabajos de ficción?

De ninguna manera. Y alzando un poco las cejas: tengo el convencimiento que hay un "continuo" entre el *Lisandro* (hipotéticamente, una tragedia) y la solapa de *Las malas costumbres*; entre los puntos de partida de *La crisis de la ciudad liberal* y mis artículos de denuncia de los generales de las Malvinas en un número del diario mexicano "Uno más uno" fechado el 5 de abril de 1982. . . Se trata —si ustedes me permiten— de "texturas" diversas, de densidades o de andaduras distintas, de presiones coyunturales, de espacios y de condiciones de producción diferentes. . . Pero que responden, si se mira el itinerario global con cierta perspectiva, a un proyecto análogo, de obsesiones más o menos permanentes (más laxas por ahí, o

más crispadas). . . y, además, a un sujeto ineludible, cargoso, quizá complaciente a veces, indeciso con bastante frecuencia aunque —por lo general— *atabanado*, que es el cura que esto escribe. Quiero decirles, sin tantos buenos modales: yo.

¿Por qué se interesó por el sainete considerándolo como objeto de estudio cuando siempre había sido ignorado por la crítica?

Brevemente: porque nunca me convenció la versión institucional que de la literatura argentina hizo el sistema cultural de nuestro país. . . Porque aún hoy tengo el convencimiento de que la *vera* historia desde el Deán Funes a Cortázar (para no abundar) está por hacerse. . . Expropiándosela, si cabe, a quienes han creído que se trataba de un bien patrimonial.

¿Modifica el status de un género menor el hecho de ser tratado por la crítica. Es decir, cambia en algo su lugar dentro de la literatura?

Insisto (y ustedes me disculparán) que tengo que hacerme cargo de una nomenclatura algo inquietante (al menos como aparece formulada). . . Pero, en fin: presumo que si el sainete —para ejemplificar— es tomado como objeto de crítica, padece un cierto desplazamiento y, desde ya, que pasa a adquirir otra "importancia". . . Aunque podría decir que cualquiera de esos deslizamientos convendría analizarlos —y va de suyo— en relación al contexto histórico. . . En la Argentina —para no abundar— el desplazamiento del *Martín Fierro* desde el momento en que era considerado una "crónica de bandidos" hasta ser tenido como "poema nacional" está aludiendo, de hecho, tanto a los cambios internos de las élites como a las alteraciones en la ideología dominante y a la supuesta inmutabilidad del "gusto" . . .

Se ha sostenido que la literatura popular es contestataria ¿Lo es toda la literatura

popular, y en qué sentido?

No siempre la llamada "literatura popular" es contestataria. . . Como no lo es el soporte histórico concreto que puede producirla. . . Quiero decirles: no siempre "el pueblo" —en tanto tal— es contestatario. No lo fue siempre. Y se cae de la mata (como dicen por el Caribe): el "pueblo" puede ser manipulado de la manera más escandalosa; consiguientemente, sus manifestaciones literarias corren el riesgo de incurrir en el más lamentable de los consentimientos. . . En este orden de cosas, resultaría casi vertiginoso releer —por ejemplo— la literatura popular de España en el momento posterior a la ocupación napoleónica de la Península y a los refranes españoles que apelaban al "bienamado" Fernando VII. . .

Contorno reformuló los modos de la crítica impugnando la crítica oficial. ¿Cuál fue el desplazamiento que protagonizaron ese grupo y las corrientes posteriores vinculadas a él dentro de la crítica? ¿Cómo explicar que un escritor como Arlt, ignorado por la crítica oficial y reivindicado por ustedes, ahora pueda ser leído en un tomo encuadrado y con prólogo de Cortázar?

Me sospecho que con la revista *Contorno* se ha producido —por lo menos— un fenómeno de "inflacionismo". . . Conviene recordar que era una pequeña revista redactada y sostenida económicamente por un grupo de personas muy jóvenes. . . y como en el caso del "pueblo", la *juventud* puede equivocarse (o no) como cualquier señor que anda de a pie. . . Allí lo que hubo (en los alrededores de 1953) fue una serie de "intuiciones", para llamarlas de algún modo. . . Quizá una práctica de la negatividad (saludable) frente a una tradición liberal obsoleta y delante de una institución populista francamente humorística. . . Dentro de ese encuadre, el fenómeno Arlt habría que verlo, quizá, como una relectura de algunos libros que incomodaban a *Sur* y a *La Nación* (por la

vertiente liberal) y al doctor Ivanisevich (para seleccionar a un emblema del peronismo clásico en la franja de la cultura)... En cuanto a las encuadernaciones de lujo y a los prólogos de Cortázar son manifestaciones secundarios (pero previsibles) de los mecanismos del mercado literario. . . Al fin de cuentas, Proust conoció un itinerario más o menos análogo: ¿o acaso se cree que en 1910 su nombre era relevante para la crítica administrativa francesa? De ninguna manera. Quienes contaban en Francia en los años de producción y de primera publicación de *A la búsqueda*. . . eran Anatole France (de quien nadie se acuerda pese a la enorme influencia que tuvo, entre otras cosas, en América Latina y en la Argentina) y Pierre Loti. . . Similares —en los años de publicación de las obras de Arlt— a la presencia increíble (hoy) del doctor Enrique Larreta o del benemérito Arturo Capdevila. . .

Mucha gente de su generación se volcó a la industria cinematográfica, de la misma manera que otros lo hicieron con el periodismo. ¿De qué manera se relacionan estas prácticas con la literatura? Concretamente, podría referirse al caso de Rodolfo Walsh, que inauguró un tipo de literatura política con materiales no prestigiados como por ejemplo el folletín, el documento, el reportaje. . .

Ese volcamiento al que ustedes hacen referencia estaba condicionado, ante todo, por una considerable necesidad de sobrevivir económicamente. . . y desde ya que ambas franjas, tanto la del cine como la del periodismo, suelen ser muy fecundas (cuando no engluten). . . Allí se aprenden lenguajes de cotidianeidad y, sobre todo, se verifica un tocamiento con situaciones, personajes, con sus miserias y sus sagacidades que en otros andariveles (el de la enseñanza, quizás) aparecen más difumados. . . ¿Qué se podría agregar a los consabidos aprendizajes de Hemingway y

de Arlt en la zona del periodismo en lo que a ritmos narrativos y figuras se refiere? . . . Lógico: no son imprescindibles. . . Y la apelación a esas "vidas agitadas" ha producido una especie de vulgata paródica según la cual se presume que para escribir buenos cuentos hay que "zambullirse" en las proximidades de Natalio Botana o, más cómico aún, en los alrededores de Jacobo Timerman. . . En cuanto a Rodolfo Walsh no creo que lo más rescatable de sus trabajos sea el folletín o el reportaje, sino el cuento: algunos de sus relatos me parecen mucho más memorables que los de Cortázar e, incluso, los de Borges. . .

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GENEROS

Sobre los géneros

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Bajtín, M/M. *Estética de la creación verbal*. Méjico, Siglo veintiuno, 1982.
- Beugnot, Bernard, "Débats autour du genre épistolaire. Réalité et l'écriture". *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2 (1974), pp. 195-202.
- Croce, Benedetto, *Aesthetica in nuce*, Buenos Aires, Inter Americana, 1943.
- Escarpit, Robert. *Literatura y sociología. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1974.
- Garasa, Delfín L. *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Columba, 1969.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Méjico, Siglo veintiuno, 1979.
- García de Enterría, María Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

Genette, Gerard. *Introducción a l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Ghiano, Juan Carlos. *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nova, 1961.

Greimas, Algirdas J. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.

Hernandi, Paul. *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antonio Bosch, 1978.

Massotta, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1982.

Mouralis, Bernard. *Las contraliteraturas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas, (Siglo XVI)*, Madrid, 1974.

Scolarici, T.E. *Ciencia Ficción. Estructura y clave*, Buenos Aires, Aymi, 1976.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978.

Williams, Raymond. *Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983.

Sobre la autobiografía

Beaujour, Michel. "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, Nro. 32.

Bruss, Elizabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, Nro. 17.

Coirault, Ives. "Autobiographie et mémoires (XVII et XVIII siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. L'autobiographie, Paris, Armand Collin, nov-dic. 1975, Nro. 6.

Hart, Francis. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography". *New Literary History* 1, 1970, pp. 485-511.

Hipp, Marie-Thérèse. *Mythes et réalités. Enquete sur le roman et les mémoires (1600-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.

Howarth, William L. "Some principles of Autobiography", *New Literary History* 2, 1974, pp. 363-38.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Misch, Georg. "El problema de la verdad en la autobiografía" *Revista del Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1957.

Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1966.

Starobinski, Jean. "El progreso del intérprete", *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974.

Sobre la conversación

Communications Nro. 30, La conversation, Paris, Seuil, 1979.

Cf. especialmente los siguientes artículos:

"Présentation", de Roland Barthes y Frédéric Berthet.

"Logique et conversation", de H. Paul Grice.

"Le fonctionnement de la parole", de François Flahault.

"Elements de conversation", de Frédéric Berthet.

Barthes, Roland. *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

Cf. especialmente: "De la parole a l'écriture", pp. 9-13.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980

Cf. especialmente: "Ce que parler veut dire", pp. 95-112.

"Le marché linguistique", pp. 121-137.

Sobre Mansilla y las causeries

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

Cf. especialmente: "Mansilla: clase social, público y clientela", pp. 167-216.

FICCION

EN EL PUNTO INMOVIL

Alan Pauls*

¡Quiero! ¡Quiero! ¡Quiero! ¿Es que hay alguna palabra en tu carta, Ursula, que no encubra esta imperiosa necesidad, este pedido desmesurado? ¡Y no sólo deslizas por lo bajo tu querer "a toda costa", sino que cada tanto lo escribes sin disimulos, desnudando su insistente inconveniencia! No era ésta la clase de colaboración que yo esperaba de ti; al parecer, habiéndote pedido que apaciguaras tu querer, tú no has hecho más que acrecentarlo, malinterpretando mi solicitud o bien desoyéndola abiertamente. ¿No te das cuenta que, cuanto más crecen tus *ganas*, más difícil se torna para mí la posibilidad de satisfacerlas? Y tanto más cuanto que, insatisfecha con reclamarme *tú* el cumplimiento de tus deseos, no vacilas en delegar en la figura del "enmascarado" el poder de recordármelo. ¿Era acaso de esta forma como te sugerí que *le dieras parte* de nuestra relación?

Pero he aquí que esta noche, el "enmascarado" se presenta en mi cuarto, en una mano portando tu carta (carta que yo suponía ser una nueva serie de interrogantes de los que yo debía urdir las contestaciones), y en su cavidad bucal, incubado, tu *mensaje*, que él no titubéo en comunicarme apenas le hube abierto la puerta. Y tu mensaje, Ursula, salió de su boca tal como tú, sin duda, lo depositaste en ella: "Ella quiere saber", me comunicó el "mensajero". Y en su rostro no había ninguna expresión, ningún rasgo que se agudizara en desmedro de otro, ninguna intención de *reflejar* nada: apenas ese irreproducible enunciado, ese presente: "yo quiero saber". Y como yo tardase en reaccionar, él aprovechó para reiterar el "mensaje" que supuestamente tú, a modo de suplemento ver-

* Alan Pauls (1959). Su novela epistolar *En el punto inmóvil* (1980) de la que fue extraído este fragmento, será publicada próximamente por la editorial Sudamericana.

bal, le habías encomendado transmitirme: "Ella quiere saber". ¡Tú querías saber! —y yo (observa, Ursula, cómo mi espíritu, a pesar de todos estos infortunios, permanece fiel a lo único que ama incondicionalmente: tu nombre), ingenuo, crédulo, atontado por ese presente que el enmascarado usaba, creí que tú estabas allí, en algún lado, *en ese momento*, matizando la espera con las ganas de saber! ¡Sí! ¡Aunque parezca increíble, Ursula, apareciste en mi mente, allí, esperando que yo bajara a encontrarme contigo! Y ¿qué iba a hacer sino bajar tropezando las escaleras, acudir corriendo a tu encuentro?. Pero la decepción fue tan grande como la euforia, aquélla al no hallarte en la puerta de entrada, ésta al imaginarte esperándome allí donde no habrías de estar. ¡Ah, presente engañoso!

De modo que volví a subir, toda mi desilusión se vistió como ira sobre el "mensaje" que, exceptuando ligerísimos cambios, no se había movido de la posición en que mi vertiginosa escapada lo había dejado —ira que el "enmascarado" se esforzó por atenuar no mediante palabras, ya que era evidente que había comprendido que de ellas había surgido el equívoco, sino por medio de gestos, tomándome por los hombros, empujándome suavemente hasta sentarme en el escritorio donde yacían las cartas (¡miles!) por responder. Me excusarás ante él, Ursula, por mi descontrol, pero aún ahora persiste en mí la cólera, al pensar en lo que debiste condescender a revelar para lograr que él reprodujera tu "mensaje". Porque no irás a decirme que todo lo que él sabía era que tú querías saber?

¡No, Ursula! Tu carta te delata desde el principio hasta el final: ¡que tú sabes, la carta delata, y que lo que sabes es mucho! Y con lo que sabes armas un paquete en forma de carta que luego me envías a mí, Ursula, que supe antes que nadie eso de lo que ahora, al saber, ¡te vanaglorias!

¡Ah, amor mío! ¿Debo repetírtelo? Es para mí un tormento ir *en contra* de tus deseos, deseos que tú misma no vacilas en definir como "urgentes" y de los que, cualesquiera fuesen en condición y en origen, yo no sabría impedirme la participación. Me escribes: "Saber *más* acerca de las cartas es mi deseo más urgente". Y me pregunto entonces: ¿Cómo podría yo cumplir semejante deseo si tú, por algún medio que aún desconozco y que, se ve, te empeñas bien en ocultarme, te las arreglas para procurarte "información" (y qué *información*: ¡detalles!) acerca de ese material del que me culpas por mantenerme a distancia?

¿Dónde, pues, estás, Ursula? ¿Dónde estaré seguro de hallarte, cuanto te busque? ¿En el saber, en la ignorancia, o en la triste ostentación que, disimulándose, así se manifiesta al espíritu? ¿Cómo puedes pedirme "más", "más" en cuanto al saber sobre mis cartas, si luego en las tuyas te regodeas citándolas con puntos y comas, como si tú fueras la destinataria de esos atroces envíos?

Infringiré pues, por un instante, mis propias leyes de silencio, para ilustrar lo descabellado de tu pedido con la ayuda de una vieja carta de la que pasaré a narrarte ciertos detalles significativos. Se trata del relato de una mujer joven que, perseguida por el aburrimiento, decidió convocar en su domicilio a sus tres más "íntimos" amigos, amigos que no tardaron en acudir a la cita, alarmados seguramente por la urgencia que ella evidenció al llamarlos, y de los que ella pensaba con razón obtener ciertos beneficios. "Reunidos mis tres amigos", me escribió ella, matufiado su nombre bajo un sobrio "Elisa", "pasa-

mos los cuatro al living de mi casa, por el que yo paseé cubierto el cuerpo con una ligera túnica de seda, tejido que, antes de cubrir, anunciaba, y del que ellos, sentados frente a mí no conseguían despegar los ojos, ávidos por verificar de un modo más concreto si lo que a ellos se les permitía ver concordaría en verdad con lo que más tarde libremente se les ofrecería. Culminado mi pavoneo, cuya función se reducía a “poner en situación” a mis turbados amigos, tomé asiento frente a ellos, cruzando las piernas de manera tal que el debajo de mis muslos no pasara para ellos desapercibido, cuidando bien de exhibir la parte de la carne en la que la liga cava su surco tornándola así de un color más rojizo que el del resto del muslo. Una vez allí ubicada, envié a dos de mis “invitados” a preparar algo de beber, orden cuyo cumplimiento exigió que ambos se retiraran, no sin oposición, a la cocina, dejándome a solas, transitoriamente, con el más joven de los tres que, sentado en absurda postura, atareado sin duda en disimular lo que la visión que a sus ojos mis piernas ofrecía había suscitado en él: efecto inmediato del que quise a toda costa asegurarme, para lo cual, aprovechando la ausencia de los otros dos, lo llamé a tomar lugar a mi lado, lo que él, enrojeciendo repentinamente, hizo no sin vacilación, viniendo a sentarse en el mismo sillón en que yo me hallaba, pero a una distancia que imposibilitaba toda comprobación. Lo obligué a acercarse”, me escribía Elisa, “hasta estrechar nuestros respectivos cuerpos; el mío, al que notaba ardiendo bajo la leve túnica; el de él, en erupción bajo la ropa, erupción de la que hacía denodados esfuerzos por no traicionar los signos. Estrechados, habiendo yo descruzado completamente mis largas piernas y habiéndolas abierto de par en par, me aboqué a susurrarle al oído ciertas palabras de las que conocía la eficacia, palabras que él recibió, por fin, con una sonrisa, acompañándose con un gesto del brazo derecho que deslizó primero sobre mis hombros desnudos, luego por mi talle, enseguida por los contornos de mi cadera, hasta posarlo finalmente sobre mi muslo derecho, para comenzar allí a arremangar con delicadeza la falda de la túnica.

Incapaz de resisitirme a semejante iniciativa, cuya consumación había esperado además con ardor, e inclinándome ligeramente sobre él, llevé una de mis manos al sector donde suponía que mis atractivos y su exploración manual estarían surtiendo efecto, sector al que accedí tras desabrochar unos cuantos botones inoportunos y donde tropecé con lo que había sospechado, sólo que dotado de una sorprendente dimensión. No acababa yo de proteger entre mis dedos aquel monstruo orgulloso, cuando por la puerta de la cocina reaparecieron los otros dos, “invitados” trayendo en las manos unos vasos que el estupor no tardó en derribar, haciéndolos trizas en el suelo. Y como mi joven *partenaire*, escribía Elisa, “se atareara febril a las violencias caricias a las que sometía mi muslo desnudado, dedicando simultáneamente su boca a lamer mi cuello, fui yo la que tuvo que pedir a los dos restantes que se sumaran al juego, pedido del que ellos, al parecer, hubieran sabido prescindir, ya que de inmediato los tuve frente a mí, uno acucillándose en la abertura de mis piernas, el otro introduciendo sus rápidas manos en el interior de la túnica, donde palpó desesperado mis senos: En cuestión de segundos, pues”, escribía Elisa, y aquí viene lo ejemplarizador, Ursula, lee bien, “mi cuerpo era desbordado por una deliciosa simultaneidad de asaltos de los que no quería perder ninguna ventaja, y para cuyo favorecimiento mi cuerpo se adaptaba a los reclamos de los tres violadores que, con habilidad de expertos, se distribuían equitativamente los placeres: el más joven, cuya mano había progresado hasta encontrar, erguida, imponente, mi fuente de

deleite, frotándola entre sus dedos untados, el que, acucillado entre mis piernas abiertas, había sumergido su cabeza bajo la túnica arremangada, dando de azotes con su lengua contra mi encendido matorral; el tercero, cuyo tremendo vigor sentía yo en la furiosa presión ejercida sobre mis senos, jugueteando con los pezones encantados. Así los cuatro”, escribía Elisa, cerebral y regocijada, “engranados por la precisión de nuestros movimientos, me vi obligada, vislumbrando que de aquella situación nos sería imposible extraer un disfrute mayor, a disolver el cuadro, invitándolos a pasar conmigo al dormitorio, donde el espacio permitía una combinatoria más plena. Fue difícil arrancarlos de sus diferentes, complementarias actividades; pero como entendieran que la invitación sólo apuntaba a un perfeccionamiento, y no a una interrupción, acordaron suspender el intenso trajín para reanudarlo en el sitio al que yo aspiraba a trasladarlos. Ya en el dormitorio”, escribía Elisa, ¡en el dormitorio!, “todo escapó a mi control, todo se desaforó, toda la violenta pasión se rindió: no había terminado yo de penetrar en el cuarto —los tres venían a mis espaldas—, cuando sentí que, a la altura de los muslos unos brazos titánicos a mí se aferraban, empujándome hacia el lecho donde caímos en desorden, yo y el que me había atacado por detrás, cuya cara me fue imposible ver; en el acto, los otros dos se reunieron con nosotros, como en una perfecta maquinaria; y mientras mi trasero asaltante se ocupaba de despojarme de la túnica, rápidamente los otros dos tomaban posición: uno, resbalando por debajo de mi cuerpo, en sentido inverso al que yo estaba, hasta obtener de su reptar lo que buscaba: beber con sus labios mis innobles unciones, mientras con violencia sus manos lograban en mi propia boca encajar lo que deseaban, con furor de bestia: un aparato enorme cuyos latidos estremecían, tremendos; el otro, más brutal, desplazando de un golpe al que en el lecho me había tumbado, procedió a abrir mis piernas hasta el extremo de desgarrarlas, lo que arrancó de mi boca un grito suficientemente sostenido para que la sentencia que allí se alojaba, a punto de vertirse, y que pertenecía al que en ese mismo instante se entrometía con su lengua en mi regocijado tesoro, fuera despedida, posibilitando que viniese a rellenar su lugar la que de mi trasero había sido injustamente desalojada por el que, tras haber humedecido con minucioso cuidado mi entrada posterior, faena para la cual el que lamía la principal había prestado valiosa ayuda, se empeñaba en incrustar en ella su magistral, acerada lanza: Bloqueadas todas las salidas de mi cuerpo”, escribía, Elisa, ¡bloqueada!, “todo mi organismo convertido en una máquina de absorber, rellena hasta lo último, aquí, allí, adelante, abajo y atrás, meta pujo y meta fricción, lancé entonces el grito”, escribía, rellena, “el grito de “Más, Más, Más!!!”

De más está aclarar, Ursula, que el referirte a tí este relato “privado” sólo encuentra su plena justificación en esa última palabra repetida tres veces, palabra que, oh coincidencia, figura también reiterada en tu pedido, y de la que te aferras ciegamente. En tu caso, como en el de la protagonista de la bochornosa orgía, tal palabreja *sobra*. Sí, está de más tanto en una boca como en otra (y hasta aquí, Ursula, llega mi comparación, quiero que lo sepas): en la de aquella por estar, según sus propias palabras, “rellenas hasta lo último”; en la tuya, por fin, debido a que, sabiéndolo *todo*, no concibo la posibilidad de que sepas más. ¿Con qué derecho me pides acrecentar tu saber, si el que tu carta nuevamente revela casi supera el mío propio?

Porque otra carta de las que he recibido aparece citada literalmente en la tuya; otra

vez conoces nombres y apellidos, detalles, narraciones, que en principio, sólo a ellas estaban destinadas. ¿Cómo es posible? ¿Cómo reincides habiéndome sumido ya, con tu carta anterior, en la peor de las incertidumbres? ¿A través de qué oscuras operaciones has logrado penetrar en mi archivo, sacando a luz lo que yo hubiera dejado morir en la oscuridad?

Me hablas, esta vez, de Dora Diamante, cuyo caso demuestras manejar con conocimiento de causa al mencionarme morbosamente y detenidamente cada una de sus "hazanas", ¿De dónde has sacado su nombre, de dónde la carta, si ella permanece aún en mi archivo tal como yo la coloqué, aunque tal vez un poco arrugada (como si una *mano* invasora la hubiese tocado)? Y no te limitas únicamente a "describirla", a parafrasear desde la distancia sus propias palabras, sino que, esta vez, y he aquí lo que me asombra de tí, parece deleitarte con lo que te encargas de retransmitirme. ¿Qué, si no ese deleite, se desprende de frases como: "Has pensado alguna vez en el casi infinito abanico de posibilidades que se abre a una mujer que, como Dora Diamante, se ofrece *desnuda* a toda improvisación amorosa, sin otro bagaje que el inmenso peso de sus deseos? ¿No resulta notable que, tan pronto como su marido se ocultó en el interior del armario, cumpliendo así el pacto que ambos, de perfecto grado, habían convenido, y dejando a su mujer "a solas" con la primera víctima de las improvisaciones, una mujer de deslumbrante belleza que había acudido a Dora con el objeto de hacerse hacer por ella un vestido, ella experimentara en su "propio cuerpo", recordarás sus palabras, "la definitiva fatuidad de todo límite, sensación que ella no dudó en poner en práctica cuando, habiendo desnudado a su amiga y habiéndose colocado las dos en posición tal que su marido, desde la pequeña abertura de la puerta del armario, pudiera contemplarlas actuar con libertad, "avancé hacia Julia y posé mis manos sobre sus senos, cuyos pezones alertados alcanzaban el tamaño de una moneda. Julia no se movió, sólo cerró los ojos y echó suavemente la actividad febril a la que se entregaba mi esposo dentro del armario, víctima de la contemplación, susurré al oído de Julia: "qué magnífico par de tetas tienes", susurro cuya intensidad me encargué jugando con los pezones erguidos de Julia. Julia orientó mi cabeza en dirección de ellos y los hundió, por así decir, en mi boca". ¿No has intentado, sólo por un momento, ponerte en el lugar del esposo, espectador privilegiado de la escena que las dos mujeres, en el centro del cuarto, silenciosamente le dedicaban, e imaginar, aunque fuera por unos segundos, la naturaleza de sus sentimientos cuando, por la abertura de la puerta, divisó a su mujer desabrochando y despojándose de ropa, para luego dedicarse a "jugar con la hermosa, negra, peluda concha de Julia, en cuyo horno no tardé en introducir entero uno de mis dedos?" Esa es la única manera, creo yo", escribes, "de responder a semejantes relatos".

Y tú, Ursula, ¿tú te embarcas en la tarea de impartirme consejos! ¿Tú, que en todo esto no ves sino la "fatuidad de todo límite"! ¿Cuándo comenzó esta ceguera tuya, amor mío, cuándo se produjo me pregunto el sutil desvío que ahora, cada vez más, conduce tus cartas hacia la *adhesión*, alejándolas de la paráfrasis? Porque tu *simpatía* respecto de todo este material que has recibido me induce a pensar, ¿descabellado! que bien pudieras tú ocupar el lugar de las protagonistas de tales narraciones; lugar que, lejos de inspirarte repulsa, lo que este pensamiento significa para mí? ¿Tú, en el lugar de Dora

Diamante! Tú, en la apología del desenfreno. Tú: ¡ignominiosa!

Por lo tanto, te pediré que suprimas de tus próximas cartas todo reclamo acerca de mi "trabajo". Parece magia, Ursula: cuanto más me pides saber, y cuanto más firme es mi negativa a satisfacerte, más información parece ser capaz de recoger. (¿Será cuestión quizá, de comenzar a cambiar el método?). Lo que sí puedo asegurarte es que el día en que descubra a quien ha violado mi archivo, mi silencio, toda la dignidad que yo me destinaba en preservar en nuestra correspondencia, ese día me desconocerás: pasaré por tu lado, pero la furia desdibujará mi rostro, y tú no tendrás tiempo de detenerme.

APENDICE

CORRESPONDENCIAS EN/CON EL PSICOANALISIS

María del Carmen Rodríguez

Jacques Derrida: *La carta postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Aubier-Flamarion, Paris, 1980.

El libro consta de cuatro partes que, aun cuando tienen en común el hecho de conectarse de una u otra manera con el psicoanálisis, merecen, dada su complejidad y extensión, ser comentadas separadamente.

De la primera parte, curioso y extenso prefacio que dramatiza el “envío”, se dice en la introducción: “En cuanto a los *Envois* mismos, yo no sé si su lectura es sostenible. . .” (p. 7). Yo no sé, parafraseando, si es describible. ¿Quién escribe en principio? ¿El que se responsabiliza, suscribe y firma, Jacques Derrida, aclarando “lamento que no te fíes demasiado en mi firma”? Lo indiscutible, lo sostenible, es que se trata de envíos de una primera persona, destinados a una segunda persona, ¿A quién? A un “tú”, al que se ensaya, destinados a una segunda persona, ¿A quién? A un “tú”, al que se ensaya por momentos de dar nombres tales como Judith, Esther, Hadassah (nombres que

no resuelven tampoco la determinación del sexo del destinatario, puesta en cuestión en más de un pasaje). Es este “tú”, proteico y proteicamente interpelado, el que puede producir un estado de confusión entre signatario/destinatario (yo/tú) y emisor/receptor (pudiendo este último implicar al lector); indeterminación pronominal (pre-nominal) que impide regular las distancias y que cohabita aquí con la determinación minuciosa de las fechas de los envíos: desde el 3 de junio de 1977 al 20 de agosto de 1979, a veces varios en un día, a veces blancos de varios días, Envíos: reproducciones de una (si es posible decir ‘una’) postal de cuyo anverso hay tres versiones en el libro, acompañadas por más de doscientas versiones de la escritura (destinada) del reverso.

¿Qué se escribe, qué se destina al fin? Descripciones del anverso de la postal (Sócrates escribe sentado y detrás de él Platón, más pequeño, de pie, parece dictar señalando con el dedo), y numerosas interpretaciones de la escena, los detalles, las posiciones y los gestos de los protagonistas. Supuestos recuerdos del yo que suscribe: muerte del padre, hospital, via-

jes, escenas de amor. Relatos de mitos. Escenas cotidianas: encuentros, bibliotecas, conferencias, llamadas telefónicas, propuestas para la publicación del libro. Desencuentros multiformes: aeropuertos, diferencia horaria, mensajes que no llegan a destino, una carta perdida en la que se insiste, historias de cartas interceptadas. Múltiples referencias a los textos que forman las otras partes del volumen (produciendo cierta impresión de contemporaneidad de los envíos con la elaboración del conjunto de la obra) y una continua apelación a la necesidad de destruir la correspondencia: “. . . tú la quemarás, tú, es preciso que seas tú. . .” (p. 273) son las últimas palabras enviadas. Imposible enumerar todo lo que aquí aparece, se repite, se transforma, se destina. Imposible, también, clasificar estos envíos que Derrida atribuye al “género” o “tono” del “apóstrofe”, género que podría ser puesto en relación, no sólo con otras de sus experiencias originales de escritura teórica (cfr., p. ej. *Marges*) sino también con la exploración de estilos operada por el discurso teórico francés contemporáneo, digno adversario extremista de su prolijo homólogo cartesiano.

Por último, a través de la referencia a las otras partes del libro, se envía, intertextualmente, a Freud, Poe y Lacan, por una parte; a Heidegger, Nietzsche y Platón, por otra, en telecomunicación continua. A través de ciertos conceptos (“escritura”, “diseminación”, “diferancia”, “glass”, etc.), al conjunto de la teoría de Derrida. El hecho de que estos envíos, con sus múltiples referencias intertextuales, precedan a las otras partes de la obra (y que sólo mediando la lectura de las mismas tales referencias encuentren su “legibilidad”) hace de este inmenso prefacio un posible postfacio. La duplicación de la lectura —y no solamente la inversión de su orden— parece ya sugerida en las primeras páginas: “. . . Il est mauvais, lecteur, de ne plus aimer à revenir en

arrière. . .” (p. 8). Quien acepte el reto que significa la lectura de este volumen, se sentirá —sospecho— no obligado sino deseoso de volver sobre sus pasos.

La segunda parte del volumen, *Spéculer-Sur Freud*, extraída de un Seminario dedicado a Nietzsche, tiene como objeto la consideración de *Más allá del principio del placer*, de Sigmund Freud. Partiendo de la peculiar estructuración del texto freudiano (con hipótesis que no llegan a ser demostradas, inconclusiones, lagunas, etc), Derrida se propone dar cuenta del funcionamiento atético del mismo; Freud no habría “puesto” una tesis (en el sentido lógico filosófico tradicional del término), y este desborde de la lógica de la posición posibilita la reflexión sobre el discurso científico y sobre las particularidades del psicoanálisis como ciencia. Para ordenar nuestro comentario, seguiremos algunos hilos conductores (entrelazados en Derrida, quien sigue el texto freudiano capítulo por capítulo): la *especulación*, la *evitación de la filosofía*, el *legado*, la *muerte*, las *historias* narradas en *Más allá*. . ., y su *irresolución*.

La *especulación* tiene en el texto freudiano un triple funcionamiento: 1) es un modo de investigación nombrado por Freud (quien dice “entregarse” a ella, sin determinar los límites de tal concepto), 2) es *objeto oblicuo de su discurso* (ya que habla de la especulación) y 3) es también la *operación de su escritura*. Dicha especulación no puede reducirse ni a los cánones de una lógica filosófica ni a los de una lógica científica —pura o empírica—, ya que su singular modalidad es la de un paso de tesis que avanza sin avanzar. Avanza —la escritura— sin avanzar un paso en la demostración de una tesis. Se repite —y repite diez veces en el texto que no avanza un paso de más— ilustrando la repetición misma que es objeto de *Más allá*. . .

Considerando el ascendente filosófico de los temas que son objeto de la especulación de *Más allá* . . . (la repetición, la vida y la muerte, el placer y el displacer), Derrida advierte que la posición de Freud es la de una *evitación de la filosofía* que se da a leer: a) *explícitamente*, ya que escribe que no hay ninguna teoría filosófica del placer a la cual pueda agregarse y se refiere a una “incapacidad constitucional” para la filosofía que lo hace tender a la “especulación”; b) *implícitamente*, a través de las omisiones: citando el “retorno eterno de lo mismo”, p. ej., no menciona a Nietzsche, y al invocar el mito contado por Aristófanes en el *Banquete* dedica a Platón unas escasas líneas —a pie de página— sólo para remitir el mito en cuestión a un origen más antiguo, alejando así toda posible deuda respecto de él, toda posible filiación. (en uno de los últimos capítulos, será Derrida quien subraye las conexiones entre la teoría del placer expuesta en el *Filebo* y la que aquí se sostiene). Evitación deliberada entonces de toda deuda, genealogía o descendencia filosófica.

Esto se relaciona con el movimiento de la herencia y del *legado*, movimiento que se juega en *Más allá* . . . sobre más de un tablero: el ya nombrado de la filiación filosófica, el autobiográfico y el del movimiento psicoanalítico. En cuanto al autobiográfico, Freud (quien no omite, en general, la mención al contexto familiar en el que se producen sus observaciones) no aclara que el niño que juega al fort-da es el pequeño Ernst —su nieto— y que la madre del niño es Sofía, su hija preferida, muerta un año antes de la publicación de *Más allá* . . . Por otra parte, según Derrida, en la descripción (sin conclusión, fragmentaria) que Freud hace del fort-da, también describe —juega el movimiento mismo de su escritura, ya que hace con el objeto de su texto —el principio del placer— lo mismo que Ernst con su bobina: lo aleja y lo reencuentra repetidamente

de/en su escritura. No sólo autobiografía sino también “autografía”; “esta escena de escritura y de herencia que se juega en elipsis” es nada menos que lo familiar, lo “propio”, lo que está ligado a —y heredará— su nombre: la familia (biográfica) pero también la familia/institución psicoanalítica. ¿Quién se hará cargo del legado de Freud? No sin cierta tendenciosidad, Derrida constata que Marie Bonaparte, depositaria —por vía epistolar— de ciertas confidencias de Freud, es en Francia además depositaria de cierto efecto de herencia; y en lo que respecta a esta “escena de familia” institucional (cfr. el “legado” de Lacan) nos reenvía al tercer texto incluido en nuestro volumen, *Le facteur de la vérité*.

Todo legado supone —nuevo hilo conductor— alguna muerte. Ahora bien; si la muerte de Sophie —familiar, omitida— se relaciona con lo “propio” de Freud es en *Más allá* . . . (primer planteo de las pulsiones de muerte) donde la muerte se relaciona, conceptualmente, con lo “propio”. Así el fin de lo viviente, su meta, es el retorno a lo inorgánico (la vida es una suerte de trayectoria hacia la muerte) y las pulsiones parciales de conservación están destinadas, no a evitar la muerte sino a asegurar que el organismo muera “de su propia muerte”, que no sea desviado de su camino hacia la muerte, “. . . que la muerte sea un retorno a lo más propio, a lo más próximo de sí, como en su origen. . .” (p. 378). Derrida telecomunica en este punto a Heidegger con Freud. Esta especie de asunción de la muerte, esta misión de cuidado —representada en Freud, por las pulsiones parciales de conservación— es confrontada —en el sistema heideggeriano— con “. . . lo que se tradujo por ‘autenticidad’ del *Dasein* que asume ‘resueltamente’ su ser-para-la-muerte, en la temporalidad originaria (‘no vulgar’) de su ‘cuidado’. . .” (p. 381). Relación con lo “propio”, relación con la muerte como condición de autenticidad. La vida y la

muerte no se opondrían sino para servir a esta *economía de la muerte*, a esta ley de lo “propio” (oikos, oikonomía) que gobierna el trayecto buscando incansablemente el acontecimiento propio, su propia propiación más que la vida y la muerte, la vida o la muerte. A la evitación, en Freud, al alejamiento (“fort”) de la filosofía, responde este reencuentro, esta reaparición (“da”) que pone (repone) en (el) juego, también, lo más “propio” de Derrida.

Siguiendo un nuevo hilo: la descripción del juego del niño (fort-da) y la mención del mito contado por Aristófanes en el *Banquete* son los pasajes más famosos de *Más allá* . . . ¿Qué tienen ellos en común? En principio, son *historias* (a cual más ficticia, nos dirá Derrida) cuyo contenido nos llega, en Freud, seleccionado, con puntos de suspensión, con lagunas (omisión autobiográfica / omisión de genealogía o filiación filosófica); las dos se ocupan, por otra parte, del tema de la repetición (repetición del y en el juego / retorno a un estado anterior). Pero además, revirtiéndose en la misma escritura freudiana, ambas “. . . revelan y reconstituyen la necesidad narrativa, o mejor la estructura de ‘relato’ en el límite de la cual y con la cual la ‘especulación’ debe constantemente tratar a lo largo del ‘libro’ . . .” (p. 395). Teniendo en cuenta los mitos, las “historias”, la particularidad de esta especulación que avanza sin avanzar, cabría preguntarse si alguna tesis es posible en *Más allá* . . . ; sin embargo, constata Derrida, lo que se discute desde 1920 es *cuál* es la tesis del texto. Unos la tomaron en serio y construyeron un discurso a partir de ella (el caso más “espectacular”, nos dice, es el de Lacan); otros desviaron púdicamente la mirada ante el exceso de misticismo y de sueño mitológico, deduciendo que el maestro no habría sido serio en este caso, que habría jugado. “. . . Pero ni de un lado ni del otro se ha interrogado la singularidad testamentaria

de esta escena de escritura. En sí misma y en lo que acarrea al contexto psicoanalítico en general. . .” (p. 402). De allí la necesidad de insistir sobre esta marcha textual que Derrida califica como auto (bio) gráfica, heterobiográfica, thanatobiográfica, todo esto en la misma madeja.

En el conjunto de la reflexión freudiana, *Más allá* . . . representa el tercer paso en la elaboración de la teoría de las pulsiones. Hay en los dos primeros (ligado al concepto de sexualidad el uno, al narcisismo el otro) un pasaje de la observación a la teoría que no se desequilibra, una transposición, una traducción en la que resulta fácil determinar la equivalencia. Es en este tercer paso, al enfocar el carácter ‘regresivo’ de las pulsiones, donde dicha traducción pudo haber comportado una exageración (y aclaramos que es Freud quien se disculpa por ello), una “sobreevaluación de la significación de los hechos y materiales de observación”. Tal transgresión sería, en este paso, el “paso de más”: la especulación pasa la medida, va “más allá” de lo observable y de lo visible. Además de disculparse por la inseguridad provocada por la traducción (de la observación empírica al lenguaje de la teoría) y por la necesidad de tomar prestados términos de la biología o de la psicología (transposición), Freud atribuye esa “sobreevaluación” (cap. VI) a las “intenciones”, “creencias” y “predilecciones” presentes en la especulación. Este discurso reflexivo, esta especulación sobre la especulación (objeto oblicuo del discurso freudiano), cuestionándose tanto la precisión de su propio lenguaje como su propia “objetividad”, re-envía el cuestionamiento a la estructura misma del lenguaje científico, a su historia y a su metafóricidad irreductible.

Freud reconoce que este “más allá”, esta imposibilidad de una lengua purificada de toda metáfora, eleva la inseguridad de la especulación; pero no es ése el único determinante de la *irresolución* del

texto. Hemos visto que *Más allá*. . . , ligado a la ciencia psicoanalítica y a lo autobiográfico (muerte / legado), es un texto que se juega además sobre dos tableros, ya que la marcha de su escritura —sus performances, sus operaciones— puede darse como ejemplo de aquello de que trata —sus objetos, sus hipótesis, sus leyes, sus problemas—. El problema sigue “sin resolución”, se repite Freud en el último capítulo; de allí la duda (“Sería este el momento de emprender estudios más amplios”, “Debemos ser pacientes y esperar la aparición de nuevos medios y motivos de investigación”); de allí, para consolarnos de “los lentos progresos del lenguaje científico”, la cita del poeta: “. . . Lo que no puede tomarse volando / hay que alcanzarlo cojeando / . . . / La Escritura dice: cojear no es pecado. . .”. Cita de la Escritura citada por la escritura de un poeta, cita que podemos parafrasear: esto marcha mal (en cuanto al encuentro de una solución, a la demostración de una tesis), esto “cojea bien”, jugando sobre más de un tablero, transgrediendo el paso de tesis, produciendo el “paso de más”.

El último capítulo de Derrida reencontra (“da”), a través de un pasaje de Nietzsche en el que el placer es comparado a una “suerte de ritmo”, el camino mismo de su Seminario; reencontro con la filosofía (ley del “oikos”, ley de lo “propio”) y con la “diferancia” (“Más allá de la oposición, la diferencia y el ritmo”), que ligan este texto a toda su trayectoria teórica. Derrida también habría especulado, sobre Freud, sobre y más allá del principio del placer. Resultado: una lectura productiva en la multiplicidad de sus registros (que no se quiere única o interpretativa en el sentido hermenéutico), una escritura que pone una vez más en juego la inagotabilidad del discurso freudiano, un cuestionamiento acerca de la delimitación del lenguaje científico, una apelación a la escena de escri-

tura que se juega en todo texto (más allá de lo científico / literario, de lo objetivo / subjetivo) y cuya marcha desborda la marcha recta (sin cruces) y correcta (no cojeante) de toda tesis, de todo planteo racionalista, de la lógica posicional. El interés en la teoría de Derrida, el interés en la obra de Freud, el interés en la lectura de los “restos” irreductibles de todo texto, son tres buenas razones que pueden hacer imprescindible —o al menos deseable— la lectura de este texto.

La tercera parte del volumen, *Le facteur de la vérité*, es un artículo publicado por primera vez en la revista *Poétique* N° 21. (*Littérature et philosophie mêlées*, 1975), del cual circula entre nosotros una traducción al castellano (Ed. Homo Sapiens, 1977) titulada *El concepto de verdad en Lacan*. Este cambio de título, que haciendo aparecer en la tapa el nombre de Lacan (en tipos más grandes y precediendo al de Derrida) otorga implícitamente poderes y primacías (léanse también las posibilidades de venta editorial) nos permite adelantar el “motor móvil” del original francés, *Le facteur de la vérité*: el golpe contra el poder (no cabría aquí hablar de lucha o de confrontación) en la escena de la reflexión teórica francesa, claramente manifiesto en el tono irónico que asume esta crítica de Derrida al *Seminario sobre La carta robada* (Lacan, *Escritos II*). Doble remisión entonces: el Seminario de Lacan y su objeto, el cuento de Poe, A grandes trazos, los puntos desde los cuales Derrida aborda su crítica son: la *teoría del texto* (desarrollada en Francia) y el problema del significado, las *premisas mismas del Seminario, el contexto psicoanalítico y el concepto de verdad*.

Antes de Lacan, en Francia, la crítica literaria marcada por el psicoanálisis (la crítica psicobiográfica de Marie Bonaparte, la psicocrítica y el psicoanálisis existencial) había dejado de lado el problema del texto en favor de un aislamiento del contenido, sentido unívoco determinable

más allá de su escritura. Cabría esperar, según Derrida, una superación de esta perspectiva en Lacan, ya que la transparencia de un contenido deviene supuestamente imposible cuando es la “lógica del significante” la que está en juego; sin embargo, esta superación no se produce. En principio, el texto de Poe no es analizado en el Seminario, sino que es convocado como ejemplo de una verdad ya enseñada, verdad que precede al texto y que se reencuentra al fin. En segunda instancia, lo que Lacan considera es la “historia”, lo relatado del relato, lo narrado de la narración: el desplazamiento del significante, representado por la “lettre” (carta/letra), es paradójicamente analizado como significado, como objeto relatado de un cuento. Así Lacan se desentien- de de encuadre y de la narración propiamente dicha, hasta el punto de minimizar lo que él llama “narrador general” tomándolo como un elemento “neutro, homogéneo, transparente” del relato. Lo que se ignora, dice Derrida, es la estructura formal del texto, como sucede siempre que se pretende descifrar la “verdad” del mismo, su “mensaje ejemplar”.

Nuevo punto de partida (posición de ataque): las *premisas mismas del Seminario*. Habiendo sentido la analogía entre el Significante y la “lettre”, Lacan nos dice que la carta, en el cuento, es “lo que falta en su lugar” (es el robo de la carta el que desencadena el cuento) y que su sentido no es “indiferente y desconocido” (no se sabe qué mensaje vehicula, si es una carta de amor, una carta delatora, una carta conspiradora, etc.). Derrida niega, en un tono marcadamente agresivo, estas dos afirmaciones. Resumimos esquemáticamente que la “lettre” (carta-letra/significante) tiene un *lugar* (lugar de emisión y también de destinación); el agujero (falta a partir de la cual se constituye en sujeto) que imanta el trayecto de la carta para que ella “vuelva a su lugar” (circularmente, del agujero al agujero) en circulación

reglada. Del argumento de Lacan, quien a falta de un conocimiento del mensaje enviado rescata el hecho de que “la Reina no sabría ponerla en conocimiento de su señor y amo”. Derrida deduce que el *sensido* de la carta (el que la hace regresar a su lugar) es la *ley fálica*, el pacto que precisamente la reina amenaza con dividir, disociar, traicionar (mediando la carta “robada”, “en otro lugar”) y que acabará salvaguardando (con la recuperación de la carta). Por eso la carta —del agujero al agujero— vuelve a la mujer —agujero entre las piernas de la mujer— en la medida en que ella quiere salvar el pacto y consecuentemente al rey —representante de la ley—, al falo cuya guardia ella posee. La carta tiene entonces un *sensido propio*, un *lugar propio*, un *trayecto propio*. Este lugar propio es el *lugar de la castración*: la mujer como lugar develado de la falta de pene, la verdad del falo: “. . . la verdad de la carta robada es la verdad, su sentido es el sentido, su ley es la ley, el contrato de la verdad consigo misma en el logos. . .” (p. 467). Se trataría al fin, a pesar de la apariencia de denegación, de un desciframiento hermenéutico en el que la relación de la Femeineidad con la Verdad sería el último significado: Verdad (de la castración).

En cuanto al *contexto psicoanalítico*, Derrida constata que el punto de llegada del Seminario, su último anclaje semántico (la castración de la mujer), coincide con el que propone en 1933 Marie Bonaparte desde su crítica psicobiográfica; sin embargo, ninguna deuda es reconocida por Lacan. (Denunciando la mala fe de Lacan, Derrida denuncia también su propio gesto de mala fe, gesto que le hace transcribir citas enteras a manera de quien quiere descubrir el plagio). Ahora bien: si igual es el punto de llegada, los caminos son diferentes. Bonaparte, quien recae dogmáticamente en el inconsciente del autor, ve sin embargo, según Derrida, cosas que Lacan no ve. Es así como inscribe

La carta robada en esa especie de trilogía —reconocida por Baudelaire y explícita en el encuadre mismo del texto— que forma conjuntamente con *El doble asesinato de la calle Morgue* y *El misterio de Marie Roget*, trilogía que evidencia “el aplastante automatismo de repetición”. Es así como también, sin pasar por encima del texto para imponerle su esquema conceptual, ve estructuras formales cerradas a Lacan, tales como la “posición del narrador” y los fenómenos de “doble” que se abren a lo siniestro. Esta comparación con Bonaparte se conecta una vez más con el legado de Freud. ¿Quién tiene en su poder el legado y qué poder tiene el legado? Queda por determinar. El “poder” (valga la ambigüedad) es asumido por el discurso de Lacan, quien se dirige a los psicoanalistas en tanto único y riguroso develador de la verdad de Freud (à la lettre) el poder es puesto en cuestión desde el discurso de Derrida, quien pretende develar (en un estilo de invectiva poco frecuente en sus textos) la “ilegitimidad” del poder asumido por Lacan.

Habiendo abordado la relación entre la verdad y el psicoanálisis en general, Derrida trata de determinar, hacia el final del artículo, el concepto o la doctrina lacaniana de la verdad. El *Seminario*, nos dice, pertenece al conjunto de textos publicados entre 1953 (“Discurso de Roma”) y 1960, textos que pertenecen al mismo sistema de la verdad (condición de la lógica del significante) en el cual se pueden reconocer algunos rasgos pertinentes: el énfasis sobre la excelencia auténtica del decir, de la palabra, del logos como phoné; la subordinación de la letra, la escritura y el texto; la equivalencia implicada entre la articulación simbólica y la fonemática (que Lacan lleva lo suficientemente lejos como para decir, de la metáfora freudiana del “jeroglífico” en el sueño, que dicha escritura es como el lenguaje articulado simbólicamente, “tal como él, fonemática, y de

hecho fonética, puesto que se lee”; cfr. *Situation de la psychanalyse en 1956*). En suma: lo simbólico pasa por la voz, y la ley del significante no tiene lugar sino en letras vocalizables. ¿Qué relación tiene esta articulación simbólico-fonemática con la verdad? Si volvemos al *Seminario*, vemos que allí el retorno circular a la ley (verdad que es punto de llegada y punto de partida) está asegurado por lo que Lacan llama “materialidad” del significante (carta/letra), por su singularidad indivisible, ya que si fuera divisible o destructible, la carta hubiera podido no llegar a destino. Pero sólo la “idealidad” de la carta, y no su “materialidad”, puede hacerla resistente a la división; y sólo mediando la interpretación del significante como “phoné” (propia de este sistema de verdad), la carta está exenta de peligros, puesto que es la voz (con sus caracteres fonémicos de espontaneidad) la que mejor conserva y se conserva, la única que puede permanecer: “. . . Ojalá los escritos quedasen, lo cual es, más bien, el caso de las palabras. . .” (Lacan, *Escritos II*, p. 27). Los escritos, la carta material, los dibujos de tinta —nos dice Derrida—, hubieran podido dividirse o multiplicarse, destruirse o extraviarse, “. . . la carta misma, en el sentido lacaniano, en tanto que lugar del significante y símbolo de una fe jurada, tiene por propiedad, ‘singular’, en efecto, ‘la de no soportar la partición’. . .” (p. 501).

“Habla plena”, “palabra presente”, “presencia a sí”, “phone”, “logos”: conceptos que, en la elaboración teórica de Derrida (desde *De la Gramatología*), son atribuidos a la historia del pensamiento metafísico occidental. Todos caen como un alud sobre el texto lacaniano, en una suerte de diálogo de sordos (o de mancos). ¿No es tomar el *Seminario* como ejemplo de una verdad ya enseñada? ¿No es imponerle un sistema conceptual y, corrigiendo el desvío, retornar a la verdad de la escritura, re-poner la carta en su

lugar? . . . El tono general de *Le facteur de la vérité*, el ataque casi abusivo, predispone por momentos a no leer sino el ataque (y devolverlo a vuelta de correo). Sobre todo considerando que no es mucho lo que agrega en cuanto a Lacan (podría ofrecer un análisis más fino de su idealismo) ni en cuanto a *La carta robada* (cuyo encuadre analiza escuetamente en las últimas páginas) ni en cuanto a la teoría misma de Derrida, que reaparece casi intacta en esta especie de enumeración de conceptos. Leer entre-líneas deviene aquí la carta obligada.

Más que como una lectura crítica, este texto es la crítica de una lectura. . . ¿Impotencia frente al poder del discurso —o frente al discurso de Poder— lacaniano? ¿Imposibilidad de confrontación? ¿Deja en fin el discurso lacaniano, que parece ignorar, deliberadamente o no, teorías contemporáneas y suficientemente extendidas —como es el caso de la teoría del texto—, algún espacio para la confrontación? Sea cual fuere la respuesta a estos interrogantes. *Le facteur de la vérité* parece recordarnos, telegráficamente (“facteur”: “cartero”) que toda escritura está condicionada por la escena histórica en que se juega. Y no se trata aquí de una escena cualquiera; se trata, a la lettre, de la intelectualidad francesa contemporánea, una escena en la que el factor (“facteur”) de poder tiene la sobrecarga que le imprime una influencia más allá de la frontera, una escena —sobre todo— en la que tanto Lacan como Derrida están implicados. El golpe contra el poder —“motor móvil”— corre a veces el riesgo de inmovilizar la productividad de una escritura teórica.

Al fin, *Du Tout*, la cuarta parte del volumen, es una corta entrevista cuya primera publicación tuvo lugar en *Confrontation I* (1978), entrevista realizada en torno a los textos de Derrida relacionados

temáticamente con la teoría, el movimiento o la institución psicoanalítica; entrevista que se articuló, de hecho, a partir de lo que podríamos llamar, en homenaje a Sartre, “situaciones”. La situación misma de la entrevista, en principio. “Ha sido más fuerte que yo”, dice Derrida (quien al parecer rehuye todo tipo de cámaras o micrófonos ofrecidos a los intelectuales de nuestro tiempo para “expresarse”); más fuerte, supone, que los psicoanalistas mismos, que no han podido hacer sino invitarlo, aun cuando lo vean casi como a un extranjero (ya que no es ni analista ni analizando, según los criterios en código de los cuatro grupos en vigencia en Francia). Lo inevitable de esta primera situación lleva al objeto inevitable de discusión: la situación contemporánea de la institución psicoanalítica francesa. Cuatro grupos, pretendiendo cada uno “. . . formar la única institución analítica, la única a detentar legítimamente la herencia freudiana, a desarrollarla auténticamente en su práctica, en su didáctica, en sus modos de formación y de reproducción. . .” (p. 538). Cuatro grupos que olvidan plantearse problemas que necesitan ser reelaborados, tales como la transferencia, los fines y confines de la situación analítica, sus articulaciones con el “afuera” (con la política, con la filosofía, con la literatura, etc.), por continuar disputándose —en familia— el legado de Freud.

Inevitable, decíamos, el encuentro. Inevitable, también, su publicación en este libro que, en todas sus facetas, “trata de” y “trata con” el psicoanálisis. Los envíos (también las invitaciones) y el psicoanálisis. Envíos —repetidos, multiformes— que pueden o no llegar a destino en los *Envois* o en *La carta robada*, con comunicaciones intersubjetivas disueltas en la posible indeterminación del destinatario o del trayecto. Envíos bajo la forma del legado o la herencia que —curiosamente— recorren en el presente volumen el cami-

no que va del testador (Freud) a los supuestos legatarios y sus reclamos (Bona parte, Lacan, los cuatro grupos en vigencia) en el psicoanálisis frances. Inevitable: Imposible dar cuenta de una teoría, de una práctica, sin considerar el espacio en el que se inscriben. Imposible, para nosotros, no leer en Derrida una excelente lectura de la escritura en Freud, cierta

ceguera frente a la escritura / lectura lacaniana, una posición –situación– tomada y sobredeterminada, desde la cual nos envía esta carta postal.

“De Sócrates a Freud y más allá”: el más allá –el más acá– y el placer –en principio– corren por cuenta del destinatario, implicado, al sesgo, desde la primera página.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

1983

IRONIAS DEL LUGAR COMUN

Hebe Uhart: *La luz de un nuevo día*. Buenos Aires, CEDAL, 1983.

“Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiera existido.”

La cita es del diario de Tolstoi y podría servir como síntesis del mundo automatizado y carente de sentido que constituye la materia narrativa de los relatos de *La luz de un nuevo día*. Los personajes de Hebe Uhart se mueven atrapados por la repetición irreflexiva de actos y hechos a cuya sucesión inevitable parece reducirse el opaco desarrollo de sus vidas. Simple transcurrir en el que todo sucede sin saber nunca por qué, puro acontecer que resta todo espacio a la reflexión y a la comprensión. “Hormigueros humanos que pasan. . .”, lee en un poema el personaje de “El ser humano está radicalmente solo” y la interpretación que hace de este verso vale para explicar la alienación que padecen los personajes de todos los relatos y que este mismo cuento expone como tema explícitamente. “La incompreensión del hormiguero, su falta de lucidez, de sentido de la libertad y de pasión era impresionante.”

Resignación y aceptación del “sucederse de la vida” es el rasgo común que homologa a todos estos seres sobre los que actúan los principios de una ley inexorable. En las tres generaciones de chaqueños para las que en “Leonor” todo se desenvuelve de igual manera, tan “naturalmente” en el Chaco como en Buenos Aires, sin la “convicción de abrigar sus propios sueños”, puede verse la misma imposibilidad de cambios verdaderos que en los pseudo-intelectuales protagonistas de “El gato tuvo la culpa”. En este relato, toda esperanza de romper con los automatismos y rutinas de esa vida se desvanecen ante un hecho trivial como es el que el gato se coma la comida dedicada al posible “salvador”. No escapan a estos designios el pintor de “Pascual de Genaro, operiartist”, que asiste a la destrucción de sus fantasías amorosas con Alejandra como a un hecho más que “no le producía ningún cambio”, sin “ningún sentimiento”, ni las profesoras de “¿Ablativo en “e”o en “i”?” de quienes al final del relato se dice que siguen enseñando latín.

El atrapamiento general teje su red y envuelve en ella a los personajes de los distintos cuentos en los que nunca faltan enunciados tales como "quién sabe por qué lo diría", "sin saber por qué", "no sabía de qué", "quién sabe por qué le parecería".

El lenguaje se hace cargo de la inconciencia y de lo repetitivo con que los personajes actúan o son actuados y es por eso que la suma de los relatos conforman un solo texto cuyos distintos mundos representados reservan el rol protagónico a un único personaje: el lugar común. Este relevamiento está trabajado de un modo tal que posibilita instalarse en los discursos de los personajes o en la ambigua voz surgida del indirecto libre. Pero si proliferan las frases hechas, los sintagmas congelados en los que fácilmente pueden reconocerse enunciaciones típicas de la clase que la Uhart pone en escena, es porque así lo requiere una propuesta narrativa que desautomatiza lo automatizado en distintos registros: el lugar común a nivel lingüístico, ideológico, a nivel de hábitos y preferencias.

Texto que condensa los mitos de la clase media argentina, **La luz de un nuevo día** desmonta los tics de los intelectuales, los clisés que caracterizan la enseñanza en las escuelas, esos tópicos, tan argentinos, como el artista que triunfa en Europa o la gente del interior deslumbrada por Buenos Aires. Recorre el mundo del cristianismo y en los cuentos agrupados bajo la denominación de "Algunos recuerdos" se obstina en mostrar el mundo detenido en que se deslizan las oscuras vidas de los habitantes suburbanos.

Luisa —el personaje que los articula— es la única que cuestiona el reino de lo establecido y de los convencionalismos. Se pregunta por el sentido de las formas prefijadas del lenguaje y comprende "que la locura no era hermosa ni libre". Rechaza de este modo la alienación total de su tía, condensadora, quizás, de la de todos los personajes.

El recurso de la ironía, que acompaña al juego con el lugar común, imprime a lo narrado la distancia necesaria para eludir cualquier aproximación al costumbrismo y desnudar a la pequeña burguesía en la exposición de sus mitos y creencias.

Mónica Tamborenea

EL RELATO Y SU LEY

Miguel Briante: **Ley de juego**, Ediciones Folios, Buenos Aires, 1983.

¿Cómo situarse frente a esta recopilación de textos que abarca a la vez la "iniciación" literaria de un escritor y las expresiones "últimas" de su presente, que mezcla indistintamente lo édito y lo inédito? En esta suerte de retrospectiva narrativa, ¿qué leer? ¿La curva de una "evolución"? ¿Los hitos de un aprendizaje? ¿Los indicios, progresivos y ordenados por la contigüidad de la antología, de alguna "maduración", de un

supuesto perfeccionamiento? Desde **Capítulo primero** (1962) hasta **Salen a mirar las sombras** (1981), es toda la "carrera" de Miguel Briante la que se exhibe aquí. Podemos imaginar, puesto que el intervalo que media entre el primer relato y el último nos autoriza a ello, que **Ley de juego** no da a leer sólo un conjunto de cuentos, sino también la lógica que preside y cohesionan ese conjunto; no sólo la producción de un autor, prolijamente fechada, sino también la mirada que ese autor proyecta sobre su producción —mirada póstuma, habría que decir (al fin de cuentas, ¿no es ése uno de los valores de la antología?), mirada que enhebra los relatos según un orden y de acuerdo a una coherencia. Briante es, en este caso, responsable de ambos trabajos: ha escrito y ha mirado sobre lo escrito. En él coexisten el autor y el compilador, el escritor y el administrador de sus textos.

Podemos, haciéndole el juego a este presupuesto imaginario según el cual Briante propone simultáneamente su escritura y la lectura de su escritura, preguntarnos entonces cuál es la clave de esa coherencia que el compilador ha pretendido imprimir en los productos del autor, y que reúne relatos de épocas tan distantes. O mejor aún: cómo responden los textos de **Ley de juego** al ordenamiento que su autor les ha asignado. Desechemos ya la hipótesis (siempre acechante cuando se trata de juzgar una colección de textos relativamente dispersos en el tiempo) de una lógica histórica (ningún "progreso" ha guiado la escritura de estos magníficos relatos): la lógica de **Ley de juego** no se confunde con una "cronológica". De un texto al otro, ni avances ni retrocesos: el narrador de **Inglés** (1981) no es un narrador más "acabado" que el de **Dijo que tenía que volver** (1964). Por otra parte, la publicación de este último cuento en un periódico de este año parece confirmar que el mismo Briante descrea de la "actualidad" como valor literario: ¿qué significa publicar en un matutino, supuestamente encargado de registrar los signos frenéticos de la actualidad, un relato que data de casi 20 años, si no esta inteligente desconfianza respecto de toda clasificación fundada en principios puramente cronológicos? Con este gesto de anacronismo deliberado, cuyas reacciones pueden aventurarse fácilmente (¿Cómo? ¿Un narrador de menos de 40 años que publica un texto escrito hace 20? ¿Qué de su producción actual? ¿Acaso no escribe? ¿Es posible llamar a esta aridez productiva un escritor?), Briante pone en evidencia que no es a la luz de un recorrido temporal como hay que leer estos relatos; ninguna cronología anima el sentido de su agrupamiento, ningún tiempo que no sea el que esos mismos textos fundan. A la búsqueda de una ley que legitimara el proyecto antológico, podemos suponer que Briante aceptó someterse sólo a la que sus textos le dictaron. Esa ley, que reaparece en cada uno de los relatos y sobre la que la prosa de Briante nunca deja de interrogarse, ¿qué es si no un principio de regularidad, la insistencia de una repetición?

Idas y vueltas, salidas y entradas, partidas, regresos (de los personajes, de las estaciones, de los temas, de las "historias"): la repetición marca el ritmo de estos relatos perfectos. Ese "tono", curiosa "oralización" de su escritura en la que muchas lecturas creen descubrir su rasgo distintivo de escritor, no es más que la puesta a punto de una pulsación narrativa, una suerte de métrica que **Ley de juego** repatria del dominio hegemónico de la poesía para la prosa. Esta métrica tiene aquí una figura privilegiada: la **vuelta**, especie de muesa que el relato inscribe sobre sí mismo para que su sentido

conjure siempre la amenaza de agotarse. "Volvió para volver", dice el narrador de *A lo largo de esa calle que da al río*, pero las vueltas no son aquí gratuitas: toda vuelta (el regreso de un personaje, la incorporación de otro texto dentro del texto, los ecos de un motivo que repercute, las sentencias gauchescas, los refranes que reaparecen) sirve, al menos, para dar vuelta el relato, para *dislocar* (la palabra es de Briante) un orden e instaurar el orden de la ficción.

De la novela familiar de *Capítulo primero* y *Ultimo día*, apertura y cierre del relato edípico (con sus voces familiares, los fantasmas del padre y sus sustitutos, el narrador que "aprende" a hablar y a escribir como quien se inicia en el delito y en la transgresión) al escenario conversacional del "bolicho" (por excelencia, el espacio de circulación de los relatos) en *De más lejos* y *Salen a mirar las sombras*, donde toda acción se reduce a la elocución y a ese intercambio discursivo que consiste en "temar" (verbo que los textos de Briante expanden, desarrollan y multiplican sin cesar, como una versión campera de las *disputaciones* de la antigua retórica), las narraciones de *Ley de juego* persiguen incansablemente un mismo objeto: ¿cómo contar? ¿A partir de qué? ¿Dónde empieza un relato? (el término *sucedido* ("un" sucedido) señala bien el sentido de estas preguntas: es a la vez la unidad mínima del orden del acontecimiento y la partícula originaria de una narración). ¿Cuál es esa *quaestio* alrededor de la que puede organizarse un relato? Y una vez resuelto eso: ¿cómo dar cuenta de todas las voces de que disponemos para narrarla? ¿Cómo procesarlas? ¿Cómo ofrecerles un lugar de coexistencia, o convertirnos en el portavoz de lo que ellas tienen para decir? ¿Qué postura asumir frente a su multiplicidad, a su incesante proliferación? Si antes se trataba de la ley, he aquí el juego.

Ley de juego reproduce y transforma exhaustivamente la polivalencia del "jugar": juegos de barajas, de billar, de taba, juegos infantiles; pero también el juego como ficción o como engaño ("jugar a"), el juego como riesgo ("jugarse por"), el juego como chiste o como burla ("jugar con alguien"). Del juego, Briante retoma al mismo tiempo su naturaleza reglamentada, la severidad de sus obligaciones y la periodicidad de sus movimientos (su *monotonía* sistemática), y los cambios de fortuna que depara, el azar oculto bajo su regularidad, su aptitud para decidir un destino (el momento, fugaz y único, en que todo se ha perdido o dos hombres pasan del juego al duelo). En estos textos, jugar y hablar son operaciones intercambiables (relatos como *Inglés* o *Ley de juego* explicitan esta equivalencia); ambas están regidas por un contrato inicial y sus cláusulas; en una y otra participantes e interlocutores deben someterse al despotismo de los "turnos"; si cada jugada es una contribución al juego, cada discurso alimenta y reproduce la apuesta de la conversación; el juego pone en acto una competencia (en los dos sentidos del término); la conversación, por su parte, también conoce sus momentos agresivos, el carácter especular de la rivalidad.

Pero jugar, en *Ley de juego*, también es mentir, poner una apariencia en el lugar de la verdad (proponiéndola como verdad). Si trabajan por un lado el juego como simetría (allí, y en la sostenida reivindicación de la voz como metonimia, Briante se cita con Borges), los textos de *Ley de juego* también exploran, por otro, esta dimensión del engaño. Aquí la verdad corre el riesgo de desvanecerse detrás de las voces que parten en su busca y procuran contornearla (*Dijo que tenía que volver* es el ejemplo de este

fading). Una vez activado, el mecanismo del engaño procede por *contagio*, es irreprimible: imposible detener el juego de las versiones, no importa cuál sea la verdad que se invoque para poner término a su movimiento. El engaño es esa jugada que desprende el juego de la agresividad para introducirlo en el campo del deseo –campo que, se sabe, está gobernado por la contaminación y no por el enfrentamiento, por el contacto y no por la confrontación. La teoría de este modo de reproducción del engaño (y de la ficción) puede encontrarse en *A lo largo de esa calle que da al río*, verdadera *summa* del juego de Briante. En esta historia de sangres marcadas por la sífilis, de transmisiones y herencias, los relatos se generan como por contagio (contar lo que otro contó acerca del otro). Así *persisten* de generación en generación, mimetizados, en el vértigo de su reproducción, con esa enfermedad que visita silenciosamente los cuerpos. ¿Y ofreciéndose a qué, a quiénes?

El lector de *Ley de juego* es un lector *forastero*: de paso por los textos como por los pueblos, su atención, aunque de antemano signada por la partida y la ausencia, es extremadamente sensible a las regularidades y a esas imperceptibles alteraciones que las escanden. A él, a su mirada y su desciframiento, están dirigidos estos relatos. Pero ese lector, al revés que el forastero, no puede abandonarlos: porque, cautivo de su ley, está preso en su juego.

Alan Pauls

LA CONJURA DEL SILENCIO

Martínez, Carlos D., *Hay cenizas en el viento*, Bs. As., CE AL, 1982

Si el título –que es la transcripción de parte de un verso del "Poema Conjetural" y la presencia de temas como el "del otro" –son una muestra obvia de la filiación borgena de la novela, ese mismo título, tomado al pie de la letra habla, sintéticamente, de aquello de lo que el texto se encargará de hablar por extenso: una realidad política.

En este sentido, el de cierta forma de abordaje de la historia argentina, *Hay cenizas en el viento* puede reconocer otras filiaciones mucho más pertinentes que la borgena: la de la novelística de David Viñas, por ejemplo, o la de *Respiración Artificial* y algunos cuentos de Ricardo Piglia.

Pero ¿qué período de la historia argentina es aquél del que se habla? ¿y de qué forma se lo hace?. En realidad, ninguna de las dos preguntas formuladas merece una respuesta independiente, porque la historia que se narra es la que dicta el modo narrativo, y la forma elegida para narrar explícita, a su vez, los tiempos de los que se habla, o mejor, explica lo que se calla, lo que permanece confuso.

Elegidos el Cordobazo y los últimos años de dura represión como períodos históricos a relatar, no es necesario ser muy perspicaz para concluir que el recorte ha sido hecho sobre dos de los momentos de mayor crispación de la violencia, y consecuentemente represión, en nuestro país, y si a esto se le agrega que la publicación de la novela (1982), y por ende su escritura, se produjo dentro del último de los períodos señalados, se entiende que el miedo se metamorfosee en estilo elusivo y confusión.

La elusión y lo confuso —que no son reductibles solamente a gesto estético— marcan constantemente la escritura del texto. Desde la misma imprecisión con la que se indican las épocas en las que se desarrollan las distintas anécdotas de la novela, hasta en una de las emergencias del uso del tema del “otro”: cederle al personaje (Luis, uno de los desaparecidos) la autoría de toda la secuencia de relato que se identifica con el nombre de “Desvelos”. Es él, el otro del autor, el que protagoniza la situación de represión y de muerte, el que elide, el que insinúa, el que obliga a la lectura entre líneas, no yo, el autor-compilador de toda esta novela.

Pero la imprecisión resuelta en juego constante de límite no bien definible entre realidad y sueño/pesadilla y realidad y alucinación, se expande constantemente por el texto: en los “dijiste o no dijiste eso”, “imaginé o realmente vi...”, “sé confusamente”, del viejo y frustrado ex militante radical de la secuencia “La mudanza”, que es testigo desde detrás de una ventana de escenas del Cordobazo. En los cortes temporales que se advierten en la repetición de los “más tarde, o después, o mucho antes” del relato de ese mismo personaje con los que el Cordobazo y las épocas más recientes se confunden en un solo tiempo: el mismo tiempo de la violencia y la muerte. En las descripciones casi oníricas de las revueltas callejeras y el posterior asesinato del sindicalista de la secuencia “Caminantes”.

Como frente al dilema “o la bolsa o la vida”, en el cual, quien elija por la vida no podrá dejar de preguntarse cómo vivir sin la bolsa; aquí, en la situación de optar entre el silencio o la vida, el interrogante que se abre es ¿cómo vivir con el silencio? ¿hablar o no hablar? ¿decir o no decir? ¿hasta dónde hablar? Las respuestas vitales son, entonces, respuestas tácticas a esa imposición de silencio. Luis deja de hablar para sustituir la oralidad por una escritura oblicua, inicial. Morales —que en su vida pasada hizo del silencio una moral— en la nueva situación no puede dejar de hablar, pero siendo consciente de que ese exceso es una forma exótica de ocultamiento, la más efectiva para no decir lo que se debe decir. Y en el final —¡oh irónica frustración!— decidido a “revelar el secreto”, se debate en la imposibilidad de la afasia.

En esa oscilación entre callar y no callar, el narrador le concede al “vox populi” la participación en la trama discursiva. Son las voces de los testigos/partícipes que amplían el universo de lo mentado colándose en los muchos “alguien dijo...”, “otro desde el porch dijo...”. Gesto “historizante” que busca la presencia de lo masivo a través de estas voces que son a la vez protagonistas y exégetas de lo narrado.

Las cenizas del título, con su correlato de cadáveres, desapariciones, olores fétidos que inundan la ciudad, son datos palpables del recorte de una historia que Morales, el historiador puesto a enterrador (más que elocuente condensación), define, a nivel teórico, como una historia de traiciones y degüellos. Esa metáfora del degüello nacional —como un dato más de la elusión impuesta— sólo puede corroborar su validez en lo que se dice oblicuamente en el texto, lo que se conjetura como sucedido; porque su realización en la forma más explícita, en lo que sí se dice, se produce en forma paródica. Los degollados de los relatos de la época rosista, no son en la época actual hombres, sino gallos.

Hay cenizas en el viento puede ser leída como una flexión de la novela policial. De la que se aparta porque el enigma de los crímenes/desapariciones más que resolverse por

la intervención racional o activa de una detective, sólo encuentran su dilucidación completa desde la lectura. La interpretación de los indicios, o las revelaciones posiblemente encerradas en el sobre que llega a manos de Esteban (el hermano y “otro” de Luis) no son tan importantes —y tal vez por eso el sobre permanece cerrado cuando concluye la novela— como la decodificación de lo leído que puede hacer el único capaz de comprender acabadamente lo contado: el lector contemporáneo, que también lo es de los hechos narrados, u otros homólogos, u otros que le recuerdan a ellos.

Mucho menos prolífica que el teatro de los últimos años al respecto, la narrativa argentina tiene en esta novela uno de los pocos ejemplos de texto que habla —como puede hacerlo la literatura— de una realidad de muerte, miedo y represión y que ensaya ese hablar, elusivo, oblicuo, como una de las formas de conjurarla.

Renata Rocco-Cuzzi

LA NECROLOGICA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Tomás Eloy Martínez, Lugar común la muerte. Buenos Aires, Brujerna, 1983

Se dirá que escribe bien. Inmediatamente. Será lo primero. No cabe duda de que las alabanzas serán pródigas. Habrá quienes se refieran a la culminación de su oficio, a la destreza alcanzada como periodista. Nos advertirán que en sus aguas subterráneas de poeta se encuentra la razón y el fundamento de esa prosa tan llena de prodigios y de mariposas. Algunos recordarán, a propósito de esto último que antes de que ingresara al semanario que lo daría a conocer, había publicado en Tucumán algunos versos. Otros memorarán su paso fugaz por la cinematografía y buscarán en ella algún secreto de estilo, alguna analogía significativa. Habrá quienes, más difusos iniciarán sus lisonjas añorando la pérdida calidad de nuestro periodismo de los años sesenta y parte de los setenta, de la cual estos trabajos son apenas una muestra. Pero no faltarán aquellos que sólo mencionen como digna de encomio, la condición de exiliado del autor (su libro sobre los episodios de Trelew) y verán, qué duda cabe, en el tema común a todos los trabajos: la muerte, una clara alusión a la realidad argentina última.

Y todos tendrán de algún modo razón porque Tomás Eloy Martínez, periodista de Primera Plana, autor de la novela *Sagrado*, recopila en el volumen que comentamos una serie de artículos escritos en diferentes épocas, cuya característica notoria es su estilo lleno de arabescos y morosas descripciones. Es que la prosa de este escritor, apta para retener murmullos y no estridencias, diestra para sugerir desencuentros, despedidas y soledades, es elegíaca.

Si lo patético conviene a la literatura, Borges sabe de esto, en el periodismo suele ser desastroso. Sin embargo, Martínez convierte a la muerte en algo estético. En Juan Manuel de Rosas, en Perón, en Felisberto Hernández, en Martín Buber, en Martínez Estrada, en todos ellos la muerte, instalada o vecinándose, llega entre sueños y delirios. Es evidente que este periodista ha tejido su literatura con literatura. Es indudable que lo

ha hecho de modo tal que exige que su prosa sea reconocida como bella. A tal punto que ha convertido a la vulgar y rutinaria necrológica en una obra de arte.

Pero es preciso interrogar a todas esas certezas, una a una. Es preciso situar a cada uno de los artículos en su marco de enunciación, leer qué estrategia hay en cada uno de ellos, explicitar cuál fue el medio en el que aparecieron, dar cuenta de la especificidad de la escritura de *Primera Plana*, repensar el circuito que con las editoriales contribuyó a crear el boom de la literatura latinoamericana, etc. O sea devolver estos textos que mencionan la historia, a la historia. Si no, no se entiende por qué esa escritura elegíaca a lo Borges, cruzada de realismo mágico maquilla la muerte, evitando el estupor para dar paso a la *bellamuerte*. ¿Por qué ese relicario de muertos ilustres en camino de canonización política o cultural? ¿Por qué vender *ahora* muertos que tienen sepultura?

Alfredo Rubione

CUESTIONAMIENTO A UN REGIMEN

Andrés Avellaneda: *El habla de la ideología. Sudamericana*, Buenos Aires, 1983.

El propósito explícito del autor es analizar las relaciones existentes entre peronismo y literatura en la etapa que va de 1943-45 a 1955. Impregnado por la teoría de los formalistas rusos, Avellaneda intenta bosquejar la correlación existente entre hechos sociales y hechos culturales, entre la serie literaria y otras series. Define los textos producidos por cinco escritores (Borges, Bioy Casares, Cortázar, Martínez Estrada y Anderson Imbert) como "modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea". Cinco modos de producción, cinco escrituras, diferentes, cinco lugares ideológicos y sociales, aunados por un mismo gesto de rechazo ante el fenómeno masivo del peronismo. Demasiado amplio en sus categorizaciones, los aglutina bajo el rótulo de "liberales". Dichos escritores comparten, además, dos elementos decisivos en la producción respectiva: continúan con la dicotomía decimonónica civilización-barbarie y adhieren a un sistema cultural prestigioso. Sus discursos muestran una respuesta común que cierra el circuito en los lectores capaces de decodificar las alusiones oblicuas, las referencias y los guiños.

Interesante resulta la interpretación del peronismo no como factor desencadenante de tal respuesta sino más bien como elemento catalizador que condensa y hace emerger un sistema ideológico latente: "la réplica literaria... parece depender de un previo equipamiento tanto ideológico como expresivo". El peronismo opera entonces como revulsivo histórico acelerando la aparición de sistemas conceptuales y retóricos ocultos hasta ese momento. Repitiendo el gesto de los hombres del '80 "acosados" por la

inmigración externa, la intelectualidad ilustrada, cuyos integrantes pertenecen a la clase media y alta, ve amenazado su lugar dentro de esta estructura social. Ante tal situación ejercerán la literatura como modo de separación y desde una actitud condenatoria.

Avellaneda enlaza el discurso literario con otros discursos, leyendo las prácticas literarias desde ese lugar de entrecruzamiento por el cual adquieren significado ciertas formas narrativas, lingüísticas o temáticas.

Propone dos modelos de réplica: 1) "la utilización de los códigos del lector real... como principio de organización del lenguaje literario" y 2) "el modelo que emplea la alusión histórica concreta como punto de referencia". En el primero (Bioy, Borges, Cortázar) el narrador enumera una serie de pistas inteligibles para cierto tipo de destinatario. El segundo modelo opera con hechos históricos contemporáneos; la relación entre ficción y realidad surge más nítida y directa: personajes, actitudes, acontecimientos, incluso slogans, se ficcionalizan. La realidad provee el material utilizado en la narrativa.

En ese período, las posiciones se polarizan siendo atraídas por dos focos principales de difusión: "Sur", "La Prensa", y "La Nación" (voceros antiperonistas) por un lado, "Sexto Continente" (órgano oficialista) por el otro. El cuadro de oposiciones se refuerza con las dos organizaciones que nuclean a los escritores: SADE y ADEA. Sin embargo los límites son borrosos; el deslizamiento se produce de uno a otro sector; ambos se interrogan acerca de los mismos problemas y adoptan actitudes similares. Avellaneda invalida la utilización por parte de los intelectuales peronistas de los mismos códigos que pretendían cuestionar (a modo de ejemplo véase la posición social y cultural privilegiada del escritor según Marechal y el problema de la unidad lingüística del español). La cultura popular no se filtra en el discurso literario; reduce su espacio a ciertas formas marginales como los teatros, libros y revistas de kiosko, canciones. El replanteo de los alcances de la cultura popular encausaría a partir del '60 (con Puig y J.J. Hernández, entre otros). En el medio de la polémica se inserta el grupo que nuclea "Contorno". La integración crítica del peronismo se realiza a partir de ese momento. Pero en el período 43-55 un grupo de intelectuales lo interpreta como resquebrajamiento de un orden establecido, de un sistema cultural estratificado. El silencio o la construcción de un lenguaje secundario, descifrable para un sector, abrirán caminos al desarrollo de formas narrativas poco exploradas como la policial y la fantástica.

"El texto literario es convocado a un contacto dialéctico con la convención (el código) si quiere producir un máximo de rendimiento" (Marcelin Pleyne). El concepto explicita el porqué de la reiteración de ciertos signos (por ejemplo, el semema *invasión*) que adquieren relevancia en la interacción de lecturas: aquella propuesta por el escritor y la semantización otorgada por el lector, elemento decisivo en la producción de sentido ya que el contrato de lectura funciona entre miembros que comparten el código.

La consideración de algunos cuentos policiales de Bioy y Borges publicados entre 1943 y 1945 señala el trayecto desde la broma literaria privada a la ideologización del discurso. El procedimiento fundamental en *Seis problemas para don Isidro Parodi* es la parodia; todos los niveles de los textos juegan con un sistema de espejos deformados caracterizados por las oposiciones auténtico-falso, legítimo-ilegítimo. Dicho juego especular alcanza también el plano del discurso, privilegiando la figura de la contra-

dicción como generadora del relato. El uso simultáneo de dos isotopías diferentes construye el chiste y pone en funcionamiento un sistema binario en el cual las contradicciones son aceptables. Los relatos exigen del lector la restitución del código positivo mientras que los códigos negativos se filtran por otros resquicios y así resultan denigrados tanto el extranjero como el nacionalista.

El gesto máximo de politización plasma en **La fiesta del Monstruo**. La utilización de lugares comunes que pertenecen a los grupos cercanos al poder —militares y clérigos— y la referencia a situaciones hipotéticas encarnadas en personas reales establecen en forma explícita vasos comunicantes entre ficción y realidad. El nacionalismo de rasgos fascistas, la exaltación irracional de lo autóctono y el antiliberalismo se constituyen en objetos denostados. Una serie de oposiciones definen los lugares ideológicos: argentino vs. extranjero, juventud vs. vejez. Llegado a tal grado de referencialidad, el texto pierde eficacia. La obviedad gana terreno a la sutileza. Mimetizándose con el relato Avellaneda también juzga desde un punto de vista obvio: “texto desmesurado que intenta dar cuenta de un tropo de la realidad histórica considerado como excesivo”.

En el capítulo dedicado a **Bestiario** ubica a Cortázar en el núcleo intelectual del Buenos Aires del 50; sus adhesiones y disidencias respecto de “Sur” y el enfrentamiento con Borges en la polémica policial-dura/policial-problema. Avellaneda no se aparta de las lecturas que han hecho críticos anteriores: presentación de un mundo concreto, descomposición del mismo, desenlace extraordinario. Los relatos presentan dos mundos (el familiar y el hostil) existente en cada uno de los personajes que no intentan buscar las causas ya que sólo conocen el elemento anterior y el posterior en la cadena de acontecimientos. Resume las distintas interpretaciones de “Casa tomada” (política, psicoanalítica, simbólica) que presentan un denominador común, la concepción de lo extraño como **invasión**. Retomando las ideas de Sebrelli inserta el texto en un discurso cultural más amplio, según el cual las masas sociales adscriptas al peronismo constituían la **invasión** portadora del “ruido” (considerado como lo infrahumano). La confrontación de este discurso con otros justifica la lectura politizada; reactualizando el uso pronominal ochentista se patentiza la oposición “ellos”/“nosotros”. El significado textual de “Casa tomada” se completa con “Omnibus” y “La banda”, donde el relato de Lucio funciona como modo de respuesta cultural separando la realidad en dos fracciones antagónicas.

E. Martínez Estrada y Anderson Imbert (escritores que desarrollan el segundo modelo) trabajan con referentes históricos. Avellaneda establece una línea en la obra de M.E. que parte de sus ensayos anteriores al peronismo y recorre su narrativa. Su reiterada actitud pesimista se acentúa con ciertos tópicos como la invalidación de España en la formación histórica argentina y la aguda crítica hacia la tríada Ejército-Iglesia-Burocracia.

En medio de una atmósfera kafkiana, los personajes tratan de sobrevivir a la asfixia del aparato burocrático que coacciona a los seres cosificándolos e impone tergiversaciones temporales y espaciales. Las masas son aquí nuevamente sinónimo de caos. Pero más que al peronismo, M.E. cuestiona todos los movimientos militares; fija una sola línea que se inicia en 1930, continúa en el 45 y culmina en el 55 con Aramburu, régimen al cual alude en “Un crimen sin recompensa”.

“Sábado de gloria” es el texto privilegiado por Avellaneda. En él, el narrador trabaja sobre varios planos que permiten establecer conexiones con la política: uso de símbolos, canciones, lenguaje castrense descalificado. Entronca los hechos contemporáneos con sucesos históricos anteriores mezclando citas apócrifas y verdaderas de Mitre, V.F. López y A. Saldías, procedimiento a través del cual homologa la irrupción violenta del peronismo con las hordas provincianas del siglo XIX. La concepción cíclica de la historia se expande en **¿Qué es esto?** donde reflota la ecuación **invasión = “tropas de asalto peloduro y cabezas negras” = peronismo**.

La articulación de la práctica literaria con otras prácticas ubica al sujeto de la enunciación en un lugar ideológico determinado: lugar ambiguo en el caso de A.I. Afiliado al partido socialista, defensor de la literatura “incontaminada”, su escritura abarca en un mismo gesto la “refutación y práctica del compromiso”; la lucha textual se libra entre la literatura engendrada por el compromiso estético, con una posición marcadamente arielista, y la denostación de ciertas estructuras sociales como el nacionalismo, ligado a grupos clericales y dictatoriales. Cinco cuentos (1946 a 1971) despliegan el pensamiento ideologizado. En “El político” la invalidación se realiza mediante el recurso kafkiano de la metamorfosis del personaje, registro fantástico al que se suma el plano real a través de la técnica del reportaje.

Ambos niveles (político-real y fantástico-ficción) se entrecruzan en “La locura juega al ajedrez”. Según el tópico medieval dos reyezuelos (Perón y Evita) manejan caprichosamente las piezas-hombres. Frente a estos “personeros del caos”, la cultura resulta medio válido de oposición. Forma de exorcismo, presupone la construcción de un sistema armónico y reglamentado. El lector percibe simultáneamente los dos niveles y destruye con la colaboración del narrador el “apoliticismo” de la escritura.

Después de finalizada la lectura de **El habla de la ideología** queda la impresión de expectativas frustradas; el título realiza promesas que el contenido no satisface; apela al interés del lector atrapándolo en dos códigos vigentes: la lectura **lingüística** y la lectura **política**. En el prefacio y la introducción el autor enuncia una tesis atrayente: cómo cierto grupo intelectual cuestionó al peronismo desde el discurso literario. A esta pregunta, la respuesta mejor fundamentada y menos mecanicista resulta ser el capítulo dedicado a Borges y Bioy. En el resto hay consideraciones demasiado obvias e interpretaciones reiteradas. De todas formas, resulta útil como modo de aproximación a las tan vapuleadas y problemáticas relaciones entre “intelectuales liberales” y régimen peronista en la década 1945-55.

Adriana Rodríguez Pérsico

¿CRÍTICA DE CRÍTICA?

Posibilidades y límites del análisis estructural

(Una investigación concreta en torno a lenguaje y poesía).

Compilación, presentación, revisión y notas de José Vidal Beneyto.

Editores Nacionales. Madrid. 1981.

A partir del estudio (1962) de Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss sobre el soneto *Los gatos*, de Charles Baudelaire, se abrió un camino al análisis estructural en la crítica literaria contemporánea. Las controversias, refutaciones, correcciones o realfirmaciones de la propuesta primera conformaron una cadena de trabajos de investigación crítica con un raro componente: sobre un mismo texto —que en su brevedad de catorce versos encierra virtud y defecto al unísono para la delimitación de un corpus de estudio— el amplísimo, no claramente delimitado campo de la crítica estructuralista (¿crítica estructuralista?) se abrió sobre sí mismo, se contradujo, generó nuevas corrientes, seguramente generará otras.

El español José Vidal Beneyto recopiló el abundante material de crítica sobre *Los gatos*, a partir del primer trabajo mencionado (al que en adelante llamaremos *generador*). Sobre veinte artículos, podemos definir al texto como una verdadera antología de la crítica estructuralista, a la que se le agregan tres artículos iniciales, cuya razón de ser en el volumen todavía no hemos podido dilucidar. Apelamos a las explicaciones del compilador: **La organización del material disponible, que habría que llamar estructura de la compilación, responde a criterios muy simples, cuya concreción se encuentra, obviamente, en el índice. En la primera parte se presentan tres elementos cuyo asignado propósito es el de servir de introducción lingüística al análisis estructural en poesía.**

Que puedan considerarse los trabajos de Samuel Levin, *Estructuras lingüísticas en poesía*; Nicolás Ruwet, *El análisis estructural de la poesía*, y Jean Claude Coquet, *Poética y lingüística*, como introducción lingüística al análisis estructural en poesía nos resulta bastante dudoso y confunde en cuanto al supuesto lector del texto: si se esperaba un lector no sólo iniciado en el tema sino buen conocedor de las corrientes de crítica literaria y lingüísticas contemporáneas, la presentación de los tres artículos es innecesaria por un lado y cercenante por el otro (¿con estos tres trabajos es suficiente para una introducción a tema tan complejo?); si se supuso un lector neófito, sospechamos que los trabajos *introdutorios* (sin otra presentación previa) sólo introducirán dudas o crearán confusiones.

Si separamos los *Prolegómenos Sintácticos* mencionados y nos atenemos al *Corpus Analítico*, encontraremos una perfecta unidad temática: todos los trabajos giran en torno a *Los gatos* y cada uno responde a un intento de propuesta metodológica. Aclaremos: todos giran en torno a *Los gatos* de Charles Baudelaire, análisis de Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, lo que establece un fenómeno doblemente insólito y propio de la crítica de nuestro siglo: en primer término, ya fue señalada la coinciden-

cia temática respecto del texto literario objeto; en segundo término, asistimos a un despliegue de crítica literaria cuyo verdadero objeto de análisis es sólo aparentemente el texto literario; en realidad, el objeto es el texto generador de la cadena.

¿Crítica de crítica? ¿Análisis de análisis? ¿Investigación sobre investigación? **Posibilidades y límites del análisis estructural** pone en evidencia esa doble característica de la llamada crítica estructuralista (reiteramos, llamada, porque si bien existen algunos postulados básicos que pudieran otorgar unidad de escuela al conjunto de los trabajos así englobados, la diversidad, ya no de métodos o técnicas —que eso sería, más que lógico, necesario— sino de ideología subyacente y de objetivos, nos hace dudar de una denominación tan abarcadora): por un lado, su carácter de corriente en formación (aunque, si consideramos el trabajo generador como hito primero en crítica literaria, ésta ya cuenta más de veinte años, y la antigüedad de la corriente se expande hacia los comienzos del siglo, si nos proponemos como umbrales de la crítica estructuralista los primeros trabajos en lingüística), que lleva, en ocasiones, a movimientos en espiral; por otro, la sospecha de que, en el estadio actual de las ciencias sociales en general y de la investigación literaria en particular, quizás ya sólo sea posible la reflexión con esta estructura en espiral y haya concluido su ciclo una estructura de tendencia lineal-progresiva, debiéndose considerar como corpus ya no sólo el texto en tela de análisis, sino éste y todos los otros trabajos de crítica que preceden a cada estadio de la investigación.

La diversidad de enfoques compilados en la antología (el lingüístico, el textual, la perspectiva histórico-dialéctica, la crítica simbólica y antropológica, el análisis formal) apunta siempre a la riqueza del texto generador, que, en algunos aspectos, ha sido superado por los generados. Se destaca, especialmente, el trabajo de Jacques Virbel *Descripción e interpretación en el análisis de texto*, que hace explícito —con un método formal impecable— el lapso entre descripción e interpretación. En la misma corriente, Roland Posner, en *Estructuralismo en la interpretación poética*, clarifica los criterios formales (revelando las carencias en ese plano tanto del trabajo generador como de su crítica más destacada, la de Michael Riffaterre) y apunta a la posibilidad de la interpretación, en la que de lo formal (y sin abandonar sus postulados mínimos) se hace necesaria la inserción histórica.

El interés de un volumen como el presentado —que propone un amplio espectro de crítica contemporánea— se completa, más allá de las propuestas bibliográficas de cada artículo, con una excelente lista de bibliografía en castellano. Esta lista apunta no ya a la unidad temática de la compilación sino al título de **Posibilidades y límites del análisis estructural**, título que no llega a explicitar claramente el compilador en su presentación, sino que surge en su absoluta riqueza de la lectura del texto.

Alicia Viladoms

LA HERENCIA ESTRUCTURALISTA

Pierre Bourdieu: *Campo de poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983.

Sociólogo de la enseñanza, sociólogo de la cultura y el arte, sociólogo del trabajo intelectual, sociólogo de la práctica sociológica y de los sociólogos, sociólogo del discurso y de su propio discurso de sociólogo: en esta aparente dispersión de los objetos y las zonas de investigación se juega desde hace más de 20 años la obra de Pierre Bourdieu. De la alta costura a la fotografía, de los comportamientos sociales a la literatura, del discurso filosófico a los museos de arte, Bourdieu parece empeñado en vencer, mediante sus *herejías* sociológicas, las múltiples resistencias que el campo de las producciones simbólicas opone desde siempre a la mirada sociológica.

En *Campo de poder y campo intelectual* Bourdieu vuelve a la carga con uno de sus caballitos de batalla predilectos: la sociología de los intelectuales, objeto que incluye a la vez la reflexión sobre esa clase de agentes, sobre su producción y sobre el campo en el que se inserta esa producción. Un escritor (Flaubert) y un filósofo (Heidegger) son aquí el pretexto para que el concepto de *campo intelectual*, acuñado por Bourdieu en 1966 (véase su ensayo *Campo intelectual y proyecto creador*, incluido en la compilación *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967), exponga sus posibilidades de aplicación, demuestre su eficacia teórica y se proponga como una *superación* de las tentativas con que la sociología se ha aproximado hasta hoy a la zona de la producción cultural. El concepto de campo intelectual surge, en efecto, como la propuesta de una ruptura en el *continuum* de la reflexión sociológica, diferenciándose deliberadamente, por un lado, de esa tendencia de la sociología que hace de los productos culturales el resultado *directo* de un origen y una historia (origen de clase, educación familiar, estudios de sus productores, etc.), y, por otro lado, de la sociología de la recepción, que pretende dar cuenta de la verdad social de las obras a partir de la descripción del o de los públicos que las consumen o a los que está destinada a interpelar. Para que la sociología del campo simbólico sea por fin una sociología de la *producción* simbólica y no sólo de la distribución o el consumo, terrenos a los que parecía estar relegada, es preciso, según Bourdieu, tener en cuenta todo el movimiento del campo en su conjunto devolviéndole simultáneamente su lógica propia y las determinaciones sociales que lo condicionan, una historia relativamente autónoma, su *derecho* a tenerla pero a la vez las relaciones que esa autonomía mantiene con el campo de poder.

Ahora bien: ¿cómo piensa Bourdieu el campo intelectual, sus leyes de funcionamiento, su dinámica interna? El modelo que sigue es inconfundible y manifiestamente estructuralista: el campo es una estructura que opera como instancia de mediación, como un prisma que filtra, transforma y pone en forma las condiciones sociales de la producción cultural. En tanto estructura, el campo es un *sistema de puras diferencias*,

un espacio constituido por un conjunto de *oposiciones distintivas* en el que cada término se define por ser lo que *no* es el otro. El mismo Bourdieu explicita como al pasar la analogía con el modelo lingüístico que caracteriza su enfoque: "Los intelectuales, como los fonemas, sólo existen por la diferencia" (*Questions de sociologie*, Minuit, París, 1980, p. 166). Si este esquema del campo intelectual le sirve para distinguirse del empirismo clásico de la sociología cultural, el *costo* de esa distinción no es bajo. En efecto, el modelo estructuralista del campo intelectual permite, por ejemplo, que Bourdieu encuentre *lo mismo* (aunque formulado de dos modos distintos) en dos campos y dos estados de campo tan disímiles y heterogéneos como el de la Francia de mediados del siglo XIX (Flaubert y el "arte por el arte") y el de la Alemania posterior a 1919 (Heidegger y los "mandarines filosóficos"): en ambos casos, lo que determina las tomas de posición, los actos, las obras e incluso los estilos, es una "ambigüedad estructural" fundante: en el ejemplo de Flaubert, su aversión al "arte burgués" y al "arte social"; en Heidegger, su oposición (que es la de toda la "clase" a la que él pertenece) tanto al avance del socialismo como al del liberalismo democrático, enemigos que tienen su correlato específicamente intelectual en el desarrollo de las ciencias sociales y de las de la naturaleza. Si Flaubert se define por pertenecer a la clase de los sostenedores de la teoría del arte por el arte, y si Heidegger no es sino un representante de la categoría de universitarios desclasados que propugnan una "revolución conservadora", entonces todos los integrantes de las respectivas clases son intercambiables por Flaubert y por Heidegger, y cualquier integrante de esas clases puede ocupar el lugar de Flaubert y de Heidegger. El sello estructuralista obliga a no percibir más que una constante realizada y formulada en distintas variables; las diferencias son siempre diferencias de *forma*, excepto aquéllas que permiten distinguir, como en fonología, dos posiciones opuestas, mientras que las constantes son siempre constantes de *fondo*.

rigor, pero el perfil de funcionamiento que propone demuestra sus límites y sus insuficiencias. Si, en el interior de ese campo, toda identidad no es sino la expresión de una diferencia, Bourdieu no alcanza a explicar *sociológicamente* la diferencia que distingue a un agente de otro o a una obra de otra, pertenecientes, sin embargo, a una misma clase instituida porque sus integrantes ocupan una misma posición en las luchas internas del campo. Esa diferencia, que ya no es puramente negativa, como en las oposiciones estructurales, es en cambio *positiva*, en tanto figura en el principio de la producción de las obras. El esquema estructuralista tiene la ventaja de proponer un determinado modelo de las relaciones entre los integrantes de un campo de producción, pero la *coherencia* que cree descubrir en todas las relaciones, aun en las que "la buena lógica llevaría a juzgar como contradictorias" (p. 95), es el producto del efecto ideológico por excelencia del estructuralismo: sustituir la contradicción por la congruencia, el conflicto por la regularidad, las discontinuidades por el binarismo opositivo de un juego de puras diferencias.

Un efecto análogo puede rastrearse en el modo en que Bourdieu considera la relación entre un agente del campo intelectual y el "puesto" que ocupa en su interior. En este sentido, son legítimas las críticas que Bourdieu dirige a la lectura fatalmente voluntarista y biografista de Sartre en *El idiota de la familia*, donde Flaubert supuestamente habría "tomado conciencia" de sus determinaciones sociales y las habría "asu-

mido" subsumiéndolas, en verdad, a la unidad originaria de su "proyecto originario". Para Bourdieu, en cambio, el puesto en el campo intelectual está doblemente determinado: por un **habitus**, en primer lugar, concepto ambiguo que resume la interiorización por parte del sujeto de sus condicionamientos sociales, un conjunto de disposiciones confusamente psicológicas e ideológicas, una "manera de ser", una visión del mundo, etc., y que **pre-dispone** al sujeto a ocupar determinado puesto en el campo; en segundo término, por la lógica de la distribución de los puestos dentro del campo, especie de reparto espontáneo de posiciones que **siempre** coinciden con las posiciones a las que son conducidos los sujetos por sus **habitus**. Según este régimen, la lógica del campo intelectual (ese proceso que hace que en determinado momento un agente ocupe un determinado puesto y defienda las tomas de posición acordes con ese puesto) parece reducirse a una **adecuación** (siempre preestablecida, siempre anticipada) según la cual un agente ocupa tal puesto porque su **habitus** lo destina a ocuparlo y porque es el **único puesto ocupable**, en tanto ya se encontraba vacante para ese agente. No hay, pues, lugar para el desvío, y menos aún para la transgresión, forma suprema que adoptan los discursos para distinguirse y hacer creer que no ocupan ningún puesto en el campo porque cuestionan todos los puestos disponibles (menos, por supuesto, el que ellos ocupan negando que lo ocupan). La estructura del campo se convierte así en un **programa**, especie de tablero de ajedrez en el que cada movimiento, por inesperado que sea, ya ha sido contemplado y previsto de antemano, incluso aquél que pretende impugnar todo movimiento.

Para Bourdieu, tanto el discurso literario (y las tomas de posición estéticas que suponen en el campo) como el discurso filosófico (y las apuestas filosóficas específicas que lo organizan) son modos de expresión **eufemísticos**: se trata de decir bien aquello que sólo puede aparecer denegado, o mejor: se trata de denegar mediante el arte del biendecir. Discurrir filosóficamente o literariamente sería, en suma, **traducir** a las maneras del campo filosófico o literario contenidos, necesidades y tomas de posición que pertenecen a un campo reprimido: el campo de lo político. Aunque muchos de sus aportes innovadores descansan en la distancia crítica que adopta frente a las perspectivas tradicionales del mecanicismo sociológico, la sociología de Bourdieu, que se postula como una sociología de la producción simbólica, permanece por momentos sometida a los principios de una sociología de la traducción que articula su armazón teórica alrededor del concepto de **homología**. En efecto, la relación que existe entre los distintos campos (de poder, universitario, intelectual, filosófico, literario) siempre debe pensarse, para Bourdieu, según el modelo homológico, como la sucesión de "pasajes" que aseguran que una suerte de núcleo político originario, siempre presente y siempre disfrazado, siempre admitido como a regañadientes, pueda reencontrarse transfigurado y traspuesto en los distintos campos. Así, por ejemplo, cuando Bourdieu toma la oposición Heidegger-Cassirer, filósofos que combaten por el legado filosófico kantiano en un determinado estado del campo filosófico alemán, su análisis parece querer demostrar que semejante antagonismo no es otra cosa que el traslado, en términos estrictamente filosóficos, de un antagonismo de **habitus**: Heidegger sereno versus Cassirer enérgico, Heidegger aristocrático opuesto a Cassirer comprometido, etc. (p. 139). El concepto de **habitus** delata aquí su profunda ambigüedad, y la riesgosa amplitud de fenómenos que pretende

abarcar. ¿Qué es este tesoro de rasgos e informaciones que, oscilando entre la biografía de un intelectual y el ambiente de su época, entre sus datos familiares y la **weltanschauung** en la que se inscribe, más que prefigurar un destino lo prescribe, y antes que insinuarlo lo sanciona de una vez y para siempre? ¿Un conjunto de disposiciones psicológicas? ¿Ideológicas? ¿Los hitos de un aprendizaje? ¿Un repertorio de maneras? ¿Un sistema de "poses"? ¿Y dónde localizarlo? ¿En la subjetividad del autor, en la intersección de esa subjetividad y las determinaciones objetivas de la sociedad, o en la forma en que una subjetividad se "apropia" de lo objetivo y lo procesa —forma que se acercaría peligrosamente a esa "conciencia absoluta" que Sartre le atribuye a Flaubert, y que Bourdieu critica? Como escriben Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en **Literatura/Sociedad** (Hachette, Buenos Aires, 1983, pp. 81-82): "El problema radica en que el concepto de **habitus** (...) se transforma en el comodín que el análisis tiene a mano para responsabilizarlo de todo lo que no puede atribuir a la estructura del campo".

Si por un lado el uso de la noción de homología garantiza la coherencia del sistema, por otro no deja de empañar e incluso diluir esa supuesta lógica interna que para Bourdieu gobierna el funcionamiento de los distintos campos. Al concebir **todo** discurso filosófico y literario como dispositivo de denegación (como las histéricas de Freud, que no sabían nada acerca de su sexualidad porque nada querían saber de ella), Bourdieu define su empresa sociológica como un trabajo de des-denegación que tomaría a su cargo lo que aquellos discursos se caracterizarían por enmascarar, en una hermenéutica que, a pesar de su explícito énfasis en describir las "leyes" de tal enmascaramiento, sigue siendo tributaria de una concepción en la que lo oculto, lo latente y lo reprimido tienen un valor intrínseco de verdad. En este sentido, filósofo y sociólogo aparecen como una pareja especular que sigue el mismo camino pero en sentido inverso: el primero va desde el origen (las determinaciones sociales, políticas, ideológicas, éticas) hasta el final (el producto filosófico, la "obra"), borrando la presencia de ese origen mediante toda una serie de subterfugios, trampas y anzuelos que tienden a volverlo irreconocible; el segundo, en cambio, desanda ese camino denunciando a cada paso esas estrategias de eufemización y remitiéndolas a aquello de lo que son índices desfigurados y desfigurantes: el misterio del origen, fuente de todas las determinaciones posibles que es capaz de atravesar la mediación de los distintos campos sin volverse por ello invisible para la mirada de quien sabe reconocerla, leerla, escribirla: el sociólogo.

Alan Pauls

BORGES—SAUSSURE: UN ENCUENTRO CRÍTICO

Gabriela Massuh, **Borges: una estética del silencio**, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1980

Ante un nuevo libro sobre Borges cabe la pregunta acerca de la novedad de su aporte o lo incitante de la óptica con la cual se formulan y —a esta altura— se reformulan los

problemas.

El libro de Gabriela Massuh tiene una estructura tripartita: consta de un centro en el que se analizan seis relatos de Borges (*El Zahir*, *El Aleph*, *La escritura del Dios*, *El acercamiento a Almotásim*, *El espejo y la máscara*, *Undr*), y dos capítulos envoltorios: en el primero, absolutamente prescindible dentro de la economía general de la obra, la autora se empeña en un diálogo con sus antecesores, emprendiendo una tarea de balance que ella misma reconoce imposible y ya llevada a cabo (en parte) por María Luisa Bastos; el último —y redundante— es un espejo amplificador del capítulo central, que al mismo tiempo repite y lleva a un plano de generalidad los análisis textuales.

El capítulo "La crítica sobre Borges: Sus etapas decisivas" es tributario, en su inutilidad, de un prejuicio crítico positivista y universitario que macula todo el trabajo: se deben dar muestras ostentatorias de un aparato crítico importante, aun a riesgo del aburrimiento y la esterilidad. Del penúltimo peligro Massuh se salva porque su revisión bibliográfica posee una actitud que, sin abandonar la medida, resulta censoria y polémica. Hay blancos a los que se apunta con facilidad y sin consideraciones (la enconada crítica izquierdista de Contorno: Prieto, Viñas y en particular, Jitrik); pero, como cada trabajo crítico tiene su *bête noire* más o menos oculta, la artillería debe volverse sibilina ante el enemigo que, como en este caso, se reviste con los hábitos del buen lado ideológico, el prestigio académico, el rigor del método y la fundación original de una línea de investigación: Ana María Barrenechea.

De dos pecados parece ser culpable Barrenechea.

Primer pecado: Incitar, dentro del ámbito norteamericano, a la reiteración de sus formulaciones en la profusa cantidad de "papers" que tapizaron, a partir de allí, el espacio crítico borgeano con inexactitudes metafísicas. Esta reconstrucción de intenciones la hacemos basándonos en la insistencia de lo que podría parecer superfluo:

- "Ana M. Barrenechea (...) contribuye en gran medida para que Borges sea conocido en EE.UU." (pág. 15)
- "Enfoques como estos (La expresión de la irrealidad en la obra de Borges) han contribuido —en especial en los EE.UU.— a que Borges fuera concebido como un desesperado merodeador de los arrabales de la filosofía" (pág. 46).
- "Los trabajos de Ana M. Barrenechea parecen dar comienzo al tratamiento de Borges a través de concepciones 'científicas'..." (comillas de la autora).
- "Es un gran libro si se tiene en cuenta la repercusión que ha cobrado. Fue redactado en EE.UU. ..." (pág. 33).

Subrayamos nosotros, y agregamos: el único mérito es el del prestigio otorgado por la difusión, lo sospechoso es el lugar desde donde se escribe; ¿para qué se insistiría en el origen geográfico de un libro de autor argentino? Las comillas que Massuh coloca en las palabras "funda" y "científica" (referidas a la misma Barrenechea) refuerzan la intención desacreditadora. Y en efecto, Barrenechea funda una línea que no es científica, sino rigurosa y coherente, dentro de los límites que los instrumentos de la estilística le permitían desplegar en esa época. Massuh habla entonces, frente a la multiplicidad pedestre de los trabajos universitarios yanquies, desde un lugar europeo (interesante lucha imaginaria de espacios críticos que permite dibujar una cierta ideología, implícita en esta tarea de subrayar en Borges los problemas estéticos generales y de valor "universal").

Segundo pecado: Barrenechea se empeña en dotar a Borges con una búsqueda de sentidos metafísicos, ontológicos, nihilistas. Pecado mucho más grave, en efecto, porque esta trascendencia pone en peligro toda la tesis de Massuh, que se basa en otro trascendentalismo de distinta índole. (El espejo, se sabe, provoca odios).

Como las generalidades de una reseña no impiden el sabor de los detalles, señalemos:

1) Ciertas afirmaciones (que copio) hacen pensar en una inadvertencia por lo excesivamente obvio o, lo que sería peor, en un lector desinformado hasta la ignorancia: "De este modo queda instaurada en Bs. As. la polémica entre *l'art pour l'art* y el arte comprometido: los dos grupos fueron respectivamente "Florida" y "Boedo". Los primeros eran esteticistas o estetizantes; los últimos, socializantes..." (pág. 20).

2) Al comentar el énfasis en la lectura que Genette descubre en Borges, nos advierte que no se trata de la "estética de la recepción", porque "el francés no se somete a una moda determinada" (pág. 52); difícil de seguir sería esta moda para un francés (y por añadidura fervoroso estructuralista), ya que los trabajos de la escuela de Costanza fueron publicados hacia la misma época en que apareció el artículo de Genette, cuando no podían constituir moda alguna (1964: Iser; 1966: Jauss). Si hay una moda parisina, es bastante tardía: en 1978 se traduce a Jauss y en septiembre de 1979 aparece en *Poétique* un número dedicado a la teoría de la recepción.

3) Sorprende la parvedad de consideraciones lingüísticas en un trabajo que hace de la materia verbal un eje de especulaciones. El único lingüista a quien se alude (para decir en cada caso más o menos lo mismo) es Saussure. El concepto de lo lingüístico que maneja Massuh no ha entrado todavía en la etapa post-saussureana; no le reprocharíamos que siguiera apegada a la problemática del signo, si esto no acarreará consecuencias para su tesis. Pero hay en una nota (la número 41) afirmaciones que preferiríamos tomar como humorísticas antes que reveladoras del prurito positivista por influencias y fuentes (que se ejercerían, en este caso, sobre un estudiante de bachillerato ginebrino): "La bipartición del signo lingüístico —dice allí Massuh— que explícitamente está haciendo Borges, es una mera coincidencia con la teoría de Saussure. Aún está por probarse si Borges, durante su estadía en Ginebra (1914-1919) tuvo algún contacto directo con las propuestas de F. de Saussure" (sic)

El método de análisis textual empleado en el capítulo II ("Límites y superación del lenguaje") consiste en tres operaciones fundamentales:

a) Ligar (en la mayoría de los casos temáticamente) el texto en cuestión con otro del corpus borgeano, sin distinción genérica o cronológica ("la obra de Borges se presenta —dice Massuh— como un corpus orgánico en donde es casi imposible observar una evolución diacrónica de los temas", pág. 73)

b) Prolongar el vivo diálogo del capítulo anterior con críticos amigos, enemigos o neutrales para apoyarse en sus observaciones o establecer diferencias de interpretación.

c) Subrayar en los textos analizados el tema del lenguaje o la literatura para que se vaya perfilando la tesis central del libro: los textos elegidos parten de una situación de aprisionamiento lingüístico y proponen, a la vez, una forma de trascender esa especie de cárcel verbal. Una trascendencia estética que supera tanto la imposible mimesis de lo real, cuanto las categorías apresadoras que someten al hombre y al lenguaje (tiempo, espacio, causalidad). La forma de trascendencia, la búsqueda de la palabra, desemboca en un silencio parecido al de los místicos que —reitera una y otra vez Massuh— queda a cargo del receptor, y no debe ser interpretado religiosamente. Un silencio positivo.

A cada momento, en cada análisis de texto, la autora machaca con abrumadora insistencia que no se trata, en Borges, de búsquedas metafísicas, éticas o religiosas (el corpus casi completo: p. 84, p. 110, p. 114, p. 115, p. 116, p. 123, p. 154, p. 168, p. 181, p. 198, p. 199, p. 213, p. 219, p. 220, etcétera). ¿Lo machaca porque considera que su lector es un energúmeno puritano o un teólogo incorregible? Lo hace, evidentemente,

para ponerse al amparo de una contradicción que campea en todo su análisis: el silencio al que alude la estética del título es una "trascendencia", una preocupación no menos metafísica o religiosa que las censuradas en Barrenechea y en otros críticos. Porque con la apelación a la trascendencia sólo hay dos salidas posibles: la vía religiosa o la metafísica; ambas expresamente vetadas por las concepciones de Borges y por el propio sistema implícito en su escritura. La salida de Massuh; la trascendencia estética o lingüística, es deudora de la concepción saussureana del signo, una concepción que no puede abandonar la metafísica aunque desacredite su injerencia.

Una mayor reflexión acerca de los problemas de la ficcionalidad y sus relaciones con el lenguaje literario hubiesen ayudado a centrar con mayor rigor un análisis que cae en innecesarios desajustes. Como el que se crea con torno de las categorías autor-narrador-personaje-autobiografía; veamos tres ejemplos:

1) "El narrador del cuento (*El Zahir*) se llama "Borges" y es escritor, rasgos que permiten suponer que los problemas que se plantan (sic) en el cuento atañen directamente al autor" (p. 77)

2) "El autor Borges (de *El Aleph*) se identifica de tal modo con el narrador "Borges" que, fuera de algunos rasgos necesarios no hay diferencia esencial entre uno y otro" (p. 113)

3) "Los rasgos autobiográficos del narrador en primera persona (*El Aleph*) permitirán interpretar el texto como una manera implícita de teorizar acerca de ciertos problemas del lenguaje que atañen al mismo Borges" (p. 96)

El capítulo tercero rastrea los puntos de contacto y diferencias que esta particular "estética del silencio" mantiene con otros autores. Hay semejanzas con los místicos (primero se compara el ascetismo de los personajes borgeanos con la vía purgativa y luego, como es habitual, se debe recurrir a un "vaciamiento" de los contenidos religiosos); Mallarmé coincide con la pérdida de fe en los poderes miméticos del lenguaje; Valéry sugiere la imposibilidad de una "poesía pura", mera virtualidad que sólo alcanza plenitud en la lectura del receptor. La originalidad mayor de este rastreo de fuentes consiste en subrayar la importancia que Fritz Mauthner (Praga, 1855) adquiere en el pensamiento de Borges.

Lo que Borges estaría empeñado en expresar no sería, entonces, un absoluto inexpressable y anterior, como se desprende de la concepción lingüística y metafísica de Massuh, para quien un poeta jamás puede expresar todos los significados que desata (p. 202). Tal concepción llevaría, tomada al pie de la letra, a considerar a Borges como una suerte de poeta romántico, cosa notoriamente absurda.

Hay distintas maneras de atacar el silencio de un texto. Se lo puede convertir, a partir de la Estética, en un silencio trascendente, sublime y finalmente, legal. O, como parece sugerir Sylvia Molloy, pensarlo en la inquietud que provoca, en el desafío subversivo de fragmentos irreductibles. Una lectura más justiciera con el goce que el texto provoca, pero también incompatible con las totalizaciones normalizadoras de la Estética.

Jorge Panesi

La persistencia de una tradición crítica

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz *De Sarmiento a la vanguardia.*
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983

El título del volumen que comentamos, señala desde su elección, un homenaje y también una filiación. ¿Cómo no pensar en *De Sarmiento a Cortázar* de David Viñas? A él dedican el primer trabajo donde reflexionan sobre las estrategias que el autor de *Recuerdos de provincia*, efectuaba con sus textos. Es que literatura y realidad política están en los inicios de la literatura argentina, en la autobiografía sarmientina y en el legado simbólico que manejan los autores de los artículos.

Pero, ¿así era el orden en el siglo XIX? ¿Estaba previamente la literatura y luego la política o esa disposición delata, en todo caso, una ordenación efectuada en este siglo? Sarmiento demuestra que la estrategia política sobrepujaba la escritura. Esta servía para captar adeptos potenciales. Simultáneamente contribuía a gestar una personalidad pública que era necesario apuntalar desde la cultura. Y la autobiografía cumple tal función. Sarmiento persuade que su vida es ejemplar, persuade que posee un linaje, que es meritorio. Convence en definitiva de su idoneidad. Se autopostula. En tal sentido la estrategia del texto es construir un espacio y un tiempo propicio al advenimiento de un héroe: Sarmiento, el letrado que aventará los hedores de la barbarie.

En el trabajo siguiente, Altamirano y Sarlo, piensan desde las categorías sociológicas de Pierre Bourdieu, el campo intelectual de la generación del Centenario. La noción de campo, introducida en las ciencias sociales por Kurt Lewin, con su teoría topológica de los campos, procede de la psicología de la Gestalt. Aunque provee un enfoque estático, pues pareciera corresponder a lo sincrónico meramente, posibilita, por otra parte, el análisis dinámico de la realidad social, en particular el análisis de las ideologías en tanto juegos de fuerzas, conflictos, contradicciones.

El progresivo recorte que la actividad intelectual va alcanzando a comienzos de siglo conlleva la aparición de una nueva figura: el escritor profesional. El ocaso del roquismo, la presencia amenazante de la inmigración díscola y el acelerado ritmo político que imprimen las nuevas formas asociativas obreras son algunas de las señales que sobre el centenario advertirán desde el poder algunos dirigentes de la "república conservadora", con verdadera preocupación. Si esto aparece tematizado en *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, verdadero documento del nacionalismo cultural, en el plano real, en la cotidianeidad, devendrá nacionalismo xenóforo.

La autonomización del campo intelectual, permite detectar la aparición, que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo recomponen en su lectura, de ideologías de artista (bohemios y agremiados) vinculadas a la modificación operada sobre el 900 en la función del escritor. Transformación que no era ajena a la ampliación del mercado que posibilitó el crecimiento de editoriales e hizo, por ende, más profusas las publicaciones. En ese espacio de fuerza desempeñó un papel relevante la modernización ocurrida durante el roquismo así como también el efecto traumático que la inmigración ejerció sobre "la vieja argentina". Todo ese conjunto nuevo de elementos en pugna, que afectó a las instituciones tanto educativas como políticas, generó efectos sobre la trama siguiente. En el artículo de Altamirano sobre la fundación de la cátedra de literatura argentina, es señalada la sig-

nificación ideológica de ese acto, del mismo modo que la cimentación efectuada por Ricardo Rojas con la gauchesca, de la Historia de nuestra literatura. En un largo proceso de canonización el gaucho, finalmente, es la base (ideológica) de la patria.

Impugnar ese núcleo (ideológico) preservado por Lugones, Rojas y hasta por el mismo José Hernández, como el secreto de la argentinidad, fue una de las tareas a las que se abocó, tal vez desmañadamente, pero con furor, el ensayista que analizan Altamirano y Sarlo. En efecto, Martínez Estrada con su prosa caótica y con su método acumulativo, comenzó la demolición, que es necesario exaltar.

En el último trabajo, Sarlo se ocupa de la vanguardia de los años veinte. Protagonizada por las capas medias de reciente origen inmigratorio, la estética de los martinfierristas podría sintetizarse en la amalgama entre nacionalismo cultural y vanguardia. Léase: Gómez de la Serna y Carriego o "metáfora" más "populismo urbano de vanguardia". Nudo de esta cuestión, es la relativa al criollismo, punto de intersección de lo lingüístico, lo político y lo literario. Si Marechal lo mencionará en su *Adán Buenos Ayres* como una "oscura heterodoxia", el trabajo comentado proporciona luz sobre el proceso de constitución de esa matriz ideológica tan productiva en nuestra literatura.

Alfredo Rubione

BREVES

**Daniel Moyano,
Libro de navíos y
borrascas, Buenos Aires,
Legasa, 1983.**

Un violín queda abandonado bajo el cielo de La Rioja. Una guitarra, la de un changuito riojano, cae en el Mediterráneo. Comienzo y fin de una travesía de destrucción y desamparo. Libro sobre el viaje al exilio, esta quinta novela de Moyano cuenta la historia de setecientos emigrados del Cono Sur que salen de Bs. As., ignorando su destino. Uruguayos, cordobeses, riojanos, porteños, simulados bajo la vergüenza de la represión y el ocultamiento son, en este texto, individualidades definidas, mitigadas por la magnitud del horror compartido. La escritura se presta para la reflexión sobre las muertes, los desaparecidos, la narración de lo real, la literatura, la mú-

sica, el país, las migraciones. La historia de los abuelos inmigrantes pesa sobre este otro viaje donde no se sabe si llegar es volver y, donde es necesario fundar otras realidades porque "esa supuesta realidad es ficticia desde el momento en que sólo puede mantenerse por la fuerza de las armas". Novela acerca de la música, la escritura y el mar, tres espacios compartidos por el dolor, desde donde se piensan las distintas posibilidades de narrarlos.

**Hugo Corra,
Contramarcha,
Buenos Aires,
Corregidor, 1983.**

Especie de autobiografía ficcionalizada de la bohemia intelectual porteña de los años 70. El narrador es una entidad partida que

imprime una excesiva subjetividad a la escritura. Los juegos de la melancolía y el dolor contaminan todo el material. Las múltiples pérdidas: un vínculo amoroso (la porción más amplia de la novela), el proyecto político de la izquierda peronista, los amigos, la ciudad de entonces, llevan sobre sí la atribulada carga de lo irrecuperable. La novela, un proyecto más, se va armando sobre la destrucción a pesar de las impiadosas máquinas de demolición urbana que avanzan ostensiblemente.

**Rodolfo Fogwill,
Ejércitos imaginarios,
Buenos Aires, CEDAL,
1983.**

En *Ejércitos imaginarios*, título elegido para este volumen (el mejor de los publicados hasta aquí),

el ejercicio de la imaginación y del lenguaje conviven equilibradamente. El sexo y el poder, las formas de resistir a la realidad y al sueño, las aproximaciones de ciertos personajes a la violencia individual o social, son algunas de las propuestas que se insertan en la historia reciente, descreyendo de técnicas realistas y de referencias inmediatas o explícitas. "La larga risa de estos años", "La liberación de unas mujeres" o "Memoria de nadie", los relatos más destacables, muestran una escritura que, por un lado conspira contra moldes fáciles o reglados y, por otro, accede a diversos registros donde la sorpresa, la perversión y la crueldad comparten un mismo espacio con la piedad y la ternura.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Literatura/Sociedad, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Realizar una versión poco clásica de la "sociología de la literatura" y no un inventario de sus tendencias es quizás la propuesta fundamental de este valiosísimo texto en el que la elección del título resulta una elocuente toma de

posición de sus autores. La preferencia por la dupla genérica literatura/sociedad se funda en el intento de poner el acento en la relación que ambos términos articulan y que ha variado según los tiempos y las culturas. El relevamiento de algunas de las líneas clásicas fue intencionalmente reservado para uno de los cuatro apéndices que incluye el libro: "Las estéticas sociológicas" en el que se revisan críticamente las posturas de Lukács, Adorno, Goldmann y Galvano della Volpe.

También encierra una toma de posición explicitada el ordenamiento que se le ha dado al libro en el que se dedica la primera parte al texto porque "pensamos que la legitimidad de una mirada sociológica sobre la literatura debería mostrarse, en primer lugar, en la trama del texto", dicen sus autores y la segunda parte a los que califican de dos olvidados por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector. Finalmente, hacen un abordaje de lo histórico fundados en que no existe perspectiva sociológica posible sin la afirmación de una perspectiva histórica.

Los apéndices II, III y IV corresponden a un

trabajo de los autores sobre *Recuerdos de provincia*, a una *Indagación de la ideología en la poesía*, de Angel Rama y a un trabajo titulado *Estructura literaria e función histórica*, de Antonio Cándido, respectivamente. El último de los artículos fue transcrito en su lengua original porque Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano entrevén ese gesto como un aporte al proyecto de integración latinoamericana en el que la vinculación lingüística es una "necesidad y una bandera".

Greimas, A. J. La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Barcelona, Paidós, 1983.

El análisis de un cuento de Maupassant: *Dos amigos* es el camino elegido por Greimas para exponer su método. Desde *Semántica estructural* (1966) el proyecto semiótico de este investigador se ha deslizado a considerar el discurso científico, poético y el de las ciencias sociales. El presente volumen es un valioso aporte para quienes se interesan por el análisis de las estructuras narrativas. Su mérito mayor —buscado— es su carácter didáctico.

Eduardo Romano, Sobre poesía popular argentina, Buenos Aires, CEDAL, 1983.

Componen este volumen cinco trabajos de investigación escritos en diversos momentos que responden a un gesto común y básico: el estudio de la poesía popular argentina. "Poesía tradicional, poesía popular y poesía cultivada" sirve como introducción y sustento a los otros y como espacio de reflexión y definición de esos términos. En general, poesía popular sería la poesía para el pueblo, no transmitida a través del libro y cultivada la poesía letrada, netamente escrita.

La tarea de relevamiento que ejerce Romano es exhaustiva, valioso gesto de aplicación de métodos de crítica e investigación hacia aquellos sectores de la cultura no producidos ni difundidos en forma de libro y por lo tanto marginalizados por la cultura oficial. Un vigoroso arsenal de ejemplos de poesía popular confirman la riqueza de este sector, desde los distintos autores de poesía gauchesca, pasando por la poesía campera a las letras de tango de Homero Manzi o Celedonio Flores, línea

que el autor apunta como novedosa.

Análisis estructuralistas de poemas se refuerzan con una permanente referencia al contexto histórico que los produce y determina;

Hugo Cowes, Notas sobre la lengua literaria de las novelas llamadas realistas. Neuquén, Argentina, Universidad Nacional del Comahue, 1982.

La revisión de las nociones tradicionales "novela tradicional" opuesta a "nueva novela" o "novela realista" y el análisis de *Miau* de Benito Pérez Galdós son dos andariveles por los que transita la reflexión en este trabajo, cuya finalidad es demostrar la inconsistencia de las nociones en uso acerca de la lengua literaria realista como "desvío".

Tamara Kamenszain, El texto silencioso, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983

Los breves textos sobre Macedonio Fernández, Girondo, Juanele, Lihn, Mardariaga son menos eruditos

ensayos sobre aspectos desconocidos de esos escritores, que sutiles especulaciones poéticas sobre textos amados. Destacable es el trabajo que da título al volumen donde la autora sostiene que el silencio, lo oral, el cuchicheo son los hilos con los que se teje la escritura femenina.

Elsa Osorio, Ritos privados, Buenos Aires, Losada, 1982.

Mundos privados, cotidianos, donde narradores y ópticas se multiplican. Los juegos mortales o de actos complacientes que llevan a la destrucción, sujetos narrativos que cuestionan o arman y desarman sus propios relatos, conforman una escritura que se niega a la referencia de lugares y fechas. Ironía de lo cotidiano que insiste en sus propios ritos. Actos que encuentran su sentido en la reiteración de lo privado, aniquilándolo (la infancia es una zona siempre desmitificada) pero reabsorbiéndolo a través de una prosa que adopta diversas voces y tonos o se vale de metáforas y universos alegóricos y exhibe un cuidadoso y alentador trabajo de escritura.

FE DE ERRATAS

Tapa: donde dice "U.Ocampo", debe leerse "V.Ocampo".

P.24, col.der., 1.31: donde dice "fue el", debe leerse
"fue y el".

P.34, nota 16: donde dice "La vida cotidiana mi fe es el
hombre", debe leerse: "La vida cotidiana"
"Mi fe es el hombre",

Bs.As., Carlos Lohlé, 1981.

P.63, 1.11: donde dice "vistió", debe leerse "virtió".

P.66, 1.25: después de "suavemente", debe leerse: "la ca-
beza hacia atrás. Fue entonces cuando, presin-
tiendo..."

P.66, 1.28: después de "encargué", debe leerse: "de que
llegase a oídos de mi esposo, y al que acompa-
ñé..."

P.66, 1.43: después de "repulsa", debe leerse: ", parece a-
traerte peligrosamente. ¿Entiendes, Ursula,..."

P.67, 1.6-7: donde dice "destinaba", debe leerse "obstinaba".

P.82, 1.30: donde dice "inicial", debe leerse "indicial".

P.91, 1.26: antes de "rigor", debe leerse: "Definido como es-
tructura, el campo intelectual parece ganar en
"cientificidad" y en..."

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1984
en los Talleres Gráficos LITODAR
Viel 1444 - Capital Federal

